La actualidad de los estudios de Siglo de Oro

Antonio Sánchez Jiménez,
Cipriano López Lorenzo,
Adrián J. Sáez y
José Antonio Salas
(eds.)



Fonds national suisse

ISBN 978-3-967280-49-4

HORTUS DIGITALIS 1

EDITION REICHENBERGER

La actualidad de los estudios de Siglo de Oro

Hortus digitalis 1

La actualidad de los estudios de Siglo de Oro

Antonio Sánchez Jiménez,
Cipriano López Lorenzo,
Adrián J. Sáez y
José Antonio Salas (eds.)

Edition Reichenberger · Kassel 2023

La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. Antonio Sánchez Jiménez, Cipriano López Lorenzo, Adrián J. Sáez y José Antonio Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023; xii, 502 pp.; 17 x 24 cm. Colección «Hortus digitalis» 1.
ISBN: 978-3-967280-49-4

Soutenu par le Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS)



Edition Reichenberger, 2023
Este libro está sujeto a una licencia de
«Atribución/Reconocimiento-NoComercial-SinDerivados 4.0 Licencia Pública Internacional — CC BY-NC-ND 4.0» de Creative Commons.



ISBN: 978-3-967280-49-4
© 2023, Edition Reichenberger. D-34121 Kassel, Pfannkuchstr. 4
Umschlaggestaltung: Claudio Grünberg.

Índice

La actualidad de los estudios de Siglo de Oro: introducción xi
Antonio Sánchez Jiménez

I. Panorama inicial

Propuestas para una reconsideración de conjunto de la polimetría calderoniana 3
Fausta Antonucci

La "anatomía moral" de Huarte de San Juan: tensiones, paradojas, coherencia 32
Jean-Pierre Étienvre

La puesta en escena como paradigma investigador: el caso del auto sacramental *La vida es sueño* (1673, 2019) 46
Julio Vélez Sainz

Apolo en la austrina región 69
Martina Vinatea

II. Prosa

Las *Empresas* de Saavedra Fajardo en la época Pre-Westfalia 93
Jaume Alavedra i Regàs

La raíz cortesana de la actitud cervantina hacia lo cómico 101
Hanan Amouyal

Jerónimo Román de la Higuera. Un mentiroso en tiempos de falsarios 109
Miguel Betti

El sistema-parejas en el *Persiles* de Cervantes 117
Carlo Basso

El *Proyecto Mambrino*: para una Base de Datos de motivos caballerescos 127
Anna Bognolo

El cuento del «muchacho de la cola del lobo» en Matías de los Reyes 141
Leonardo Coppola

Reformulaciones dramáticas de Lázaro y el *Lazarillo*: análisis contrastivo 149
José Antonio Calzón

Ideas de Quevedo acerca del honor 157
Alessandra Ceribelli

Richard Hakluyt y Paul Rycaut: visiones inglesas de los *Comentarios reales* 165
José Manuel Correoso Rodenas

Donde menos se piensa salta la liebre. Los últimos pasos del circuito animal en la carrera caballeresca de don Quijote 173
Julia D'Onofrio

Lope de Vega en los paratextos de *El Fénix de Minerva y arte de memoria* (1626): sociabilidad literaria e imagen de autor 182
Ignacio García Aguilar

El *Quijote* como novela satírica: Cadalso y las *Cartas marruecas* 190
Emilio Martínez Mata

Aproximación al estilo de los Guzmanes 199
Iria Pin Moros

«Cuentos fabulosos en forma de historia»: el *Quijote* frente a la historiografía 207
Isabel Román Gutiérrez

Prolegómenos a la edición crítica de la *Subida del Monte Sión* (1535), de fray Bernardino de Laredo 217
Marcial Rubio Árquez

La biografía de un biógrafo: entre Faria y Lanuza 225
Pedro Ruiz Pérez

La *Mensa spiritualium ciborum* (1614) de Diego López de Mesa y las *Strommas sacro-profanas* (1695) de Juan Bautista Elorriaga, un libro de lugares comunes y una miscelánea novohispanos ... 232
Andrés Iñigo Silva

Juan Bautista de Lezana y Francisco de Santa María: reforma del Carmelo y mística en dos historiadores del siglo XVII 240
Veronica Tartabini

La pícara Justina (1605) entre el *Guzmán* (1599-1604) y el *Quijote* (1605-) 247
Luc Torres

III. Poesía

Unas interpretaciones emblemáticas de la imagen del árbol en las odas de Fray Luis de León 259
Weixin Bao

En torno a «La Andrómeda» de Lope de Vega 269
Florencia Calvo

Himnos a la vida de santidad: cuando el teatro de Tirso de Molina y la poesía de san Juan de la Cruz se unen 278
Djoko Luis Stéphane Kouadio

Una censura dieciochesca sobre el *Anacreón castellano* de Quevedo: el informe de Flórez Canseco (1786) 287
Lúa García Sánchez

Citar en variantes: algunas notas sobre la reutilización de romances 295
Antonietta Molinaro

La introducción de niponismos en el español del Siglo de Oro 303
Natalia Rojo-Mejuto

Del ingenio y la destreza: consideraciones sobre Cervantes como poeta 311
Sara Santa-Aguilar

La creación de la «pesca mayor» en la segunda *Soledad* de Góngora: su posible fuente y función 320
Madoka Tanabe

Los «segundos Hércules» de la épica ibérica altomoderna: Magallanes (Mal Lara) y Vasco de Gama (Camoens) 327
Martín Zulaica López

IV. Teatro

Intertextualidad en *La condesa Matilde* de Lope de Vega 337
Guillermo Carrascón

Una inversión de roles en el teatro áureo: finalidad y vigencia del entremés *El marión* 344
Lucio R. Cebreiro

El poder seráfico de la mujer en *Las manos blancas no ofenden* de Calderón 351
Frederick A. de Armas

La utilización del espacio como creación: *La Numancia* de Cervantes 359
Silvia Esteban Naranjo

Gustos y disgustos son no más que imaginación: Calderón entre escritura, *performance* y prensa 366
Arianna Fiore

Ecos gongorinos en el teatro de Antonio Enríquez Gómez 373
Rafael González Cañal

La fuerza de la naturaleza en el auto *Las aventuras del hombre* de Lope de Vega 387
Amparo Izquierdo Domingo

Un itinerario de leyendas y mitos hispánicos: la *Historia del regno de'goti nella Spagna...* del padre De Rogatis 396
Elena E. Marcello

Écfrasis o hipotiposis de género y poder en *La gran Cenobia* 404
Carmela V. Mattza

«Con labio de metal, voz de diamante»: los significados sonoros en *Los cabellos de Absalón* 412
Clara Monzó

Concordia discors: elementos romanceriles en la dramaturgia de Jacinto Cordeiro 420
Carlos Mota y Ane Zapatero

«*Concordia discors*: Lo uno y lo diverso en la literatura de la España de los Austrias». Avances de un proyecto de investigación 431
Isabel Muguruza Roca

Seis comedias famosas: en torno a la primera parte de comedias del alférez Jacinto Cordeiro 440
Elena Muñoz Rodríguez

«Un bufón medio alcahuete»: el gracioso y la criada como personajes metateatrales en tres dramaturgas del Siglo de Oro 449
Antía Tacón García

La composición del retrato cómico en el entremés *El rufián viudo* de Miguel de Cervantes 457
Ana Aparecida Teixeira de Souza

El amor y la violencia. Relaciones entre deseo y subjetivación en Tirso de Molina 464
Edoardo Maurizio Tommasi

Historia y ficción en la comedia *El saco de Amberes* 471
Elena Truan Aguirre

Nuevos datos sobre la recepción italiana de Lope de Vega: el caso de *Amar sin saber a quién* 479
Salomé Vuelta García

V. Metodología

Red Aracne Nodus: consolidación y nuevos horizontes en las Humanidades Digitales 489
Carlos M. Collantes Sánchez

La actualidad de los estudios de Siglo de Oro: introducción

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel

En julio de 2020 estaba programado celebrar en la Université de Neuchâtel la XII edición del congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), que bajo el título «La actualidad de los estudios de Siglo de Oro» se proponía examinar el estado de los trabajos sobre literatura áurea. La pandemia obligó a posponer el congreso primero, y después a realizarlo en modo virtual, ya en noviembre de 2020. Esta modalidad, en ese momento inusitada, fue después adoptada por diferentes organizaciones durante los años pandémicos, y permitió no solo la comunicación entre los estudiosos que asistieron al congreso, sino también el funcionamiento de la sociedad, que celebró sus asambleas y votaciones en el dicho formato.

Esta operación no podría haber sido realizada sin las diferentes entidades que subvencionaron el congreso: la Université de Neuchâtel, el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS), la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos y la Embajada del Reino de España en Berna. Tampoco sin el apoyo de las autoridades de la Université de Neuchâtel ni el trabajo de numerosos alumnos de la carrera de Hispánicas en dicha institución (Laura Aubry, Laura Bomio, Lina Bouzelboudjen, Ariadna Bucardo, Linda Campbell, Marco Dias Lucas, Mira Pluss, Jenny Proaño). Igualmente esencial fue la participación, en el comité organizador, de Julie Botteron, Cipriano López y Adrián J. Sáez, y de Santiago Fernández Mosquera, Ignacio Aguilar y Alejandro García Reidy desde la Junta Directiva. A todos ellos quiero expresar mi más profundo agradecimiento.

Propuestas para una reconsideración de conjunto de la polimetría calderoniana*

Fausta Antonucci
Università Roma Tre

1. No puede decirse que Calderón sea un dramaturgo poco estudiado: su producción, aunque inferior en cantidad a la de Lope de Vega, concentra el interés de la crítica de forma parecida. Sin embargo, hay una faceta de su quehacer de escritor que queda en la sombra, poco estudiada y valorada en comparación con la atención que se le ha dedicado en el caso de Lope: su poesía dramática. Ya se trate de computar las modificaciones en el porcentaje de estrofas para fechar las obras de datación desconocida, o de analizar la funcionalidad de las formas métricas utilizadas, o de estudiar la presencia de estrofas y composiciones con una historia lírica propia, las contribuciones dedicadas a Calderón quedan muy por debajo, en número si no en calidad, de las que se han dedicado al Fénix de los Ingenios.

El caso más flagrante y conocido es el de Hilborn, cuyo estudio pionero de 1938 es a día de hoy el único con ambiciones de exhaustividad dedicado a la polimetría calderoniana. La diferencia con respecto al magno trabajo de Morley y Bruerton sobre Lope no radica solamente en el menor número de autógrafos calderonianos fechados, por lo que la datación basada en estadísticas métricas carece de suficientes casos de control; la diferencia radica también en la excesiva simplificación del abanico métrico considerado por Hilborn. Estrofas como romancillos, coplas reales, ovillejos, sextillas, endechas reales, liras, seguidillas no se consideran individualmente, sino que terminan en el cajón de sastre de los Misceláneos, engendrando así en el lector la idea —errónea— de una paleta métrica bas-

* El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», financiado por el MUR.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_001
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 3-31

tante reducida, formada por romance, redondilla, quintilla, décima, silva, octava real, soneto, lira-sextina (con una presencia mínima de los tercetos encadenados que no vuelven a aparecer después de 1629).

Esta, con exclusión de la lira-sextina, es de hecho la serie de estrofas que toma como objeto de su investigación Diego Marín, en su artículo de 1982 sobre la funcionalidad dramática de la versificación calderoniana. No puede negarse que se trate de las estrofas «de más frecuencia en el teatro de Calderón» (1982: 97): pero la adopción del criterio estadístico en un estudio que quiere centrarse en lo funcional no puede sino falsear la realidad de la polimetría calderoniana, aunque se justifique por su carácter de primera aproximación al tema. Este falseamiento se explicita en la afirmación de que Calderón manifiesta, con respecto a Lope, «una tendencia a reducir y simplificar el uso de la polimetría» (1982: 113): afirmación que es cierta solo a medias, como trataré de mostrar. Es bien significativo que, en el caso de *La estatua de Prometeo*, que forma parte del reducido corpus que analiza (18 comedias y 5 autos), Marín reconozca «la gran variedad de metros que utiliza Calderón», pero lo considere «un caso especial por su carácter musical» (1982: 102). Creo en cambio que uno de los retos a afrontar es precisamente el de estudiar la métrica de las comedias musicales en el marco general de la polimetría calderoniana, investigando si acaso cómo la presencia de la música influye en la variedad métrica[1].

Este tema entronca directamente con otra importante laguna en los estudios sobre la polimetría calderoniana: la extendida falta de consideración de las peculiaridades métricas de las composiciones destinadas al canto. En el estudio de Hilborn, todas ellas acaban en la casilla de los Misceláneos, como canciones («songs»), aunque se trate de romances, villancicos, seguidillas, o de otras estrofas[2]. Esto ha generado cierto

1 No se trata por supuesto de usurpar las competencias de los musicólogos —de las que personalmente me declaro desprovista—; para ello, existen estudios importantes como el de Stein (1993), y una Base de Datos en vías de realización, *Digital Música Poética*, que aportará un enorme incremento al conocimiento puntual de las partes cantadas y musicadas del teatro áureo.

2 Dicha elección es comprensible desde la perspectiva de un enfoque estadístico, y de hecho se observa también, en lo relativo al villancico y las canciones, en el estudio de Morley y Bruerton. Pero, mientras en el caso de Lope el vacío que genera tal elección ha sido rellenado por estudios dedicados —recuerdo especialmente Umpierre (1975) y Díez de Revenga (1983)—, en el caso de Calderón no ha sucedido lo mismo. Quizás haya contribuido a ello el lugar común de un Lope poeta dramático 'tradicionalista' y 'popular', frente a un Calderón más culto; un lugar

desinterés por reconocer correctamente la forma métrica de dichas partes cantadas, con lo que se pierden datos útiles para la interpretación y sobre todo se tergiversa la visión de conjunto de la polimetría calderoniana. Una visión de conjunto que me gustaría contribuir a construir con las observaciones que desgranaré en estas páginas. La convicción de la que parto es que es necesario abandonar las simplificaciones inducidas por el enfoque estadístico, así como los lugares comunes consolidados sobre una polimetría calderoniana menos rica que la de Lope. Para descubrir una realidad menos previsible y más matizada hay que sumergirse en su universo métrico, armándose de conocimientos técnicos y formales que no han de considerarse fin en sí mismos, sino herramientas de acceso a aspectos de la obra dramática imprescindibles para su mejor comprensión.

En la reivindicación de la importancia del entramado lírico de la obra teatral me encuentro totalmente de acuerdo con los argumentos que han sido aportados recientemente por Ramón Valdés y Daniel Fernández Rodríguez a propósito de Lope de Vega. No se trata —afirman los dos estudiosos— de desconocer la importancia de la faceta performativa del texto teatral, su carácter de proyecto espectacular: de lo que se trata es de reconocer al mismo tiempo la importancia de su faceta poética. Y aclaran que cuando hablan del carácter poético del texto teatral áureo no se refieren «únicamente a su condición 'lírica', sino a su emulación y competencia, asumida por parte de los dramaturgos, con las formas y tradiciones poéticas de la época» (Valdés y Fernández 2017: 342). Es todo un programa de investigación del que Calderón está especialmente necesitado: aunque hayan aparecido en tiempos más o menos recientes estudios importantes sobre su uso de determinadas formas métricas (silvas, sonetos, octavas, coplas reales, glosas, romances, ovillejos), falta todavía un estudio de conjunto que ilumine la práctica de la polimetría en su producción dramática, posiblemente sin tergiversar la perspectiva diacrónica. Perspectiva especialmente importante en un dramaturgo cuya producción abarca más de cincuenta años, confrontándose pues con modas y modos poéticos bastante diferenciados, desde el gongorismo de los comienzos hasta los lenguajes poéticos finiseculares.

común que, como todos los lugares comunes, se basa en parcelas de realidad; pero al mismo tiempo la falsea (baste pensar en el rico acervo de canciones de los autos calderonianos) y ha generado una serie de automatismos en la investigación que sería muy deseable superar.

Por otra parte, no es suficiente ni hacedero, en mi opinión, leer la obra de teatro como un cancionero de formas poéticas, enmarcadas en su propia tradición lírica pero desgajadas del contexto dramático en que se utilizan, porque la comprensión de su funcionalidad no puede ir separada del marco genérico en el que se inscribe la obra[3]. Y cuando hablo de marco genérico no me refiero a un corsé taxonómico en el que habría que encajar a la fuerza —y a menudo con muchas dificultades— cada obra de teatro, sino a la necesidad de reconocer cuál pudo ser el horizonte de expectativas de los destinatarios que el dramaturgo tuvo en cuenta, y en qué medida las condiciones de representación que preveía influyeron en su creatividad. Como veremos, la experimentación métrica de Calderón depende mucho de estos factores. Una vez más, por lo tanto, no se trata de reivindicar la faceta poética de la obra de teatro desconociendo su faceta performativa, sino muy al contrario; de lo que se trata es de comprender a fondo uno de los signos —el métrico y poético— que contribuye junto con muchos otros (el visual, el ideológico, el simbólico, el diegético) a la construcción del significado global de la obra[4].

2. Pero ya es hora de abandonar las declaraciones de principio para adentrarnos en el examen de algunos casos interesantes que muestran la riqueza de la métrica calderoniana y su uso ajustado a determinadas situaciones dramáticas. Aunque trataré de sacar conclusiones de los datos que voy a exponer, solo se tratará de propuestas susceptibles de revisión. De hecho, el corpus con el que trabajo es incompleto, aunque mucho más abundante del que sirve de base al mencionado artículo de Marín: 70 títulos de autoría segura, de diversos géneros dramáticos, pero con exclusión de los autos y los entremeses. Se trata de las obras que aparecen a día de hoy en *Calderón Digital*, la base de datos sobre el teatro calderoniano que empecé a realizar en 2017 gracias a una financiación del Mi-

3 Difiero en esto de la propuesta, en todo caso sugerente y necesaria, de Ruiz Pérez (2000).

4 Tampoco está reñida esta aproximación a la métrica con una consideración de su valor estructural, defendido principalmente por Marc Vitse y que muchos otros investigadores, entre los que también me cuento, han explorado en análisis puntuales. Estos tipos de análisis tienden sin embargo a concentrarse en la segmentación, buceando en el nexo entre cambios métricos y articulación de la acción, con lo que la forma métrica en sí, con su significado poético, tiende a quedar al margen del discurso hermenéutico; mientras creo que podría y debería insistirse más en este aspecto, capaz de iluminar facetas importantes de la obra de teatro.

nisterio de la Universidad italiano[5]. Como apuntaba antes, el reconocimiento correcto de las formas métricas utilizadas es premisa necesaria —aunque no suficiente— para el tipo de estudio que propongo. Los errores en la detección de la métrica, aunque aparentemente inocuos —sobre todo si el enfoque analítico va por otros derroteros— pueden acarrear consecuencias en la comprensión de la funcionalidad dramática y estructural de la polimetría, o hasta en la atribución de la comedia. Es lo que le sucede a Hilborn cuando no reconoce el ovillejo que se encuentra en la tercera jornada de *Las tres justicias en una*, del que reproduzco aquí solo la primera estrofa (Benabu 1991: 190)[6]:

Elvira	¿De qué nace tu dolor?
Violante	De un temor.
Elvira	¿Y el temor, señora, injusto?
Violante	De un disgusto.
Elvira	¿Qué es, en fin, tu desconsuelo?
Violante	Un recelo. Porque hoy ha dispuesto el cielo que, a una tristeza rendida, puedan quitarme la vida temor, disgusto y recelo.

Al mismo tiempo que describe una parte de su estructura (los pareados de octosílabo y quebrado), Hilborn niega que pueda encontrarse algo parecido en las comedias calderonianas, por lo que duda de la autoría de la tercera jornada[7]. Se trata de un error inexplicable, ya que el ovillejo aparece en al menos cinco títulos calderonianos más, compuestos entre 1651 y 1669: *Darlo todo y no dar nada*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *El golfo*

5 Aclaro que el «hoy» al que me refiero en el texto corresponde a noviembre 2020. A finales de 2022 la Base de datos incluye 74 títulos de autoría segura. Sobre las premisas metodológicas y los retos técnicos de la empresa, remito a Antonucci (2018a).

6 Vv. 2305-2344. Modernizo la grafía.

7 Lo describe como «a unique type of metre, made up of rhymed couplets with alternating octosyllabics and verses of four or five syllables», algo que «certainly does not resemble in versification anything else in the *comedias* of Calderón» (Hilborn 1938: 40). Aquí la definición de Domínguez Caparrós (1999, *s.v.*): «Estrofa de diez versos dispuestos de la siguiente forma: tres pareados de octosílabo y quebrado; una redondilla octosílaba que sigue la rima del último pareado y cuyo último verso se forma con la unión de los tres quebrados. La rima es consonante».

de las sirenas, *Eco y Narciso*, *Fieras afemina amor*. El reconocimiento de los ovillejos en cuanto composición con una identidad específica, lejos de ser mera complacencia erudita, permite en primer lugar restituirle a Calderón un lugar en la historia de esta estrofa, después de Cervantes y antes de Sor Juana, que son los únicos nombres del periodo áureo mencionados en los manuales de métrica española con referencia al ovillejo[8]. No secundariamente, permite comparar los contextos en los que se utilizan y valorar su función dramática. Aquí solo me limitaré a apuntar que, en todos los títulos reseñados —que en su casi totalidad son comedias de gran aparato compuestas para representaciones palaciegas—, el ovillejo siempre subraya un momento clave de la acción: no por casualidad nunca lo encontramos en la primera jornada, sino en la segunda (*Darlo todo y no dar nada*, *La fiera, el rayo y la piedra*) o en la tercera (*Las tres justicias en una*, *Eco y Narciso*, *Fieras afemina amor*); o, cuando la jornada es única como en *El golfo de las sirenas*, en la parte que se correspondería a la tercera jornada si dividiéramos en tres el número total de versos. No terminan aquí las posibilidades analíticas que nos brindan los ovillejos calderonianos, por su originalidad formal y por la lograda imbricación entre su peculiaridad métrica y la situación dramática, pero todo ello sería materia de un trabajo dedicado y lo dejamos para otra ocasión[9].

3. Como apuntaba al comienzo, las formas de composición fija de origen medieval con estribillo o represa, destinadas al canto (zéjel, cosaute[10], villancico, canción trovadoresca), no han recibido prácticamente atención crítica, sino como citas, en el repertorio de Wilson y Sage (1964), o en el magno estudio musicológico de Stein (1993) en cuanto partes

8 Fue Cervantes, según parece, el creador de esta estrofa (hay tres ovillejos en el capítulo XXVII de la Primera parte del *Quijote* y cuatro en *La ilustre fregona*) porque se desconocen ejemplos anteriores. Entre los demás autores del siglo XVII que lo practicaron, Navarro Tomás (1972: 272) y Jauralde Pou (2020: 428) mencionan solo a Sor Juana, pero no a Calderón. Sánchez (1957) y Alatorre (1990) remarcaron la presencia del ovillejo en Calderón: Sánchez en uno de los autos que mencionará más tarde también Alatorre (*Tu prójimo como a ti*) y en *La fiera, el rayo y la piedra*, siguiendo indicación de Alonso (1951: 49 y ss.); Alatorre en los autos, con una escueta mención en nota a *Eco y Narciso*. También menciona a Calderón, citando a Alatorre, Domínguez Caparrós (2002: 150).

9 Ver Antonucci (2021a).

10 Llamado también *cosante*, debido a un error de lectura de las antiguas grafías, Navarro Tomás (1972) y Domínguez Caparrós (1999) siguen prefiriendo esta dicción frente a *cosaute* (preferido por Baehr 1973).

cantadas, si de ellas se ha conservado la música. Los únicos dos casos que he rastreado hasta ahora de zéjel y de cosaute aparecen dando forma métrica a canciones de baile, en dos tragedias: *Amar después de la muerte* y *El pintor de su deshonra*.

En la primera, la obra se abre con una zambra morisca que será interrumpida por la llegada de Juan Malec y el anuncio del agravio sufrido por don Juan de Mendoza, agravio que desencadena la acción trágica. La zambra se baila al son de una canción en cuyas estrofas reconocemos la estructura típica del zéjel: tres versos monorrimos (mudanzas), un verso de vuelta, que retoma la rima del estribillo y el estribillo[11]. Baste como muestra la primera estrofa:

> Aunque en triste cautiverio,
> de Alá por justo misterio,
> llore el africano imperio
> su mísera suerte esquiva.
> *¡Su ley viva!* (vv. 15-19)

Es más difícil percibir la estructura del cosaute en la canción de baile catalana engastada en *El pintor de su deshonra*, preludio festivo del clímax dramático de la segunda jornada: el incendio de la casa de Serafina y el rapto de la misma a manos de don Álvaro. Desde los impresos y manuscritos antiguos, esta canción (vv. 1820-1831) se suele editar como una serie de hexasílabos asonantados en los pares con estribillo (Marcello 2015: 812):

Mujer	Veniu las miñonas a bailar al Clos, *tararera*, que en las Carnestoltas se disfraz Amor, *tararera*.
Hombre 1º	Veniu los fadrines al Clos a bailar, *tararera*, que en las Carnestoltas Amor se disfraz, *tararera*.

11 Canción zejelesca la define Coenen (2008: 67), mientras Checa (2010: 114) la define como letrilla.

Esto impide ver la «doble pareja de versos monorrimos y asonantes» (Paraíso 2000: 295), que es característica del cosaute junto con el fenómeno del paralelismo[12]; algo que en cambio se ve enseguida si editamos de forma diferente, juntando en un solo verso los dos hexasílabos:

MUJER 1ª	**Veniu las miñonas** a bailar al Clos,	A
	tararera,	
	que en las Carnestoltas se disfraz Amor	B
	tararera.	
HOMBRE 1º	**Veniu los fadrines** al Clos a bailar,	A'
	tararera,	
	que en las Carnestoltas Amor se disfraz	B'
	tararera.	

Las letras al final de los versos ayudarán a ver el fenómeno del paralelismo con repercusión: los vv. 1-3 y 2-4 son prácticamente iguales en la primera parte —en negrita—, mientras que la segunda parte se repite en el verso correspondiente con una ligera variación (en este caso, una simple inversión de las palabras que componen el sintagma). Reconocer en esta canción de baile la forma del cosaute nos permite apreciar el conocimiento que Calderón tenía de la tradición poética peninsular. Aunque el cosaute tiene un origen gallego-portugués y no catalán, se trata de una forma de claro origen popular, no muy arraigada en Castilla (Baehr 1973: 342) y destinada originariamente al baile, por lo que encaja a la perfección en la escena carnavalesca popular ambientada en Barcelona. Algo parecido sucede en el caso del zéjel que abre *Amar después de la muerte*: es muy probable que su adopción en un contexto de fiesta morisca se deba al origen hispanomusulmán de esta forma métrica; origen que, a pesar de haber sido objeto de largos debates críticos en tiempos más próximos a nuestra época, evidentemente no le planteaba mayores dudas a Calderón[13].

Podríamos decir entonces que, en estos dos casos, el uso del zéjel y del cosaute sirve, por una parte, para revalidar la ambientación socio-geográfica de la acción dramática gracias a características métricas y musi-

12 Aun editada en hexasílabos esta canción de baile, a Pedro Henríquez Ureña (1961: 191) no se le escapó su carácter de «cantar paralelístico», según él raro ejemplo de adopción del modelo rítmico del verso de gaita gallega en un contexto catalán.

13 La estrofa fue creación del poeta Mucáddam ben Muafa, nacido en Cabra a mediados del siglo IX (Navarro Tomás 1972: 50-51). Sobre los debates suscitados por su origen en tiempos modernos, véase Tomassetti (2008: 67-68, con bibliografía).

cales evidentemente reconocibles para el público de la época; por otra parte, y tratándose de canciones de baile, sirve al dramaturgo para crear un momento de diversión festiva de tipo público y multitudinario que determina un contraste aún más agudo con el desarrollo inmediato de la acción, en una torsión muy propia de la tragedia.

Muy diferente es el uso que hace Calderón de la canción trovadoresca y el villancico, que suelen presentarse en momentos privados de diversión, recreo o recogimiento de los protagonistas; en muchos casos son criados o criadas los que las cantan, reproduciendo una típica situación de entretenimiento cortesano. Ninguna tragedia y solo una comedia de capa y espada figuran entre los once títulos en los que a día de hoy he rastreado la presencia de estas composiciones, siendo la mayoría comedias palatinas o mitológicas: *Argenis y Poliarco*, *De una causa dos efectos*, *El mágico prodigioso*, *Basta callar*, *El secreto a voces*, *¿Cuál es mayor perfección?*, *Basta callar*, *El monstruo de los jardines*, *Apolo y Climene*, *Celos aun del aire matan*, *Las armas de la hermosura*, *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*.

Puede no ser fácil reconocer en su forma métrica estas composiciones, debido a que coinciden a veces con estrofas tan conocidas como la redondilla, la quintilla o la décima, aunque el rasgo característico que debe ponernos sobre aviso es la presencia de un estribillo. Veamos por ejemplo la canción trovadoresca que se engasta en la tercera jornada de *Argenis y Poliarco* (Vara López 2014: 292-293):

> Si no me dejan hablar,
> yo moriré de temor,
> que no hay tristeza en amor
> como sufrir y callar.
> [...]
> ¡Qué tarde remedio espera
> quien ama y no se declara!
> que yo pienso que, si hablara,
> hasta las piedras moviera.
> El callar me ha de matar
> sufriendo tanto rigor,
> *que no hay tristeza en amor*
> *como sufrir y callar*. (vv. 3234-3237; 3250-3257)

Estamos ante el esquema característico de esta composición: una cabeza formada por una redondilla, dos mudanzas simétricas que forman asimismo una redondilla y una vuelta, esta última de extensión igual a la

de la cabeza y que reproduce el mismo esquema de rimas, además de englobar a manera de estribillo los dos últimos versos de esta[14]. El contenido es típico de esta composición enraizada en la poesía cancioneril, pues gira alrededor de un tópico del amor cortés (Baehr 1973: 327): lo doloroso de callar el propio sufrimiento cuando se ama[15].

Si la canción trovadoresca de *Argenis y Poliarco* es, hasta ahora, un caso aislado, bastante más numerosos son los casos de villancicos, cuya estructura, al menos en los tipos más clásicos, se diferencia de la canción por ser su cabeza más corta y por presentar un verso de enlace, antes de la vuelta, que retoma la última rima de las mudanzas. Según Díaz Rengifo, la cabeza del villancico «ha de llevar algún dicho agudo o sentencioso»[16]; en Calderón, a menudo entre el verso de enlace y el de vuelta se inserta un pareado con una cuarta rima, con un esquema ya muy frecuentado en la tradición poética desde el siglo XV (Tomassetti 2008: 85-91). Ambas condiciones las vemos reflejadas en el villancico incluido en *De una causa dos efectos*, del que cito la primera estrofa, subrayando los versos que introducen la cuarta rima (*Verdadera quinta parte de comedias*, pág. 575):

Fortuna
o la mejor o ninguna.
[...]
En los jardines de Amor,
por más bella y más hermosa,
emperatriz es la rosa
de toda vasalla flor.
Y puesto que por mejor
la corona su beldad,

14 Esta repetición no es un rasgo definitorio de la canción trovadoresca; sí en cambio lo es el que la vuelta reproduzca todas y cada una de las rimas de la cabeza con la misma disposición (Baehr 1973: 327), lo cual la diferencia, al menos en teoría, del villancico. Sin embargo, hay que decir que algunos ejemplos de villancico que aporta Díaz Rengifo en su *Arte poética española* responden plenamente al modelo de la canción medieval, aunque por el tema (religioso) no se ajusten a la tradición de este tipo de composición fija, que es típicamente de tema amoroso.

15 Ver también Beltran (2016).

16 «La cabeza del villancico ha de llevar algún dicho agudo o sentencioso, y puede ser de versos enteros, o de enteros y quebrados. Si fuere de dos enteros, concertarán entre sí, como estos: *Ay que se nos va acabando / la vida, burla burlando*» (Díaz Rengifo, *Arte poética española*, cap. XXX, «De las cabezas de los villancicos», pág. 31. Modernizo la grafía).

sepulcro mi vanidad
haga de su verde cuna:
fortuna,
o la mejor o ninguna.

Puede apreciarse que la cabeza coincide con un mote, y que el contenido gira alrededor de cuestiones amorosas, con un registro que no se ajusta al nivel retórico medio-bajo o bajo que caracterizaba el villancico en la época de su formación (Beltran 2016: 545)[17].

Normalmente los villancicos calderonianos obedecen a este esquema o al más clásico de tres rimas; pero hay casos en los que se aprecia cierta cercanía con la glosa, ya que cada estrofa engloba y repite en la vuelta solo una parte de la cabeza. Es lo que sucede con el villancico que abre *Las armas de la hermosura*, que presenta una estrofa con tres rimas y otra con cuatro (Hernández González 2016: 745)[18]:

Coro 1	*No puede amor* *hacer mi dicha mayor.*
Coro 2	*Ni mi deseo* *pasar del bien que poseo.*
Coriolano	Sin duda, Veturia bella, esta canción se escribió por mí, pues solo fui yo feliz influjo de aquella de Venus brillante estrella; pues benigna en mi favor…
Coriol. y Coro 1	*no puede amor* *hacer mi dicha mayor.*
Veturia	Mejor debo yo entender su benévolo influir; pues, dándome que sentir, me deja que agradecer; y más el día que a ser

17 Sobre el villancico, véanse al menos Tomassetti (2008 y 2016); para sus transformaciones en el Barroco, el libro editado por Borrego Gutiérrez y Marín López (2019).

18 En el pasaje citado, la editora clasifica las estrofas como quintillas. No he podido consultar la edición en su versión impresa (Hernández González 2019) para comprobar si el error se mantiene o se ha corregido.

llegue la ventura mía
tu esposa, pues ese día
no podrán mi fe, mi empleo…

VETURIA Y CORO 2 *ni mi deseo*
pasar del bien que poseo.

Ya en *Apolo y Climene* Calderón había utilizado la misma letra, según observó Susana Hernández Araico (2002); también en este caso el dramaturgo combina villancico y glosa, con estrofas compuestas como las del villancico, pero con inclusión progresiva de cada verso de la cabeza en estrofas sucesivas como en la glosa, aunque trastrocando su orden (*Cuarta parte de comedias*, págs. 1152-1153):

CORO 1 *No puede amor*
hacer mi dicha mayor.

CORO 2 *Ni mi deseo*
pasar del bien que poseo.

APOLO Por mí, divina Climene,
la letra se escribió, pues
tan grande mi dicha es
que peregrina no tiene
igual. Y así, bien previene
decir que hacerla mejor…

CORO 1 …*no puede amor*.

CLIMENE Aunque me está bien creer
tu amante cortesanía,
sí puede, pues lo es la mía,
a quien ya no ha de exceder
mi ventura, mi placer,
mi esperanza ni mi empleo…

ELLA Y MÚSICA …*ni mi deseo*.

APOLO Solo pudo ese favor…

MÚSICA … *hacer mi dicha mayor.*

CLIMENE Solo el gozo que en ti veo…

MÚSICA … *pasar del bien que poseo.*

APOLO Luego bien digo…

CLIMENE Bien creo…

APOLO …que en tu agrado…

Climene ... que en tu honor...

Ellos y Música *... no puede amor*
hacer mi dicha mayor;
ni mi deseo
pasar del bien que poseo.

Aquí también, como en *Las armas de la hermosura*, aunque de forma más compleja, Calderón aprovecha la estructura bipartita de la copla inicial o tema, distribuyendo las réplicas entre los dos amantes y los dos coros. Un tratamiento análogo, aún más experimental y refinado, es el que da el dramaturgo a la misma copla en *La púrpura de la rosa* (1659), en una glosa —así la define Ravasini (1998) en un fino análisis— que guarda también algunos parecidos con la estructura del villancico.

No nos deben extrañar estas experimentaciones: por un lado, como han remarcado sus estudiosos, el villancico como género presenta desde su formación una gama amplísima de variaciones formales, que se intensifican aún más en el periodo barroco; por otro, el procedimiento que está en la base de su construcción es el mismo de la glosa: el comentario de un texto preexistente que acaba citándose al final de cada estrofa, aunque con modalidades tendencialmente diferentes[19]. De hecho, el villancico es una composición destinada al canto, la glosa a la recitación[20]; en el villancico —al menos en su esquema clásico— la represa es igual en cada estrofa (si hay más de una), mientras que en la glosa cada estrofa engloba al final porciones diferentes del texto glosado.

4. No dispongo del espacio que sería necesario para tratar con cierta ambición de exhaustividad las formas variadas que asume la glosa en el teatro de Calderón; pero de entrada puedo decir que la forma como el

19 No en vano Díaz Rengifo, en su *Arte poética española*, afirma que el villancico se compone de una cabeza y de una copla «que es como glosa de la sentencia que se contiene en la cabeza» (pág. 31). Y Nise, antes de cantar la primera copla del villancico que he citado arriba en *De una causa dos efectos*, afirma que primero se compuso el «mote» o cabeza, luego «un ingenio le ha glosado / para poderse cantar» (pág. 575).

20 En el teatro de Calderón solo la cabeza suele cantarse previamente a la glosa o cuando menos citarse; la glosa a su vez se desarrolla en coplas reales, quintillas, décimas espinelas, romance, excepcionalmente en redondillas. Si el texto glosado es un romance no se canta previamente sino que se engloba directamente en la glosa, por lo que el reconocimiento del texto citado se confía enteramente a la enciclopedia poética del receptor.

dramaturgo reparte entre los dos amantes la cita y la reelaboración de la copla «No puede amor» en las tres obras arriba mencionadas es la misma forma que domina en las glosas que hasta ahora he podido reseñar en las comedias incluidas en *Calderón Digital*. De veintisiete glosas detectadas en veintidós comedias, solo siete son monologales[21]; las demás vertebran un intercambio dialéctico, a menudo de gran tensión dramática, entre dos o más personajes, siendo el caso más frecuente el de una pareja de amantes que hablan o discuten (Antonucci, 2021b). Esto contradice la afirmación generalizadora de Janner (1943: 218) según la cual, en el teatro áureo, la glosa «constituye las más de las veces un monólogo de importancia esencial para la evolución de la obra».

Considerando la lista de piezas reseñadas a día de hoy en *Calderón Digital* en las que aparecen glosas (Tabla 1: van en negrita los títulos que incluyen dos glosas) se observará que sí se dan casos de glosas en tragedias. Esto seguramente se deba al carácter de esta composición, más extensa, disponible tanto al diálogo como a la expansión monologal, recitada y no cantada, si se exceptúa el tema o cabeza que a menudo se canta previamente. También es cierto que la eficacia y la intensidad dramática de las glosas calderonianas varía mucho, y sin duda alguna de ellas puede verse como mero ejercicio técnico sin mayor trascendencia, tal como juzga Janner (1943: 206-208) que son muchas glosas del siglo XVII. Buen ejemplo de ello podría ser la glosa que se engasta en la segunda jornada de *Darlo todo y no dar nada*. Efestión ha compuesto para su amada Nise una letra, y mientras escucha las damas que la cantan Apeles observa que sería muy difícil glosarla (*OC*, II, pág. 1046):

> A Nise adoro y, aunqué
> le dije mi frenesí,
> ni sé si me quiere, ni
> por qué ha de quererme sé.

Más tarde, a raíz de una escena de celos con Nise y su amiga Clori que lo ha visto reducido al tartamudeo, Efestión comprende que esta letra sí se puede glosar y se lo demuestra a Apeles. Este se dispone a escuchar, dándole el pie, es decir, recordándole uno tras otro los versos que tiene que glosar (*OC*, II, pág. 1048)[22]:

---

21 *La cisma de Ingalaterra*, *Peor está que estaba*, *El José de las mujeres*, *Los dos amantes del cielo*, *Las manos blancas no ofenden*, *Darlo todo y no dar nada*, *El Faetonte*.

22 A falta de una edición filológicamente más cuidada, cito de la edición de Valbuena

Efestión Dijisteis que no era fácil
la glosa de aquel motete;
y ya se ha facilitado
con lo que aquí me sucede
después que de aquí salisteis.

Apeles ¿De qué suerte?

Efestión De esta suerte.

Apeles Dejad, para que la entienda,
que de los versos me acuerde.
«*A Nise adoro y, aunqué…* »

Efestión Hablando de Nise bella
con Clori, me preguntó
qué inclinaba más mi estrella.
A que mi amor respondió
que el ingenio que hay en ella;
con que no sólo mostré
que adoro a Nise, sino
lo que en ella adoro, en fe
de que se sepa que yo
adoro a Nise; y, aunqué…

Apeles «*la dije mi frenesí…* »

Efestión Clori, al parecer quejosa
—que no hay mujer que otra quiera
que sea discreta ni hermosa—
o de vana o de celosa,
un loco me dijo que era.
Yo el serlo le concedí,
pues por Nise el juicio pierdo;
mas de tal locura en mí,
por lo menos, que era cuerdo,
le dije, mi frenesí.

Apeles «*ni sé si me quiere, ni…* »

Efestión Oyendo nuestras cuestiones,
Nise llegó, y yo quedé
tan turbadas mis acciones
que cuanto desde allí hablé

Briones, pero corrigiendo, en la tercera estrofa de la glosa, dos lecturas equivocadas (*trocadas* por *troncadas*, y *que oyó* por *quejó-*).

fueron troncadas razones.
Ni…, dije, por verme si…
conti…, a Clo… tengo quejo…;
y así entre las dos partí…
ni sé si me olvida Clo…,
ni sé si me quiere Ni….

APELES «*por qué ha de quererme sé.*»

EFESTIÓN Ambas, riéndose al ver
mi turbación singular,
falsas quisieron saber
por qué una me ha de olvidar,
por qué otra me ha de querer.
Yo respondí: si amor fue
fino y necio en declararme
bien de una y otra la fe,
pues sé por qué ha de olvidarme,
por qué ha de quererme sé.

Se resuelve aquí el problema creado por los encabalgamientos del texto glosado con la utilización de un encabalgamiento entre la primera y la segunda estrofa de la glosa y con la introducción de versos de cabo roto en la tercera estrofa, que imitan el tartamudeo de Efestión ante las dos damas. Pero no se trata solo de un divertimento ingenioso e intrascendente. A nivel dramático, esta glosa funciona también como contrapeso ligero a lo que está a punto de suceder: el descubrimiento por Apeles de que la dama que debe retratar para Alejandro es Campaspe, la mujer que quiere y a cuyo amor comprende ahora que no puede aspirar, si no quiere rivalizar con su emperador. Este descubrimiento entrañará en Apeles un sufrimiento tan agudo que lo llevará a la locura, en un conflicto que solo se solucionará en el final gracias a la intervención de Diógenes. Dicho de otra forma, la glosa no es aquí solo diversión intrascendente, sino que participa en la construcción de esa variedad de registros y de ese constante vaivén entre tensión y relajamiento dramático que caracterizan —aunque de forma diferente según el género en que se enmarcan— todas las obras mejores del teatro áureo.

Por otra parte, cuando la glosa muestra claramente, como en este caso, su carácter de ejercicio de habilidad poética 'repentista', se hace proyección en el tablado de las diversiones poéticas que caracterizaban la vida cultural de la época, como academias, justas, certámenes, y que eran

bien conocidas y aun practicadas por los espectadores más cultos[23]. En algunos casos de hecho la glosa se enmarca en una secuencia que reproduce o el desarrollo de una academia poética, como en *El José de las mujeres* y *Los dos amantes del cielo*, o un momento de esparcimiento y diversión cortesana que prevé «juegos, / versos, festines y danzas» (vv. 1051-1052), como en *La cisma de Ingalaterra*[24].

5. Otra estrofa calderoniana cuyo estudio queda por hacer es la seguidilla. Su forma canónica prevé una alternancia de heptasílabos y pentasílabos con acentuación grave, pero no faltan formas diferentes en la tradición y en las obras reseñadas en *Calderón Digital*: seguidillas con algún verso hexasílabo en lugar de heptasílabo, o con solo tres versos en lugar de cuatro, o con hexasílabos agudos en lugar de pentasílabos graves. Este último esquema, un módulo estrófico propio de la seguidilla popular y que se encuentra en Cervantes, según Hanssen (1909: 708) no se encontraría nunca en Calderón; y sin embargo sí lo encontramos en *Judas Macabeo* (1623), como ha visto Fernando Rodríguez-Gallego (2012: 24):

> Cuando alegre viene
> Judas vencedor,
> su frente coronan
> los rayos del sol. (vv. 1-4)

Aparte de este caso temprano, las estrofas con ritmo de seguidilla reaparecen esporádicamente a lo largo de la década del treinta. Las encontramos en *Mañanas de abril y mayo*: «Mañanicas floridas / de abril y mayo / despertad a mi niña, / no duerma tanto» (Arellano 1995: 66); *El mayor encanto, amor*: «ya la obedezco, / y batiendo las alas / rompo los vientos» (Ulla Lorenzo 2013: 157-159); *El escondido y la tapada*: «Vengo de lejas tierras, / niña, por verte; / hállote volcada, / quiero volverme» (Larrañaga Donézar 1989: 106)[25]; *El alcalde de Zalamea*: «Las flores del

23 Sobre el fenómeno de las academias en la época de Felipe IV, el trabajo de referencia es el estudio de Robbins (1997).

24 Comp. Casariego (2020 y 2021); y, solo para *La cisma de Ingalaterra*, Antonucci (2018b).

25 Larrañaga Donézar edita la seguidilla como dos versos largos. Según atestigua Henríquez Ureña (1961: 165) esta seguidilla se encuentra con variaciones en el *Vocabulario* de Correas, en *Los amantes de Teruel* atribuida a Tirso, en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco (como endecha). Hilborn (1938: 20) no da cuenta de la pre-

romero, / niña Isabel, / hoy son flores azules / y mañana serán miel» (Escudero Baztán 1998: 302). Se trata de breves coplas cantadas, en su mayoría de origen popular (aunque, en el caso de *El alcalde de Zalamea*, pasada por el tamiz de Góngora).

Pero es a partir de los años cincuenta cuando Calderón empieza a utilizar la seguidilla de forma más importante, sobre todo en sus producciones para Palacio, donde encontramos ya no coplas aisladas, sino a menudo pasajes largos en seguidillas: *El mayor encanto, amor*, *Céfalo y Pocris*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *Darlo todo y no dar nada*, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, *Eco y Narciso*, *El golfo de las sirenas*, *Celos aun del aire matan*, *El Faetonte*, *Fieras afemina amor*. Paralelamente, empiezan a aparecer en la producción calderoniana los versos de arte mayor, caracterizados por la oscilación silábica propia de este tipo de verso, aunque con un sensible predominio de los dodecasílabos. Esto puede llevar a confundirlos con la seguidilla, estrofa que en las ediciones antiguas aparece algunas veces como una pareja de versos dodecasílabos[26]. Pero, mientras la seguidilla tiende al ritmo 7-5, el verso de arte mayor tiende al ritmo 6-6 o 6-7, tal como se puede apreciar en el ejemplo siguiente, extraído de *Celos aun del aire matan*, en el que se ve al margen derecho de cada verso la medida métrica de los dos hemistiquios y, entre corchetes, la medida del verso si no se tiene en cuenta la cesura para el cómputo silábico (Rull Fernández 2004: 182)[27]:

PROGNE	Mi bien, mi señor, | mi esposo, mi dueño,	6+6 [11]
	supuesto que Amor | supo usar contra mí	6+7 [12]
	tal vez de la sangre, | del fuego tal vez,	6+6

sencia de estos versos en ninguna casilla de su tabla de versificación, ni en la de 'Miscellaneous' donde habitualmente inserta las canciones.

26 Henríquez Ureña ve la seguidilla con sus oscilaciones y el metro de gaita gallega como manifestaciones de la versificación fluctuante que caracterizaría gran parte de la métrica castellana. Según él Calderón tendría una «afición desmedida al metro de gaita gallega» (1961: 179), con acento en cuarta y séptima; en realidad, a mi modesto modo de ver, en Calderón predomina el verso de arte mayor, con acento en la segunda sílaba y ritmo invariablemente dactílico, y sus consiguientes oscilaciones, tan bien estudiadas por Saavedra Molina (1946).

27 Corrijo una errata en el último verso (v. 1545). Como se ve en el ejemplo, los versos de arte mayor pueden confundirse con endecasílabos si no se tiene en la debida cuenta la función de la cesura, que impide la sinalefa y hace valer la ley de Mussafia en ambos hemistiquios. Sobre el verso de arte mayor, su origen y sus características, han corrido ríos de tinta. Remito a dos trabajos fundamentales, uno clásico, el de Saavedra Molina (1946); otro más reciente, el de Gómez Redondo (2016).

haciéndome a sangre | y fuego la lid	6+6 [11]
—de aqueste venablo | el presagio lo diga	6+7 [12]
bien como de aquel | incendio el ardid—	6+6 [11]
no, ya que feliz | dos acasos me hicieron,	6+7 [12]
permitas que me haga | un cuidado infeliz.	6+7 [12]

Tras una esporádica aparición en *El José de las mujeres* y algunas más en la década de los cincuenta (*Fortunas de Andrómeda y Perseo*, *Auristela y Lisidante*, *El golfo de las sirenas*), la presencia de pasajes en versos de arte mayor se incrementa en la década de los sesenta con obras destinadas en su mayoría a representaciones palaciegas de gran aparato, como *La púrpura de la rosa*, *El monstruo de los jardines*, *Celos aun del aire matan*, *El Faetonte*, *La aurora en Copacabana*, *Fieras afemina amor*, *La estatua de Prometeo*.

Se aprecia, en el pasaje citado arriba de *Celos aun del aire matan*, que los versos construyen una secuencia asonantada en los pares, como en un romance. Y al romance calderoniano habría que dedicarle todo un estudio, siguiendo el ejemplo del que realizó Alatorre (1977) sobre el romance barroco de Góngora a Sor Juana, para restituirle a nuestro dramaturgo el lugar que se merece en la experimentación métrica del Barroco. Digamos aquí solamente que merecería la pena profundizar en las condiciones de uso de los romancillos hexasílabos y heptasílabos, y en las alternancias de romance octosílabo y hexasílabo que se dan en algunas obras, como en *Darlo todo y no dar nada*. Apuntaré además que la utilización de pareados asonantados en series de romance desvela datos muy interesantes: desde el primer caso de pareados 11-11, en una obra tan temprana como *Judas Macabeo*, y el primer caso de pareados 7-11, que se observa en *El médico de su honra* (si aceptamos fecharla en 1629), la utilización de dichos pareados y de pareados 7-12 se dispara a partir de los años cincuenta, y continúa encontrándose hasta en la última obra de tema profano compuesta por Calderón: *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*. Ninguna de las obras reseñadas en *Calderón Digital* en las que encontramos esta modalidad de romance es una comedia de capa y espada; se trata de obras de trasfondo historial o mitológico, destinadas en su mayoría a representaciones palaciegas.

6. Volvamos ahora a considerar en su conjunto, con la ayuda de la Tabla 1, la cronología —segura o probable— de los fenómenos que hemos venido examinando. Entre 1627 y 1635 hacen su aparición en la producción del dramaturgo la glosa, la canción trovadoresca, el ovillejo,

el villancico y el zéjel; en los años cuarenta aparecen esporádicamente verso de arte mayor y cosaute; en los años cincuenta se intensifica la presencia de seguidillas y pareados en series de romance —que habían aparecido de forma esporádica en *Judas Macabeo*, una de las primeras obras de Calderón— y de los versos de arte mayor. Por lo tanto, si es cierto que después de 1629 Calderón ya no vuelve a utilizar los tercetos, y que en la década del treinta va reduciendo progresivamente su uso de la octava, esto no quiere decir, ni mucho menos, que su paleta métrica se reduzca.

Sin embargo, los fenómenos que hemos venido observando no interesan por igual el amplio abanico genérico de la producción calderoniana. De hecho, las nuevas formas métricas y estróficas que Calderón va introduciendo en sus obras dramáticas casi no afectan a la comedia de capa y espada: solo tres glosas, un villancico y dos seguidillas he podido rastrear hasta ahora en las comedias de este género que se reseñan en *Calderón Digital*, siendo sin comparación más numerosa la presencia de los versos y estrofas estudiados en comedias palatinas, dramas hagiográficos e historiales, tragedias, y sobre todo en las grandes producciones mitológicas para Palacio. ¿Se debe quizás este dato a la presencia casi nula de la música en las comedias de capa y espada, en comparación con los demás géneros que articulan la producción calderoniana? Es muy probable, aunque hay que recordar que no todas las formas métricas estudiadas aquí dependen de la música (es el caso de glosas y ovillejos). Por lo tanto, cabe también otra explicación complementaria: la ambientación doméstica, contemporánea, en contextos sociales de media nobleza urbana, no favorece la inserción de estrofas que, por distintas razones, pueden leerse como una marca más de alejamiento espacio-temporal. Esto vale tanto para la música de entretenimiento cantada por criados y músicos en situaciones palatinas, como para estrofas rebuscadas e ingeniosas tales como el ovillejo o la glosa, y aún más obviamente para las innovadoras construcciones métricas destinadas al canto de las óperas o semi-óperas palaciegas.

Esto no quiere decir que no haya excepciones: de hecho, además de las que he señalado a lo largo de estas páginas, sabemos que la comedia de capa y espada admite momentos de expansión ingeniosa y sociable, como lo demuestra la introducción de una academia de amor en una obra tan temprana como *Hombre pobre todo es trazas* (1627); sabemos que admite momentos de remanso lírico que remedan contiendas poéticas sobre un tema dado, también muy del gusto de las academias, como los dípticos o trípticos de sonetos amorosos. En la comedia de capa y espada,

estos se encuentran desde *La dama duende* (1629) hasta *También hay duelo en las damas* (1652-1653). Por cierto, habrá que recordar que Calderón ya no escribe comedias de capa y espada después de estas fechas, mientras que su producción dramática prosigue durante treinta años más. Nada tiene de extraño, pues, que las innovaciones métricas menudeen sobre todo en los géneros a los que el dramaturgo sigue dedicándose a partir de la década de los cincuenta. Habrá que recordar además que las obras compuestas a partir de estas fechas, con excepción de autos y entremeses, van destinadas en su mayoría al público cortesano, por tanto, a un público más atento a las modas y modos poéticos, y sin duda más competente, que la media del público del corral.

Por otra parte, desde los primeros años de su producción dramática Calderón se había mostrado muy sensible a las novedades poéticas de su tiempo, y señaladamente al gran modelo gongorino. Un modelo evidente no tan solo en la adopción de imágenes y recursos sintácticos y estilísticos, sino también en la forma de acoplar dos estrofas como la silva y la octava a determinadas situaciones dramáticas (Antonucci 2012, 2014a, 2014b). Muy pronto además se percibe en su teatro, como ha mostrado con lujo de detalles Paula Casariego (2021), el eco de formas de sociabilidad literaria propias de la época como las academias; eco que se percibe —a nivel métrico— en los sonetos en díptico o en las glosas[28]. En cuanto a formas métricas más rebuscadas como el ovillejo, o caracterizadas por una pátina de arcaísmo como el verso de arte mayor, no hay que olvidar que ambas proceden del laboratorio poético de Cervantes, autor muy admirado por Calderón[29]; aunque el verso de arte mayor fue practicado ocasionalmente también por Lope en *La Dorotea*, por Góngora y por Quevedo[30]. En cuanto al villancico, bueno será recordar que la segunda

28 Fue Osuna (1974: 20-21) el que llamó la atención sobre esta disposición en dípticos de algunos sonetos calderonianos; sobre el tema puede verse Antonucci (2017, con bibliografía pertinente sobre los numerosos estudios que, aun sin captar la peculiaridad formal de estos dípticos, estudian en detalle algún caso en el teatro calderoniano).

29 Sánchez (1957: 264) sugiere que en los ovillejos calderonianos «bien podemos ver un aspecto de la huella o el recuerdo cervantino», y hasta un «homenaje soterraño a Cervantes».

30 El verso de arte mayor lo utiliza Cervantes en la canción de Orompo, libro III de *La Galatea*; Góngora lo utilizó para su canción «A Doña María Hurtado, en ausencia de Don Gabriel Zapata su marido» (1620); los primeros 18 versos del *Memorial… para el rey nuestro señor, año de 1639*, de Quevedo, son versos de arte mayor. Todos estos textos, incluido el de Lope, se encuentran en el Apéndice de Saavedra Molina (1946: 123-127). Morley y Bruerton aseguran que, a parte un caso en *Porfiar hasta*

mitad del siglo XVII se caracteriza por un gran florecimiento de formas experimentales, como han estudiado Alain Bègue (2007, 2019) y Álvaro Torrente (2000, 2019); la progresiva innovación calderoniana en este ámbito es por tanto perfectamente coherente con una de las tendencias poéticas coetáneas. Si finalmente consideramos el romance y las variaciones que experimenta en su teatro con esta forma métrica, Calderón se inserta plenamente en esa corriente de 'barroquización' del romance que estudia Antonio Alatorre (1977) en uno de sus magníficos estudios sobre métrica del Siglo de Oro[31].

En suma, y a manera de conclusión muy provisional, podemos dar por asentadas, creo, al menos tres cosas: la riqueza de la paleta métrica de Calderón; su consonancia con la evolución poética del largo tiempo que le tocó vivir; su uso diferenciado de acuerdo con los géneros dramáticos que constituyen el marco de referencia de las obras y con el tipo de destinatarios. No se trata de conclusiones definitivas, lo repito, porque todavía queda mucho por investigar y por descubrir, con tal de que aceptemos incorporar la perspectiva métrica a las muchas otras perspectivas, algunas de ellas imprescindibles, que nos permiten acercarnos a una comprensión más cabal de la obra calderoniana.

Obras citadas

ALATORRE, Antonio, «Avatares barrocos del romance (de Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26.2, 1977, págs. 341-459.

— «Perduración del ovillejo cervantino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37.2, 1990, págs. 643-674.

ALONSO, Dámaso, «Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria», en Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa - poesía - teatro)*, Madrid, Gredos, 1963, págs. 45-74.

morir, que consiste de citas de Juan de Mena, y otro dudoso en *La niña de plata*, no existen casos de versos de arte mayor en el teatro de Lope (1940: 184).

31 Sobre el romance calderoniano, algo ha escrito también Henríquez Ureña (1961). Ver ahora también Kroll (2022) centrado en el estudio de las asonancias.

Antonucci, Fausta, «La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la *Primera parte* de Calderón», *Iberoromania*, 75-76.1, 2012, págs. 142-159.

— «La octava real en las comedias de la *Segunda parte* de Calderón», en *Diferentes y Escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. de Santiago Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014a, págs. 29-40.

— «El comienzo de *La vida es sueño* y la *Soledad primera* de Góngora», *Anuario calderoniano*, 7, 2014b, págs. 33-51.

— «Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón», en *Buenos Aires - Madrid - Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, ed. de Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, Eudeba, 2017, págs. 95-106.

— «Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*», *Bulletin of the Comediantes*, 70.1, 2018a, págs. 79-95.

— «Estructura dramática y función de la polimetría en *La cisma de Ingalaterra* de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 70.2, 2018b, págs. 93-110.

— «La copla real en el teatro de Calderón», *Arte Nuevo. Revista de estudios áureos*, 6, 2019, págs. 1-20.

— «El ovillejo en la poesía dramática de Calderón», *Edad de Oro*, 40, 2021a, págs. 581-601.

— «Habilidades dialécticas y poéticas de los personajes femeninos en el teatro calderoniano: el caso de la glosa de romance», *Hipogrifo*, 9.1, 2021b, págs. 1061-1075.

Arellano, Ignacio, (y Frédéric Serralta), ed., Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, Antonio de Solís, *El amor al uso*, Toulouse / Pamplona, PUM / Griso, 1995.

Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española* (1962), trad. y adapt. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1973.

Bègue, Alain, «A literary and typological study of the late 17th century *villancico*», en *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: the Villancico and Related Genres*, ed. de Tess Knighton y Álvaro Torrente, Aldershot, Ashgate, 2007, págs. 231-282.

— «El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746)», en *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, ed. de Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López, Kassel, Reichenberger, 2019, págs. 25-57.

BELTRAN, Vicenç, «La canción», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. y dir. de Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, págs. 542-557.

BENABU, Isaac, *On the boards and in the press: Calderon's «Las tres justicias en una»*, Kassel, Reichenberger, 1991.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Apolo y Climene,* en *Cuarta parte de comedias*, ed. de Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.

— *De una causa dos efectos*, en *Verdadera quinta parte de comedias*, ed. de José María Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010.

Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón, dir. de Fausta Antonucci. Disponible en <http://calderondigital.tespasiglodeoro.it/> (consulta: 28 de marzo de 2021).

CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «Academias en el teatro de Calderón», *Rilce*, 36.2, 2020, págs. 631-650.

— *Las academias en el teatro áureo: un recorrido por las comedias de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2021.

CHECA, Jorge, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*, Kassel, Reichenberger, 2010.

COENEN, Erik, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*, Madrid, Cátedra, 2008.

DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1604 (consultada en la edición de Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1644). Disponible en <https://books.google.it/books?id=-GoU4aUPf6kC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> (consulta: 3 de febrero de 2021).

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.

Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español, dir. Lola Josa. Disponible en <http://digitalmp.uv.es/consulta/> (consulta: 28 de marzo de 2021).

Domínguez Caparrós, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza editorial, 1999.

— *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2002.

Escudero Baztán, Juan Manuel, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, Pamplona / Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 1998.

Gómez Redondo, Fernando, «El arte mayor y el adónico doblado», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. y dir. de Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, págs. 489-502.

Henríquez Ureña, Pedro, *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires-Instituto de Filología «Amado Alonso», Buenos Aires, 1961.

Hernández Araico, Susana, «Sensualidad musical en Calderón: *La púrpura de la rosa*, *Apolo y Climene* y *Las armas de la hermosura*», en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, ed. de Aurelio González, México, El Colegio de México-Fondo Eulalio Ferrer, 2002, págs. 79-94. También en: *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. de Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2003, II, págs. 245-258.

Hernández González, Laura, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosura,* estudio y edición crítica, tesis doctoral leída en la Universidad de Valladolid en 2016 y disponible en <https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do > (consulta 3 de febrero de 2021).

— ed., Pedro Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosura,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019.

Hilborn, Harry Warren, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1938.

JANNER, Hans, «La glosa española. Estudio de su métrica y de sus temas», *Revista de Filología Española*, 27.1, 1943, págs. 181-232.

JAURALDE POU, Pablo, *Métrica española*, Madrid, Cátedra, 2020.

LARRAÑAGA DONÉZAR, Maravillas, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, Barcelona, PPU, 1989.

MARCELLO, Elena E., ed., Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra / Il pittore del proprio disonore*, en *Il teatro dei secoli d'oro*, vol. II, coord. de Maria Grazia Profeti, Milano, Bompiani, 2015, págs. 673-905.

MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 1982, págs. 95-113.

MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (1940), trad. esp. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (1956), Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972.

OC: Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. II. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, 2.ª ed. 1987.

OSUNA, Rafael, *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas. Estudio y edición*, Chapel Hill, University of North Carolina - Department of Romance Languages, 1974.

PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, ArcoLibros, 2000.

RAVASINI, Ines, «Pervivencia lírica, intertextualidad y función dramática en el teatro del Siglo de Oro», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. II, págs. 1295-1304.

ROBBINS, Jeremy, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis, 1997.

RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Judas Macabeo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012.

RULL FERNÁNDEZ, Enrique, *Estudio y edición crítica de* Celos aun del aire matan *de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, UNED, 2004.

Saavedra Molina, Julio, *El verso de arte mayor*, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1946.

Sánchez, Alberto, «Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón», *Anales cervantinos*, 6, 1957, págs. 262-270.

Sánchez Romeralo, Antonio, *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi)*, Madrid, Gredos, 1969.

Stein, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century. Spain,* Oxford, Clarendon Press, 1993.

Tomassetti, Isabella, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008.

— «El villancico», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. y dir. de Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, págs. 558-580.

Torrente, Álvaro, «The *villancico* in Early Modern Spain: Issues of Form, Genre and Function», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8, 2000, págs. 57-77.

— «Cuando un "estribillo" no es un estribillo. Sobre la forma del villancico en el siglo xvii», en *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos xv-xix)*, ed. de Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López, Kassel, Reichenberger, 2019, págs. 122-136.

Ulla Lorenzo, Alejandra, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2013.

Umpierre, Gustavo, *Songs in the Plays of Lope de Vega: A study of their dramatic function*, London, Tamesis Books, 1975.

Valdés, Ramón y Daniel Fernández Rodríguez, «Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz)», *Studia Aurea*, 11, 2017, págs. 339-370.

Vara López, Alicia, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

Wilson, Edward M. y Jack Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, London, Tamesis, 1964.

Tabla 1. Cuadro cronológico de las obras citadas y de las estrofas analizadas

Ovillejo	**Seguidilla**
Las tres justicias en una (¿1630-1637?) *Darlo todo y no dar nada* (¿1651?) *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) *El golfo de las sirenas* (1657) *Eco y Narciso* (1661) *Fieras afemina amor* (¿1669-1671?)	*Judas Macabeo* (1623) *Mañanas de abril y mayo* (¿1632-1633?) *El mayor encanto, amor* (1635) *El escondido y la tapada* (1636) *El alcalde de Zalamea* (¿1636?) *Céfalo y Pocris* (*ante* 1651) *Darlo todo y no dar nada* (¿1651?) *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) *El golfo de las sirenas* (1657) *Eco y Narciso* (1661) *Celos aun del aire matan* (¿1661?) *Apolo y Climene* (¿1661?) *El Faetonte* (1662) *Fieras afemina amor* (¿1669-1671?)
Villancico y canción trovadoresca	**Zéjel y cosaute**
Argenis y Poliarco (¿1627-1629?) *De una causa dos efectos* (¿1631-1632?) *El mágico prodigioso* (1637) *El secreto a voces* (1642) *¿Cuál es mayor perfección?* (¿1648-1651?) *Basta callar* (¿1653-1654?) *El monstruo de los jardines* (¿1660?) *Apolo y Climene* (¿1661?) *Celos aun del aire matan* (¿1661?) *Las armas de la hermosura* (1678) *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* (1680)	*Amar después de la muerte* (¿1633-1635?) *El pintor de su deshonra* (¿1644-1646?)
	Versos de arte mayor
	El José de las mujeres (¿1641-1644?) *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) *Auristela y Lisidante* (¿1653-1660?) *El golfo de las sirenas* (1657) *La púrpura de la rosa* (1659) *El monstruo de los jardines* (¿1660?) *Celos aun del aire matan* (¿1661?) *Apolo y Climene* (¿1661?) *El Faetonte* (1662) *La aurora en Copacabana* (¿1664-1665?) *Fieras afemina amor* (¿1669-1671?) *La estatua de Prometeo* (¿1670?)

Glosa	**Romance con pareados (11-11, 7-11, 7-12, 12-12)**
La cisma de Ingalaterra (1627) *El príncipe constante* (1629) *El acaso y el error* (¿1627-1635?) *Peor está que estaba* (¿1630?) *Para vencer amor, querer vencerle* (¿1630-1633?) *De una causa dos efectos* (¿1631-1632?) *Amar después de la muerte* (¿1633-1635?) *No hay burlas con el amor* (¿1635?) *El mayor encanto, amor* (1635) *Los dos amantes del cielo* (¿1637-1638?) *Antes que todo es mi dama* (¿1637-1640?) ***Las manos blancas no ofenden*** (¿1640-1642?) *El José de las mujeres* (¿1641-1644?) *El pintor de su deshonra* (¿1644-1646?) ***Darlo todo y no dar nada*** (¿1651?) ***La fiera, el rayo y la piedra*** (1652) *Basta callar* (¿1653-1654?) *Auristela y Lisidante* (¿1653-1660?) *En la vida todo es verdad y todo mentira* (1658-1659) ***La púrpura de la rosa*** (1659) ***El Faetonte*** (1662) *Fieras afemina amor* (¿1669-1671?)	*Judas Macabeo* (1623) 11-11 *El médico de su honra* (¿1629?) 7-11 *Darlo todo y no dar nada* (¿1651?) 7-11 *El golfo de las sirenas* (1657) 7-11 *Afectos de odio y amor* (¿1658?) 7-12 *En la vida todo es verdad y todo mentira* (1658-1659) 7-11 *La púrpura de la rosa* (1659) 7-11 *Celos aun del aire matan* (¿1661?) 7-11 *Apolo y Climene* (¿1661?) 7-12 / 12-12 *Las armas de la hermosura* (1678) 11-11 *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* (1680) 7-11

La «anatomía moral» de Huarte de San Juan: tensiones, paradojas, coherencia

Jean-Pierre Étienvre
Sorbonne Université
jean-pierre.etienvre@orange.fr

Para Robert JAMMES,
por los *Días geniales o lúdicros* de Rodrigo Caro,
por las primicias de la AISO en la Casa de Velázquez
y por las excelencias del *purin d'orties* en Vieille-Toulouse.
In memoriam.

Resumen: Después de comentar lo que se entiende por «anatomía moral», se pretende mostrar que, para Huarte, toda reflexión sobre la importancia del temperamento debe integrarse en una problemática más general: la relación entre el cuerpo y el alma, con la necesaria intervención de lo fisiológico en el proceso de la libertad, cuyo estatuto paradójico queda manifiesto en un largo capítulo expresamente añadido en la edición reformada del *Examen de ingenios*. El análisis de ese capítulo fundamental (organizado en torno a una contradicción descubierta en la *Dieta* de Hipócrates e ilustrada con la lucha de san Pablo) viene complementado en esta ponencia por unas observaciones sobre el largo proemio redactado para esa misma edición reformada (con un enfoque del todo nuevo: la división de opiniones y la «enfermedad» o destemplanza). Lo cual nos permite comprobar que Huarte, no solo acepta las tensiones en su libro, sino que las promueve para superarlas. En esa exigencia intelectual estriba la coherencia del *Examen de ingenios*, obra de un médico que inventa una «nueva manera de filosofar».

Palabras clave: Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, anatomía moral, filosofía natural, medicina, temperamento, alma, cuerpo, libertad.

«Una duda me ha traído fatigado el ingenio muchos días ha [...]». Esta frase del propio Huarte, dirigida a su «curioso lector» en la prosecución del Segundo proemio de su *Examen de ingenios*, podría habérmela aplicado a mí mismo desde que me he comprometido a intervenir en este congreso mediante una plenaria, justamente sobre esa singular obra. En efecto, el único libro de Huarte de San Juan ha dado lugar a tantas

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_002
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 32-45

glosas, de varia índole y sobre varios aspectos, que acaba uno por preguntarse si queda algo por decir que no resulte prescindible. Es superabundante (y a veces repetitiva en los temas de mayor interés) la bibliografía huartiana: se ha acrecentado, en particular, desde finales del pasado siglo, a raíz y por mor de la impecable edición del *Examen*, en 1989, por Guillermo Serés[1].

Et pourtant … Porque no dejaba de resistirme este libro complejo y también (dicha sea la verdad) por cumplir con el compromiso entre académico y amistoso, aquí estoy con una propuesta que pretende levantar la duda, justificando la fatiga. Lo diré otra vez con palabras de Huarte (1989: 168), sacadas del mismo proemio que la frase anterior: «Por donde me fue forzado echar el discurso a volar y aprovecharme de la investigación». De la investigación ajena, conviene precisarlo en mi caso. Lo cual no quita que, puesto a volar, mi discurso procure cambiar la perspectiva, con un enfoque nuevo, buscando, más allá de las tensiones y paradojas que asoman por doquier, una mínima coherencia del conjunto a través de una lectura que tome en cuenta sus dos ediciones, la *princeps* (1575) y la reformada (1594). Mi esfuerzo corresponde a un intento (espero que no del todo vano) de comprensión elemental de un libro profuso y (¿cómo negarlo?) en ocasiones harto ingrato. Ingrato, no tanto por su intrínseca complejidad que no excluye la contradicción, sino por sus frecuentes digresiones y un estilo a veces enrevesado. Libro ingrato, sí, aunque no tan mediano e insulso como para merecer la apreciación algo condescendiente de Marc Fumaroli (1994: 127), para quien el *Examen de ingenios* es «une œuvre de vulgarisation médicale, un peu confuse et sans grand talent». Bien es verdad que esta es la apreciación de un historiador de la retórica. Puede por supuesto darse otra apreciación, desde otro enfoque.

Una «nueva manera de filosofar»

El enfoque de mi reflexión es, como aparece en el título de esta ponencia, la «anatomía moral». Es un concepto que requiere una breve explicación, sobre todo cuando se aplica a Huarte de San Juan, como me propongo hacerlo. Dicho concepto, lo traslado evidentemente de Gracián, del título de la Crisi nona de la primera parte del *Criticón* (1651), título

1 En la presente ponencia, las citas del *Examen* se hacen por esta edición con la simple mención de la(s) página(s). Así, para la cita inicial: (1989: 166).

que reza así: «Moral anotomía [*sic*] del hombre». Crisi, o capítulo, que se abre con la sentencia de Biante, uno de los siete Sabios de Grecia: «*Nosce te ipsum*. Conócete a ti mismo». Y capítulo que ofrece una descripción alegórica del cuerpo humano, siendo cada parte de él la réplica, el compendio, el *análogon* de las diversas partes de la creación divina. La perspectiva de Gracián es analógica, el criterio de esa crisi de su *Criticón* es la semejanza, que da lugar a una «moralización» conceptual, sin referencia necesariamente ética. Se trata, en efecto, de una representación de índole metafórica con otra finalidad. En la «moral anotomía» de Gracián, la «moralización» se efectúa *ad maiorem gloriam Dei*. Lo que hace Gracián ahí es celebrar en el hombre la imagen de Dios. Y la celebra en el marco estructural de una ficción, de una novela alegórica.

No es esta, en absoluto, la perspectiva de Huarte. Y, si me he permitido este *excursus*, esta evocación de la «moral anotomía» de Gracián, es para evidenciar mejor la originalidad del método de Huarte. Dicho sea de paso que Gracián no cita nunca al autor del *Examen de ingenios*, aunque puede suponerse válidamente que lo ha leído y aprovechado con beneficio (lo mismo que hizo con Cervantes, también sin mencionarlo, como lo ha demostrado Anthony Close con su sagacidad habitual). Puede señalarse que, en cambio, Quevedo no dudó en ensalzar a Huarte como primero entre los filósofos en su *España defendida* (1609). Lo cual, por cierto, está a tono con la proyección europea del *Examen de ingenios*. Otros temas, desde luego, para otros debates. Vuelvo, pues, a la «anatomía moral» huartiana.

En el *Examen de ingenios*, no hay pizca de alegoría, no hay el más mínimo símil, no hay ninguna mención del cuerpo en sentido figurado. Huarte no se vale del cuerpo como metáfora (a diferencia, pongo, por ejemplo, de un Jerónimo Merola, escritor político contemporáneo suyo, autor de una *República original sacada del cuerpo humano*, publicada en 1587). Para Huarte, el cuerpo no es, no puede ser, una imagen. El cuerpo es simplemente el cuerpo. Huarte es un médico, ante todo. Diría incluso que a pesar de todo. A pesar, sobre todo, de la poca anatomía experimental que conoce y maneja, si bien habla con mucha frecuencia, como se verá, de los «miembros del cuerpo».

La anatomía huartiana es «moral» en el sentido en que es axiológica. Es una doctrina. Una «doctrina grave» (así lo proclama en el umbral del segundo proemio *Al lector*). Una doctrina para la acción. Es una serie de observaciones y especulaciones guiadas por el pragmatismo. Se trata de formar y educar al buen ciudadano, al buen súbdito de ese ingenio supe-

rior, Felipe II, a quien está dedicada la obra en el primer proemio. Para definir convenientemente esa «anatomía», sería preciso añadirle otro calificativo, que ya en tiempos de Huarte empieza a juntarse al de «moral», hasta formar una palabra compuesta que luego se impone en el título de un sinnúmero de tratados. Ese calificativo es precisamente el de «político» que, casi siempre, se antepone al de «moral». Buen indicio de esa «obsesión político-moral» presente luego en la cultura barroca española e ilustrada, por ejemplo, en la segunda redacción de la *República literaria* de Saavedra Fajardo con reminiscencias del *Examen de ingenios*, explicitadas puntualmente por Alberto Blecua (1984: 32).

Simplemente «moral» o «político-moral» en el sentido que acabo de evocar, la anatomía de Huarte remite de todos modos a la antropología cultural, mediante la noción clave de «carácter» que permite dar cuenta de la variedad de los espíritus e ingenios, de los tipos humanos y de los temperamentos. Huarte aparece como pionero en la teoría de los caracteres nacionales, con una doble correlación: entre la situación geográfica del país y el ingenio nacional, por una parte; entre ese ingenio y la elocuencia o estilo, por otra. Dejaré aquí de lado una y otra correlación, así como el tema muy debatido (lo recoge, por cierto, el mismo Gracián) del ingenio nacional, para ceñirme al ingenio individual, el de ese «cada uno» que asoma en el interminable título de ese fascinante libro.

¿Por qué fascina el libro de Huarte? ¿Por qué suscitó tanto interés, dentro y fuera de España? ¿Por qué llamó pronto la atención de la Inquisición? Simplemente porque, al examinar los ingenios como lo hace, poniendo en relación el alma y el cuerpo, plantea un problema esencial. Al final de su proemio *A la Majestad del rey don Filipe*, dice que quiere «reducir a arte [*i.e.* sistematizar] esta nueva manera de filosofar, y probarla en algunos ingenios» (1989: 155-156). Ese problema esencial, que plantea como médico y filósofo, «filósofo natural», según él mismo se califica, no es nada menos que el problema del determinismo y de la libertad. Y la gran dificultad con la cual se enfrenta de rondón (una dificultad con la cual los filósofos de la Antigüedad ya se habían enfrentado, pero sin el lastre o la rémora de la teología), la dificultad con la cual tiene que enfrentarse el médico de Baeza metido a filósofo, esa dificultad es la intervención, la integración del cuerpo en el proceso de la libertad.

Para Huarte, la introducción de la fisiología no es una restricción a la libertad. A diferencia de Galeno, en cuya teoría hay un salto inexplicable del determinismo fisiológico a la afirmación de la libertad humana, Huarte se esfuerza por conciliar la necesidad de las leyes fisiológicas con la

libertad propia del hombre, así como con la libertad fundamental de Dios. Y el problema teológico, procura solucionarlo a través de una reflexión sobre la Naturaleza (no olvidemos que se reivindica como «filósofo natural»). Aquí no puedo dejar de traer una larga cita, sacada de uno de los primeros capítulos del *Examen*:

> Sentencia es muy común y usada de los filósofos antiguos diciendo: «Naturaleza es la que hace al hombre hábil para aprender, y el arte con sus preceptos y reglas le facilita, y el uso y experiencia que tiene de las cosas particulares le hace poderoso para obrar».

Sentencia «muy común y usada», pues, que Huarte comenta enseguida así:

> Pero ninguno ha dicho en particular qué cosa sea esta Naturaleza, ni en qué género de causas se ha de poner: solo afirmaron que, faltando ella en el que aprende, vana cosa es el arte, la experiencia, los maestros, los libros y el trabajo.

Y, a renglón seguido, completa ese comentario con una observación que, por supuesto, no dejó de llamar la atención de los censores de la Inquisición (Huarte 1989: 234-236):

> La gente vulgar, en viendo a un hombre de grande ingenio y habilidad, luego señala a Dios por autor y no cura de otra causa ninguna, antes tiene por vana imaginación todo lo que discrepa de aquí. Pero los filósofos naturales burlan de esta manera de hablar; porque, puesto caso que es piadosa y contiene en sí religión y verdad, nace de ignorar el orden y concierto que puso Dios en las cosas naturales el día que las crió; y por amparar su ignorancia con seguridad y que nadie les pueda reprender ni contradecir, afirman que todo es lo que Dios quiere, y que ninguna cosa sucede que no nazca de su divina voluntad.

Luego, en el mismo capítulo, hace más explícita aún su discrepancia, manifestando su porfiada convicción, sin disimular su desprecio por la «gente vulgar» (Huarte 1989: 237-238):

> [...] yo muchas veces me he puesto a considerar la razón y causa de donde pueda nacer que la gente vulgar sea tan amiga de atribuir todas las cosas a Dios, quitarlas a Naturaleza y aborrecer los medios naturales. Y no sé si la he podido atinar. A lo menos, bien se deja entender que por no saber el vulgo qué efectos se han de atribuir inmediatamente a Dios y cuáles a Naturaleza, los hace hablar de aquella manera.

Presenta a continuación una serie de consideraciones sobre la «razón y causa» de esa vulgar opinión, que no voy a aducir, porque no quiero multiplicar las citas.

Lo cierto es que Huarte afirma repetidas veces la necesidad de tener en cuenta las leyes de la Naturaleza. Esta afirmación puede cifrarse en una frase perentoria: «[…] pensar que el ánima racional (estando en el cuerpo) puede obrar sin tener órgano corporal que le ayude, es contra toda la filosofía natural» (1989: 326-327). Esta frase fue lógicamente censurada por la Inquisición. La «filosofía natural», según Huarte, no va en contra de la teología, sino que le da una base científica que radica en la observación del médico. La teología de Huarte dista tanto de la escolástica medieval como de las creencias del vulgo. Esa teología ha de considerar que Dios no puede prescindir de las leyes que él mismo dio a la Naturaleza, ofreciendo la encarnación de Cristo la mejor prueba de ello. Muy significativa es al respecto, ya al final del libro en la edición *princeps*, una de las últimas frases donde comenta la humanidad del Hijo de Dios a partir de una cita del Evangelio: «De muchos sentidos católicos que la Escritura divina puede recebir, yo siempre tengo por mejor el que mete la letra que el que quita a los términos y vocablos su natural significación» (1989: 682). Ni que decir tiene que la pretensión de examinar el temperamento de Cristo provocó igualmente el expurgo inquisitorial.

No debe sin embargo considerarse a Huarte como un ateo embozado. Es un espíritu libre que confía en el saber médico más moderno adquirido en la universidad de Alcalá (preferida a la de Salamanca) para leer con provecho los textos de los filósofos antiguos, sin poner en duda la omnipotencia de Dios. Y lo que descubrimos en su *Examen de ingenios* es una problemática auténticamente filosófica: la búsqueda de una solución a una tensión entre la libertad y el determinismo, entre la vida moral y la fisiológica, entre la teología y la medicina. En fin, y en rigor, la elaboración de una filosofía literalmente «natural». Una filosofía capaz de explicar «todas las habilidades del hombre, todas las virtudes y vicios, y esta gran variedad que vemos de ingenios», según él mismo dice al equiparar la Naturaleza con el temperamento, salvando así una dificultad surgida en su lectura de Aristóteles (1989: 244).

Es que Aristóteles no forma parte de los filósofos naturales, una comunidad en la que se alista Huarte personalmente: «nosotros, los filósofos naturales» (1989: 241). Tampoco Platón forma parte de esa comunidad. Los dos, tanto Aristóteles como Platón, son filósofos «morales», no por eso desdeñables, desde luego. Son fuentes imprescindibles para la elabo-

ración de la doctrina «político-moral» que quiere promover Huarte. Pero la fuente más abundante del *Examen de ingenios* es, sin lugar a dudas, un filósofo natural: Galeno, el médico Galeno. «Finalmente», como proclama al final del segundo capítulo de la edición *princeps*, «todo lo que escribe Galeno en su libro es el fundamento de esta mi obra» (1989: 247). Las observaciones y las conclusiones de Galeno, sin embargo, no satisfacen del todo a Huarte; no se adhiere, en particular, a su teoría sobre las relaciones del alma con el cuerpo. Teoría que viene discutiendo a lo largo y a lo ancho de un capítulo (el famoso capítulo VII) de la edición *princeps* dedicado todo él a la inmortalidad del alma. Huarte apunta ahí errores en la teoría de Galeno, e incluso contradicciones que intenta resolver, acudiendo a una solución de compromiso que aparece formulada con precisión en el título: «Donde se muestra que, aunque el ánima racional ha menester el temperamento de las cuatro calidades primeras, así para estar en el cuerpo, como para discurrir y raciocinar, que no por eso se infiere que es corruptible y mortal» (1989: 376). Semejante compromiso no debió de resultarle convincente a la Inquisición: decidió expurgar dicho capítulo en su totalidad.

Un capítulo añadido

Pero, entre los filósofos naturales a los que se refiere Huarte, figura Hipócrates, el médico Hipócrates, el cual está muy presente, ya desde la primera línea, en un capítulo añadido de la edición reformada (1594), el capítulo quinto en el cual (según reza el título) «se declara lo mucho que puede el temperamento para hacer al hombre prudente y de buenas costumbres» (1989: 249). La importancia de este capítulo ha sido señalada, hace ya tiempo, por un estudioso de la tradición médico-filosófica antigua (Pigeaud 1979) en un artículo sabio y sagaz del que me aprovecharé –quizá más de la cuenta– para las observaciones que siguen. También citaré, y con abundancia, al propio Huarte. Se abre, pues, este capítulo así:

> Considerando Hipócrates la buena naturaleza de nuestra ánima racional y el ser tan alterable y caduco del cuerpo humano donde está, dijo una sentencia digna de tan grave autor [cita el texto en latín y luego, como casi siempre, lo traduce, introduciendo su traducción con un «como si dijera»]: «nuestra ánima racional siempre es la mesma por todo el discurso de la vida, en la vejez y en la niñez, y siendo grandes y pequeños; el cuerpo, por lo contrario, jamás está quedo en un ser, ni hay manera para conservarlo».

A decir verdad, este texto (que debió de parecerle fundamental a Huarte porque vuelve a referirse a él dos veces en el mismo capítulo) es una buena base para el planteamiento del problema de la eternidad e identidad del alma frente a la evolución del cuerpo, así como de la igualdad de las almas frente a la variedad de los cuerpos. Y, casi a continuación, cita otro texto de Hipócrates que traduce o, mejor dicho, comenta así («como si dijera»):

> Cuando los cuatro elementos, agua y fuego especialmente, entran en la composición del cuerpo humano en igual peso y medida, se hace el ánima prudentísima y de muy gran memoria; pero si el agua vence al fuego, queda tarda y estulta; y no por culpa suya, sino porque el instrumento con que ella había de obrar estaba depravado. (1989: 250)

Estamos aquí ante una contradicción o, por lo menos, una tensión que es el nervio de la reflexión huartiana. Esta problemática de la relación entre el alma y el cuerpo, un cuerpo que sirve de instrumento para que obre bien el alma, Huarte la encuentra perfectamente formulada e ilustrada por Hipócrates en un texto, la *Dieta*, que debió de descubrir tardíamente porque no lo cita en la edición *princeps*; lo trae y comenta en un capítulo añadido de la edición reformada. A esta problemática vuelve, pues, con mayor atención en la refundición de su libro, prueba de que le resulta particularmente pertinente para su *Examen de ingenios.*

Todo este capítulo quinto, dedicado a «lo mucho que puede el temperamento para hacer al hombre prudente y de buenas costumbres», en una perspectiva que reúne lo anatómico y lo moral, ese capítulo íntegramente nuevo está organizado en torno a la contradicción fecunda que descubrió en la *Dieta* de Hipócrates. Se trata, por tanto, de superar la oposición del alma eterna e incorruptible con el alma tributaria del cuerpo. ¿Como? Procurando establecer que es la misma, según el texto hipocrático: «nuestra ánima racional siempre es la mesma por todo el discurso de la vida». Galeno, a cuya doctrina se había adherido Huarte inicialmente, consideraba que el médico era quien tenía que echar los vicios e introducir las virtudes, interviniendo sobre el cuerpo por la higiene y la dietética. La conclusión galénica era que las virtudes y los vicios están en el cuerpo.

Pero no es así según Huarte quien, para contradecir a Galeno, acude entonces a los filósofos morales, Aristóteles y Platón, para quienes, «las virtudes *perfectas* son hábitos espirituales sujetados en el ánima racional, cuyo ser no depende del temperamento». Añade Huarte enseguida: «Pero, con esto, es cierto que no hay virtud ni vicio en el hombre [...]

que no tenga su temperatura en los miembros del cuerpo, que le ayude o desayude en sus obras [...], viendo que *ordinariamente* los hombres no tienen otras costumbres sino aquellas que apunta su temperamento». Y el mismo Huarte (1989: 253) se apresura a matizar, encadenando con esta advertencia:

> Dije *ordinariamente*, porque muchos hombres tienen el ánima llena de virtudes perfectas y en los miembros del cuerpo no tienen temperamento que les ayude a hacer lo que el ánima quiere, y con todo eso, por tener libre albedrío, obran muy bien aunque con gran lucha y contienda.

Resulta difícil, en efecto, desligar los hábitos morales de los «miembros del cuerpo», es decir, del temperamento natural. Ahí está la paradoja, la contradicción fecunda de la libertad, el «libre albedrío». Las virtudes y los vicios están en el alma racional, que no depende del cuerpo. Pero, por otra parte, no hay virtud ni vicio que no tenga una relación con el cuerpo.

Para superar esta dificultad que procede de la filosofía moral, Huarte saca inmediatamente a relucir, muy a propósito, «aquello de san Pablo», la figura evangélica que le sirve de ejemplo, es más, de modelo, para avanzar de manera decisiva en su demostración. El apóstol de los gentiles no estaba fisiológicamente dotado para la virtud, y menos aún para la santidad. Como escribe Huarte (1989: 254), con la evidente simpatía que siente por él, «bien parece que a las virtudes que san Pablo tenía en el ánima no le respondían las temperaturas en los miembros del cuerpo que eran necesarias para obrar con suavidad y sin contradicción de la carne». La santidad del apóstol no es el resultado armonioso de un concierto de su alma y de su temperamento, sino la consecuencia de una lucha y de una victoria del alma sobre el cuerpo mediante una evolución del temperamento, e incluso una transformación de lo que él llama la «temperatura de los miembros del cuerpo».

Aquí convendría tener presente el sistema de las cuatro calidades primeras (el calor, la frialdad, la sequedad y la humedad), esquema que Huarte maneja con maestría, lo mismo que maneja el otro esquema par, el de los cuatro humores (la sangre, la cólera, la flema y la melancolía), así como el sistema impar, el de las tres potencias del alma (el entendimiento, la memoria y la imaginación). Pero, volviendo al esfuerzo de Huarte por superar la contradicción anteriormente apuntada, solo observaré que le da la razón a Galeno contra los filósofos morales porque estos «hacían mal en no aprovecharse de la medicina para conseguir el fin de su arte, pues en alterar los miembros del cuerpo hacían obrar a los

virtuosos con suavidad» (1989: 255). El error de la filosofía moral consiste en infravalorar lo fisiológico y despreciar los «remedios» de la medicina, en particular el régimen, la dieta. Y ahí la propuesta más pertinente es, por supuesto, la hipocrática.

La demostración de Huarte es muy compleja, muy argumentada y matizada. Pero cabe hacer hincapié en una idea esencial, base y clave: el alma no puede intervenir inmediatamente sobre el cuerpo. Solo puede actuar mediante el tiempo, es decir, con la participación del cuerpo definido por su evolución y variabilidad según las edades. Variabilidad principalmente sujeta a las calidades (el calor, la frialdad, etc…) que conviene controlar tanto por la práctica regular de los ejercicios físicos (incluso el ayuno, la disciplina) como por la meditación, la contemplación y el rezo. La práctica corporal coincide, pues, con el discurso moralizador para zanjar lo que podría conformarse como una disputa de las calidades. Huarte expresa con insistencia su clara preferencia por la combinación, entre dichas calidades, de la frialdad y de la sequedad, con una preponderancia de la primera que justifica así:

> Yo para mí tengo entendido que la frialdad es la más importante para que el ánima racional conserve sus virtudes en paz y que no haya en los miembros del cuerpo quien le contradiga. Porque ninguna calidad (dice Galeno) debilita tanto la concupiscible e irascible como la frialdad, especialmente si está conjunta con la sequedad, y estando debilitada y enferma la porción inferior, las virtudes del ánima racional crecen a palmos.

Por otra parte, y por lo que atañe a las potencias y a su relación con la «temperatura de los miembros del cuerpo», Huarte (1989: 256-257) sigue la doctrina hipocrática según la cual es «mala temperatura la templada, porque afloja y desbarata la fortaleza de las potencias y es causa que no obren como conviene». Apreciación que viene refrendada, además, por la divina Escritura en su rechazo de lo tibio.

En cuanto, justamente, a las mismas potencias, es de notar que Huarte, que suele poner en primera línea el entendimiento, le da aquí un papel primordial a la imaginación (a la que llama la «imaginativa») en la adquisición de un «nuevo temperamento». Porque, según anticipa con buen método, «como adelante comprobaremos, de tres potencias que tiene el hombre, memoria, entendimiento e imaginativa, sola la imaginativa es libre para imaginar lo que quisiere». Y, después de acudir, una vez más, a la autoridad de los filósofos naturales para asentar la comprobación anunciada, concluye de la siguiente forma:

> Y, así, estando en nuestra elección fortificar con la imaginativa la potencia que quisiéramos, con razón somos premiados cuando fortificamos la racional y debilitamos la irascible, y con justa causa somos culpados cuando fortificamos la irascible y debilitamos la racional. (1989: 273-274)

Asegurada de esta manera la adquisición de un «nuevo temperamento», Huarte cierra este capítulo añadido de la edición reformada con una frase cuya tonalidad personal podría corresponder a una palinodia, pero que no ha de leerse como tal si se toma en consideración, como lo merecen, las últimas palabras:

> Pero una cosa no puedo callar antes que concluya con este capítulo, y es que todos los actos de virtud puede el hombre ejercitar sin haber en el cuerpo cómodo [*i.e.* adecuado] temperamento, aunque con mucha dificultad y trabajo, si no son los actos de prudencia. Porque, si un hombre salió imprudente de las manos de Naturaleza, solo Dios lo puede remediar. (1989: 274-275)

Aquí, con la lógica salvedad de la intervención de Dios como único «remedio» de la Naturaleza, Huarte declara («no puedo callar») la independencia del alma en su relación con el cuerpo y, por tanto, la libertad moral del hombre. Pero, en esta declaración final, no se olvida de corregir o, por lo menos, de mitigar lo que está afirmando mediante una oración adversativa («aunque con mucha dificultad y trabajo») para dejar constancia de una tensión inherente a su «nueva manera de filosofar». La contradicción descubierta en la *Dieta* de Hipócrates y ejemplificada en la lucha de san Pablo no le quita fuerza al *Examen*. Es más: con su dinámica propia, esa tensión conceptual le aporta mayor coherencia.

Un proemio singular

Para terminar, quisiera prolongar la lectura de este capítulo añadido de la edición reformada con unas observaciones sobre el proemio que Huarte le puso a esta misma edición, la edición póstuma que se publicó en 1595. Se recordará que el autor del *Examen de ingenios* murió en 1588, es decir, cinco años después de que fuera prohibida la edición *princeps*. Tiempo más que suficiente para la redacción de un nuevo proemio que justificara las correcciones aportadas. Pero no fue así. Porque, si bien escribe Huarte otro proemio, no lo hace con esa intención. No quita ni modifica el anterior, titulado simplemente «Segundo proemio» y dirigido al lector (recordemos que el primer proemio, igual e íntegramente con-

servado, venía dirigido al Rey). Este nuevo proemio no aparece sino como una mera continuación del anterior («Prosíguese el segundo proemio») y no hace la más mínima referencia ni alusión al texto reformado que, de hecho, encabeza e introduce. Además, su contenido resulta un tanto paradójico en su planteamiento.

Sigue Huarte dirigiéndose a su «curioso lector», pero esa prosecución formal no se articula en absoluto, a nivel temático, sobre el proemio anterior. Podría esto, razonablemente, haber sido una estrategia para dar paso enseguida a una justificación de la necesidad o, por lo menos, de la pertinencia de una nueva edición. Pero no es el caso. Este nuevo proemio, que llamaremos el tercer proemio, tampoco se articula sobre la nueva edición. Y, lo que resulta más extraño aún, es que no anuncia ni recoge los temas principales del *Examen de los ingenios* en sus dos ediciones. Esto constituye una primera paradoja, en la medida en que va en contra de lo que, lógicamente, se espera de un prólogo. Este tercer proemio no menciona para nada las relaciones entre el alma y el cuerpo, ni la libertad humana, ni las costumbres morales, ni la «diferencia de habilidades» para las ciencias y la república. De lo que trata este tercer proemio, esencialmente, es de la división de opiniones. Y lo hace con un argumento que, como veremos, constituye una segunda paradoja.

El tema, lo anuncia en el subtítulo: «dase la razón por qué los hombres son de diferentes pareceres en los juicios que hacen», y lo introduce como una «duda [que le] ha traído fatigado el ingenio muchos días ha [...]», una duda cuya «razón natural» quiere saber, «aunque [le] costase cualquiera trabajo» (1989: 166). Se observará el énfasis con que enfoca dicho tema, justamente porque va a dedicarle mucho espacio (este tercer proemio es dos veces más largo que el anterior). Y eso que se limita su «investigación» a la «razón natural», es decir, a la argumentación médica. Ninguna mención aquí de los filósofos morales, Platón y Aristóteles, tan presentes en el *Examen*. Hay varias referencias, en cambio, a los médicos, en particular a Galeno e Hipócrates. Esta selección llama igualmente la atención por contraste con el proemio anterior, pero se justifica por la solución que propone para el problema enunciado.

La solución propuesta por Huarte es todo menos evidente. Se aparta no poco del sentido común, según el cual los «diferentes pareceres» de los hombres «en los juicios que hacen» proceden de la libertad de cada cual, si bien han de tenerse en cuenta otros elementos como son la fe, la educación y el saber. La solución que Huarte propone es paradójica porque va en contra, otra vez, de lo esperado. Y justamente porque piensa

que ha de extrañar a sus lectores, la sustenta con una argumentación muy elaborada. Esta argumentación, estrictamente médica y de inspiración hipocrática, radica nada menos que en la … enfermedad.

Desde su perplejidad, desde la «duda» que manifiesta en el umbral de este tercer proemio, Huarte llega bastante pronto a esta afirmación: «[…] discurriendo, hallé por mi cuenta que en la compostura particular de los hombres hay una causa natural que involuntariamente los inclina a diversos pareceres; y que no es odio, ni pasión, ni ser los hombres detractores y amigos de contradecir […]». Y, ya con el resguardo de las autoridades, añade lo siguiente: «Para lo cual es de saber que fue antigua opinión de algunos médicos graves que todos los hombres que vivimos en regiones destempladas estamos actualmente enfermos […]». Prosigue luego la argumentación: «Todos los médicos afirman que la perfecta salud del hombre restriba en una conmoderación [*i.e.* equilibrio] de las cuatro calidades primeras, donde el calor no excede a la frialdad, ni la humidad a la sequedad». Pero no tarda en hacer la demostración de que «conservar la perfecta sanidad […] es caso imposible, así al arte de medicina como a Naturaleza» (1989: 168-170).

Con lo cual, con una serie de silogismos y ejemplos sacados de las potencias, llega Huarte a una doble conclusión: la primera es que «las varias destemplanzas que los hombres padecen es la causa total de haber varios juicios en lo que toca a la parte racional»; y la segunda, que «como no enfermamos todos con un mesmo género de enfermedad, no seguimos comúnmente todos una mesma opinión, ni tenemos comúnmente un mesmo apetito y antojo, sino cada uno el suyo conforme a la destemplanza que padece» (1989: 173-176). Si se aceptan las premisas, no puede haber demostración más rotunda.

La solución huartiana, por sorprendente que parezca, tiene por lo menos el mérito de ser perfectamente coherente con los elementos de filosofía natural que fundamentan el *Examen de ingenios*. Como son coherentes con el propósito del libro (recordado, como puede observarse, en un inciso) estas afirmaciones conclusivas:

> […] y, así, es necesario que el hombre sepa qué enfermedad es la suya y qué destemplanza y a qué ciencia responde en particular (que es el tema de este libro); porque con esta alcanzará la verdad y con las demás hará juicios disparados. […] Pero los destemplados […], si se dan con certidumbre a una [ciencia] y no más […] y la estudian con diligencia y cuidado, harán maravillas en ella; y si la yerran, sabrán muy poquito en las demás. De lo cual es evidente argumento ver por las historias que cada

> ciencia se inventó en la región destemplada que le cupo acomodada a su invención (1989: 179-180).

Son afirmaciones que, finalmente y más allá de la división de opiniones, no sorprenden a la vista de su lógica y «evidente» argumentación. En cambio, sí, resulta algo sorprendente la confesión con que Huarte (1989: 182) cierra este proemio singular: «Y así concluyo, curioso lector, confesando llanamente que yo estoy enfermo y destemplado (y que tú lo podrás estar también)». No sé hasta qué punto el ingenio del autor del *Examen* se incardina en la abrupta sinceridad de esta *captatio* de nuestra benevolencia de lectores. Pero no puedo dejar de agradecer la vuestra, o la de ustedes, en cualquier caso, la de este ilustre senado … virtual.

Obras citadas

Blecua, Alberto, *Las repúblicas literarias y Saavedra Fajardo*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1984.

Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique* [1980], Paris, Albin Michel, 1994.

Gracián, Baltasar, *El Criticón*, Zaragoza, Iván Nogues, 1651.

Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias. Donde se muestra la diferencia de habilidades que ay entre los hombres, y el género de letras que a cada uno responde en particular* [1575, 1594], ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.

Merola, Hieronymo, *República original sacada del cuerpo humano*, Barcelona, Pedro Malo, 1587.

Pigeaud, Jackie, « Fatalisme des tempéraments et liberté spirituelle dans l'*Examen des esprits* de Huarte de San Juan », *Littérature, Médecine, Société*, 1, 1979, págs. 115-159.

Serés, Guillermo: véase *supra* Huarte de San Juan.

La puesta en escena como paradigma investigador: el caso del auto sacramental *La vida es sueño* (1673, 2019)*

Julio Vélez Sainz
Instituto del Teatro de Madrid &
Universidad Complutense de Madrid

En 2019, en el Instituto del Teatro de Madrid de la Universidad Complutense nos propusimos realizar la puesta en escena de *La vida es sueño* tal y como se hizo en la Plaza Mayor de Madrid en 1673. Buscábamos reproducir la sensación de contemplar una obra de teatro del XVII tal y como la vieron entonces, y medir la reacción del público y de los actores ante la puesta en escena. Cabe destacar que se trató de una propuesta con un gran impacto que inauguró el Festival de Almagro, tuvo una puesta en escena en AITENSO 2019 y un cierto recorrido en festivales[1].

El proyecto contó con la dirección de escena de Jara Martínez Valderas, la investigación musical de María Victoria Curto y Víctor Trueba, la dirección musical de María Silvera y un elenco de cerca de 30 personas entre las que contaban con especialistas en los diversos aspectos del montaje: iluminación (Fabián Rico Acosta), ayudantía de dirección (Andreína Salazar), asesorías de verso (David Boceta) y movimiento (Alba Sarrión),

* Este artículo forma parte de los resultados del proyecto «CARTEMAD: Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo (H2019/HUM-5722)», alojado en el Instituto del Teatro de Madrid y el Seminario de Estudios Teatrales de la Universidad Complutense (930128). El proyecto se enmarca dentro de la red académica europea *Theatres of Persuasion* / Teatros de la persuasión.

1 Los días 4 y 5 de Julio de 2019 se realizaron las presentaciones de la loa y el auto sacramental de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, en el Festival internacional de teatro clásico de Almagro. Ambas sucedieron en la plaza mayor de dicha ciudad. El día 15 de octubre de 2019 se representó el auto sacramental *La vida es sueño* dentro del XIX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Se pueden encontrar la información en la página web que hemos construido sobre el espectáculo <https://lavidaessueno.es/>.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_003
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 46-68

realización de la escenografía (Ver Teatro) y ayudantía de dramaturgia (Alejandro Coello y Pablo Sánchez)[2].

Hicimos un estreno muy bien acogido por crítica y público en el primer fin de semana del Festival de Almagro 2019. Para ello, reconstruimos la única partitura que queda, que encontramos en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Esta partitura, de claro carácter dieciochesco, nos aclaró que aproximadamente un tercio de la obra era cantada. Adicionalmente, contamos con la colaboración del Museo del Teatro de Almagro, que nos facilitó algunos instrumentos y aparatos de efectos especiales de la época. Creo firmemente que la experiencia tiene un valor investigador fundamental que puede resultar de interés.

La puesta en escena como paradigma investigador es un acercamiento que ha tenido un desarrollo de carácter teórico-práctico al que le falta todavía una sistematización (que bien podría hacerse a partir de esta experiencia). Encontramos algunos trabajos que insisten en la posibilidad de Suzanne Little (2011: 19-28) y de Thomas Betteridge y Greg Walker (2009). El consorcio europeo «Theaters of Persuasion», del que formamos parte, se fundamenta en este mismo aspecto[3].

---

2 El reparto completo fue el siguiente: El Hombre (Víctor Heras Martínez), El Fuego (Mariana Isaza Taborda), La Tierra (Mario Millán), El Agua (María Victoria Curto), El Aire (Ricardo Martín Muñoz), El Poder (Laura Fernández Suárez), La Sabiduría (Rolando Reaño Salazar), El Amor (Alba Sarrión Muñoz), La Sombra (Álvaro Pérez), El Príncipe de las tinieblas (Jorge Amor González), La Luz (Romina Gutiérrez Catalán), El Entendimiento (Ana Yunuén Castillo), El Albedrío (Laura Fernández Suárez) y los músicos María Silvera, Livia Campruví, Sergio López Almagro y Tomás Verb.

3 Un consorcio de 18 universidades y centros de investigación europeos que proponen puestas en escena de obras literarias alegóricas (*Every man*, *moralités*, auto sacramental) basado en el «performance as research» en el que los investigadores utilizaban herramientas de los terrenos de la Historia, la Filología y la Historia del Arte para proponer reconstrucciones arqueológicas de obras clásicas y medievales. El consorcio se titula «Theaters of Persuasion» y está conformado por investigadores de las universidades de Ginebra (Sarah Jane Brazil), Giessen (Cora Dietl), Grenoble (Estelle Doudet), Friburgo (Elisabeth Dutton), Groningen (Bart Ramakers y Femke Kramer), Londres (Katie Normington), Lisboa (Jose Camões) y Edimburgo (Greg Walker). En una primera fase, los miembros nos hemos comprometido a desarrollar proyectos individuales en nuestros países, de modo que por medio de la praxis dramática se puedan sacar conclusiones de carácter teórico e histórico. En una segunda fase, las experiencias individuales servirán para conformar una red europea de investigadores sobre teatro a partir del «performance as research».

El caso español, todavía más que en otros países europeos, puede resultar beneficiado de este acercamiento, pues los mundos académicos de la filología y los estudios teatrales tradicionalmente han vivido de espaldas. El fenómeno que ambos estudian (para unos, literatura dramática y para otros, hecho escénico) se ha resentido de la falta de colaboración entre ellos. No ayuda, claro, que la actual legislación española de enseñanzas profesionales y artísticas sitúe a las escuelas de arte dramático fuera de la universidad, sino como centros de enseñanza equivalentes a centros de formación profesional avanzada. El discurso académico que analiza las obras teatrales en los campos de ciencias de la comunicación (semiótica teatral), filología (historia y teoría de la literatura dramática), e historia (historia del arte) no se relaciona, pues, con el de la práctica profesional. Encontramos una laguna de conocimiento dentro de ambos campos que impide la comunicación entre ambos mundos y que se beneficien del contacto en ambas esferas. De este modo, la puesta en escena como paradigma investigador permite presentar el baremo científico como valor en sí mismo en las propuestas escénicas que lo contengan. Pongo un ejemplo externo a nosotros: la representación arqueológica de *Le bourgeois gentilhomme* de Molière y Lully por parte de la compañía *La poème harmonique*, formada por un grupo de músicos solistas en torno a Vincent Dumestre, especialista en música del siglo xvii y de Benjamin Lazar, actor y director de escena[4]. Una obra aclamada por crítica y público que se propuso la reconstrucción del espectáculo barroco en sus parámetros históricos. Los autores resumen:

> Notre projet s'est donné un objectif principal : présenter la pièce—pour la première fois depuis plus de deux siècles—dans l'état qui fit sa reussité, c'est-à-dire dans sa version originale et intégrale, afin de restituer l'ambiance de fête scénique débridée propre à la comédie-ballet. (Dumestre 2004: 6)

Siempre, claro, con las limitaciones correspondientes a la realidad material de la que partir para la reconstrucción. Por ejemplo, aclaran que no pudieron reconstruir completamente las danzas: «Sans chercher une reconstruction exacte (il ne reste que peu de choréographies du Bourgeois Gentilhomme) notre langage tient autant de la Belle-Dance que d'un vo-

4 Más datos en Madrid Teatro: <http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=2235:le-bourgeois-gentilhomme-poeme-harmonique&catid=207:informacion&Itemid=3>.

cabulaire plus libre issu du mime, de la *Commedia dell'arte*, du jeu clownesque» (Dumestre 2004: 7). Detrás de esta hay un acercamiento concreto a la escenificación. Como aclara Lazar:

> La pronunciación, el arte gestual, la escenografía, la iluminación con velas, gestos teatrales propios del s. xvii […] El teatro Barroco afirma la teatralidad y se separa del realismo o el naturalismo. A esto hay que añadir que esta propuesta teatral dialoga con la música y la danza. El modo de pronunciar no es real, pero tampoco lo era para el público del siglo xvii. Dilata la palabra y refuerza la musicalidad de las palabras. Da otro acento. En cuanto a los gestos no solamente reflejan las emociones como en el naturalismo, sino que siguen una retórica. Sienten las emociones y las muestran. (Madrid es teatro 2011)

La obra completa se puede descargar en YouTube en la puesta en escena que se realizó en el teatro Odeón para al canal cultural ARTE. En ella podemos ver la combinación de los números musicales como «Je languis nuit et jour» (Fraudrau 2004: minuto 13.11) o las divertidas escenas en las que Monsieur Jordan aprende costumbres cortesanas con el maestro de danzar (Fraudrau 2004: minutos 36.41-37.29 y 37.29-38:55). A este proyecto han seguido otras producciones como *Caligula* en versión de títeres y otras que reconstruyen experiencias estéticas del clasicismo francés[5].

Aparte de los fundamentos estéticos de cualquier propuesta teatral —dispuestos al cambio y a la apreciación por parte de diversos públicos más o menos generalistas o profesionales— el conocimiento científico de la materia presenta múltiples ventajas para la representación escénica pues, por su propia naturaleza arqueológica, las reconstrucciones resultan curiosas para el público. Asimismo, la puesta en escena como paradigma investigador presenta indudables ventajas para el avance del conocimiento científico. Esta reconstrucción arqueológica de obras clásicas o contemporáneas ayudaría en los procesos de patrimonialización de bienes de cultura inmaterial presentes en UNESCO y otras organizaciones afines que conlleva la declaración de estos corpus teatrales (Siglo de Oro, edad de plata, tradiciones teatrales concretas) como bienes de interés cultural. Finalmente, la puesta en escena como paradigma investigador en el caso del auto *La vida es sueño* tiene múltiples consecuencias e impactos aca-

5 Más información en su web: <https://lepoemeharmonique.fr/en/le-poeme-harmonique/partenaires-2/>.

démicos concretos en cuanto a la reconstrucción de los carros, al acercamiento textual y al escénico en su música, gestualidad, quinesia y proxemia. A continuación, trataré algunos de los mismos.

Consecuencias en el estudio de la puesta en escena: los carros

La investigación histórica y filológica puede complementar una praxis escénica que pruebe la viabilidad de lo expuesto de modo que se confirme o corrija lo que investigadores de la talla de Shergold y Varey (1961), Ruano de la Haza (2000: 317-340), Varey (1980), Díez Borque y Rudolf (1994), Poppenberg (2003), Arellano (2000: 85-108) y el Grupo de Investigación del Siglo de Oro[6], Iglesias y Fernández Mosquera y el Grupo de Investigación de Calderón[7], la escuela valenciana (Oleza, Teresa Ferrer Valls (2008), Rodríguez Cuadros (2012)[8] y nosotros mismos en el ITEM hemos propuesto en términos teóricos con una comprobación práctica (Huerta 2003; Sáez Raposo 2019, 2020; Vélez-Sainz 2013; Vélez-Sainz y Bustos 2021)[9]. Proponemos, pues, reconstruir «arqueológicamente» una práctica escénica que se remonta a lo mejor de nuestro teatro clásico de modo que vemos los códigos con los que Calderón se comunicaba con los escenógrafos y miembros de la compañía teatral de Vallejo.

Como sabemos muy bien, Calderón es uno de los pocos grandes autores que supo adivinar cuál de sus obras iba a ser la más importante. *La vida es sueño* cuenta con cuatro remodelaciones distintas: dos en su formato como tragedia histórica y dos en su formato de auto sacramental. Como tragedia histórica, además, aparece como la primera obra de sus obras completas, lo que indica la importancia que el propio Calderón le daba. Como auto sacramental tenemos dos versiones, una de los años 1640 y otra de una puesta en escena que seguramente preparó el propio Calderón en 1673. En cuanto a la edición del texto que nos ocupa, la segunda de 1673, cuenta con la prínceps de 1677 y dos manuscritos del siglo xviii que resultaron de especial interés para nuestros usos. Esta obra fue puesta en escena en Madrid repetidas veces en su momento.

6 Se pueden ver los resultados en <https://www.unav.edu/web/griso/proyectos/autos-sacramentales-completos-de-calderon-de-la-barca>.

7 Se pueden ver los resultados en <https://www.calderondelabarca.org/?page=1>.

8 Los resultados se pueden ver en ASODAT: <http://asodat.uv.es/>.

9 Se pueden ver los resultados en <www.ucm.es/ITEM>.

Los autos sacramentales eran una fiesta cívica donde se celebraba la identidad de la ciudad en la festividad del Corpus. Comenzaba con un pasacalles que discurría desde la Iglesia de Santa María y pasaba por el Alcázar, la calle de Santiago, la puerta de Guadalajara para terminar en la Plaza Mayor, o en la de San Salvador, donde concluía con la representación de los autos sacramentales. A partir de la entrada de Ana de Austria en 1570 se hicieron obras para condicionar las calles por las que tenía que discurrir la comitiva. El segundo recorrido conectaba el Real Alcázar con la Puerta del Sol, la Carrera de San Jerónimo y el Prado de San Gerónimo. La ruta principal sería la calle mayor en un itinerario que recorría la Almudena, platerías y la carrera de San Jerónimo. Como indica Francisco Sáez Raposo (2018: 46), el objetivo fue conectar estos puntos a través de un eje principal situado en la calle Mayor «en un itinerario que recorría, además de esta, la Almudena, platerías y la carrera de San Jerónimo»[10].

Durante el período en que se representó el auto sacramental que nos ocupa, se ponían en escena en Madrid dos autos por año, cada uno de los cuales requería cuatro carros. Los carros se colocaban detrás de un gran tablado que, según el dibujo que se ha conservado del año 1665, tenía 70 pies de largo por 20 de ancho, es decir, 19'6 x 5'6 m (el tablado del Corral del Príncipe tenía 8 x 4'5 m y el de la calle de la Cruz, 7'4 x 4'5 m) (Ruano 2000: 319). Según podemos comprobar, el tablado de este año medía 20'16 x 8'4 m, es decir, casi igual de largo pero casi el doble de ancho del tablado utilizado en 1665. Los carros, según este dibujo, medían cada uno unos 18 x 10 pies (5 x 2'80 m). En su parte más cercana al tablado, cada carro muestra, a unos cuatro pies de la línea del tablado, un pequeño rectángulo acotado, espacio que seguramente no era utilizado para decorados. Lo que quedaba por tanto era un área de unos 14 x 10 pies (3'92 x 2'80 m) (Ruano 2000: 320).

Los carros de *La vida es sueño* siguen el modelo de los carros de globo, frente a los carros de *El arca de Dios cautiva* que se representó unos meses antes, que eran rectangulares y que giraban por medio de una devanadera. Los globos representaban los cuatro elementos: el primero, pintado de boscajes, era la tierra; el segundo, de nubarrones y estrellas, la esfera del fuego; el tercero, «de color de mar, cuajado entre ondas cerúleas todo de diversos pescados», el del agua; y el cuarto, «pintado de color de aire, cuajado de diversas aves», el del aire.

10 En algún momento de nuestra vida académica nuestra intención será recorrer el mismo itinerario llevando a la población matritense hacia la Plaza Mayor.

John J. Allen y Domingo Ynduráin al respecto de los dos globos de *El gran teatro del mundo* (1997: XXXIX) y Ruano de la Haza al respecto de los carros de globo en general (2000: 317-340), explican que cada globo se abre en dos mitades, cayendo la mitad delantera sobre el tablado y quedando la segunda media esfera erecta sobre el carro.

La mitad que cae sobre el tablado descansa en dos pilares o postes, que tienen forma de árboles para el globo de la tierra, de pirámides ígneas para el del fuego, de ovas, conchas y corales para el del mar, y de «bichas con dos pájaros en su remate» para el del aire. La media esfera que queda cara al público sirve en cada caso de vestuario, saliendo «una mujer caballera en un león corpóreo» en de la tierra, «una mujer caballera en una salamandra también corpórea» en el del fuego, «otra mujer caballera en un delfín corpóreo» en del agua, y una cuarta mujer «sobre un águila corpórea» en el del aire. Cada globo de *La vida es sueño* está, por tanto, compuesto de dos mitades, una de las cuales queda fija en posición vertical sobre el carro mientras que la otra se abre, probablemente por bisagras, para caer sobre un poste o columna. La media esfera que cae lo haría gradualmente, para lo cual se necesitarían cuerdas o maromas, que pasarían por garruchas situadas en lo alto del mástil central, y contrapesos y tornos, que estarían ocultos en el primer cuerpo del carro. El globo ha de descansar encima de este primer cuerpo para permitir que su mitad delantera caiga sobre el pilar. Para el globo de la tierra, Calderón sugiere que se construya «en lo bajo del tablado [...] una gruta que ha de abrirse a su tiempo y verse en ella un hombre dormido sobre un peñasco». El «tablado» al que alude Calderón es del primer cuerpo del carro y no el del escenario que había delante de los carros, que es donde actuaban los representantes. La descripción de Ruano concuerda básicamente con la de John J. Allen y Domingo Ynduráin, incluido el hecho de que el primer cuerpo solo ocupaba la parte posterior del carro (Allen e Ynduráin, eds. Calderón 1997: XXXIX). Allen e Ynduráin no explican el mecanismo de pie derecho, garruchas y cuerdas que era necesario para poder abrir ese medio globo y Ruano (2000: 325) lo hace con bastante detalle, así la

> media esfera que cae lo haría gradualmente, para lo cual se necesitarían cuerdas o maromas, que pasarían por garruchas situadas en lo alto del mástil central, y contrapesos y tornos, que estarían ocultos en el primer cuerpo del carro. El globo ha de descansar encima de este primer cuerpo para permitir que su mitad delantera caiga sobre el pilar.

Por nuestra parte, a partir de este modelo presentamos uno a partir del cual se ampliaban las posibilidades iconográficas de la construcción. Así nos quedó el carro de la tierra en sus diversos bocetos.

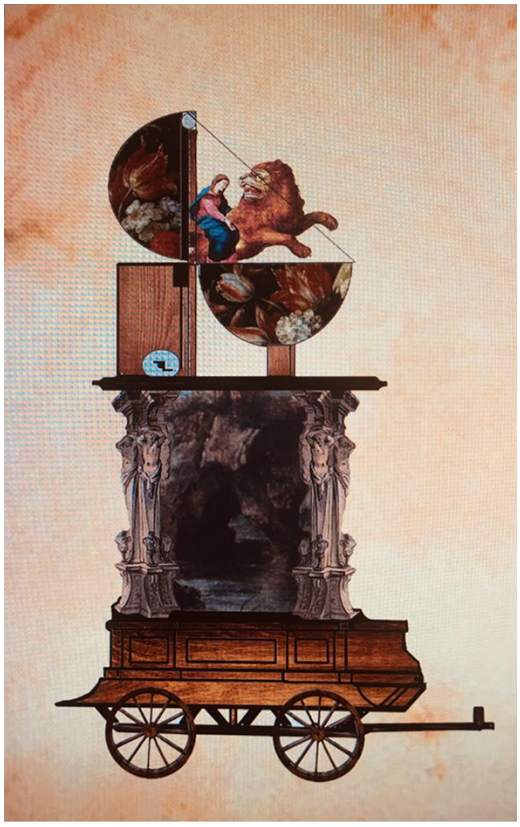


Fig. 1. Propuesta «arqueológica» del Instituto del Teatro de Madrid, diseño de Jara Martínez Valderas.

La primera de las propuestas correspondía exactamente con lo que la crítica había observado: una división en dos cuerpos, una inferior con la forma de una gruta, y uno superior con el carro en globo sobre el que reposaba la mitad inferior del mismo. Calderón indica que la mitad inferior cae sobre el tablado. Entendemos, con Ruano, que el tablado se refiere al primer cuerpo. Asimismo, se hace constar que esta parte móvil está vacía

y que la superior contiene dos imágenes una mujer caballera y un león «corpóreo», es decir, pintado sobre una madera. Ampliamos el tamaño de las ruedas en tres veces para que correspondieran al tamaño de las de los carros de heno que se usaban con este menester y que permitirían, en todo caso, una estructura de casi 6 m de altura. Las ruedas de Ruano, por esquemáticas claro, no tendría ninguna funcionalidad. El modelo de época más probable es el globo abierto de la mangrana que se construía con madera de haya, muy flexible pero estable, que permitía que se pintara por encima con una tela, y que resistían las aperturas por cuerdas. Recordemos el modelo de «mangrana» de la compañía *Antiqua scena* preparada para el Misterio de Elche (2008: 36 y 37).

Aunque la cuerda de caída de la parte inferior del globo molestaría la visión de la escena posterior (las damas icónicas sobre su montura respectiva), habríamos de aceptarla puesto que aparece en la documentación de la memoria de apariencias al respecto del carro del cielo donde se destaca que la esfera celeste «se ha de abrir a su tiempo, descansando la mitad que cae en dos colunas de recortado» (Plata 2012: 47), de modo que este cuerpo «descansa» sobre el otro. Ahora bien, quisiera destacar que esta cuerda no es estrictamente necesaria para la apertura del carro, con un tabique duro situado en la parte posterior y una polea (situados en una caja parecida al original) se podría abrir por medio del mismo juego de garruchas y poleas de Ruano que se abra el cuerpo superior del globo y no el inferior permitiendo que el efecto de apertura aloje una figura más grande y no pintada sobre el cuerpo superior.

A su vez, el elevadísimo coste de producción de cuatro carros de madera de haya que fueran móviles con su juego de poleas y garruchas hizo que nos decantáramos por una propuesta «historicista» y no «arqueológica» de la escenografía como quizá corresponde a una institución de investigación y enseñanza superior con un presupuesto limitado y no a una instancia ministerial. Para empezar tuvimos que contentarnos con reconstruir una escenografía que hacía juego con la dramaticidad de los carros en lugar de reconstruir los cuatro del momento. Construimos un cuerpo fijo que se sujetaba al escenario de la Plaza Mayor de Almagro en el que, por medio de un trampantajo, se representaba iconográficamente uno de los cuatro carros por una disección apaisada y no vertical que se situaba en la trasera del proscenio de modo que se aprovechaba para los cambios de vestimenta de los actores.

Como se puede ver, nos centramos en el carro de la tierra en el que Calderón hace referencia a un «globo lineado» se refiere a un globo te-

rráqueo en el que se aprecia el ecuador y los husos esféricos, cuya función es la de marcar los husos horarios. El primer modelo historicista quedó como sigue:



Fig. 2. Propuesta «historicista» del Instituto del Teatro y vídeo en 3D con telón cerrado, diseño de Jara Martínez Valderas.

Asimismo, para la reconstrucción del carro de la tierra acabamos utilizando un mapa de época para el globo. Se trata del *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula* (1630) de Hendrik Hondius que comparamos con otros mapamundis de la época[11]. Asimismo, usamos una reproducción del león de San Marcos presente en el Palacio Ducal de Venecia, y un bello cuadro sobre el paraíso terrenal alojado en el Museo del Prado, *El Paraíso*

11 En concreto con *Theatrum Orbis Terrarum,* mapamundi (1570) de Abraham Ortelius, el *Mapamundi* (1625) de Jodocus Hondius, el *Mapamundi* (1663) de Nicolaes Visscher, el *Mapamundi* (1691) de Hubert Jaillot y el *Mapamundi* (1730) de Stoopendaal.

y los cuatro elementos (1606 - 1609. Óleo sobre tabla, 58 x 74 cm) de Denis van Alsloot y Hendrik de Clerck. La escenógrafa, Jara Martínez Valderas, realizó el diseño de la escenografía y siguió la división de espacios ofrecida por Françoise Gilbert en los magníficos cuadros de segmentación del texto en su monografía sobre *El sueño en los autos sacramentales de Calderón* (2018: 44-445). Ahí nos tomamos la libertad de utilizar las imágenes superpuestas de la gruta y del paraíso terrenal para conformar un telón de boca y uno de fondo que pudieran presentar un espacio escénico donde se situaran las figuras de Hombre y de Peregrino en la sección final de la obra.

Ya con el diseño definitivo «historicista» y con un presupuesto asumible de la Compañía «Hacer Teatro», iniciamos el proceso de construcción de la escenografía. Se segmentó una rueda de carro de heno real para efectuar la escenografía con 1 metro de diámetro.



Fig. 3. Taller de «Hacer Teatro»; imagen de Pilar Dios y Jara Martínez Valderas con el diseño de la rueda, fotografía del autor.

En lugar de la madera de haya, que tendrá que esperar ocasión más propicia, realizamos un globo a partir de una bomba de agua industrial de plástico a la que se le sumó una estructura de metal que permitía incluir resortes de apertura. En la siguiente diapositiva se ve el tamaño del globo,

el total es de 170 de alto y ancho lo que permitía la inclusión de una actriz, que sustituyó la imagen que probablemente había en el globo:



Fig. 4. Taller de «Hacer Teatro», tamaño real del globo, fotografía del autor.

El mecanismo de apertura del carro fueron unas poleas en metal paralelas a las que se usarían de metal y madera en la época. En la sección *Théâtres Et Machines De Théâtre* de *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert se destacan algunos ejemplos de poleas parecidas que, en realidad, se remontan a la *Práctica para fabricar escenas y máquinas de teatro* (1638), de Nicola Sabbattini[12].

12 El arquitecto ingeniero desarrolla los métodos de realizaciones escénicas asociando la decoración a la maquinaria. Desde el escenario, define una organización del espacio sobre una superficie de dos dimensiones, integra efectos visuales y sonoros realizados con la ayuda de trampillas y máquinas (apariciones, vuelos, mar, cielo, viento, truenos), y propone soluciones para mejorar la iluminación. Así, según la óptica barroca, la escena asocia la ilusión a una forma de magia que mezcla formas, colores, sonidos, sombras y luces, para tender hacia el asombro del espectador. Los cambios de decorados efectuados ante sus ojos durante los intervalos, las transformaciones, las nubes y los dioses que descienden del cielo, concurren a esta percepción.

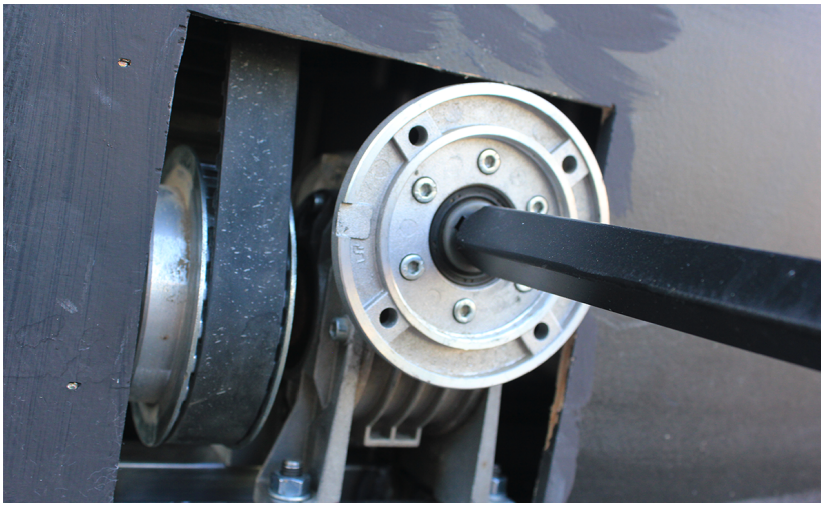


Fig. 5. Mecanismo de la polea, fotografía del autor.

Las poleas tendrían una continuación por garrochas y rieles que estaban escondidas tras las columnas y que daban con un soporte de metal que permitía la apertura de la parte superior del globo.



Fig. 6. Mecanismo del riel, fotografía del autor.

El bello resultado final queda como sigue:



Fig. 7. Imagen final de la escenografía, fotografía del Instituto del Teatro de Madrid.

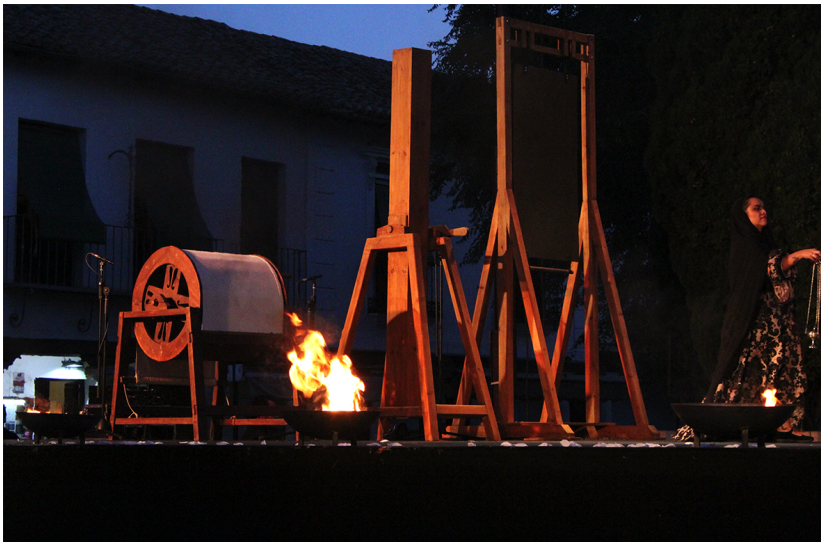


Fig. 8. Máquinas de efectos sonoros, Museo del Teatro en Almagro, fotografía del Instituto del Teatro de Madrid.

Los efectos sonoros dependían de unos mecanismos diseñados por *Antiqua Scena* y que nos prestó el Museo del Teatro: una máquina de viento de pino y algodón, una máquina de lluvia en forma de prisma de pino, latón y balines de plomo y una chapa de tormenta de madera de pino, cuero y latón inspiradas en las descritas por M. J. Moynet (1873).

En la página web <https://lavidaessueno.es/> hemos colgado grabaciones de vídeo, en las que se ve el uso dramatúrgico de la escenografía en el momento de la aparición de la Gracia (Instituto 2019: mins. 18:26-19:11) y en medio del número musical en el que se abre el carro «Cuando el fuego, agua, aire y tierra» (Instituto 2019: mins. 13:44-14:40)[13]. Como se puede observar en la grabación, decidimos realizar un uso dramatúrgico del momento de apertura del globo de modo que se relaciona con la aparición del personaje de la gracia divina con el mismo sentido iconográfico de los mapas *orbis terrarum* o «t en o» en los que se destaca el *urbi et orbi* de la gracia.

Consecuencias en el estudio de la transmisión textual y musical

En cuanto al acercamiento textual y musical, creo que la puesta en escena como paradigma investigador puede ofrecer ventajas en cuanto al modelo de edición de los textos. En el caso específico de la reconstrucción de la historia escénica del auto sacramental *La vida es sueño* de Pedro Calderón, el principal hito que hemos podido aportar en el proyecto consiste en la recuperación de su única partitura de época.

Se trata de una colección de siete partes musicales o *particellas* alojadas en la sección de anónimos dedicados a la música profana (autos, comedias, loas, sainetes) de la amplísima colección musical de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En la entrada 262 del catálogo se lee: «(Agua, tiera [sic], fuego) a 4 con violines, Auto intitulado "La vida es sueño". Se representó el año de 1753» (Rubio 1976: 177)[14].

Está en clave de Fa mayor y son siete hojas apaisadas, dobles, copiadas por la misma mano que corresponden a las partes de Tiple primero que corresponde a «Fuego», el tiple segundo que corresponde a «Agua»,

13 El vídeo está también colgado en el YouTube del Instituto del Teatro: <https://www.youtube.com/watch?v=gLpzs1_ODwY&t=612s>.

14 Hay muchas *particellas* de puestas en escena de obras calderonianas, por ejemplo, *Afectos de odio y amor*, «Apolo el laurel ofrece», tiple, TpAt, acompto, sign. A-29 (sign. 158-10). Nos encontramos en el proceso de catalogar y editar las partes que correspondan a puestas en escena calderonianas.

el alto de «Tierra» y el tenor («Ayre»). Encontramos, asimismo, las partituras de dos violines y un acompañamiento no desarrollado (sig. ant.: A.43 y signatura nueva 160-1). María Victoria Curto y Víctor Trueba transcribieron modernamente la música.

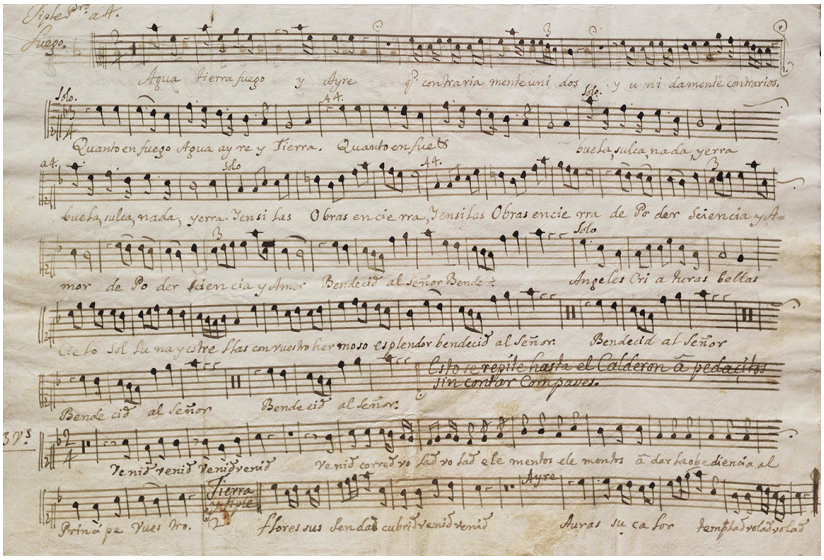


Fig. 9. Parte del personaje «Aire», Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 160-1, fol. 2, reproducción con permiso.

La anotación de la partitura, toda en letra del XVIII, está trufada de comentos sobre las repeticiones e indicaciones. Los números musicales que anotan son los siguientes: «Agua, tierra, fuego y Ayre / que contrariamente unidos [...] en lucha estáis, dividíos» (vv. 53-58), «Quanto en fuego, Agua, ayre y tierra / vuela, sulca, nada y yerra [...] ¡bendecid al señor!» (vv. 186-211), con indicación de que «esto se repite hasta el calderón a pedacitos sin contar compases». También se apuntan las siguientes: «venid, venid, venid, venid / venid, corred, volad, Elementos» (vv. 755-756), «venid, corred, volad, Elementos / a dar la obediencia al príncipe vuestro [...] el Agua, la Tierra, el Aire y el Fuego» (vv. 805-834), «Sobre aspid y basilisco / seguro pisará el hombre [...] el uno en los frutos y el otro en las flores» (vv. 900-926), con indicación de que «esto se repite otra vez a bocaditos conforme están las rayas saltando la

segunda vez lo que está cercado». Finalmente, se lee: «Sienta, gima, llore y sufra» y «Gloria a Dios en las alturas / y paz al hombre en la tierra» (vv. 1555-1556 *et passim*). Otro número musical es: «Quanto en fuego, Agua, ayre y tierra / vuela, sulca, nada y yerra [...] ¡bendecid al señor!» (vv. 186-211) (Instituto del Teatro 2019: mins. 12:21-15:00), «Sobre aspid y basilisco / seguro pisará el hombre [...] el uno en los frutos y el otro en las flores» (vv. 900-926), que en la partitura aparece con la indicación de que «esto se repite otra vez a bocaditos conforme están las rayas saltando la segunda vez lo que está cercado». Un ejemplo final nos muestra el resultado del número final «Gloria a Dios en las alturas / y paz al hombre en la tierra» (vv. 1555-1556 *et passim*, Instituto del Teatro 2019: 15:54-final)[15]. En la web mencionada se puede observar la reconstrucción del espectáculo completo.

Al final de la partitura en letra del XIX se lee «Música del auto intitulado La vida del sueño [sic] se representó el año de 1753». De esta nota se toma, sin duda, la noticia del catálogo. No obstante, no tenemos noticia de ninguna representación de *La vida es sueño* que corresponda a esa fecha. En el siglo XVIII los autos sacramentales madrileños se mudaron a los corrales de comedias del Príncipe o de la Cruz. Se trataba, con carácter exclusivo, de autos de Calderón, ya que el Ayuntamiento había mandado reunir en 1703 muchos de sus autos, por lo que los alternaba cada año para las representaciones, procurando no repetirlos. La más cercana en fecha es la de la compañía de Manuel Guerrero que representó el auto en el Corral de la Cruz, a partir del 18 de junio de 1751, con sainetes de Antonio Fernández. A esta puesta en escena pertenece el manuscrito de la biblioteca histórica municipal de Madrid, ms- I-182-9, 44 folios, con letra del XVIII. El título lee: «Auto Sacramental Alegórico, / Yntitulado: La Vida es sueño / de D[o]n Pedro Calderón de / la Barca. / Hecho por la compañía / de Manuel Guerrero / año. 1751». No obstante, este manuscrito no parece corresponder con las partes musicales encontradas. Sabemos que se trataba de la segunda versión del auto porque de esta representación conservamos el manuscrito del Ayuntamiento de Madrid, en el que se indica la compañía que lo representó y en cuyo texto se pueden detectar acotaciones añadidas que requieren «Música». En concreto, se musican las secciones que comienzan con los versos 25 («luego, si sobre las aguas»), 785 («que de sentidos ajeno»), 881 («de que las

15 El vídeo está también colgado en el YouTube del Instituto del Teatro: <https://www.youtube.com/watch?v=Bdj3TjK5fEo&t=1s>.

canas del juicio»), 1528 («Al fuero de la razón») y 1794 («habrá elemento que dé») que no casan con ninguna de las anotaciones de las partes. Algunas de estas musicaciones anteceden o siguen números musicales muy significativos de la obra. Como indica Fernando Plata (2019: 118), esto «apunta a una ligera labor de adaptación del auto a condiciones musicales nuevas, lo cual no era infrecuente en el siglo XVIII». Esto deja en el aire la puesta en escena que correspondería.

Contamos con otras dos puestas en escena de época: la de la compañía de Josef de Parra, que la representó el auto en el Corral de la Cruz, a partir del 21 de junio de 1743, con sainetes de Cañizares y la de la compañía de Ignacio Cerquera que la representó en el Corral del Príncipe, del 4 al 22 y del 24 al 27 de junio de 1723, con entremeses y fin de fiesta de José Garcés. De ambas solo tenemos noticia de la música de una y esta es, nada menos, que de la uno de los principales compositores dieciochescos españoles. Un contrato indica que José de Nebra Blasco (1702-1768), recibió, el 28 de junio, 300 reales de vellón por esta «nueva» música. Se trata de la primera colaboración en lo que será una fructífera relación, hasta 1751, de este famoso compositor con el Ayuntamiento de Madrid para componer la música de las representaciones de los autos de Calderón en los corrales. Pudiera ser que se tratara de esta partitura, hoy considerada perdida[16].

Recordemos que Ignacio Cerquera o Cerqueira, dramaturgo y actor destacado en los papeles de gracioso en las primeras décadas del siglo XVIII, fue director de una compañía de actores. Tuvo dos hijas también actrices, Gertrudis e Isabel Cerqueira, que podrían haber interpretado las voces de los tiples indicados en la partitura. La compañía fue la de José Garcés, quien había pertenecido, a su vez, a la de Damián Polop. Garcés se casó con Josefa de Cisneros. En 1693 había sido nombrado Cabildo de la Novena, fue primer galán desde 1706. En 1716 pasó a formar parte de la de Juan Álvarez. En 1722 es cuando Cerquera pasa a controlar el grupo tras una posible pelea entre Garcés y Álvarez (Pérez Ibáñez 2005: 25).

Posiblemente sea más sencillo la atribución de las partes del segundo manuscrito del XVIII, el de Palma de Mallorca, presente en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March Servera[17]. Se trata de un manuscrito

16 El principal estudio que hay sobre Nebra, el de la musicóloga María Salud Álvarez Martínez no contempla esta partitura (1993). En la actualidad nos encontramos haciendo un estudio completo de la posibilidad de atribución.

17 Antes en su biblioteca particular de Madrid, ms. Núm. R 6536, signatura 19/9/1/X.

en el que las partes casan mejor con las partes de San Lorenzo, se indican las acotaciones musicales en los lugares de las partes. Además, en el manuscrito no se repiten los versos que están en las partes, lo que podría facilitar la puesta en escena.

Conclusiones

Creo que de lo hasta aquí expuesto se pueden extraer, al menos, tres conclusiones. Las reconstrucciones de puestas en escena de obras históricamente fundamentadas resultan indispensables en la conformación de los estudios teatrales centrados en las facultades universitarias, pues permiten la imbricación entre profesionales de la filología, musicología, historia del arte y del arte dramático con el fin de establecer parámetros históricos de reconstrucción de puestas en escena. Estas mismas necesariamente han de presentar, al menos en su horizonte, la posibilidad de reconstrucción arqueológica de la obra.

Creo firmemente que la puesta en escena como paradigma investigador da magníficos resultados, pues nos permite resucitar el hecho teatral concreto, a partir del cual se basan los impresos con los que trabajamos dentro de la filología. La propuesta escénica ha de ser concreta, aspirar a lo arqueológico; pero, si es necesario, procurar al menos ser historicista. Al igual que en la reconstrucción de un sitio arqueológico se procura mostrar la unión entre las distintas fases de construcción, una obra teatral puede mostrar abiertamente los distintos estadios que está reconstruyendo. En este caso, la escenografía imita el modelo de las del XVII, mientras que la música muestra abiertamente su filiación ilustrada. No es una arqueología de la obra de 1673, sino una reconstrucción de los distintos «sedimentos» de conformación de la tradición teatral. Finalmente, creo que el instrumento más adecuado para estas puestas en escena pasa por la creación de un modelo de ediciones escénicas bedierianas que partiendo de los esfuerzos ya realizados por Margaret Greer y Louise Stein (*La Estatua de Prometeo*, 1986), Rafael Zafra (*El primer refugio del hombre y probática piscina*, 2018) y de este, Esther Borrego y Álvaro Torrente (*Primero y segundo Isaac*, 2001), presente no solo las ediciones críticas del texto impreso y de la música, o los magníficos cuadros didascálicos de las mejores ediciones de teatro cortesano, como, por ejemplo, la de *Azis y Galatea* de María Rosario Leal Bonnati (2011), ni tampoco la reconstrucción escenográfica de los críticos mencionados al principio del trabajo, sino que realice una completa y detallada propuesta escénica que englobe

todos los aspectos anteriores. Se trataría, en definitiva, de una suerte de reconstrucción de la *scæna optima* que, en paralelo al bedieriano *optimum exemplum*, permita encontrar un propuesta escénica verosímil, real y factible de la tradición escénica de nuestras obras clásicas. Sería, en breve, así como el «cuaderno de regiduría histórico» de una puesta en escena concreta. Creo firmemente que aquellas obras de especial carácter musical, como los autos sacramentales y las obras de teatro cortesano, pueden beneficiarse especialmente de ello. Es nuestra intención ahondar en esta dirección en el futuro.

Obras citadas

Antiqua Scena, *El escenario de la ilusión, Iluminación y sonido en la escena barroca*, Madrid, Antiqua Scena, 2008.

Álvarez Martínez, María Salud, *José de Nebra Blasco: Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico,1993.

Arellano, Ignacio, «El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)», *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 2000, págs. 85-108.

Betteridge, Thomas y Greg Walker, «Performance as Research: Staging John Heywood's Play of the Weather at Hampton Court Palace», en *Staging the Henrician Court*, 2009. Disponible en <http://stagingthehenriciancourt.brookes.ac.uk/> (consulta: 15 de abril de 2021).

Calderón de la Barca, Pedro, *Autos sacramentales*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

— *La vida es sueño, Comedia, auto y loa*, ed. de Enrique Rull, Madrid, Alhambra, 1980.

— *El gran teatro del mundo*, ed. de John J. Allen y Domingo Ynduráin, Barcelona: Crítica, 1997.

— *Primero y segundo Isaac*, ed. de Álvaro Torrente, Esther Borrego y Rafael Zafra, Madrid, Patrimonio Musical Español, 2001.

— *El Orden de Melquisedec*, ed. de Ignacio Pérez Ibáñez, Kassel, Reichenberger, 2005.

— *La vida es sueño, edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*, ed. de Fernando Plata Parga, Kassel, Reichenberger, 2012.

— *El primer refugio del hombre y probática piscina*, con un estudio de *El primer blasón católico de España*, ed. de Rafael Zafra, Kassel, Reichenberger, 2018.

— y Juan Hidalgo, *La Estatua de Prometeo*, ed. de Margaret Rich Greer, Louise K. Stein, Kassel, Reichenberger, 1986.

CAÑIZARES, José de, *Azis y Galatea*, ed. de María Rosario Leal Bonnati, Madrid, Iberoamericana, 2011.

DIDEROT, Denis, Jean le Rond D'ALEMBERT, *L'Encyclopedie, Recueil de Plannes sur Les Sciences, Les Arts Libéraux et les Arts Méchaniques avec leur explication*, Facsímil, [Paris, chez Briasson, rue Saint Jacques, à la Science, 1771], Paris, Interlivres, 2002.

DÍEZ BORQUE, José María y Karl F. RUDOLF, eds., *Barroco español y austríaco: fiesta y teatro en la corte*, Madrid: Museo Municipal, 1994.

DUMESTRE, Vincent, Benjamin LAZAR, Cécile ROUSSAT, Adeline CARON, Alain BLANCHOT y Christophe NAILLET, *Le bourgeois gentilhomme, Comédie-ballet de Molière et Lully*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TKuUqsR4WOY> (consulta: 15 de abril de 2021).

DUMESTRE, Vincent, Benjamin LAZAR, Cécile ROUSSAT, Adeline CARON, Alain BLANCHOT y Christophe NAILLET, « Les arts en dialogue », en *Le bourgeois gentilhomme, Comédie-ballet de Molière et Lully*, DVD de Fraudrau, Martin, París, France Telecom, 2004, págs. 6-8.

FERRER VALLS, Teresa, dir. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.

FRAUDRAU, Martin, *Le bourgeois gentilhomme, Comédie-ballet de Molière et Lully*, de Vincent Dumestre, Benjamin Lazar y Cécile Roussat, *Le bourgeois gentilhomme, Comédie-ballet de Molière et Lully*, París, France-Telecom, 2004.

GILBERT, Françoise, *El sueño en los autos sacramentales de Calderón,* Kassel, Reichenberger, 2018.

HUERTA, Javier, *Historia del teatro español*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2003.

INSTITUTO DEL TEATRO DE MADRID, «Grabación de la puesta en escena de la reconstrucción historicista del auto sacramental *La vida es*

sueño, de Pedro Calderón de la Barca», estreno 3 de julio 2019, *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro*, 2019. Disponible en <https://lavidaessueno.es/> (consulta: 15 de abril de 2021).

Little, Suzanne, «Practice and Performance as Research in the Arts», en *Dunedin Sounds*, ed. de Dan Bendrups, Dunedin, Otago University Press, 2011, págs. 19-28.

Madrid es teatro, Redacción de «Le bourgeois gentilhomme. poème harmonique», *Madrid es teatro*, 08/05/2011. Disponible en <http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=2235:le-bourgeois-gentilhomme-poeme-harmonique&catid=207:informacion&Itemid=3> (consulta: 15 de abril de 2021).

Moynet, M. J., *El teatro del siglo XIX por dentro*, Madrid, Asociación de directores de escena de España, 1999.

Pérez Ibáñez, Ignacio, «Estudio preliminar», en *El Orden de Melquisedec*, de Pedro Calderón de La Barca, ed. de Ignacio Pérez Ibáñez, Kassel, Reichenberger, 2005, págs. 9-164.

Plata Parga, Fernando, «Introducción», en *La vida es sueño: edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*, Kassel, Reichenberger, 2012, págs. 9-80.

Poppenberg, Gerhard, *Psique y alegoría: Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2003.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, *El libro vivo que es el teatro: Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012.

Ruano de la Haza, José María, «Los carros de los autos sacramentales de Calderón (1659-1681)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 2000, págs. 317-340.

Ruano de la Haza, José María y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

Rubio, Samuel, *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1976.

Sáez Raposo, Francisco, *Todo Madrid es teatro: los escenarios en la villa y corte en el Siglo de Oro*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2018.

— *Con descuido cuidadoso: el universo del actor en tiempos de Cervantes*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2020.

SHERGOLD N. D. y J. E. VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681: estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.

VAREY, John, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1980.

VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Introducción: la praxis escénica de Torres Naharro», *Teatro completo* de Bartolomé de Torres Naharro, Madrid, Cátedra, 2013, págs. 65-71.

VÉLEZ-SAINZ, Julio y Álvaro BUSTOS TÁULER, «Introducción: La puesta en escena del teatro de Lucas Fernández», en *Teatro completo (Farsas y églogas)* de Lucas Fernández, Madrid, Cátedra, 2021, págs. 50-84.

Apolo en la austrina región

Martina Vinatea
Universidad del Pacífico

Resumen: El propósito de esta comunicación es mostrar de qué manera la literatura de los Siglos de Oro llega y se desarrolla en la otra orilla, en el austrino polo, de la mano de los conquistadores y luego de los indianos, indígenas, criollos y mestizos que conformaron el vasto imperio español, principalmente el de los Austrias: un imperio constituido sobre la base de distintas geografías, culturas nativas, grupos sociales y étnicos. Y este propósito lo ilustraré sobre la base de uno de los poemas fundacionales de la Literatura en los reinos del Perú: el *Discurso en loor de la poesía*.

Palabras clave: *Discurso en loor de la poesía*, virreinato del Perú, Literatura virreinal, siglo xvii, Clarinda.

Para centrar el tema de esta comunicación, relataré dos episodios que me parecen sugerentes para empezar a ver cómo Apolo llega y se asienta en la austrina región:

El primero: Según cuenta Cummins, uno de los retratistas de la corte de Felipe II, Juan Pantoja de la Cruz, conocido también por ser preciador, preparó un inventario de la colección de pinturas de Felipe II, entre ellas, menciona las pinturas de la genealogía de los incas pintadas por los indígenas del Perú. Esta serie fue enviada por el virrey Francisco de Toledo y, según el preciador, se exhibían en una de las salas del palacio real al lado de Tizianos y Boscos. Pantoja cotiza las pinturas de la genealogía a precios tan altos como los del Bosco (Cummins 2021: 92).

El segundo: el Inca Garcilaso de la Vega ([1609] 1945: 11) dice en el libro primero de sus *Comentarios reales*:

> Habiendo de tratar del Nuevo Mundo o de la mejor y más principal parte suya, que son los reinos y provincias del Imperio llamado Perú, de cuyas antiguallas y origen de sus reyes pretendemos escribir, parece que fuera justo, conforme a la común costumbre de los escritores, tratar aquí al principio si el mundo es uno solo o hay muchos mundos; si es llano o redondo, y si también lo es el cielo redondo o llano; si es habitable toda

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_004
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 69-90

> la tierra o no más las zonas más templadas; si hay paso de la una templada a la otra; si hay antípodas y cuáles son de cuáles, y otras cosas semejantes que los antiguos filósofos muy larga y curiosamente trataron y los modernos no dejan de platicar y escribir, siguiendo cada cual opinión que más le agrada. Mas porque no es aqueste mi principal intento, ni las fuerzas de un indio pueden presumir tanto, y también porque la experiencia, después que se descubrió lo que llaman Nuevo Mundo, nos ha desengañado de la mayor parte destas dudas, pasaremos brevemente por ellas, por ir a otra parte, a cuyos términos finales temo no llegar. Mas confiado en la infinita misericordia, digo que a lo primero se podrá afirmar que no hay más que un mundo, y aunque llamamos Mundo viejo y Mundo Nuevo, es por haberse descubierto aquel nuevamente para nosotros, y no porque sean dos, sino todo uno. Y a los que dudan, si hay alguno que lo dude, si es llano o redondo, se podrá satisfacer con el testimonio de los que han dado vuelta a todo él o a la mayor parte, como los de la Nao Victoria y otros que después acá le han rodeado.

Empiezo con estos episodios, porque considero que grafican muy bien la idea de IMPERIO que tenían los Austrias mayores: uno y múltiple. Y me pregunto si esa es la idea que debiéramos tener presente cuando nos acercamos a la Literatura de los Siglos de Oro, escrita en castellano, en todas las posesiones del Imperio español, porque fue también una y múltiple.

Este es el propósito de mi comunicación: mostrar cómo la literatura de los Siglos de Oro llega y se desarrolla en la otra orilla, en el austrino polo, de la mano de los conquistadores y luego de los indianos, indígenas, criollos y mestizos que conformaron el vasto imperio español, principalmente el de los Austrias: un imperio constituido sobre la base de distintas geografías, culturas nativas, grupos sociales y étnicos. Y este propósito lo ilustraré sobre la base de uno de los poemas fundacionales de la Literatura en los reinos del Perú: el *Discurso en loor de la poesía*.

Debo advertir que no me anima ningún afán reivindicativo, sino más bien uno de unión y convergencia. Estoy convencida de que, por la enorme afinidad entre las dos orillas, debiéramos eliminar las distinciones entre Literatura española del Siglo de Oro y Literatura hispanoamericana colonial (sobre todo considerando la inexactitud del término «colonial», pues hasta bien entrado el XVIII no se denominó de ese modo a los reinos del Nuevo Mundo). Me propongo mostrarles que la literatura de los Siglos de Oro fue una en el viejo y el Nuevo Mundo, y así lo sentirán en los versos de la anónima autora del *Discurso*.

Marco histórico

No deja de llamarme la atención el hecho de que, a pocos años de la conquista, entre mediados y fines del siglo xvi, en los centros administrativos virreinales de México y de Lima, principalmente, se desarrollara una importante actividad cultural.

Reparemos en las fechas: los integrantes de la campaña equinoccial de la Compañía del Levante hincan la cruz como seña del descubrimiento, en Tumbes, en 1532. El virreinato del Perú fue creado por Carlos I de España, mediante una cédula firmada en Barcelona el 20 de noviembre de 1542. Una década después, se fundaron en tierras americanas centros de enseñanzas como colegios mayores y universidades. Así es, el 12 de mayo de 1551, Fray Tomás de San Martín funda la Universidad Mayor de San Marcos en los claustros dominicos de Lima, institución que congregó a intelectuales de diferentes ámbitos del conocimiento: ¡solo diecinueve años después de dejar las «señas del descubrimiento»! (cf. Lavallé 2005).

John Elliott habla del Imperio español como una monarquía «pluricéntrica» o «compuesta» que reúne un conglomerado de reinos con costumbres e idiomas propios unificados bajo la autoridad universal del rey y su Real Supremo Consejo de Indias (Elliott 2002: 65-91). Eran reinos sometidos a la corona de los Austria, pero con personería jurídica propia. Por ello, España no tenía colonias, sino reinos con virreyes y estos últimos estaban en el Nuevo Mundo, en Italia y en la propia península ibérica. Por tanto, la relación de los reinos americanos con la Metrópoli no era unilateral y de mero sometimiento, sino que el poder político circulaba por diversos centros de poder interconectados a lo largo y ancho del imperio.

A inicios del s. xvii, Lima, la capital del virreinato del Perú, era una ciudad activa culturalmente, pero su importancia iba mucho más allá, porque era la ciudad más prominente de América del Sur, en tanto fue la capital de un virreinato cuya extensión abarcaba el territorio que en la actualidad ocupan nueve países: Panamá, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay, Uruguay, Argentina, Colombia y Chile. En ella, vivían el virrey y el arzobispo, y fue el emporio financiero de la América austral. Asimismo, fue sede de la audiencia y cabecera de distrito del Tribunal de la Santa Inquisición, tuvo representación en las Cortes y fue cuna de la primera santa del Nuevo Mundo: Santa Rosa de Lima (Vinatea 2008).

Paso a dar mayores detalles del contexto cultural: el primer libro producido en la América austral vio la luz pública en 1584, *Doctrina Cristiana*,

texto en castellano, quechua y aimara, encomendado por el Concilio Limense al jesuita José de Acosta e impreso por el turinés Antonio Ricardo. También salieron de esa imprenta *El Arauco domado* de Pedro de Oña, 1596, y el *Símbolo católico indiano,* de fray Jerónimo de Oré, 1598. Por otro lado, se ha estudiado vastamente el comercio y la circulación de obras de autores de la antigüedad y de contemporáneos que pasaron a formar parte de bibliotecas particulares. Dentro de este grupo, destacan bibliotecas compuestas por más de 100 libros cuyo mayor porcentaje está integrado por obras de carácter religioso (véase Guibovich 1984-1985 y Leonard 1996); sin embargo, las obras de los autores clásicos también ocupan un lugar importante. Para completar el panorama, desde fines del siglo XVI, se representaban obras tanto de carácter religioso como profano, en las festividades del calendario religioso —especialmente en la del Corpus Christi— y se instaló en Lima el primer corral de comedias (véase Vinatea 2008: 16-18).

En las artes plásticas, la influencia del arte italiano en los pintores indígenas, mestizos y criollos se presenta desde fines del s. XVI con la presencia de tres pintores italianos: los hermanos jesuitas Bernardo Bitti, Mateo Pérez d' Alessio y Angelino Medoro. Estos pintores influyeron en el arte mestizo e indígena. Así, por ejemplo, el año 2019, el Museo del Prado exhibió temporalmente el célebre cuadro virreinal conservado en la Iglesia de la Compañía del Cuzco —y del que se realizan varias copias— que conmemora dos célebres matrimonios de conveniencia que entroncaron a la dinastía inca con la «dinastía» de la orden jesuita.

Según Ramón Mujica, la pintura delata el proyecto político de la Compañía de Jesús: construir sobre la base del antiguo Imperio incaico una nueva y renovada iglesia americana compuesta por vasallos indígenas, mestizos, criollos y peninsulares. Me refiero al desposorio de la princesa inca Beatriz Clara Coya, heredera del Imperio del sol, con el capitán Martin de Loyola —sobrino de san Ignacio de Loyola—, ocurrido en Cuzco, hacia 1572. Y luego en 1611, en Madrid, se desposa la hija de ambos, doña Lorenza Ñusta de Loyola con Juan Henríquez de Borja, el bisnieto de san Francisco de Borja. Esta mezcla de sangre inca con la sangre santa española «entronca la dinastía imperial de los incas con la dinastía jesuita, entrelazando para siempre su destino teocrático común compartido» (Mujica 2016: 72). Los jesuitas son los grandes maestros de un sincretismo religioso que «colinda con la heterodoxia»[1] (Mujica 2016: 81); y, sigo

1 «La obra misionera de los jesuitas constituyó uno de los principales signos de identidad de la Compañía. Esta iniciativa fue importantísima no sólo en virtud del



Fig. 1. Matrimonio de Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta, y de don Juan Borja con Lorenza Ñusta. Anónimo 1718. Lima, Museo Pedro de Osma.

elevado número de colegios creados, sino también por las peculiares características de las fundaciones. En estos establecimientos —tanto en China como en América—, los jesuitas se mostraron partidarios de un declarado sincretismo religioso, esto es, no tuvieron ningún tipo de escrúpulos a la hora de aceptar o adaptar ritos paganos con tal de llevar a los pobladores de dichas tierras la palabra de Cristo. La Compañía decidió respetar los particularismos religiosos con la intención de utilizarlos para el adoctrinamiento cristiano. Por ello, sus miembros recibieron múltiples críticas y acusaciones por parte de las otras órdenes religiosas, recelosas de los éxitos jesuitas». Información del Portal *Expulsión y exilio de los jesuitas de los dominios de Carlos III*, <http://www.cervantesvirtual.com/portales/expulsion_jesuitas/misiones_ultamarinas/> (consulta 3 de febrero de 2021).

con Mujica, al igual que los humanistas del Renacimiento italiano que «moralizan» o cristianizan las fábulas paganas de Ovidio, los jesuitas emplean el simbolismo incaico para convertir al Imperio inca en una teocracia.

Para abundar en la iconografía vinculada a los jesuitas, mencionaré uno de los cultos religiosos difundidos: el del Niño Jesús inca. De acuerdo con Mujica (2016: 62), se lo representaba del siguiente modo:

> Capa y túnica dorada con cuello postizo o valona. Bajo esta sobresalen los delicados encajes que ribetean los bordes bajos y las amplias mangas sueltas de una suerte de alba o túnica blanca interior de lino blanco que casi le llega a la media pierna y es propia del ajuar eclesiástico. Asimismo, el niño Dios calza sandalias con cabezas de puma y lleva un prominente tocado imperial neoinca que combina las divisas heráldicas de origen prehispánico y europeo. Pueden identificarse las diminutas *kantutas* o flores incaicas, la pluma central blanquinegra del *corinquenque* (águila real incaica) y la borla escarlata que pende sobre su frente. Estas se yuxtaponen al torreón o castillo circular con estandartes, cetros y un diminuto arcoíris que remata su ápice. Se debe tratar de una referencia al «castillo de oro» o fortaleza inca de Sacsayhuamán que aparece como divisa en el escudo de armas concedido a la ciudad del Cuzco por Carlos V[2].

Este Niño Jesús era la efigie de un Mesías católico de raza indígena y formaba parte de un programa nativista o reivindicador que atemorizó a la corona y se quiebra completamente con el advenimiento de los Borbones.

Ya he anunciado que, para ilustrar cómo llega Apolo, tomado como sinécdoque de la poesía renacentista, a la austrina región, me serviré de los versos de la anónima poeta autora del *Discurso en loor de la poesía*, poema que aparece como un paratexto en *El Parnaso Antártico de Obras amatorias* del sevillano Diego Mexía de Fernangil, que es una traducción de las *Heroidas* de Ovidio[3]. El *Discurso* es una defensa de la poesía, o

2 En el virreinato del Perú la imagen religiosa cristiana aporta novedades iconográficas significativas como los Niños Jesús cuzqueños y la Virgen del Rosario de Pomata, que se revisten de atributos incas, o las trinidades trifaciales o isomórficas, entre otras contribuciones. Fue esa habilidad de adaptarse a la cosmovisión y al vocabulario ritual indígena la clave del proceso evangelizador, el gran legado de las órdenes religiosas a la iglesia cristiana indiana (Espinosa 2005: 257).

3 Las ediciones más importantes de la Primera parte del Parnaso antártico de obras amatorias, de Diego Mexía de Fernangil, publicado en Sevilla, en 1608, por Alonso Rodríguez Gamarra. La obra de Mexía no tiene, hasta la fecha, una edición crítica o anotada moderna. Solamente se cuenta con la edición facsimilar de la Primera

como afirma Alicia de Colombí-Monguió (1985 y 2000), la carta de ciudadanía del humanismo sudamericano. Y también un intercambio de elogios entre la anónima autora y Mexía de Fernangil. Para ella, Mexía es el Apolo del Nuevo Mundo, se inflama en su esplendor, y para él la anónima autora es una heroica dama, como aquellas protagonistas de las cartas ovidianas, a quien las musas le rinden pleitesía. Veamos el soneto que el traductor de las *Heroidas* le dedica a la autora del *Discurso*:

Soneto del autor dedicado a la señora
que le dirigió el discurso poético

La antigua Grecia con su voz divina
celebra por deidades d'Helicona
nueve poetisas, dándoles corona
de yedra, lauro, rosa y clavellina:
Praxila, Mirti, Annites, Mirto, Erina,
Nossida y Telefila, que s'entona
con dulce canto, y Safo, a quien pregona
su Lesbos, como Tebas a Corina.
Mas, oh matrona, honor del mismo Apolo,
la clavellina, rosa, lauro y yedra
en todo siglo, sola a ti se debe,
pues siendo la deidad de nuestro polo,
te adorarán en su Parnasia piedra
las nueve musas y las griegas nueve.

(Mexía de Fernangil, 1608)

La autora del *Discurso* formó parte de la Academia Antártica que reunió a un grupo de autores, que entre la última década del s. XVI y las dos primeras del s. XVII, desplegó su labor literaria y que se identificó con los ideales y el estilo renacentistas, cuyo intento fue, como afirma Mabel Moraña, que se gestara un «proyecto de promover un humanismo intercontinental, un universalismo de nuevo signo [...] que debía reivindicar al Nuevo Mundo como *locus* productor de cultura capaz de desafiar los fundamentos mismos del exclusivismo europeo» (Moraña 1996: 11). Probablemente, por ello, se insistiera en la calificación geo-

Parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias, de Diego Mexía, Roma: Bulzoni Editore, 1990, preparada por Trinidad Barrera, que incluye una excelente introducción. También, Fred Rohner realizó en 2003 un estudio y edición anotada de la Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias de Diego Mexía de Fernangil para optar al grado de Magíster en Literatura Hispánica en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid) que no ha sido publicada.

gráfica en el título de algunas de las obras: *Miscelánea antártica* de Cabello de Balboa (1586), *Miscelánea Austral* de Ávalos y Figueroa (1602), *I Parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* de Mexía de Fernangil (1608), *Armas Antárticas* de Miramontes y Zuázola (1615).

Desde la portada del libro de Mexía, se advierte el traslado del Parnaso al Nuevo Mundo (Vélez-Sainz 2010: 63).

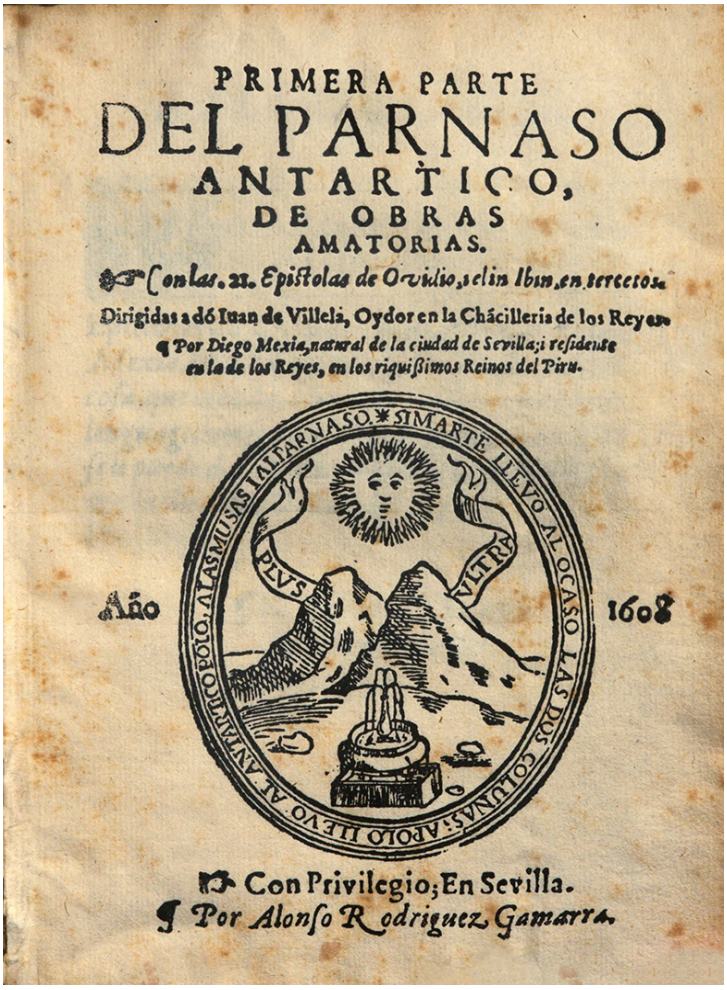


Fig. 2. *Primera parte del Parnaso antártico de obras amatorias*. Sevilla, 1608. University of California.

Semejante al emblema de Marciano Capela, «*Phoebo gaudet parnasia rupes*», en la portada de la edición de Sevilla, de 1608, destaca un medallón rodeado del lema «Si Marte llevó al ocaso las dos columnas, Apolo llevó al Antártico polo a las Musas y al Parnaso» (Bernat y Cull 1999: 357, Emblema 713). Dentro del medallón, lucen la fuente Castalia, el monte parnaso dividido en dos cumbres y el sol que brilla sobre el Parnaso. Detrás de las dos cumbres, se muestran dos divisas o cintas que dicen *Plus ultra*, lema que expresa la valentía del Imperio español que se atrevió a ir más allá de las columnas de Hércules. La fuente Castalia mana sobre una pila, sus claras aguas purifican y permiten ver los más intrincados oráculos. El medallón funciona perfectamente como emblema para la obra y también para la Academia Antártica: Apolo es el sol que brilla ahora sobre el parnaso americano y la fuente Castalia dota de clara voz a los ingenios de estas tierras sean indianos, criollos o mestizos. Tauro empleó también el emblema como portada de su libro *Esquividad y gloria de la Academia Antártica* (Tauro 1948).

Veamos el título del poema y los versos iniciales[4]:

> DISCURSO EN LOOR DE LA POESÍA, DIRIGIDO AL AUTOR, Y COMPUESTO POR UNA SEÑORA PRINCIPAL D'ESTE REINO, MUY VERSADA EN LA LENGUA TOSCANA Y PORTUGUESA, POR CUYO MANDAMIENTO, Y POR JUSTOS RESPETOS, NO SE ESCRIBE SU NOMBRE; CON EL CUAL DISCURSO (POR SER UNA HEROICA DAMA) FUE JUSTO DAR PRINCIPIO A NUESTRAS HEROICAS EPÍSTOLAS
>
> La mano y el favor de la Cirene
> a quien Apolo amó con amor tierno,
> y el agua consagrada de Hipocrene;
> y aquella lira con que del Averno
> Orfeo libertó su dulce esposa
> suspendiendo las furias del infierno;
> la célebre armonía milagrosa
> de aquel cuyo testudo pudo tanto,
> que dio muralla a Tebas la famosa;
> el platicar süave vuelto en llanto,
> y en sola voz, que a Júpiter guardaba,
> y a Juno entretenía y daba espanto;
> el verso con que Homero eternizaba
> lo que del fuerte Aquiles escribía

4 Todas las referencias al *Discurso* están tomadas de Vinatea, 2021.

y aquella vena con que lo dictaba,
    quisiera que alcanzaras, Musa mía,
para que, en grave y sublimado verso,
cantaras en loor de la Poesía,
    que ya que el vulgo rústico perverso
procura aniquilarla, tú hicieras
su nombre eterno en todo el universo.
    Aquí, Ninfas del Sur, venid ligeras,
pues que soy la primera que os imploro,
dadme vuestro socorro las primeras;
    y vosotras, Pimpleides, cuyo coro
habita en Helicón dad largo el paso,
y abrid en mi favor vuestro tesoro,
    del agua medusea dadme un vaso,
y pues toca a vosotras venid presto,
olvidando a Libertas y a Parnaso.

Se inicia el *Discurso* con una mención a todos aquellos cuyos cantos, música o favor de Apolo le pueden servir para que la voz de su musa «en grave y sublimado verso» cante su alabanza poética en tercetos encadenados: la ninfa Cirene, la fuente Hipocrene, Orfeo, Anfión, Homero. Solamente así se logrará contrarrestar al vulgo rústico, perverso que pretende aniquilar a la poesía. El canto de alabanza debe ser de tal naturaleza que conseguirá que la poesía alcance su nombre eterno y trascienda.

A la voz poética no le basta la ayuda que ya ha pedido, necesita más. Entonces, llama, en primer lugar, a las ninfas ya trasladadas al antártico polo: Aquí, Ninfas del Sur, venid ligeras. Luego al mismo Apolo que la ayudará a «inflamar su verso». Una suerte de *Translatio studii et imperii*. La anónima autora traslada el Parnaso de la antigüedad tan caro en España, a Lima, en la austrina región, porque los autores asentados en el antártico polo necesitaban construir una idea del Nuevo Mundo como prolongación de la España sede del poder del mayor imperio de la cristiandad, no es un discurso disidente, es —más bien— una afirmación de su pertenencia al imperio. Esa construcción debía expresarse en un arte poética fundacional que permitiera constituir al Nuevo Mundo como un paradigma dentro del sistema de representaciones establecido por el imaginario imperial y consolidar así una imagen simbólica del Nuevo Mundo. A estas ideas, debo agregar el concepto de «sobrepujamiento» desarrollado por Curtius, es decir, esa forma peculiar de comparación cuyo objetivo es probar la superioridad y la singularidad del objeto. En este caso, la anónima autora sobrepuja para probar que la Literatura escrita por los ingenios de

la Academia Antártica es comparable a la de los lugares más importantes de la antigüedad: Grecia y Roma (Curtius 1998: 235-239).

Sin embargo, la voz poética reflexiona y se pregunta en qué mar su débil voz se hunde, ella habita en el mar del Sur. Si es así, ¿a quién en realidad debe invocar?, ¿a qué deidades debe llamar? Se cuestiona si de repente está envanecida, si peca de presunción; pero rápidamente sale de esa niebla y sabe a quién debe dirigirse: al representante de Apolo en el Nuevo Mundo: Diego Mexía de Fernangil, sevillano asentado en el Perú, que —como ya he dicho— es el autor del *Parnaso Antártico de Obras amatorias*, una traducción de las *Heroidas* de Ovidio.

Y se dirige a él diciéndole:

> Y tú, divino Apolo, cuyo gesto
> alumbra al orbe, ven en un momento,
> y pon en mí de tu saber el resto,
> inflama el verso mío con tu aliento,
> y en l'agua de tu trípode lo infunde,
> pues fuiste de él principio y fundamento.
> Mas, ¿en qué mar mi débil voz se hunde?
> ¿A quién invoco? ¿Qué deidades llamo?
> ¿Qué vanidad, qué niebla me confunde?
> Si, oh gran Mexía, en tu esplendor me inflamo
> si tú eres para mí, Parnaso; tú mi Apolo,
> ¿para qué a Apolo y al Parnaso aclamo?
> Tú en el Perú, tú en el Austrino Polo
> eres el Delio, el Sol, el Febo santo
> sé pues mi Febo, Sol y Delio solo.
> Tus huellas sigo, al cielo me levanto,
> con tus alas defiendo a la poesía,
> febada tuya soy, oye mi canto.
> Tú me diste preceptos, tú la guía
> me serás, tú, que honor eres de España,
> y la gloria del nombre de Mexía.

La anónima autora regresa a su ámbito vital. Ella habita en el nuevo polo. Mexía representa a Apolo en el Nuevo Mundo, alrededor de él (y de la Academia Antártica) gira el Parnaso americano. Llama a Mexía con varios de los epítetos dedicados a Apolo: Delio, sol, Febo. Ella misma se declara «febada», se consagra a él, se siente bajo su protección. Mexía le ha dado preceptos, guía; sin embargo, loar a la poesía puede resultar una hazaña más grande que el Etna y ese peso podría resultar agobiante en hombros de una mujer y agrega «que son de araña». (A pesar de haber

revisado muchos textos por el dato, no he conseguido enterarme de cuánto se sabía en esa época respecto al peso que puede soportar una araña. Hoy sabemos que puede cargar 170 veces su peso, así es que podría ser un guiño con apariencia de *captatio benevolentia*). La anónima autora necesita devolver a la poesía su sitial de privilegio, sobre todo, porque ella sabe que Helicona, la inspiración poética, está siendo relegada por el vulgo, está sufriendo «tan humilde suerte». Por ello, la indiana se yergue como soldado en la guerra y su triunfo tendrá mayor gloria, porque lo conseguirá a pesar de no ser, aparentemente, fuerte.

Después la voz poética entra de lleno en su alabanza: para empezar la defensa de la poesía, debe remontarse al momento mismo de la creación que también es el origen de la poesía: Dios crea el universo y después al ser que habitará en él, le otorga autoridad y preeminencias, lo nombra vicediós, lo provee de virtudes, lo adorna con artes liberales y pretensiones científicas. Sin embargo, todo lo que le ha dado no se compara con un don tan eminente que resulta ser el mayor de todos: la poesía que todo lo comprende, todo lo perfecciona, todo lo ilustra, todo lo enriquece.

La poesía es creación angelical. Los ángeles crean los himnos a la Santísima Trinidad. La región empírea influye en Adán, primer poeta, como el Sol influye en Apolo. El pueblo elegido de Israel recibe bienes y favores de Dios y el bien mayor es la poesía: Moisés, poeta y líder que lleva a su pueblo a la tierra prometida, Débora, Barac, Sísara, el rey David, Judith, los tres mancebos, Job y Jeremías. Y luego cantarán María, quien compone el *Magnificat*, también Zacarías y Simeón.

Después vienen los «poetas de frontera» entre el mundo pagano y el cristiano: Paulino de Nola y Juvenco que son una suerte de *alter ego* de esta poeta también de frontera entre el Viejo y Nuevo mundo. Luego, presenta a los primeros poetas cristianos vinculados con la tradición épica clásica, especialmente la de Virgilio y Tasso quienes también escriben obras religiosas: Battista Mantovano, Giovanni Battista Fiera, Jacopo Sannazaro, Marco Gerólamo Vida y Benito Arias Montano. También considera a «aquella parcialidad» de poetas no cristianos (griegos y romanos) y asegura que Dios generosamente permite a todos participar del don de la poesía, sobre todo a aquellos cuyas enseñanzas versan sobre lo celestial y buscaron encontrar a Dios en sus criaturas: desde Platón hasta Ovidio. Ahora bien, la anónima autora no se limita a realizar una enumeración de poetas varones, recordemos que ha mencionado entre los primeros poetas a María: la poesía otorga dignidad a quien la compone y más aún si son mujeres.

«La parcialidad que desasida quedó de Dios, negando su obediencia», gracias a la prodigalidad divina empieza, en realidad, con Platón, pues ya está en él la equiparación entre dios y los poetas: y son ellos los que encarnan la idea de virtud. Para reforzar su apoyo a la mencionada parcialidad, pide a Calíope, a quien llama «musa de las opiniones», que la ayude para discurrir sobre cómo las griegas y las romúlidas naciones entendieron que la poesía era don divino y reservada para quienes realmente la merecieran. Por ello, la poesía fue puesta en montes consagrados y las musas le dieron morada.

Sigue con Aristóteles quien piensa que los poetas están inspirados como los profetas de los oráculos y Plinio refuerza esta idea con el poder de la palabra: vate significa tanto poeta como adivino. El don de la poesía va de extremo a extremo del Viejo Mundo: «del Nilo al Betis, del polaco al Mauro». Y desde allí llegará al Nuevo Mundo. Convoca luego a los poetas latinos cuya obra logra conmover hasta a quienes habitan en las grutas de báratro y las aguas del averno: Virgilio, Pomponio, Horacio, Itálico, Marcial, Valerio, Séneca, Avieno, Lucrecio, Juvenal Persio, Tibulo, Ovidio. Termina con Poliziano, que «de Apolo fue un rayo vivo y quien divulga su honor de polo a polo», en clara referencia a la traducción que hizo, en el Perú, Diego Dávalos del soneto de Poliziano sobre la casa de Venus en su *Miscelánea Austral*.

Luego, la voz poética da inicio a una enumeración de mujeres que lograron celebridad gracias al ejercicio poético. Una suerte de genealogía de la propia autora que le permite insertarse en un linaje de poetas de larga tradición: Safo, Damófila, Pola Argentaria, Proba Valeria, las sibilas, las febadas, Tiresia Manto y las tres heroicas damas que en el Perú han dado en la poesía heroicas muestras y, aunque sabe que debiera callar, sugiere que su fama no se la deben a los varones.

> Tú, oh Fama, en muchos libros las pregonas
> sus rimas cantas, su esplendor demuestras,
> y así de lauro eterno las coronas.
> También Apolo se infundió en las nuestras,
> y aun yo conozco en el Pirú tres damas,
> que han dado en la poesía heroicas muestras.
> Las cuales, mas callemos, que sus famas
> no las fundan en verso a tus varones,
> oh España, vuelvo, pues allá me llamas.

Vuelve a España para decir que Apolo se sirve también de leones y, con su pluma, vuela del antiguo eje a nuestro nuevo polo de la mano del

Dios Marte. Sin embargo, sin nombrarlos, no deja de admirar y loar a los poetas de España, porque si los oscureciera a ellos, tanto más se oscurecería ella y los poetas del nuevo polo. España debe enorgullecerse de sus soldados y de sus plumas, y las antárticas regiones también pueden sentirse dichosas por alcanzar a los célebres varones peninsulares que los antecedieron. La voz poética admira a España:

> Oh, España venerable; oh, madre pía,
> dichosa puedes con razón llamarte,
> pues ves por ti en su punto a la poesía.
> En ti vemos de Febo el estandarte,
> tú eres el sacro templo de Minerva,
> y el trono y silla del horrendo Marte.
> Gloriarte de hoy más pues la proterva
> envidia se te rinde y da blasones
> sin que los borre la fortuna acerva.

Sin embargo, llama la atención que no mencione con nombre propio a ningún «ingenio español». Pensar —como algunos críticos han hecho— en que la anónima autora no conocía a los poetas españoles de su tiempo, no lo creo posible. Debemos recordar la circulación de libros en el virreinato peruano que tanto se ha trabajado en los últimos años: no olvidemos que llegaban las primeras ediciones de casi todo lo que se publicaba en España: muchos ejemplares de la primera parte del Quijote los embarcaron apenas salidos de la imprenta y, al año siguiente, ya se hacía una representación de la obra, en el pueblo de Pausa, en Ayacucho. Yo sugeriría, más bien, algunas otras alternativas del misterioso silencio:

- en primer lugar, nadie duda de que poetas españoles como Lope, Cervantes, Góngora son excepcionales; pero la voz poética no los menciona, porque quiere destacar, ensalzar a los ingenios que nacieron o vinieron a los reinos del Perú y que, naturalmente, forman parte del imperio español;
- en segundo lugar, que se ocultan los nombres de los poetas peninsulares por la creencia de que la periferia del Imperio español solo imita los modelos peninsulares y la autora no está de acuerdo con ello, pues conoce bien a los ingenios americanos (indianos, peruleros, criollos, mestizos);
- en tercer lugar, como he sugerido en alguna publicación, si realmente la autora fuera la dama milanesa Catalina María Doria, en

realidad, le interesan los autores de la antigüedad clásica y los autores italianos renacentistas que también influyeron en los autores peninsulares[5].

La anónima autora siente que lo que ha dicho es suficiente para cumplir con el objetivo de loar a la poesía y, en este punto, podría acabar el discurso; sin embargo, falta alabar a los ingenios americanos y como son tantos y tan excelsos se siente incapaz de celebrarlos. Por ello, vuelve a pedir ayuda a la musa porque ella, con su plectro y mano los cantará.

La voz poética pone de testigo a Lima para empezar la presentación de los poetas cuyo «plectro y mano conceden a la Musa», e inicia una sintética enumeración de los miembros de la Academia Antártica, pues la anónima autora asegura que «nombrarlos a todos es en vano, por ser los del Perú tantos, que exceden a las flores que Tempe da en verano… ».

La indiana voz menciona a 19 autores vinculados a la Academia Antártica. Para la determinación del grupo que conformó esta Academia, se cuenta con tres testimonios importantes: el *Canto de Calíope* de Miguel de Cervantes Saavedra (1585), el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega (1630) y *El Discurso en loor de la poesía*, (1608).

Si de las listas excluimos los nombres repetidos en los tres testimonios: Pedro de Oña, Juan de Salcedo Villandrando, Diego Aguilar y Córdoba y Pedro Montesdoca, y se incorporan las tres damas «que han dado en la poesía heroicas muestras», la nómina alcanza 42 nombres. Debo reconocer el hecho de que no se puede asegurar que los 42 poetas pertenecieran efectivamente a la Academia Antártica en un mismo momento, pues en un arco temporal de 45 años transcurridos entre el primer testimonio de 1585 y el último de 1630, se produjeron muchos cambios. Sin embargo, sí se puede afirmar que existió un amplio grupo de autores que vivieron, años más, años menos, en una misma época, en un mismo lugar, que compartieron los ideales del Humanismo y forjaron un proyecto común.

Y vosotras, antárticas regiones,
también podéis teneros por dichosas,
pues alcanzáis tan célebres varones,
cuyas plumas heroicas, milagrosas
darán y han dado muestras, como en esto
alcanzáis voto como en otras cosas.

5 Vinatea, 2011 y 2012. Sobre Catalina María Doria, véase Vinatea, 2021b.

Los poetas de la Academia Antártica que la anónima menciona, seguramente contemporáneos suyos, son nombrados en el orden que sigue[6]:

- El doctor Figueroa, «laureado por su gloriosa y elevada rima». Son cuatro los homónimos que disputan ser elogiados por la anónima autora; sin embargo, los versos parecieran estar dirigidos al sevillano doctor Figueroa, médico, quien ocupó la cátedra de medicina en la Universidad de San Marcos y escribió un "tratado sobre las calidades de la bebida llamada Aloja y otro sobre la difteria, conocida como «garrotillo», se imprimió en Lima, en 1615, en la imprenta de Francisco del Canto, después de la epidemia de garrotillo que asoló el Cuzco entre 1614 y 1615. Fue cercano a Oña y Dávalos a quienes dedica sendas composiciones por el *Arauco domado* y la *Miscelánea Austral*, respectivamente.
- Duarte Fernández, abogado sevillano, hijo del portugués del mismo nombre que fue fiscal del rey en Lagos y Costa del Algarve, el elogiado poeta pasó primero a Lagos, hacia 1580 y luego a América. Según la voz poética era «muy entendido en letras humanas y curioso en letras divinas». España y Portugal se disputan su cuna y su ingenio. De su obra solo se conserva el prólogo al lector de los *Dos tratados,* escritos por el doctor Francisco de Figueroa.
- Pedro de Montesdoca, amigo de Cervantes, «cuyo nombre se derrama por ambos polos, ha seguido a Febo, pero también a Marte»,

6 El trabajo más significativo respecto de la Academia Antártica sigue siendo *Esquividad y gloria de la Academia Antártica* de Tauro (1948). Sin embargo, en los últimos años, han retomado el tema Valdés, A., «El espacio literario en la colonia», *América Latina: palabra, literatura y cultura*, ed. Ana Pizarro, TI, San Pablo, Unicamp,1994; García Gutiérrez, R. «Arias Montano en el Perú: La Academia Antártica de Lima y su "Discurso en loor de la poesía"», *Anatomía del Humanismo: Benito Arias Montano 1598-1998, Homenaje al profesor Melquiades Andrés Martín*, págs. 319-339.; Rose, S. «Hacia un estudio de las élites letradas en el Perú virreinal: el caso de la academia antártica», *Élites intelectuales y modelos colectivos, Mundo ibérico*, Mónica Quijada y Jesús Bustamante editores, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003; «La formación de un espacio letrado en el Perú virreinal». Cuadernos hispanoamericanos, 655, 2005, págs. 7-13; Perilli, C., «Los enigmas de una dama y la fundación de la crítica latinoamericana: el *Discurso en loor de la poesía*», *Etiópicas*, 1, 2004-2005, págs. 130-143; Latasa Vasallo, P., «Transformaciones de una élite: el nuevo modelo de nobleza de letras en el Perú (1590-1621)», *Élites urbanas en Hispanoamérica* (De la conquista a la independencia), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.

se ha retirado en el valle de Sama, en el Sur de los reinos del Perú. De su producción poética solamente se conoce un soneto dedicado a Vicente Espinel.

- De Juan Sedeño, traductor de Tasso, la anónima afirma que es «un regalo del Parnaso y de su coro». Es todo lo que se sabe de él. No se ha encontrado hasta ahora ninguna obra. Mejías Alonso en su estupenda edición del *Discurso* anota a Juan Sedeño de Arévalo como traductor de Tasso; sin embargo, no hay indicios de que ese Sedeño haya pasado a América. Probablemente haya sido algún miembro de la familia, porque años después encontramos en documentos del Perú a Sedeños asentados en América que han unido a su apellido el lugar de nacimiento del Juan de Sedeño al que alude Mejías: Arévalo.
- Pedro de Oña, el poeta de la Academia, nacido en América, más conocido en España. Autor de *El Arauco domado*, la voz poética compara la rudeza de la lucha contra los araucanos con la dulzura de sus versos. Oña es también autor de *El Vasauro* que, al igual que el *Arauco domado* es un poema «por encargo». *El Vasauro* es un poema épico-heroico, con acentos especulares y tono sentencioso, cuya función es mostrar cómo la historia familiar del conde de Chinchón influye en su manera de actuar y de gobernar; es decir, fue el espejo de príncipes donde el conde de Chinchón se miró mientras fue virrey del Perú, bajo esos preceptos gobernó del mismo modo que lo hicieran sus antepasados, pues ellos fueron su ejemplo. ¿Quién podría dudar de la manera ejemplar en la que podría conducirse un descendiente de Andrés de Cabrera y Beatriz de Bobadilla, ejemplos de virtud?
- Miguel Cabello Balboa, sobrino nieto de Vasco Núñez de Balboa, es el escritor con mayor número de obras mencionadas por la anónima autora: «tanto verso elegante y tanta prosa» que le dan gloria a su lugar natal: Archidona y a la Hesperia, España, toda. Las obras mencionadas son «la Volcánea horrífica terrible»; «el militar elogio»; «La entrada de Los Mojos milagrosa»; «La comedia del Cuzco»; y «Vasquirana», Estas obras están lamentablemente perdidas, solo ha sobrevivido la *Miscelánea Antártica*.
- Juan Salcedo Villandrando, el capitán encomendero y regidor de la ciudad de la Paz, quien aparece en el *Discurso*, otro poeta al que la anónima compara con el Apolo délfico y lo alaba por ser el cantor de Clarinda, nombre que inopinadamente da Palma a la

anónima autora. En algún escrito, sugiero que podría tratarse de una errata y debió ser Clorinda, la protagonista del poema de Tasso. Se conocen textos suyos en varios preliminares de varias obras como *Concepción de María purissima,* 1631; *Vida virtudes y milagros del P.F. Francisco Solano*, 1630; *Poema de las fiestas de la canonización de los veintitrés mártires del Japón*, 1630.

- Diego de Hojeda, autor de la *Cristiada*, epopeya que se nutre argumentalmente de la epopeya latina de igual nombre de Marco Jerónimo Vida, a quien ya ha mencionado la voz poética y que tiene en la *Eneida* su modelo y emplea los mitos de las *Metamorfosis* como elementos ornamentales.
- Juan Gálvez, al igual que Hojeda, fue sacerdote de la orden de Santo Domingo, acusado de díscolo y trasladado a Trujillo. De él se ha conservado un soneto dedicado al Marqués de Montesclaros y se le atribuye una Historia rimada de Hernán Cortés, hoy perdida. A Hojeda y a Gálvez agradece la voz poética de dedicar sus plumas a Cristo y sabe que, si no estuvieran en tal alta misión, dedicarían su pluma a las musas.
- Juan de la Portilla, vecino de Charcas, la voz poética asegura que tiene fecunda vena y Potosí celebrará su nombre que el cielo mismo eternizarlo ordena. *En Defensa de damas* se consignan unas estancias suyas.
- Gaspar Villarroel y Coruña, abogado de la Chancillería Real de la Ciudad de los Reyes, quien «a pesar de las aguas del Leteo, con verso altivo ilustra su renombre, y ostenta la dulzura de Orfeo y la ciencia de Melesígenes u Homero y en majestad y alteza es Apolo, el dios timbreo». No ha llegado hasta nosotros ninguna obra suya.
- Diego Dávalos, el autor de la *Miscelánea austral*, la América indiana sabe que Dávalos es «honor de la poesía castellana». Además, Dávalos es autor de la *Defensa de damas*, en octava rima, donde «florecen sentencias que refutan las que algunos filósofos dijeron contra las mujeres».
- Luis Pérez Ángel, «norma de discretos», dedica un soneto a Mexía, donde —al igual que la anónima autora del Discurso— asegura que hay dos Apolos, dos Delios soberanos que lucen en el cielo: Apolo, el primero y Mexía, el segundo sin segundo que alumbra y reverbera en ambos polos.
- Antonio Falcón, según la anónima del *Discurso*, supuesto presidente de la Academia Antártica, dicen que imitó a Dante y al Tasso.

- Diego de Aguilar y Córdova, autor del Marañón que narra el infausto viaje de don Pedro de Ursúa (del que Lope de Aguirre formó parte y llevó a la perdición) por la selva amazónica, buscando el mítico reino de El Dorado.
- Cristóbal Arriaga, la anónima autora asegura que en Pimpla se le da el lugar primero, como al primero, que con fuerza de arte corre al «parangón do llegó Homero». Solo se conserva un soneto de Arriaga inserto en el *Arauco domado* de Pedro de Oña, la loa parece desmedida. Sin embargo, también podemos pensar en la «extraordinaria obra perdida».
- Pedro Carvajal es el último en ser mencionado. La anónima autora asegura que Apolo le dio su estandarte y que ni siquiera las minas del Perú dan las riquezas que la pluma de Carvajal da al austrino polo. Del corregidor de Vilcashuamán, en el Cuzco, se conserva una canción dentro del Cancionero que perteneció al Dr. Solórzano y Pereyra.

Después de esta enumeración comentada de los ingenios de la Academia Antártica, la voz poética volverá a la importancia y utilidad de la poesía, esta vez para afirmar que es indispensable para la cotidianeidad de nuestras vidas en todas las edades: «en la tierna infancia, porque quita y arranca de cimiento mediante sus estudios la ignorancia»; «en la virilidad, ornamento y a fuerza de vigilias y sudores pare el entendimiento»; «en la vejez, alivia los dolores, entretiene la noche mal dormida… ».

Luego se refiere a los malos poetas y asegura que su mal desempeño no es culpa de la poesía, como no es culpa de la teología que los heresiarcas, como Lutero y Calvino, funden sus herejías. También aclara que es posible que llame la atención ver en la iglesia a poetas que están «llenos» de dioses paganos, pero —explica ella— deben tomarse como objetos suntuarios y que no debe olvidarse lo que ya ha mencionado antes respecto del nacimiento de la «dama ilustre» que es la poesía.

En seguida, se dirige al espíritu poético que ha sido enviado como regalo de los dioses a la tierra indigna y agradece la gratuidad del ingenio que los poetas han recibido. Ese espíritu permite dar guerra al vicio, enseñar las virtudes, consolar y animar al afligido, ser tabla de salvación de las penas, celebrar las hazañas de guerreros, dibujar la hermosura de las damas y el bien del casto amor, explicar los intrínsecos conceptos, y engrandecer a los ingenios.

Después de todo esto, le pregunta a la musa quién podría no amar con un amor constante (¿más allá de la muerte?) a la poesía, quién podría

usarla para blasfemar sin tenerle respeto y reverencia, quién habiendo recibido el don le dé mal uso empleándola en libelos y vicios, quién podría marchitar la hermosa flor y arrojar al pecado la margarita. Finalmente, le pide a Mexía que acepte su ofrenda «de ingenio pobre y rica de deseo»,

> Y pues eres mi Delio, ten la rienda 805
> al curso con que vuelas por la cumbre
> de tu esfera y mi voz y metro enmienda,
> para que dinos queden de tu lumbre.

Los poetas de nuestras antárticas regiones, cantados por la voz de esta musa, pertenecen también a la República de las letras del Humanismo y, sobre todo, al reino del don divino de la poesía cuyo imperio pobló las dos orillas. Así, la Literatura de los Siglos de Oro, tan cara y representativa para España, llega y se desarrolla en la otra orilla, en el austrino polo, de la mano de los conquistadores y luego de los indianos, peruleros, criollos, mestizos e indígenas que conformaron el vasto imperio español y también de las mujeres que los acompañaron, que en obras como el *Discurso en loor de la poesía*, la *Epístola de Amarilis a Belardo*, o los sonetos de Cilena, han dado en la poesía heroicas muestras.

Obras citadas

BERNAT, Antonio y John CULL, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de. *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea austral*, London, Tamesis Books, 1985.

— «El 'Discurso en loor de la poesía', carta de ciudadanía del humanismo sudamericano», Cornejo Polar, Antonio. *Discurso en loor de la poesía*. Estudio y edición. Introducción y nueva edición de José Antonio Mazzotti, con apéndices de Luis Jaime Cisneros y Alicia de Colombí-Monguió, Lima / Berkeley, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana Editores, 2000, págs. 217-237.

CUMMINS, Tom, «Desde el arte inca hasta el arte colonial: de lo abstracto a lo figurativo», en *Arte imperial Inca: sus orígenes y transformaciones*

desde la conquista a la independencia, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2021, págs. 71-99.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, FCE, 1998.

Elliott, John H.: *España en Europa. Estudios de Historia comparada*, Valencia, Universitat de València, 2002.

Espinosa Spínola, Gloria, «Las órdenes religiosas en la evangelización del Nuevo Mundo», *España Medieval y el legado de Occidente*, México SAECEX-INAH, 2005, págs. 249-257.

Garcilaso de la Vega, Inca, *Comentarios reales de los Incas*, ed. de Ángel Rosenblat, Buenos Aires, Emecé editores, 1945.

Lavallé, Bernard, *Francisco Pizarro. Biografía de una conquista*, Lima, IFEA / IEP / Instituto Riva-Agüero, 2005.

Leonard, Irving, *Los libros del conquistador*, FCE, 1996.

Moraña, Mabel, *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / University of Pittsburgh, 1996.

Mujica Pinilla, Ramón, *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*, Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú, 2016.

Tauro, Alberto, *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*, Lima, Ed. Huascarán, 1948.

Valdés, Adriana, «El espacio literario en la colonia», en *América latina, palabra, literatura y cultura*, ed. de A. Pizarro, San Pablo, Unicamp, 1994, págs. 12-48.

Vélez-Sainz, Julio, «De traducciones y translationes: la fundación de un sistema literario en la Academia Antártica de Diego Mexía y Clarinda», *Neophilologus* 94, 2010, págs. 55-66.

Vinatea, Martina, *Discurso en loor de la poesía*, (estudio, edición y notas), New York, IDEA, 2021a.

— «Catalina María Doria: educación femenina y libertad en la Ciudad de los Reyes de Lima», en *Las mujeres del virreinato del Perú: agentes de su economía, política y cultura*, ed. de Carlos Gálvez, Elio Vélez y Martina Vinatea, New York, IDEA, 2021b, págs. 51-93.

— «Women writers and Hispanic Hegemony in the 17th Century Viceroyalty of Peru: The cases of Amarilis and Clarinda», en *A Companion to Early Modern Lima*, ed. de Emily Engel, Brill, Boston, 2019, págs. 235-252.

— «Catalina María Doria y las escritoras del siglo XVII», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, vol. VI, Roma, Bagatto libri, 2012, págs. 91-97.

— «Catalina María Doria, fundadora del convento de las Carmelitas descalzas de Lima, Perú», en *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*, ed. de Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, vol. II, Madrid, Instituto escurialense de investigaciones históricas y artísticas, 2011, págs. 1147-1157.

— *Epístola de Amarilis a Belardo*, (estudio, edición y notas), Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2009.

Las *Empresas* de Saavedra Fajardo en la época Pre-Westfalia*

Jaume Alavedra i Regàs
Universitat de Barcelona
akhetatonemblem@gmail.com

Resumen: El objetivo consiste en analizar la política del Siglo de Oro español, contenida en las *Empresas* del embajador Diego de Saavedra Fajardo. El método es de hermenéutica política para los círculos de poder en el período anterior al Tratado de paz de Westfalia (1648), que pone fin a la devastadora guerra de los Treinta Años. El pensamiento político trata sus controversias entre los bandos como guerras de papel con panfletos, cuya función es la de *mover* opiniones en conceptos de soberanía y territorio. Con Westfalia el Sacro Imperio Romano Germánico desaparece y se origina el *Derecho internacional europeo*. Un siglo después Kant escribe la *Paz perpetua* (1795).

Palabras clave: Westfalia, Monarquía hispánica, policentrismo, diplomacia, 1648, soberanía, Sacro Imperio Romano Germánico, Paz perpetua kantiana.

Preliminares simbólicos en la negociación de Westfalia

El objetivo consiste en analizar el tratado de la cultura política y bélica, según la literatura social en la España del Siglo de Oro. El método aplicado es la hermenéutica política, que interpreta el pensamiento barroco. La *hermenéutica de la historia ética* integra los círculos pragmáticos de poder[1]. La aplicación recae en la tradición cortesana española.

El poder europeo debate la paz en conversaciones tendientes a los acuerdos prácticos en dos sedes, Münster y Osnabrück. Por separado se perfilan correlatos multilaterales entre soberanías, territorios y órdenes internacionales. La relevancia de la paz pone fin al período continental de mayor conflictividad moderna e inaugura el sistema contemporáneo.

* El mayor agradecimiento al Dr. Sánchez Jiménez por su lectura correcta del texto en la celebración del congreso, debida a nuestras dificultades en audio.

1 En el método cognitivo-histórico de Bodino, extrapolamos en la hermenéutica gadameriana la verdad para centrarnos en el significado histórico-pragmático.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_005
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 93-100

El conflicto europeo mantiene el rango jerárquico entre soberanía y territorio, pretende integrar el poder dominando al otro mediante las ideas; pero fracasa y necesita la diplomacia para limar diferencias ideológicas o cognitivas entre bandos.

La literatura áurea describe la sociedad barroca con sus signos y símbolos. La cultura desempeña una función clave en el mando y la obediencia. Con la sumisión remite a textos bíblicos sobre la *Epístola a los romanos* de Pablo de Tarso (13.1). La educación exige el reconocimiento de energías individuales que incorporen el moralismo populista, como ocurre en la *Celestina*.

El período ocupa la década de los años cuarenta del siglo XVII y continúa el orden institucional de la monarquía *austriacista*. Los años anteriores a Westfalia preparan un proceso temporal paralelo al teológico. Bajo una aguda crisis económica y demográfica, la restauración se resiste a abandonar el feudalismo, que ejercen grupos privilegiados, tales como los validos, beneficiarios del poder absoluto.

La propaganda ideológica desarrolla una *retórica* belicista, que no duda en usar diatribas para la consecución de sus fines. El impacto de las ideas de Maquiavelo y la razón de Estado cuestionan el moralismo de las virtudes y restringen la moral, reservándola a la educación de príncipes. El realismo pragmático adopta estrategias en filosofía política. Maquiavelo y Guicciardini elaboran un sistema europeo, de origen italiano y distante de la intolerancia religiosa. Otras tendencias adoptan el tacitismo o el casuismo jesuítico. El padre Mariana aboga por la figura del rey pastor al servicio de la fe. El tacitismo independiente de la ética comporta en Álamos de Barrientos la experiencia empírica. Pufendorf se interesa por lo natural y señala que los jesuitas promueven la voluntad de erradicar el protestantismo.

El pensamiento literario contempla la lucha de papel alegórica bajo formas de libelos combativos. La confrontación protagoniza batallas dialécticas «reconociendo la función de *movere* de tales panfletos y la utilidad que ha sacado Richelieu de ellos» (Sáez 2014: 98). El cometido desacredita las acciones enemigas y mantiene la cohesión entre los partidarios de España en tierras extranjeras (Boadas 2010: 162-163). La literatura política trata temas dispares desde la evasión del Quijote, al pensamiento natural en autores como González de Cellorigo; en avisos arbitristas, el valor creativo; o en la sátira quevediana, lo orgánico. En la emblemática, las ideas devienen empresas, donde Saavedra Fajardo (Algezares —Murcia—, 1584; Madrid, 1648) recurre a la moralidad laica.

Para concluir este apartado, el método histórico usa el pensamiento jurídico mediante símbolos coetáneos. En el pensamiento barroco de Benjamin, el poder es orden, linealidad y también razón. Esta elaboración pre-moderna perdura hasta la posmodernidad.

Soberanía y territorialidad, esencia del tratado

El congreso de Westfalia celebrado en 1648 representa el acontecimiento más importante del Barroco. La *firma* de las paces pone fin a la devastadora guerra de los Treinta Años. En dos ciudades alemanas, distantes física y mentalmente agotadas, Münster y Osnabrück, las *comisiones* negociadoras alcanzan acuerdos en el orden jurídico, de soberanía y territorialidad.

En el siglo xvii, la emergencia del Estado policéntrico comporta la transformación de un pensamiento religioso en temporal. La gobernanza es eje de interpretación de la realidad. La metafísica del poder neutralizará la teología renacentista. La moral westfaliana revela los conceptos de servicio, arbitraje, territorio y neutralidad sin injerencias, que perduran hasta el Romanticismo. La diplomacia une derecho público a privado en las conversaciones y el derecho emergente es denominado *Derecho internacional europeo*, que repara la exclusión moral del enemigo y afianza la amistad entre correligionarios. La idea espacial de *Derecho público europeo* ordena el espacio en terrestre y marítimo, destinando este a la práctica colonial. Esta idea subsiste casi tres siglos. El resultado ocasiona hegemonías, consecuencia de la ruptura del equilibrio medieval. En el plano social, supone el paso de la teología a la ciencia.

En esencia, las teorías sobre la sociedad internacional connotan modelos de Estado policéntricos bajo la convivencia pacífica que constituye el objetivo legislativo de Westfalia. El proyecto augura la *paz perpetua* kantiana de 1795. Mediante la reflexión de valores y normas, la educación kantiana trata la moralidad mediante el juicio y la acción, mientras que los aspectos religiosos contrarreformistas entran en colisión con los luteranos y calvinistas. El resultado concilia un patrón territorial, que perdura hasta hoy. Así los acuerdos de paz connotan el nacimiento de la organización territorial europea bajo la diplomacia como «prudencia». El acuerdo es un modelo distinguido de patrón pragmático (Maravall 1975: 140).

El anhelo de paz general esconde intereses pacifistas españoles. El encargo del propio rey de llevar a cabo una propicia propaganda de identidad choca con luchas intestinas de un poder migrado, cuyo único deseo es la

paz. La categoría literaria circulante por Europa conforma el género de las cartas y papeles. Panfletos, manuscritos, impresos, libelos, anónimos, instrucciones van dirigidos en su conjunto hacia la imposición de los argumentos españoles.

En los años anteriores a las conversaciones, aparecen dos ediciones (1640 en München y 1642 en Milano) de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo (López Poza 1999). En su tiempo, el Murciano es considerado un autor multifacético. Recibe innumerables epítetos: moralista, diplomático, gótico, senequista, tacitista, antimaquiavelista, pacifista, didacta, pedagogo, realista, pesimista, jurista, anticientífico, empirista, pragmático, melancólico, vitalista, simbolista, europeísta, hermético, absolutista, casuista, etc.

El fracaso diplomático es evidente en los acuerdos previos. En un ambiente de agotamiento, los comisionados solo esperan alcanzar la paz. Las saavedrianas *Locuras de Europa* (1646) describen el momento como radiografía pre-westfálica. La obra se gesta en sus viajes diplomáticos. La redacción es ultimada en Münster en plenas conversaciones. El contexto refleja una heurística epistolar entre agentes diplomáticos.

Saavedra Fajardo y las *Empresas* en la representación española

Los emblemas desarrollan un discurso gráfico textual. El origen está en Alciato, quien inaugura un campo mnemotécnico visual. Las empresas del Murciano son una variante singular sin personificaciones, que modifica las tres partes: *pictura, inscriptio* y *subscriptio*. Los valores estéticos y morales emblemáticos resaltan en la obra de Maravall (1975), relativa a la visión del poder correspondiente a una moral de convivencia. El de Algezares impone la naturaleza agustiniana del pesimismo antropológico, contraria al realismo tomista basado en virtudes cardinales que educan en el arte y la cultura. En la *Empresa II* de Saavedra, el arte pedagógico —literatura emblemática— al descuidarse ilustra los males sociales. El arte se compara a la pintura:

> «Con el pincel y los colores muestra en todas las cosas su poder el arte [...] No puede dar el alma a los cuerpos, pero las da la gracia, los movimientos y aún los afectos del alma», el sentido final de la cultura y la educación tienen una finalidad eminentemente política, orientada casi exclusivamente a la educación del príncipe cristiano, única solución a los males que aquejaban a la sociedad política española del momento. (Saavedra Fajardo, *Empresa II*)

La educación afectiva está regida por la prudencia. Las empresas connotan un pensamiento análogo a los aforismos gracianos del *Oráculo manual* y *El discreto.* La lectura de emblemas implica una comunidad de interpretación visual, más que meras imágenes barrocas. Los ejemplos de virtudes captan la atención, impresionan el ánimo y retienen la memoria para fortalecer la doctrina.

Saavedra escribe obras complementarias. En 1630 un breve memorial dedicado a Olivares defiende la negociación en condiciones favorables y la obtención de una buena paz. Un texto autógrafo trata la imagen exterior del valido, «*Yndispusición* general de la Monarquía de España… ». El contexto retórico refiere a Richelieu y proclama el pragmatismo y preservación de la seguridad policéntrica. Contrapone la imposición de supremacía papal —en Urbano VIII—, a la exigencia de autoridad única en asuntos de inmunidad y propagación de la fe.

El desarrollo de la guerra de los Treinta Años es confesional, pero Luis XIII de Francia en 1635 al declarar la guerra a España revierte el conflicto. En España, Felipe IV enfría entonces su relación con la Santa Sede; y en 1638 Urbano VIII responde enviando legados extraordinarios a París, Viena y Madrid para forzar una Santa Liga, recordatorio de Lepanto, que reactive una cruzada común entre católicos. Sin embargo, en agosto de 1639 la crisis llega al límite durante un acto público, cuando Urbano VIII habla del castigo del cielo debido a los desmanes españoles. El inquisidor Adam de la Parra recela y cree que desobediencia y herejía han de expurgarse. La defensa de la fe y el proyecto de supremacía católica hacen tambalear la Liga para la *Universitas Christiana*.

A partir de 1635 había surgido la necesidad de seguridad pública. Los agentes europeos deducían que solo el interés, libre de toda ética, ha de mover a gobernantes, quienes tomarán la religión en el sentido de medio, no de fin en sí mismo. En 1640, el Murciano presagia la derrota y acierta en que el estancamiento requiere restablecer el derecho. El fracaso de la diplomacia es evidente en 1643, cuando Saavedra es nombrado ministro plenipotenciario para Münster. Acaece tres años después de la publicación de las *Empresas políticas.* El centenar de empresas es todo un compendio de conocimientos prácticos (Alavedra i Regàs 2013: 352). El conjunto muestra validez universal y connota consejos frente al abuso de la gobernanza y del desorden (*Empresa VII*). En la *Empresa XIV*, auspicia la libertad de expresión y previene la destructiva murmuración.

Al inicio de los cuarenta estallan rebeliones en Portugal y Cataluña. El horizonte moral desaparece en 1635 por la cruda violencia de bandos,

que solo contemplan la victoria. El de Algezares indica que, perdida toda esperanza, el mundo entraría en una dinámica donde el derecho desaparecería y solo valdría la fuerza. En 1640 estalla el descontento en los dominios más castigados. A las sublevaciones portuguesa y catalana, el cardenal Mazarino sigue el programa de Richelieu —fallecido en 1642—. El objetivo pretende quebrantar la unidad de acción habsbúrgica. En 1641, los suecos renuevan la alianza con Francia, atraviesan Alemania y Bohemia hasta amenazar Viena en 1645.

El agotamiento posterior de las potencias es consustancial con las revueltas y revoluciones domésticas. Este hecho lleva a conversaciones jurídicas que prescinden de convenciones religiosas. Los primeros contactos tienen lugar hacia 1643. En las dos sedes, el emperador negocia en Münster con franceses, y en Osnabrück con suecos y príncipes alemanes. No se fija la paz mediante un único tratado, sino mediante acuerdos multilaterales paralelos.

A finales del año 1644, Felipe IV advierte a Saavedra sobre la conveniencia de no imprimir un documento sobre las guerras continentales sin previo aviso. Considera que estos tratados deben pasar antes por la corte madrileña: análogamente ocurre con cartas y papeles impresos. El año siguiente decaen las ilusiones tras la pérdida de Rocroi ante los franceses, presagio desalentador simultáneo a la conquista holandesa de puertos españoles cerca de Calais; y se recrudece el contraataque mediante la escritura para poder potenciar la fuerza persuasiva. Anteponer la pluma a la espada aumenta la agudeza verbal y vence la fuerza física. El diplomático murciano afirma que ante la debilidad aparece el ingenio de la negociación. La confesión no es argumento legítimo, debe garantizar la neutralidad. Al calificar el belicismo según sea guerra «justa» o «injusta», el derecho a la religión excluye al enemigo[2]. Los agentes negociadores para desempeñar eficazmente sus servicios han de procurar las firmas de las paces. El emperador firma por separado con los príncipes alemanes el 24 de octubre de 1648. El escenario bélico no se resuelve y el estallido de la revuelta de la Fronda en Francia y las revueltas de Sicilia y Nápoles, posponen un conveniente acuerdo franco español. Más tarde en 1652 los ejércitos españoles retoman la iniciativa y recuperan Nápoles, Cataluña y Gravelinas.

En fin, la política es contemplada bajo matices éticos, legislativos, sancionados por la justicia divina. Los argumentos de Saavedra, Gracián,

2 La vieja regla «a cada reino, su religión», *cuius regio, eius religio*, desaparece como pactos religiosos en defensa de recíprocos intereses.

Mariana y otros autores ejemplifican la ideología al servicio de los españoles. Para ser señor hay que granjearse el *amor vasallático*, y perseverar en la liturgia y el uso de virtudes morales (Aranda Pérez 2012: 81). En fin, autores coetáneos como Descartes, Spinoza y Hobbes[3] ofrecen un orden y método históricos, que es reflejado por las *Empresas*.

Finalmente, hoy la expresión «armas de papel» resulta una radiografía del momento, que revela las luchas diplomáticas en el concierto europeo. Los años anteriores a Westfalia desarrollan una literatura satírica que procura superar la frustración que produce el estancamiento bélico.

Conclusiones

La comunicación barroca es una fuente cognitiva excepcional. Desvela los procedimientos administrativos conducentes al orden entre Estados. Si la memoria incide en la retórica de títulos, concesiones y signos visibles socioculturales, el ejercicio político codifica el lenguaje ideal según las tradiciones nacionales. En Westfalia, se conciben ideales prácticos, cuyos acuerdos favorecen el Derecho Internacional, porque facilitan la igualdad entre dignatarios[4], igualdad que evita la guerra entendida como mera formalidad.

En fin, diplomáticos, notarios y secretarios son esenciales para los acuerdos. El cometido de poner por escrito las voluminosas actuaciones testimonia las audiencias concedidas a enemigos bajo interrogatorios y respuestas, pruebas de testigos y ratificaciones. El cosmopolitismo del siglo posterior constata estas condiciones ideales. Los sinónimos kantianos son más normativos que pragmáticos. El dominio de las naciones sigue aspirando a la paz perpetua; mientras que la igualdad para Rousseau es fundamental. El entendimiento entre naciones deviene consecuencia de la interdependencia. El proyecto kantiano para la paz perpetua se propone conservar la independencia y cumplir voluntariamente con las leyes. Si el proceso kantiano transcurre a través de la razón práctica, el rousseauniano adopta la voluntad autónoma.

Finalmente, Westfalia precipita el modelo secularizado. La interacción entre las unidades políticas afianza seis grandes potencias: Gran Bretaña,

3 La filosofía alcanza el auge con estos autores. En las cátedras holandesas, enseñan cuidadosamente la teoría cartesiana de la sensibilidad, basada en la experiencia.

4 El suizo de Couvete, Emer de Vattel, recoge tratar de igual a igual en su «derecho de gentes», según las leyes naturales para naciones y soberanos.

España, Portugal, Francia, Suecia y Países Bajos. Esta interacción precipita el dominio laico y jurídico. Bajo el símbolo del principio de equilibrio de poderes, se prepara la comunidad de Estados nacionales iguales y gobernantes, con derecho a la no injerencia. De ahí emerge un orden basado en igualdad jurídica y territorial inalterable hasta el siglo XX.

OBRAS CITADAS

ALAVEDRA I REGÀS, Jaume, «Ciencia y utopía en el Siglo de Oro y su relación con las Empresas políticas de Saavedra Fajardo», en *Pictavia aurea, Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Poitiers, Université de Poitiers, 2013, págs. 351-358.

ARANDA PÉREZ, Francisco José, «Servir a quién, en qué y cómo: vasallos en la política hispánica moderna», en *Servir al rey en la monarquía de los Austrias*, ed. de Alicia Esteban Estríngana, Madrid, Sílex, 2012, págs. 51-84.

BOADAS CABARROCAS, Sònia, «Guerras panfletarias del siglo XVII: Locuras de Europa y sus fuentes», *Criticón*, 2010, págs. 145-165.

GRACIÁN Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1995.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

SAÉZ, Adrián J., «Más sobre Saavedra Fajardo en las luchas de papel del siglo XVII: la Carta de un holandés», *Arte Nuevo*, 1, 2014, págs. 96-105.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.

La raíz cortesana de la actitud cervantina hacia lo cómico

Hanan Amouyal
Universidad Hebrea de Jerusalén
hanan.amouyal@mail.huji.ac.il

Resumen: Mi propósito en esta comunicación es exponer un aspecto esencial de la base conceptual de la prosa cervantina, el cual determina la actitud del autor hacia el material cómico. Se examina el sentido de dos nociones clave y casi sinonímicas del decoro y de la propiedad, a fin de demostrar su íntima relación con un nuevo ideal de urbanidad y etiqueta, como se cristaliza en la figura del cortesano en el *Galateo español*. Dicha afinidad hace posible trazar una línea directa entre el oficio del gentilhombre y la profesión del escritor. Junto a la discreción, la propiedad y el decoro garantizan que la representación artística de lo que, por definición, se desvía de lo propio, es decir lo cómico, pueda ser aceptable por el lector.

Palabras clave: Cervantes, propiedad, decoro, cortesano, urbanidad.

A modo de introducción, quisiera evocar un momento sustancial, que ha sido pasado por alto, por no decir casi olvidado, por los expertos. En el sexto capítulo de su poema alegórico, el *Viaje del Parnaso*, nos afirma Cervantes, «que siempre guardé el común decoro / en las cosas dormidas y despiertas» (2016b: 93). Es evidente que, tomando en cuenta el tono apologético del verso siguiente, en el cual añade «pues no soy troglodita, ni soy moro» (*ibid*), la aseveración cervantina a propósito del decoro no corresponde a lo que se suele entender por el concepto clásico, el cual estriba en el deber del individuo de cumplir las expectativas y de actuar según los valores dictaminados por su posición social. Tampoco se refiere al sentido vigente del término tal cual lo encontramos en la teoría literaria coetánea: el precepto horaciano, según el que los autores se ven obligados a seguir la pauta de la visión clásica, de los caracteres humanos, y a equipar a las *dramatis personae* con un aparato de calificaciones éticas que les conviene por su rango social. En cambio, lo que resalta aquí el autor es la fuerte sensación de propiedad, aquí plasmada en el respeto que se debe

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_006
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 101-108

mantener hacia los lectores a la hora de redactar la obra poética, aun cuando sea derivada de los caprichos indómitos que le servían al autor de inspiración: «de par en par del alma abrí las puertas, / y dejé entrar al sueño por los ojos / con premisas de gloria y gusto ciertas» (*ibid*).

Estos versos preceden a un conocido fragmento de Cervantes que, desde la interpretación de Riley, suele ser entendido como una manifestación cabal de sus ideas en materia del arte. Según el crítico, «el esquivar la pluma lo imposible», «el mostrar de propósito un desatino», o el rechazo de la disparidad opuesta a la consonancia, todo ello hace eco a la preocupación cervantina por el aspecto cardinal de la preceptiva, esto es, la verosimilitud (1962: 19-20). No obstante, es dable estimar, como lo hace Close, que a la hora de relatar un sueño que está impregnado aún por lo increíble, Cervantes debiera defender su creación, legitimándola mediante el mérito del estilo elegante e inteligente con el cual se cuenta algo al borde del sinsentido (Close 2000: 22-23): «¿Cómo puede agradar un desatino, / si no es que de propósito se hace, / mostrándole el donaire su camino?» (Cervantes 2016b: 93). El doble sentido de la palabra *donaire*, que señala Riley (1962: 21), tiene un paralelo en el multifacético término que aparece en el siguiente terceto, la *gracia* asociada aquí al estilo apacible que está al servicio de estimular el efecto de deleite que provoca un cuento, al ser relatado como si sucediera a quien toma parte en esa actividad de lectura (Close 2000: 22): «Que entonces la mentira satisfaze, / quando verdad parece, y está escrita / con gracia, que al discreto y simple se aplaze» (cap. VI, 2016b: 94).

Es admisible sugerir aquí que el común decoro, al cual se acaba de referir unos versos atrás, está ligado a las cualidades artísticas que hemos marcado, puesto que en ambos casos Cervantes acude a la misma metáfora íntima de la puerta abierta, acompañada además por la misma locución temporal. Esto a fin de representar el gobierno que ejerce en la esfera privada de los sueños, igual que en materia de arte: «Nunca a disparidad abre las puertas / mi corto ingenio, y hállalas contino / de par en par la consonancia abiertas» (*ibid*). Que tal apertura despierte en el autor escrúpulos respecto a la legitimación de la narración, no parece ser un caso singular. De igual manera, el protagonista del *Persiles*, tiene que superar una situación prácticamente idéntica. Periandro, a quien le toca retomar el hilo de su larga historia, llega en ella a un punto que, si se atreve a sobrepasar lo verosímil, en todo caso resulta ser eventualmente un mero sueño. Es de señalar, además, que el telón de fondo de ambas escenas toma la forma del *locus amoenus* clásico. No obstante, en el medio del relato, antes

de la aparición de las figuras alegóricas de esa visión, aprovecha Periandro la inquietud de su audiencia para detenerse y desvelar ciertas dudas, iguales en su tono apologético a los escrúpulos expresados por el autor del *Viaje*: «No es nada lo que hasta aquí he dicho —prosiguió Periandro—, porque, a lo que resta por decir, falta entendimiento que lo perciba, y aun cortesías que lo crean» (libro II, cap. 15, 2002: 276). Se hace referencia aquí a una idea común, según la cual la cortesía nos posibilita dar crédito a lo narrado, por increíble que sea (Muñoz Romero 2002: 276, nota 8).

Lo que viene a cuenta aquí, asimismo, son las ideas del canónigo de Toledo, quien, llegando a resumir su invectiva contra el género caballeresco, dice: «Fuera desto, son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, mal mirados» (*DQ* I, 47; 2016a: 619). La exposición de esas ideas nos lleva a la aventura que va a narrar don Quijote tres capítulos después, la del Caballero del Lago. Si tanto la figura del autor en el *Viaje del Parnaso*, como el protagonista épico del *Persiles* guardan el decoro al pie de la letra, transformando la sustancia onírica en un lugar común, —todo lo que garantiza, en suma, la suspensión conveniente de la incredulidad—, don Quijote, en cambio, crea un apabullante escenario de fantasía para su aventura, pintándola con detalles exagerados «a lo brutesco». Como si no bastara con esto, nuestro caballero comete un grave error de graciosísimo *lapsus linguae* al describir a su héroe «después de la comida acabada y las mesas alzadas, quedarse el caballero recostado sobre la silla, y quizá mondándose los dientes, como es costumbre» (*DQ* I, 50; 2016a: 641), un momento antes de que llegase la aventura a su culminación. Sería difícil imaginar una disparidad más profunda entre la aspiración a generar suspenso y a incitar admiración, y el efecto ridículo en extremo que produce dicha ruptura imprevista no solo del estilo, es decir, del decoro «literario», sino de lo que le es apropiado, a quien toma la narración a su cargo.

Pasemos a otro momento significativo en el *Viaje del Parnaso*. En el cuarto capítulo anuncia el autor, «Yo he abierto en mis Nouelas vn camino / por la lengua castellana puede / mostrar con propiedad vn desatino» (2016b: 61). El sentido de este terceto estriba en tener en cuenta la escandalosa e ignominiosa fama a la cual quedó asociada la tradición de las *novellas* italianas (Close 2000: 19). Hace falta precisar, además, en qué consisten el «desatino» y la «propiedad». En cuanto a la última, la exposición de Close resulta la más satisfactoria. Primero enseña la conformidad natural que demuestra la cosa representada, dicha o hecha, con su sujeto, de ahí que se utilice como un sinónimo del decoro. En otro sentido,

señala que algo es consistente con su propósito y, por ello, alude efectivamente a la habilidad del artista para realizar su intención a fin de elogiar su creación (2000: 18-19). Esto es, en lo esencial, lo que hace Cervantes en ese terceto. Cervantes emplea a menudo el término en un sentido aún más elemental que se refiere al uso correcto del vocablo, la elección del término adecuado al tema, o de la palabra apropiada a las circunstancias, acercándose así al significado estándar del adjetivo «propio» (*ibid*).

Lejos de mantenerse cada uno por su cuenta, se establece una correlación entre el sentido lato de propiedad, consiste en decoro, buen gusto, ejemplaridad e inteligencia artística —lo que Close tiene por la idea central de la poética cervantina del arte cómico (1990: 90)—, y su concepción del uso correcto del lenguaje, expuesto en lo que dice un licenciado en el segundo *Quijote*: «El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda» (*DQ* II, 19; 2016a: 199). Discreción, como es sabido, es otro concepto esencial dentro del léxico del autor, el cual, parece ser un requisito básico para un buen empleo de la lengua en el discurso, pues hace posible manifestar la propiedad en el sentido radical de la palabra (Riley 1962: 148). Para Close, el sólido vínculo que implanta la propiedad junto a la discreción sustenta la opinión de que la idea que tenía el escritor de una comedia bien lograda y las premisas de las cuales parte en torno al buen uso de la lengua coinciden (2000: 21). Dicha asociación supone, empero, una transición demasido súbita desde el uso práctico de la lengua como medio de comunicación al nexo sobre el cual giran las cualidades artísticas que vienen a dirigir la creación literaria.

El dicho del licenciado que desempeña, a la sazón, un papel de portavoz de su creador nos da pistas suficientes: en primer lugar, identifica la manera apropiada de hablar con la capacidad de discreción. En segundo lugar, se puede ver que su descripción del estado ideal de la lengua hace resonancia a una frase parecida en un tratado importante de la época, el *Galateo español*. No en vano insiste el mozo pedante de Cervantes en calificar puntualmente lo que él entiende por «discretos cortesanos», pues, ambos comparten, el escritor y el tratadista, la misma opinión sobre el lenguaje perfecto. Igual a Cervantes que la mantiene en un aspecto artístico, Dantisco concede a la propiedad que rige la expresión verbal una prioridad notable; le resulta, en efecto, un aspecto cardinal de la conducta urbana. Por lo tanto, debe abstenerse del lenguaje ornamentado, repleto de latinismos solemnes, de retórica culteranista, o de expresiones anticuadas, que el humanista, fiel a la tradición cortesana, condena por ser

mera pretensión y exceso, *o sea*, «afectaciones y demasías» (Dantisco, *Galateo español*, cap. XI, 1).

Cabe destacar que el ideal que presenta aquí el tratadista, expresado tácitamente en la frase «sin apartarse del común uso», no apunta al uso exclusivo de la clase alta sino, como señala Morreale, a la nueva clase media que acababa de surgir en el nuevo entorno urbano de las ciudades (1962: 79). En el *Galateo español* se proyecta, pues, una nueva consciencia social que busca distanciarse del rústico. Una distinción similar surge en el *Tesoro* de Covarrubias, en el cual acaba por identificarse los conceptos de «elegancia», «fineza», «policía», con la urbanidad en el doble sentido que había adquirido la palabra.

Cervantes aplica sin ambages los preceptos del *Galateo*, empleando eufemismos cuando da la palabra a una persona a quien conviene guardar la propiedad o el decoro, pero sin caer en pedanterías (Chevalier 1993: 17). En los tres escritores transcurre el mismo motivo como un hilo conductor: el decoro en el sentido ya aludido antes, así definido en el *Tesoro*: «Decoro vale el respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves» (apud Chevalier 1993: 5). Cervantes, por su parte, en cada ocasión en la que utiliza el término en su obra en prosa, jamás se refiere a otro sentido que a ese, y a menudo refiere simplemente al respeto que se debe mostrar hacia las mujeres. La propiedad, que es el pan y la sal del hombre culto y bien educado, el «gentilhombre», a quien Dantisco rinde homenaje en el *Galateo*, es paralela al común decoro al que está obligado el autor, como declara el mismo Cervantes que se adhiere a él, como hemos visto, incluso en sueño.

No cabe duda que al final del cuento que narra el cabrero, quien recibe un caluroso aplauso de la audiencia, él viene a parecerse a un cortesano (*DQ* I, 52; 2016a: 652). De igual manera que el licenciado sostiene, a fin de cuentas, que incluso en Majalahonda pueden nacer discretos cortesanos, es decir, gente urbana de buena crianza (*DQ* II, 19), es dable coincidir con el cura que, «había dicho muy bien [el cura] en decir que los montes criaban letrados», es decir, autores potenciales (*DQ* I, 52; *ibid*). Si el mismo Cervantes confiesa en su prólogo a la primera parte del *Quijote* que, «quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse» (*DQ* I; 2016a: 95), las coronas que hubiera querido conceder el autor a su obra en esta apología irónica, y, por extensión, a la obra literaria en general, son casi una réplica de las cualidades esenciales: la discreción y gallardía, con las que dota el autor del *Galateo* a su caballero ideal.

Todo ello nos lleva a trazar una línea directa entre la imagen implícita del caballero ideal, obtenida a partir de los avisos y consejos del *Galateo*, caballero con suficiente discreción e ingenio para entretener contando historias divertidas y anécdotas graciosas de la misma índole de la que se intercalan en el propio tratado, y un autor cuyo oficio consiste precisamente en tejer historias, ya sean fingidas o verdaderas. De hecho, el título que Dantisco le da a esta parte de su tratado, «el hablar continuado», es paralelo a un concepto latino que utiliza Cicerón en la parte sobre la risa de su tratado *De Oratore* (II, 218) para designar un tipo de cuento humorístico destinado a divertir, en este caso, a la audiencia de un discurso: *cavillatio* (Morreale 1962: 76). Dicho concepto lo tradujo Boscán, siguiendo a Castiglione, nada menos que como «festividad o urbanidad» (Morreale 1959: 209). La coincidencia de términos de la risa con los de la etiqueta y buenos modales nos permite deducir, con cautela, que no solo la materia de la risa estaba sometida a las nuevas exigencias éticas de la sensibilidad y del tacto social, sino también toda la facultad de narrar una historia en compañía, que en aquel momento se consideraba como una de las habilidades que un caballero debía cultivar.

Creo que, desde el punto de vista del escritor, refiriéndome en particular a Cervantes, su profesión sigue siendo percibida por él, en cierto modo, como una extensión de dicha práctica social, ya que se le aplican los mismos criterios éticos que rigen la conducta social del gentilhombre, a la hora de redactar su obra. De igual manera que un personaje de ficción también queda obligado a guardar el decoro al dirigir sus palabras a otro personaje, asimismo el autor, como destaca Chevalier, debe guardar el decoro respecto al lector a quien está destinada su obra (1993: 22). En contraste con la historia del cabrero, cuyo autor la presenta con buen tino, y sin dificultad alguna, la materia de lo cómico se percibe, en lo esencial, y aún en la fórmula atenuada del *Galateo*, como una brusca desviación del «común decoro»: tengamos en cuenta aquí la noción de lo risible de aquella época, como una encarnación de lo sumamente ridículo (Close 1990: 96).

El problema, en fin, es el mismo al que el autor alude en el terceto que hemos citado del cuarto capítulo del *Viaje del Parnaso* que ahora podemos formular como una pregunta. ¿Cómo podría el escritor presentar algo esencialmente absurdo de una manera aceptable, es decir, «mostrar con propiedad un desatino»? La respuesta artística de Cervantes en el sexto capítulo de la misma obra, aunque en realidad formulada como una pregunta, se acerca al posicionamiento ético que toma el autor del *Galateo*

sobre el tema de la risa. Si los chistes y burlas siempre implican una ofensa, por no decir un insulto que causa daño, Dantisco encuentra una manera de desarmarlos, «por vía de donaire» (XI, 20), igual que Cervantes cede el paso a una actitud *lúdica* que le sirva de guía, es decir, «mostrándole el donaire su camino», para que él mismo haga esas burlas aceptables, es decir, risibles y divertidas. Finalmente, el mismo término *desatino* se repite en el susodicho terceto, acompañado con la metáfora común del *camino*, cuando Cervantes declara, sin duda alguna, que, en sus novelas, y —añadiría yo— en el resto de su obra también ha descubierto una *forma adecuada* de que la lengua española dé un digno retrato de la risa y de la comedia.

Obras citadas

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2016a [1977].

— *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002.

— *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito con la colaboración de Marcarena Cuiñas Gómez, Madrid, Real Academia Española, 2016b.

Chevalier, Maxime, «Decoro y decoros», *Revista de Filología Española*, vol. 73, 1993, no.1/2, págs. 5-24.

Close, Anthony J., «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo xvi», *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, 1990, págs. 89-104.

— *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2000.

Dantisco, Lucas Gracián, *Galateo español*, texto preparado por Enrique Suárez Figardo, 2010. Disponible en <https://users.pfw.edu/jehle/CERVANTE/othertxts/Suarez_Figaredo_GalateoEspanol.pdf> (consulta: 1 de noviembre de 2020).

DQ. Véase Cervantes 2016a.

MORREALE, Margherita, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el renacimiento español*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1959.

— «Una obra de cortesanía en tono menor: *El galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco», *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 42, 1962, págs. 47-89.

RILEY, Edward C., *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

Jerónimo Román de la Higuera. Un mentiroso en tiempos de falsarios

Miguel Betti
Universidad de Ginebra
Miguel.Betti@unige.ch

Resumen: El presente trabajo presenta algunas de las controversias ligadas a uno de los principales falsarios de la historia de España, el jesuita Jerónimo Román de la Higuera (c. 1537-1611). El objetivo es demostrar que Higuera no era un caso aislado y que no trabajaba en soledad, sino que tenía contacto con otros falsificadores y que llevó a cabo sus supercherías en un contexto histórico en el que proliferaban las producciones apócrifas.

Palabras clave: Jerónimo Román de la Higuera, falsarios, supercherías, España.

Jerónimo Román de la Higuera es reconocido por la crítica como uno de los mayores mentirosos de la historia de España. En efecto, esta personalidad fascinante y polifacética, que se abocó principalmente al pasado religioso de la península ibérica, se vio inmersa en diversos escándalos ligados a la aparición de una serie de falsificaciones de documentos latinos. En el siguiente trabajo, quisiera presentar las principales controversias ligadas a este intelectual jesuita. Mi objetivo es demostrar que Higuera no era un caso aislado y que no trabajaba en soledad, sino que llevó a cabo sus supercherías en conexión con otros falsarios.

Formación, trabajos y escritos

Poco sabemos con certeza acerca de los primeros años de Jerónimo Román de la Higuera[1]. Nació en Toledo, posiblemente un 28 de agosto

1 Para la biografía de Jerónimo Román de la Higuera, sigo principalmente el estudio de José Martínez de la Escalera (O'Neill y Domínguez 2001: 1923-1924), el trabajo de Katrina Olds (2015: 38-39), la obra de Julio Caro Baroja (1992: 164-176) y el análisis de sus numerosos manuscritos conservados en diferentes archivos españoles.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_007
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 109-116

de 1537 según el propio autor precisa en su «Tratado del linaje de Higuera y apellidos Peña y Román» (RAH, ms. 9-5566, f. 55r), aunque la mayoría de las fuentes históricas dan como fecha de nacimiento el año 1538. Se graduó en Artes y Teología en el Colegio de Santa Catalina, donde estudió latín, griego y hebreo. En diciembre de 1562 entró en la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares y ejerció luego como sacerdote en Murcia y Toledo. También enseñó Gramática y Humanidades en distintos colegios jesuitas (en Madrid, Ocaña, Plasencia, Belmonte, Caravaca y Toledo), fue lector de Filosofía en la Universidad de Alcalá y en 1584 fue nombrado prefecto de estudios latinos del colegio de San Eugenio de Toledo. En 1590, en Ocaña, profesó el cuarto voto (obediencia al Papa), pasando así a integrar la casta más alta de la Compañía de Jesús, pero pronto fue enviado de regreso a su ciudad natal contra su voluntad.

Sucede que Jerónimo Román de la Higuera trabó muy malas relaciones con sus superiores y, por ser considerado una persona problemática, escandalosa e incluso chismosa, fue destituido de los colegios en que trabajaba en diferentes ocasiones. Como prueba de estos conflictos, entre los documentos de la Inquisición de Toledo se conservan fragmentos de dos memoriales en los que Higuera acusaba a sus superiores por no respetar la autoridad del Santo Oficio, por supuestos malos tratos y por no concederle el permiso para viajar a Granada a consultar los «libros plúmbeos» del Sacromonte (Olavide 1903). Este último dato no es menor, porque liga a nuestro autor con una de las falsificaciones más polémicas del Siglo de Oro, que comentaré más adelante.

Como otros intelectuales de su tiempo, el historiador jesuita dedicó también sus días a escribir genealogías por encargo. En lo que concierne a su propio apellido, en su «Tratado del linaje de Higuera y apellidos Peña, Román» no solo se atrevía a afirmar que su familia formaba parte de las familias mozárabes más antiguas de Toledo, y que algunos de sus miembros habían sido héroes de la Reconquista, sino que también hacía remontar el apellido «Román» hasta el Imperio romano y, siguiendo una antigua tradición mediterránea, aseguraba que el «árbol de la Ciencia» del *Génesis* había sido, como no podía ser de otra forma, una higuera (Caro Baroja 1996: 172).

El jesuita dejó una gran cantidad de apuntes y obras manuscritas sobre historia religiosa y profana, geografía, arqueología, vidas de santos y mártires, etc. Si bien ninguno de sus libros fue publicado en vida, a excepción de algún que otro breve escrito, se consagró al ambicioso proyecto de componer una voluminosa *Historia eclesiástica de la imperial ciudad de*

Toledo (que se conserva en varias copias manuscritas, por ejemplo, en la Biblioteca Nacional de España, mss. 1639-1641).

Ya en el ámbito de la literatura, como bien ha señalado el profesor Abraham Madroñal, el jesuita podría haber tenido contacto con al menos uno de los grandes escritores del Siglo de Oro: Lope de Vega. Esta relación se habría forjado en la coincidencia de ambos en Toledo, entre 1597 y 1610, y de ella habría surgido la tragedia de Lope titulada *San Tirso de España*, anunciada en el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604) y hoy perdida. Pero, además, al menos otras cinco comedias de Lope parecerían estar ligadas a los trabajos históricos del jesuita (Madroñal 2016: 114-116).

La controversia de San Tirso

Ahora bien, Higuera comenzó a cobrar cierto reconocimiento cuando, hacia finales de la década de 1580, aseguró haber encontrado entre los manuscritos de la catedral toledana una carta del siglo VIII (777), escrita por el rey Silo de Asturias y dirigida al arzobispo Cixila de Toledo (m. 783), en la cual se mencionaba la construcción de una iglesia en dicha ciudad, dedicada a San Tirso. En esta misiva, de una prosa latina sumamente sospechosa, puesto que precisaba un montón de informaciones superficiales para el destinatario, se hablaba también de un regalo que Silo enviaba al arzobispo: una vasija o aguamanil en cuyo tapador estaban grabadas la corona de Asturias y las respectivas iniciales de estos dos personajes históricos: «C» y «S» (Olds 2015: 29-30, 37-38).

En agosto de 1594, un grupo de obreros que se encontraban haciendo excavaciones en la Plaza Mayor de Toledo hallaron un conjunto de ruinas y huesos humanos. El maestro mayor de obras consideró que podía tratarse de los despojos de algún templo o capilla y contactó a Jerónimo Román de la Higuera en calidad de especialista. El jesuita no lo dudó un segundo y atribuyó las ruinas a la iglesia de San Tirso, erigida supuestamente por los mozárabes según constaba en la carta que él mismo aseguraba haber encontrado. La prueba irrefutable de su hipótesis sería el hallazgo de un misterioso disco de cobre entre las ruinas, en el que estaban grabadas las letras «C» y «S» coronadas.

Sabemos hoy que todo fue un invento del padre Higuera, quien además de aquellas supercherías pretendía que San Tirso era nacido en Toledo y organizó una campaña para convertirlo en el patrono de la ciudad (1595-1597), en el marco de la cual se encargó posiblemente la tragedia mencionada a Lope de Vega. Con respecto a los motivos de estas falsificacio-

nes, el interés del sacerdote jesuita era destacar la importancia de los mozárabes, de los cuales se pretendía descendiente, para la historia eclesiástica de España (Madroñal 2014: 25). Sucede que, por aquellos años, un grupo de intelectuales toledanos abogaba por una reivindicación de aquella ciudad como la cuna de la comunidad cristiana más antigua de España, y en cierto sentido también una de las más devotas, puesto que había resistido a la dominación islámica.

Los falsos cronicones

Sin embargo, antes que por la controversia acerca de San Tirso y la Iglesia mozárabe de Toledo, Higuera se volverá verdaderamente célebre con la aparición de los llamados «falsos cronicones»: colecciones de noticias sobre la historia religiosa de los antiguos reinos de la península ibérica que se atribuían a diversos autores latinos.

Tres fueron las crónicas o, mejor dicho, los fragmentos de documentos latinos que aparecieron en España en 1594, de la mano de Jerónimo Román de la Higuera: a) *La Crónica de la Historia Universal* (*Chronicon omnimodae historiae*) de Flavio Lucio Dextro (m. 444, contemporáneo de San Jerónimo, natural de Barcelona e hijo del obispo de dicha ciudad, San Paciano); b) *La Chronica Caesaraugustana*, atribuida a Máximo, obispo de Zaragoza (592-619); y c) *La Crónica de Eutrando*, subdiácono de Toledo desterrado en Fráncfort (siglo X), dirigida a Regimundo, obispo de Eliberitano. Todos estos documentos tenían la particularidad de haber sido perdidos a principios de la Edad Media y de haber sido mencionados o comentados por otros autores posteriores. Lo interesante es que Jerónimo Román de la Higuera aseguraba haber recibido copias de estos textos extraviados de parte de un antiguo discípulo suyo, Tomás de Torralba, destinado por la Compañía a la ciudad de Ingolstadt. Higuera los daba como provenientes de la biblioteca de Fulda (Alemania), donde Torralba los habría copiado de un original gótico en poder de un burgués de Worms. Según contaba el jesuita, este último los habría sustraído de la biblioteca y, luego de mostrárselos al jesuita y permitirle copiarlos, se habría negado terminantemente a cederlos o venderlos (Godoy Alcántara 1981: 26-34). Como vemos, la cuestión era sumamente sospechosa, y más aún cuando en estos tres textos, que hablaban del cristianismo primitivo en la península ibérica, todas las prácticas, creencias y tradiciones mencionadas coincidían con las posiciones dogmáticas establecidas por la Iglesia católica después del Concilio de Trento (1545-1563). En otras

palabras, el cristianismo primitivo hispánico coincidía intempestivamente con el catolicismo de la Contrarreforma (Olds 2015: 2).

Algunos años más tarde, Higuera presentaría un nuevo documento: el cronicón de un supuesto vicario en tiempos de la Reconquista llamado Julián Pérez. Mozárabe de origen, Pérez habría viajado por toda la península y habría vivido en Roma, siendo testigo de importantes acontecimientos históricos de la cristiandad. Habría incluso conocido personalmente al Cid y a otros varones ilustres de la Reconquista y escrito numerosas obras poéticas e historiográficas. En este cronicón, Higuera deja correr la pluma y la imaginación al punto de enfrentar al mismo Júpiter con un grupo de gigantes en los campos del Toboso, prefigurando así una célebre escena del Quijote.

No hace falta precisar que, al igual que la carta mencionada en el marco de la controversia de San Tirso, todos estos documentos eran un conjunto de supercherías nacidas de la pluma del sacerdote jesuita. En efecto, así como en un primer momento había defendido la preminencia de los mozárabes, sus supuestos antepasados, como cristianos viejos, el objetivo principal de estas nuevas falsificaciones era sostener la importancia y la primacía de Toledo, su ciudad natal, para la historia eclesiástica española y universal.

Un mentiroso en tiempos de falsarios

Ahora bien, si en el título de este trabajo me permito hablar de «un mentiroso en tiempos de falsarios» es porque Higuera no trabajaba solo, sino que formaba parte de un movimiento más grande de intelectuales interesados por el pasado religioso de la península ibérica e inclinados a la superchería. En efecto, hacia finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, no eran pocos los estudiosos que escudriñaban los archivos de los monasterios y las catedrales en busca de manuscritos raros, crónicas, textos litúrgicos y hagiografías. Estos intelectuales trabajaban con las mismas fuentes y se consagraban a búsquedas similares, pero también debatían acaloradamente o falsificaban documentos, movidos cada uno por sus propias convicciones políticas, su pertenencia a determinada orden o sus intereses y conflictos personales (Olds 2015: 41-42).

Ya desde un principio, es importante destacar que el procedimiento mediante el cual Higuera componía sus supercherías no era del todo original. Recordemos que el recurso del manuscrito encontrado en algún lugar lejano o traducido de una lengua extranjera o exótica, del que se

burla Cervantes al decir que su obra más importante se basaba en la *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*, era característico no solo de los libros de caballerías (*El caballero Zifar*, por ejemplo, que se presenta como una traducción del caldeo, o la *Crónica de Lepolemo* y el *Palmerín de Oliva*, supuestas traducciones del árabe), sino también de algunas obras historiográficas.

Por ejemplo, en 1592 se publica en Granada la *Historia verdadera del rey don Rodrigo,* atribuida al cronista Albucacim Tarif Abentarique y traducida del árabe por Miguel de Luna, hijo de padres moriscos. Luna aseguraba haberla transcrito de un original que había encontrado en la biblioteca de El Escorial, donde trabajaba otro intelectual, también de origen morisco, traductor y gran conocedor de la cultura arábiga, Alonso del Castillo, pero sabemos hoy que se trataba en realidad de una falsificación. De manera similar a Higuera con los mozárabes y la ciudad de Toledo, el objetivo de Luna era demostrar que la población granadina de origen árabe fuera considerada tan «natural» o «consustancial» a la población cristiana, para poder así acceder a los mismos privilegios (García-Arenal 2010: 254-255, García Arenal y Rodríguez Mediano 2009: 243-244).

Por otra parte, es sabido que estos dos últimos intelectuales estaban emparentados con la polémica de los «plomos del Sacromonte». Para resumir este tema de sobra conocido, solo quisiera mencionar que entre 1595 y 1599 aparecieron en una caverna granadina una serie de reliquias y láminas de plomo grabadas con símbolos esotéricos y aparentes caracteres arábigos (llamados posteriormente «hispano-béticos»), que hacían referencia al martirio de ciertos discípulos del apóstol Santiago en España, pero también reivindicaban el rol de los árabes en los primeros años del cristianismo. Todos estos descubrimientos fueron acompañados de supuestos milagros, resplandores, luces y apariciones maravillosas. Así, muy pronto, el lugar adquirió un nuevo nombre: *Sacromonte*, y se convirtió en un centro de peregrinaje para sacerdotes, catedráticos y curiosos de todo tipo, que se acercaban hasta allí para orar y contemplar con sus propios ojos aquellos asombrosos documentos (Godoy Alcántara 1992: 115-159).

En un primer momento, las reliquias y los libros plúmbeos fueron dados unánimemente por auténticos por un consejo de teólogos, canonistas, prelados y catedráticos, y se hicieron grandes festejos para celebrar su descubrimiento. Pero, finalmente, tras largos años de debate, el 28 de septiembre de 1682 el papa Inocencio XI condenó en Roma el contenido

de estos plomos, declarándolo ficticio y opuesto a la Sagrada Escritura, con resabios de mahometismo. Según Godoy Alcántara, sus autores habrían sido dos de los hombres a quienes se consultó para interpretarlos, los ya mencionados traductores de origen morisco Miguel de Luna y Alonso del Castillo, con un objetivo claro: «Si en Granada hubo árabes en la época de los apóstoles, y estos árabes resultaba que habían sido convertidos por Santiago y sus discípulos, el concepto de "cristiano nuevo" quedaba invalidado, porque los moriscos, en cuestión, podían ser más "cristianos viejos" que nadie» (Caro Baroja 1992: 128).

Señalamos todas estas cuestiones porque sabemos que Higuera, como hemos visto, no solo solicitó permiso para consultar los plomos en Granada, sino que también entretuvo correspondencia con Alonso del Castillo, a quien calificó de «docto varón», y citó en su *Historia eclesiástica de Toledo* a Miguel de Luna, defendiendo la veracidad de la *Historia verdadera del rey don Rodrigo* (Martínez de la Escalera 1991: 69.). Así, sin descartar un genuino interés compartido, es probable que existiera una posible red de falsificadores, mediante la cual los responsables de todas estas supercherías colaboraban y se apoyaban entre sí[2].

Obras citadas

Caro Baroja, Julio, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

Cirot, Georges, « Documents sur le faussaire Higuera », *Bulletin hispanique*, 8, 1906, págs. 87-95.

García-Arenal, Mercedes, «Miguel de Luna y los moriscos de Toledo: "no hay en España mejor moro"», *Chronica Nova*, 36, 2010, págs. 253-263.

García-Arenal, Mercedes y Fernando Rodríguez Mediano, «Jerónimo Román de la Higuera and the lead books of Sacromonte», en *The Conversos and Moriscos in Late Medieval Spain and Beyond:*

2 Ello no quita que los falsarios pudieran también estar enemistados. García-Arenal (2010: 255-257) precisa que «Alonso del Castillo no tenía buena consideración de Luna, a quien acusó de saber poco árabe, de ser mal traductor y persona de la que no se podía uno fiar».

I, Departures and Change, ed. de Kevin Ingram, Leiden, Brill, 2009, págs. 243-268.

GODOY ALCÁNTARA, José, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid, Alatar, 1981.

MADROÑAL, Abraham, «San Tirso de Toledo, tragedia perdida de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 2.1, 2014, págs. 23-54.

— «Jerónimo Román de la Higuera y la literatura de su tiempo», en *Saberes (in)útiles, el enciclopedismo literario áureo entre acumulación y aplicación*, ed. de Albert Mechtild y Ulrike Becker, Madrid, Iberoamericana, 2016, págs. 112-113.

MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, José, «Higuera, Jerónimo (Romano, Román) de la», en *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, ed. de Ch. O'Neill y J. M.ª Domínguez, España, *Institutum Historicum Societatis Iesu* y Universidad Pontificia de Comillas, 2001, vol. 2, págs. 1923-1924.

OLAVIDE, Ignacio, «La Inquisición, la Compañía de Jesús y el P. Jerónimo Román de la Higuera», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 42, 1903, págs. 107-119.

OLDS, Katrina B., *Forging the Past. Invented Histories in Counter-Reformation Spain*, New Haven & London, Yale University Press, 2015.

El sistema-parejas en el *Persiles* de Cervantes

Carlo Basso
Università degli Studi di Torino
carlo.basso@unito.it

Resumen: Esta contribución se propone ofrecer una visión «aérea» de las parejas que se encuentran a lo largo del hilo narrativo de la última novela de Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Prácticamente todos los personajes de esta maravillosa obra empiezan o acaban su vida literaria casándose o siendo rechazados por alguien, comenzando por los protagonistas, que se mueven motivados justamente por el deseo de casarse. Sin las veinticuatro parejas totales, la trama del *Persiles* perdería mucha de su variedad y, por esto, se puede afirmar que el matrimonio es un aspecto constitutivo y esencial de la obra.

Palabras clave: Cervantes, *Persiles*, parejas, matrimonios.

Esta contribución se propone ofrecer una visión «aérea» de las parejas que se encuentran en la última novela de Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617)[1]. De hecho, en esta maravillosa obra, hay tantas parejas que prácticamente todos los personajes empiezan o acaban su vida literaria casándose o siendo rechazados por alguien, comenzando por los protagonistas, que se mueven motivados justamente por el deseo de casarse. Las veinticuatro parejas diseminadas a lo largo del hilo narrativo del *Persiles* enriquecen la trama —que, sin ellas, perdería mucha de su variedad— y, por esto, se puede afirmar que el matrimonio es un aspecto constitutivo y esencial de la obra.

1 Leo el texto y su subdivisión en capítulos de la reciente edición crítica de la Real Academia Española, a cargo de Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz e Isabel Lozano-Renieblas.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_008
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 117-126

1. Hacia una esquematización

La complejidad de la estructura del *Persiles* y del conjunto de parejas exige la elaboración de un esquema, aunque provisional, que pueda sacar a la luz las peculiaridades de lo que estamos considerando (véase las imágenes 1 y 2).

El esquema está dividido libro por libro y cada libro lleva abajo la línea de los capítulos. De esta línea empiezan, en correspondencia con su capítulo, las líneas de las parejas. Estas líneas pueden ser solo verticales —esto indica que la historia de la pareja acaba en el mismo capítulo (como en el caso de Rutilio y la hechicera)— o continuar horizontalmente —y esto indica que la pareja continúa sus aventuras durante algunos capítulos (como en el caso de Transila y Ladislao), generalmente acompañando a Periandro y Auristela. Antes de analizar el esquema, es importante subrayar que semejante trabajo exige algunos compromisos, tanto a nivel gráfico como a nivel de contenido[2].

Veamos ahora en detalle. En los cuatros libros, por encima de todas las líneas, hay una línea punteada que se refiere a dos parejas, que he optado por llamar «parejas antinómicas principales»: Auristela-Maximino y Auristela-Periandro. La decisión de juntarlas en el esquema surge justamente de la observación «aérea» de las parejas del *Persiles*: como es bien sabido, la pareja Auristela-Periandro (Sigismunda-Persiles) es la protagonista de la obra y todo está orientado hacia el matrimonio final entre los dos jóvenes. Sin embargo, lo que a menudo se olvida es que el evento que motiva la salida de Periandro y Auristela de la isla de Thule es el deseo de Maximino de casarse con Auristela. Sin este proyecto de matrimonio concertado, no tendrían lugar todas las aventuras de Persiles y Sigismunda. Se deduce que estas parejas representan las dos caras de la

2 En particular, solo se han tomado en cuenta las parejas en sentido estricto (personajes casados o que se casarán al final de la obra y parejas de hecho) y parejas forzadas (es decir, personajes que están obligados a casarse con alguien) y no se han tomado en cuenta los amores «efímeros», como los de Rosamunda y Cenozia por Antonio el joven, de Ipólita por Periandro y de Arnaldo por Auristela porque —aunque son importantes para la narración— nunca vinculan a los personajes, como ocurre, en cambio, con las propuestas de matrimonio forzado que atan a Auristela (con Maximino y Policarpo) y a Periandro (con Sinforosa), y que determinan revoluciones importantes a nivel narrativo. Con respecto al nivel gráfico, las necesarias simplificaciones han exigido que solo se haya representado la diégesis principal porque, si se hubiera tenido en cuenta las analepsis, el esquema no habría sido funcional a la perspectiva que propongo en este estudio. Por esto, las líneas representan las parejas en el momento en el que aparecen.

misma moneda: la pareja Auristela-Maximino —o sea, el deseo de escapar de un matrimonio no deseado— es la fuerza que empuja a Persiles y Sigismunda a alejarse de Thule y la pareja Auristela-Periandro —el deseo de casarse— es el imán que atrae a los protagonistas hacia Roma. Esta situación se mantiene hasta el final de la obra: aunque Auristela y Maximino se vuelven a encontrar solo en los últimos capítulos del último libro (y ni siquiera Auristela y Periandro siempre están juntos), este cruce de parejas siempre existe virtualmente y representa un verdadero (quizás el único) motor narrativo de la obra. Además, una excluye a la otra: la parábola de Persiles y Sigismunda no puede acabarse con el matrimonio feliz entre los dos jóvenes mientras exista el proyecto de unión entre Auristela y Maximino. Por esta razón, el matrimonio final necesariamente pasa por las manos de Maximino que, moribundo, se encarga de la celebración de

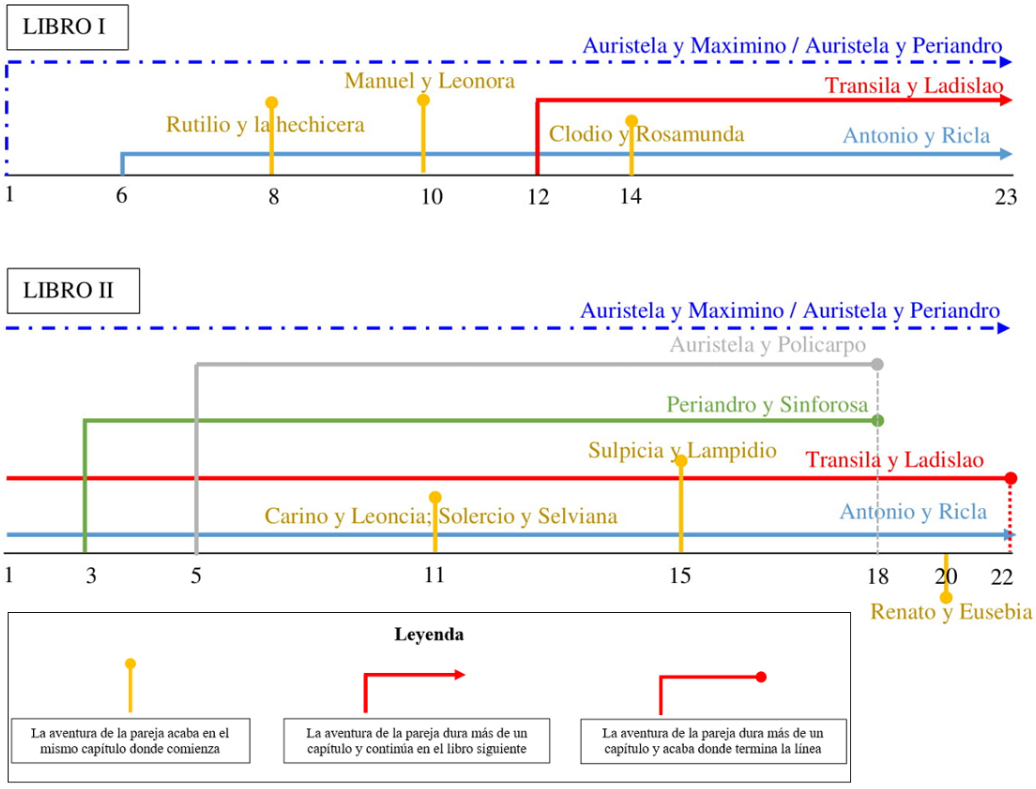


Fig. 1. Esquema de las parejas en los libros I y II, elaboración propia.

la boda entre su hermano y su prometida, y después muere. A lo largo de la narración, la pareja Auristela-Periandro casi siempre está acompañada por parejas (representadas por líneas horizontales que empiezan a la altura del capítulo donde aparecen por primera vez).

En el primer libro (véase la figura 1) —además de la presencia de las parejas antinómicas, Auristela-Maximino y Auristela-Periandro, que desde ahora en adelante no volveré a citar— podemos encontrar la pareja de Antonio, el bárbaro español, y Ricla que, a partir del capítulo 6, juntos con sus hijos Antonio el joven y Constanza, acompañan a Persiles y a Sigismunda hasta el capítulo 9 del tercer libro. Del mismo modo, Transila vuelve a encontrar a su esposo Ladislao en el capítulo 12 y, juntos con su padre Mauricio, acompañan a los protagonistas hasta el último capítulo del segundo libro. Finalmente, hay tres parejas que desarrollan su completa instancia narrativa en un solo capítulo: la de Rutilio, que promete casarse con una hechicera que luego se convierte en hombre lobo y es matada por el mismo Rutilio (I, 8), la de Manuel y Leonora, cuyo matrimonio no se realiza a causa del casamiento místico de la mujer con Dios —es decir, su hacerse monja (I, 10)— y la de Rosamunda y Clodio, los dos personajes más incómodos de la novela, que los protagonistas querrían unir en matrimonio (I, 14).

En el segundo libro se mantienen las parejas Ricla-Antonio y Transila-Ladislao y, después, se plantean los matrimonios prometidos de Periandro con Sinforosa (II, 3-18) y de Auristela con Policarpo (II, 5-18) que, como ya se ha dicho, representan una obligación para los personajes y afectan al desarrollo de la acción. Estas bodas «cruzadas» no se celebran gracias a la astucia de Auristela y la ayuda de la segunda hija del rey, Policarpa. Entre los matrimonios que ocupan solo un capítulo, encontramos el cruce de parejas de los pescadores Carino, Solercio, Leoncia y Selviana (maravillosamente resuelto por Auristela, II, 11), el matrimonio desafortunado de Sulpicia y Lampidio (II, 15) y, finalmente, el extraño matrimonio entre los dos ermitaños Renato y Eusebia (II, 20).

En los primeros capítulos del tercer libro (véase la figura 2) se encuentra un largo número de parejas, debido a la estructura justamente definida «*Decamerón* itínerante» que aumenta los episodios: Cervantes propone en estas páginas el matrimonio clandestino de Feliciana y Rosanio (III, 3-5), la desdichada boda de Ortel Banedre y Luisa la Talaverana (III, 6-7), el casamiento de los jóvenes enamorados Tozuelo y Clementa Cobeña (III, 8) y el matrimonio rápido y de conveniencia entre Constanza y el Conde (III, 9). A partir de este capítulo, como se ha dicho antes, se verifica

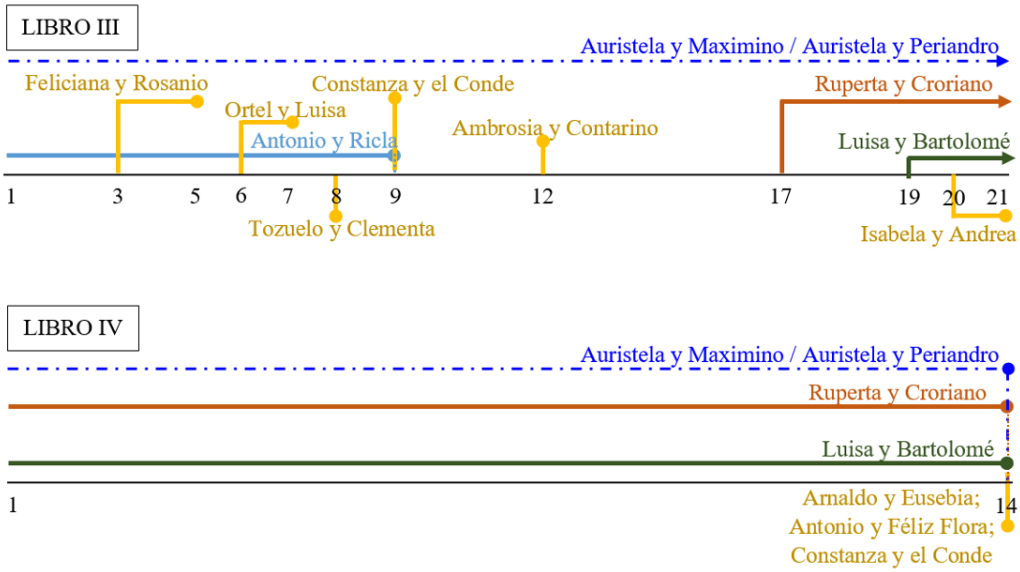


Fig. 2. Esquema de las parejas en los libros III y IV, elaboración propia.

una rarefacción de parejas: Antonio y Ricla deciden quedarse en casa de los padres de Antonio y, hasta el capítulo 17, la compañía —compuesta por Periandro, Auristela, Constanza y Antonio el joven— cruza España y llega a Francia sin acompañarse con otras parejas, que no sea la de Persiles y Sigismunda; además, en estos ocho capítulos solo encontramos un matrimonio, el de Ambrosia Agustina y Contarino de Arbolánchez (III, 12). Esta reducción de parejas se puede explicar con el hecho de que el interés de Cervantes, en estos capítulos, está dirigido hacia otros argumentos, autobiográficos, como los falsos cautivos de Argel (III, 10) y la incursión bérbera (III, 11), narraciones segundarias y episodios raros y curiosos, como el de la mujer voladora (III,14). Todo esto coincide con un general cambio de estilo: Cervantes deja las narraciones centradas sobre individuos magníficamente descritos por sus fragilidades y límites (como Feliciana y Ortel), que requieren mucho espacio narrativo, y acelera abruptamente el desarrollo de la trama aumentando los episodios breves y el número de personajes menores, ofreciendo una narración más coral. Concluyendo el libro tercero, encontramos una de las parejas más inolvidables del *Persiles*, la de Ruperta y Croriano, que viajará con los protagonistas desde el capítulo

17 hasta el final de la obra. Después del sorprendente matrimonio entre Ruperta y Croriano, los protagonistas encuentran a Luisa la Talaverana y, repentinamente, se crea una pareja entre Luisa misma y Bartolomé, el criado manchego de Antonio y Constanza. Quiero detenerme brevemente en esta pareja para subrayar la importancia a nivel diegético de estos personajes: aunque nunca vuelven a aparecer en la diégesis principal, el movimiento subyacente de Luisa y Bartolomé es el elemento que permite llevar a conclusión (en IV, 5) la historia secundaria de Ortel Banedre (abierta desde III, 7). Quizás la muerte de Cervantes haya impedido aprovechar, de una manera mucho más compleja, esta particular pareja, compuesta por dos marginados de la sociedad, que, sin embargo, habría podido dejar más huellas en la narración. Al final del tercer libro hay tiempo para un último matrimonio, el de Isabela Castrucho y Andrea Marulo que quizás represente uno de los casamientos más curiosos de todo el *Persiles* y de todas las obras de Cervantes.

Detengámonos finalmente en el libro cuarto que, como es bien sabido, sufrió las consecuencias de la prisa de Cervantes, apresurado por la muerte inminente. Por esta razón las únicas líneas que encontramos en el esquema son las de las parejas antinómicas (Auristela-Maximino y Auristela-Periandro), la de Ruperta y Croriano y, subyacente, la de Luisa y Bartolomé. Solo al final de la obra encontramos unos matrimonios que Cervantes crea para premiar a los personajes que merecen un éxito feliz de su historia. Se trata de las bodas entre Arnaldo y Eusebia, hermana de Auristela, Antonio el joven y Féliz Flora —unas de las damas francesas de la corte del duque de Nemurs— y Constanza y el Conde su cuñado (todas descritas brevemente en el capítulo final, el 14). Por supuesto no se puede olvidar que, al final de cuarto libro, también se celebra el casamiento entre Auristela y Periandro, matrimonio celebrado, como ya se ha dicho, por Maximino, hermano de Periandro y prometido de Auristela, que en seguida muere.

Después de esta observación «aérea», como la he definido, me gustaría trazar brevemente un balance de las parejas de la obra, teniendo en cuenta la adscripción del *Persiles* en el género de la novela bizantina.

2. El 'sistema-parejas' desde la novela griega hasta el *Persiles*

Como es bien sabido, en el género literario de referencia para el *Persiles*, la novela griega, las parejas representan el motor narrativo principal, a partir de los protagonistas que, en todas las obras de este género, quieren casarse o reunirse; además son constitutivos del género literario los im-

pedimentos que separan del matrimonio a los dos protagonistas y también son muy frecuentes los cruces de parejas[3]. En las *Etiópicas* de Heliodoro —el modelo principal y declarado del *Persiles*— los dos protagonistas, Teágenes y Cariclea, viven muchas aventuras que impiden su matrimonio y, en particular, están involucrados en dos cruces de parejas: Tíamis-Cariclea y Arsacia-Teágenes. También *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, otra obra conocida por Cervantes (aunque, quizás, solo en la reescritura de Alonso Núñez de Reinoso, el *Clareo y Florisea*), presenta dos cruces de parejas: Melita-Clitofonte y Tersandro-Leucipa[4]. En *Dafnis y Cloe* de Longo también encontramos dos cruces: Dorcón-Cloe y Liceión-Dafnis. Es muy difícil que Cervantes pudiera haber leído las *Aventuras de Quéreas y Calírroe* de Caritón, pero, de todos modos, esa obra es muy diferente de las anteriores: los dos protagonistas ya están casados y el cruce de parejas se verifica con un segundo casamiento de Calírroe. Si el esquema narrativo de Persiles y Sigismunda muestra las deudas contraídas con la novela griega, también queda claro que hay algunas diferencias sustanciales. En primer lugar, en las fuentes literarias, la centralidad de las parejas protagonistas es incontrovertible; en el *Persiles*, en cambio, el espacio destinado a Periandro y a Auristela es muy poco y a menudo sacrificado para dar voz a la polifonía de personajes secundarios que componen la obra. Estos son mucho más importantes, con respecto a la novela griega, para la economía narrativa: los personajes secundarios del *Persiles* entran de lleno en la línea principal de la narración —es decir, en el nivel diegético de los protagonistas, Periandro y Auristela— y se convierten a su vez en narradores o actantes, complicando la estructura narrativa. En la novela griega o también en las colecciones de cuentos, los personajes secundarios son funcionales para el relato de una determinada historia (como una novela corta, una anécdota o un *exemplum*) y, después, sus capacidades diegéticas acaban; en cambio, en el *Persiles*, el estatuto de los personajes se enriquece de nuevas posibilidades actanciales: la mayoría de los personajes secundarios siguen activos hasta que encuentran su pareja. En otras palabras, la búsqueda de una pareja genera movimiento y precisamente esto crea potencial narrativo. Esto ocurre con muchos personajes

3 Sobre la novela griega y su relación con el *Persiles*, véase, entre los muchos estudios, Stegmann (1971); sobre la recepción de la novela griega en España, el *Clareo* de Núñez de Reinoso y la novela bizantina en general, véase el importante estudio de González Rovira (1996).

4 Por supuesto lo mismo ocurre en la obra de Núñez de Reinoso donde los dos protagonistas se crucen de esta manera: Clareo-Ysea y Florisea-Thesiandro.

secundarios del esquema que hemos analizado, como Maximino, Ladislao, Policarpo, Sinforosa, Feliciana, Ortel Banedre, Ambrosia Agustina e Isabela Castrucho; y otros personajes que no he incluido en el esquema, como Arnaldo, el duque de Nemurs, las damas francesas e Hipólita. Todos estos personajes se mueven gracias a una instancia de búsqueda de su prometido o de un «posible» prometido[5].

Con respecto a la novela griega, la construcción de las parejas cervantinas puede representar una mirada paródica hacia el modelo. Tomemos en cuenta, por ejemplo, el matrimonio entre Isabela Castrucho y Andrea Marulo, donde queda clara la ironía cervantina. Como se sabe, el tío de Isabela quiere obligar a su sobrina a contraer un matrimonio no deseado en lugar de casarse con su amado, Andrea Marulo. Isabela entonces se finge poseída por el diablo y requiere a Andrea, el único que puede hacerla volver en sí. En cuanto llega, también Andrea se finge endemoniado y ambos enamorados aseguran que la única manera para resolver la situación es casarse. Entonces, con el consentimiento de los médicos y de Auristela, que asume el papel de sacerdotisa laica[6], Isabela y Andrea se casan y en seguida revelan el engaño y, finalmente, dos sacerdotes que estaban allí declaran que el matrimonio es válido, causando la muerte del tío de Isabela por el escándalo sufrido. La presencia de los sacerdotes, sin embargo, es inútil porque Cervantes es muy preciso en la narración de los eventos: Isabela y Andrea se casan clandestinamente —probablemente, como una serie de indicios deja entender, ya se habían casado antes de llegar a Lucca—, consiguen así una segunda celebración por parte de Auristela-sacerdotisa laica, obtienen el asesoramiento científico por parte de los médicos y, finalmente, la bendición de los sacerdotes. Para más

5 Quiero notar al margen como todas las parejas del *Persiles*, excepto a Periandro y a Auristela, acentúan un aspecto típico de la novela griega: siempre hay uno de los dos compañeros de la pareja que está mayormente caracterizado. Por ejemplo, en la pareja Melita y Tersandro de *Leucipa y Clitofonte* es evidente como Melita es el personaje principal entre los dos y, de hecho, Núñez de Reinoso comprendió las potencialidades del personaje de Melita (que llamará Ysea) y se inventó una continuación de sus aventuras. En el *Persiles*, solo para hacer algunos ejemplos, Feliciana, Isabela y Ruperta —entre las mujeres— y Antonio el padre, Ortel Banedre e incluso Bartolomé —entre los hombres— son personajes mucho más icónicos y caracterizados con respecto a sus parejas.

6 El aspecto religioso de las parejas de la obra es muy interesante y creo que tiene que ver con la reescritura paródica, en clave cristiana, de la novela griega. Para profundizar en la religión del *Persiles*, véase Bataillon (1964), Márquez (1985), Nerlich (2005) y Santos de la Morena (2019). Para un análisis detallado del tema del matrimonio, véase Zugasti (2005).

inri, el episodio concluye con una triple función religiosa: el matrimonio en la Iglesia —el único en todo el *Persiles*— de Isabela y Andrea, el bautismo de un pequeño hermano de Andrea y el funeral de tío de Isabela. Como nota García Aguilar (Cervantes, *Persiles*, pág. 374), la coincidencia de bodas y funerales estaba ya en la *Historia etiópica*[7] pero, a diferencia de la obra de Heliodoro, donde la esposa muere el mismo día de la boda, en este episodio Cervantes produce un cambio: quien muere no es la esposa sino su tío, culpable de no haber consentido la boda de Isabela y Andrea. Además, la presencia del hermano de Andrea, nunca nombrado antes, apunta maliciosamente al hecho de que Isabela quizás estuviera embarazada y los médicos no se encontraran allí por la posesión diabólica sino por el parto y, en este sentido, el matrimonio entre Isabela y Andrea sería una boda de apuro. En conclusión, tanto en el matrimonio como en la triple función final se destaca la sonrisa irónica de Cervantes, que afecta —de manera distinta pero continua— a todas las parejas del *Persiles*[8].

Obras citadas

Bataillon, Marcel, «Cervantes y el "matrimonio cristiano"», en *Varia lección de clásicos españoles*, trad. de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1964.

Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617], ed. de Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz e Isabel Lozano-Renieblas, Madrid, Real Academia Española, 2017.

González Rovira, Javier, *La novela bizantina española*, Madrid, Gredos, 1996.

Lozano-Renieblas, Isabel, «La última novela de Miguel de Cervantes», en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Laura Fernández *et al.*, 2017, págs. 443-552.

7 La esposa que muere es la hija de Calasiris, como el mismo cuenta a Cnemón (*Historia etiópica*, II, 29).

8 Profundizaré este aspecto más detalladamente en una futura contribución, deteniéndome en cada pareja. Sobre la lectura del *Persiles* como crítica de la novela bizantina, véase Zimic (1970).

MÁRQUEZ, Antonio, «La ideología de Cervantes: el paradigma "Persiles"», *Insula*, 467, 1985, págs. 1, 12-13.

NERLICH, Michael, *El «Persiles» descodificado o la «Divina comedia» de Cervantes*, trad. de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 2005.

SANTOS DE LA MORENA, Blanca, *«Aunque es el cielo de la tierra». Lo religioso en el Persiles en diálogo con la obra cervantina*, Academia del Hispanismo, Vigo 2019.

STEGMANN, Tilbert Diego, *Cervantes' Musterroman "Persiles". Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Helidor, "Don Quijote")*, Hamburg, Hartmut Lüdke Verlag, 1971.

ZIMIC, Stanislav, «El "Persiles" como crítica de la novela bizantina», *Acta Neophilologica*, 3, 1970, págs. 49-64.

ZUGASTI, Miguel, «Matrimonio y matrimonios en el "Persiles" de Cervantes», en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, ed. de Ignacio Arellano y Jesús María Usunáriz, Madrid, Visor, 2005, págs. 65-94.

El Proyecto Mambrino: para una Base de Datos de motivos caballerescos*

Anna Bognolo
Universidad de Verona
anna.bognolo@univr.it

Resumen: Los libros de caballerías del Renacimiento incluyen un fuerte componente recursivo inspirado en la imitación de la tradición anterior. En los estudios sobre ficción y en particular sobre la novela de caballerías, ahora se puede hacer referencia a varios índices de motivos cuya pertinencia es ampliamente compartida (Aarne-Thompson, Bordman, Guerreau-Jalabert, Rotunda) y a investigaciones específicas y propuestas innovadoras (J. M. Cacho Blecua, A. González, A. Bueno Serrano, K. X. Luna Mariscal); sin embargo, no es fácil diseñar correctamente una Base de Datos de Motivos caballerescos que combine los requisitos del rigor científico con los de claridad, accesibilidad y posibilidad de compartir datos con otros proyectos de investigación. La comunicación pretende proponer cuestiones metodológicas y reflexionar sobre posibles pautas.

Palabras claves: libros de caballerías, *romanzi*, Renacimiento, índices de motivos, Base de Datos de Motivos.

A juicio del canónigo de Toledo, los libros de caballerías del Renacimiento español, «cuál más, cuál menos, todos ellos son una mesma cosa» (*Don Quijote* I, 47). En los últimos años la investigación sobre este género literario se ha empeñado en confutar esta afirmación sometiendo cada obra a una atención científica que destaque sus diferencias y su riqueza de matices (Marín Pina 2011, Lucía Megías 2008). Sin embargo, la im-

* El presente trabajo se inscribe en el marco del «Progetto Mambrino», <https://www.mambrino.it/it>, y del «Progetto di eccellenza: Le Digital Humanities applicate alle lingue e letterature straniere del Dipartimento de Lingue y letterature Straniere» de la Università de Verona, <http://www.dlls.univr.it/?ent=progetto&id=5327>; y en el «Progetto PRIN 2017 Mapping Chivalry. Spanish Romances of chivalry from Renaissance to XXI century: a Digital approach» (2017JA5XAR), <https://www.univr.it/it/iniziative/-/evento/8576?p_auth=ZcGFgkei>.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_009
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 127-140

presión de uniformidad del género tiene un fondo de verdad, evidente en la continuidad de las estructuras narrativas seriales y en la capacidad de repetir las mismas situaciones estereotipadas.

Es innegable que los libros de caballerías incluyan un componente básico de elementos narrativos recurrentes inspirados en la imitación de la tradición anterior. En términos de Cesare Segre (1974), su fábula y su intriga repiten unos esquemas consabidos, tanto que don Quijote podía fácilmente proyectarlos en su imaginación y los lectores podían inmediatamente reconocerlos y compartirlos. Sobre una competencia semejante construyó el morisco Román Ramírez su profesión de narrador oral, que desgraciadamente lo llevó a parar entre los brazos de la Inquisición (Cacho Blecua 2002). Se reiteraban no solamente las estructuras narrativas que formaban el marco general de las novelas (p. ej. nacimiento > separación > anagnórisis; enamoramiento > superación de obstáculos > matrimonio; partida por búsqueda > superación de pruebas > retorno) sino también se repetían las unidades estructurales más pequeñas: los motivos (Segre 1985, Courtés 1980). La presencia de un acervo de motivos reiterados es típica de las obras de raíz folclórica, que comparten un tesoro común de imágenes literarias. A lo largo de los siglos, la tradición caballeresca medieval y renacentista revitaliza un tronco románico híbrido de matrices cultas y populares, donde los motivos se remozan continuamente, adquiriendo nuevos matices que los conectan con su momento histórico. De esta manera los motivos pueden ser a la vez iguales y diferentes, siendo testigos de la perduración del género y de la mina de posibilidades narrativas que encierra.

Actualmente, en el campo de la ficción caballeresca, los estudios sobre motivos son muy prometedores. Sobre la base de una estela internacional de índices de motivos que se ha hecho cada vez más rica, detallada y fiable (Aarne-Thompson 1973, Thompson 1975, Bordman 1963, Guerreau-Jalabert 1992, Rotunda 1942, Uther 2004, Birkhan 2005-2010) se han emprendido investigaciones innovadoras dedicadas a la narrativa caballeresca castellana (Cacho Blecua 2012, González 2012, Bueno Serrano 2007, Luna Mariscal 2010, 2013, 2017a, 2017b, 2018, 2019, 2020).

Sin embargo, no es fácil diseñar correctamente una Base de Datos de motivos caballerescos (en adelante BDM) en un portal de acceso abierto en línea, que combine los requisitos del rigor científico con los de claridad, accesibilidad y posibilidad de compartir datos con otros proyectos de investigación. Esto es exactamente uno de los propósitos el grupo de investigación del *Progetto Mambrino*, en el seno del más amplio proyecto

Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to xxi century: a Digital approach (2018-2022) que tengo la suerte de coordinar y que es integrado por los mejores investigadores italianos del género: Claudia Demattè y Giulia Tomasi de la Universidad de Trento, quienes estudian los libros de caballerías castellanos divergentes; Elisabetta Sarmati de la Sapienza de Roma, que se dedica a las recreaciones del siglo xx y xxi; y Daniele Crivellari de la Universidad de Salerno, que se ocupa del teatro caballeresco. Nuestros objetos de investigación son diferentes, pero solidarios con la misma línea de trabajo (Sarmati 2020, Tomasi 2020).

Esta comunicación pretende proponer unas cuestiones metodológicas que se abren en esta fase preliminar (escribo en febrero 2021) al diseñar la BDM del Proyecto Mambrino, reflexionar sobre posibles pautas y anunciar lo que, por ahora, es solamente un esbozo en fase de desarrollo.

Ante todo, hay que presentar el *Progetto Mambrino*, ilustrando brevemente nuestros estudios, a disposición de los investigadores en un portal que se transformará pronto en una Biblioteca Digital de acceso abierto (Bognolo y Bazzaco 2019).

El *Progetto Mambrino* (<www.mambrino.it>) nació en 2003 para investigar el inexplorado *corpus* de los libros de caballerías italianos de derivación española (1540-1630), unas 50 novelas traducidas del castellano al italiano, continuadas, refundidas en verso o totalmente inventadas imitando el modelo español. En concreto, actualmente son objeto de estudio del *Progetto Mambrino* el ciclo de *Amadís*, de *Palmerín* y otros libros sueltos como el *Lepolemo*, el *Leandro el Bel*, el *Polismán* de Miranda, el *Oliveros de Castilla*, el *Florando de Inglaterra*, el *Silves de la Selva* y el *Tirant*. El nombre alude al yelmo de Mambrino, que fue el yelmo de Rinaldo y pasó a ser el yelmo-bacía de don Quijote; coincide con el nombre de pila del autor Mambrino Roseo da Fabriano, un fecundo polígrafo que colaboró con los más emprendedores talleres de imprenta de Venecia en el siglo xvi (Bognolo y Neri 2014). El corpus textual es ingente: comprende alrededor de 350 ediciones, con más de 800 ejemplares censados del ciclo de *Amadís* y más de 600 del ciclo de *Palmerín*, sin contar otras novelas sueltas[1]. De estos libros italianos, que tuvieron una enorme difusión en la Europa del *ancien régime*, no existe actualmente ninguna edición moderna. Es evidente la ventaja de su estudio con herramientas digitales,

1 El censo bibliográfico de los ejemplares conservados de las ediciones italianas del ciclo de Amadís desde 1546 hasta 1630 se implementa en el portal citado, constantemente puesto al día por Stefano Neri; será trasladado al nuevo portal de *Mapping Chivalry*. Véase Crescini 2020.

donde la reproducción en facsímil se acople sinópticamente con una trascripción de los textos que permita la búsqueda y la recuperación de información pertinente a través de bases de datos.

Uno de nuestros objetivos actuales es construir la BDM del ciclo de *Amadís de Gaula* como se leyó en el Renacimiento italiano. El ciclo italiano comprende 25 novelas, 12 españolas y 13 originales italianas. El listado va de *I quattro libri di Amadis di Gaula* (1546) hasta el doceno libro *Don*

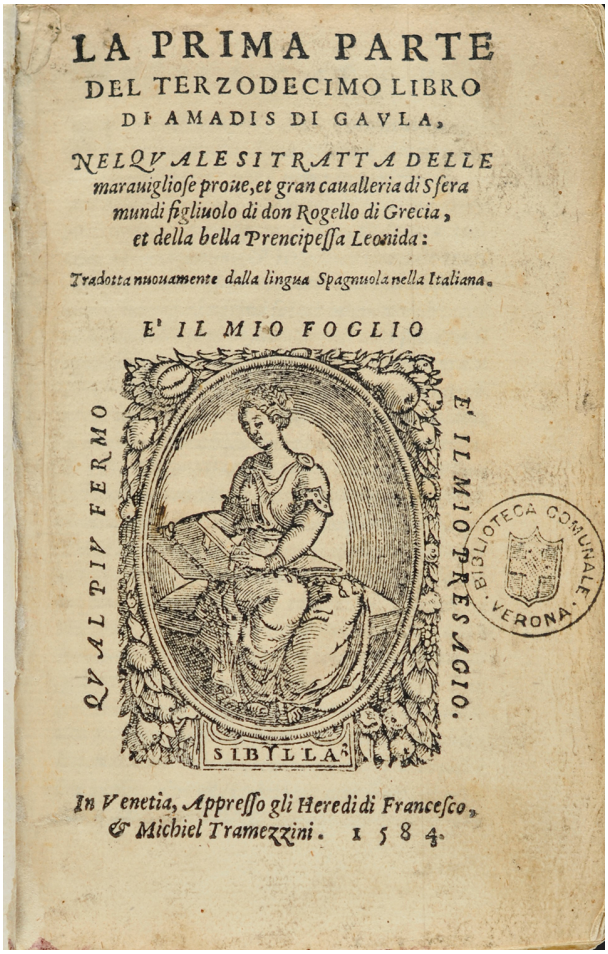

LA PRIMA PARTE
DEL TERZODECIMO LIBRO
DI AMADIS DI GAVLA,
NEL QVALE SI TRATTA DELLE
marauiglioſe proue, et gran caualleria di Sfera
mundi figliuolo di don Rogello di Grecia,
et della bella Prencipeſſa Leonida:
Tradotta nuouamente dalla lingua Spagnuola nella Italiana.
E' IL MIO FOGLIO
QVAL PIV FERMO
E' IL MIO PRESAGIO.
SIBYLLA
In Venetia, Appreſſo gli Heredi di Franceſco,
& Michiel Tramezzini. 1584.
BIBLIOTECA COMUNALE VERONA

Fig. 1. Portada del ejemplar de *La prima parte de Sferamundi*, 1584. Biblioteca Cívica de Verona, Cinq. E 350-17.

Silves de la Selva (1551), a los que se sumaron los seis libros de *Sferamundi de Grecia* (1558-1465) y varias continuaciones intercaladas (1563-1568)[2].

Nuestro conocimiento de los textos, que se ha ido profundizando con los años, ha confluido en el *Repertorio* de los *Amadises* (Bognolo, Cara y Neri 2013) redactado a la manera de las guías de lecturas caballerescas del Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares: contiene un resumen y un índice de personajes de cada uno de los trece libros de Amadís italianos, con un estudio general sobre el autor y el contexto de los libros de caballerías españoles en Italia y del ciclo de Amadís en particular, con su fortuna europea (Francia, Alemania, Inglaterra, Holanda). Ya tenemos, pues, la sinopsis de los contenidos y los índices de nombres de personajes, de lugares y de aventuras sobresalientes. Por esto, hemos

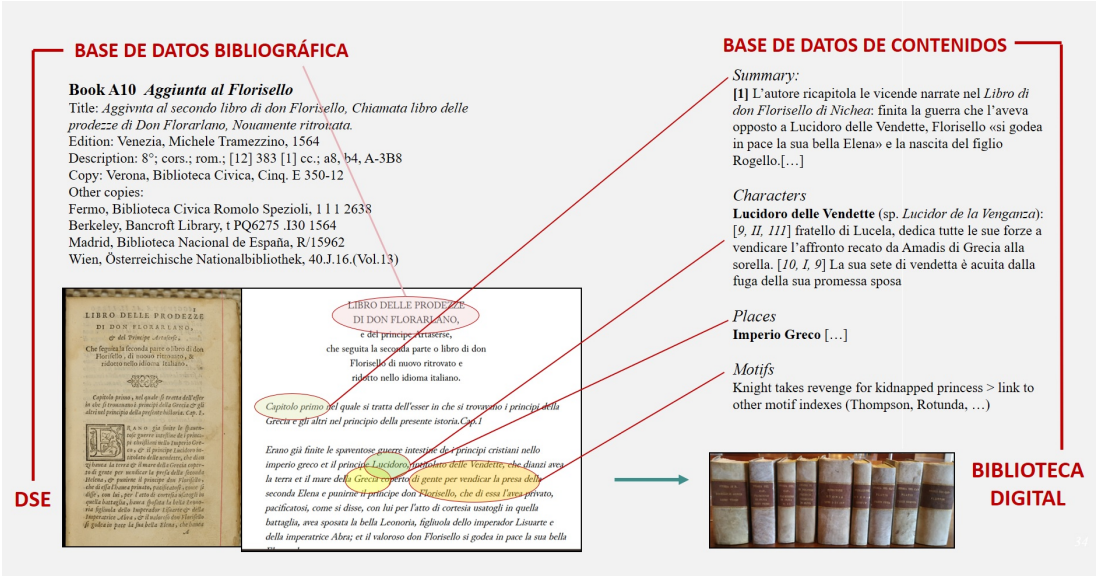


Fig. 2. Biblioteca Digital y enlaces.

2 Lo que complica o, mejor dicho, enriquece el panorama es que, al momento de censar los motivos no se puede prescindir de la serie castellana de Amadís, porque las traducciones y continuaciones forman un conjunto inseparable de las novelas españolas; por lo tanto, habrá que tener en cuenta el entero *corpus* castellano-italiano.

decidido no concebir la BDM a partir de los textos, sino a un nivel de abstracción superior: a partir de los resúmenes, es decir de la fábula en vez que del discurso (Segre 1974). De otra manera sería nunca acabar y más adelante habrá tiempo para hilar más fino, pues en la Biblioteca Digital que vamos realizando la BDM tendrá enlaces a los textos[3].

El trabajo parece realizable puesto que se funda sobre una experiencia y competencia acumulada anteriormente, y se ve respaldado por otras líneas de investigación que consideramos como adalides y como modelos para nuestro proyecto.

La primera línea comprende la investigación del grupo Clarisel-Amadís de Zaragoza bajo la dirección de Juan Manuel Cacho Blecua, que ya en el lejano 2002 proponía una BDM elaborada más tarde en la tesis de Bueno Serrano (2007). Por otro lado, Karla Xiomara Luna Mariscal (El Colegio de México) ha realizado una investigación rigurosa sobre historias caballerescas breves y literatura artúrica hispánica (2013, 2017a, 2017b, 2020). Ambas exploraciones se fundan en los repertorios de Stith Thompson (1975), pero modifican su indexación, según la necesidad del *corpus* y las experiencias posteriores.

La segunda línea cuya experiencia metodológica pensamos atesorar consiste en la BDM de *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*, proyecto italiano guiado por Fausta Antonucci (Roma) sobre las comedias de Calderón. Entre otros contenidos preciosos del portal, puede ofrecernos un ejemplo excelente la BDM que se articula en una clasificación alfanumérica expresamente diseñada sobre el corpus, inspirada en el *Motif-Index* de Rotunda (Antonucci 2018 y 2019).

Consiguientemente, en el estado actual, para clasificar la materia del *corpus* de manera razonablemente práctica, amplia y flexible para la BDM, nuestra hipótesis diseña tres grandes apartados: 1) **La Aventura**; 2) **La Corte y El Amor**; 3) **La Maravilla**. No serán secciones excluyentes, sino podrán sobreponerse mediante un doble etiquetado y una interrogación cruzada; serán vinculados a índices de motivos reconocidos por la comunidad científica, desde Thompson hasta *MOMFER* y *SATOR*. Obviamente será necesario modelar el texto de los resúmenes (decidir dónde marcar el motivo) y la BDM aparecerá conectada con la Biblioteca Digital (conexas con la Base de Datos Bibliográfica) que relacionará las imágenes

3 Para no perjudicar futuras ampliaciones, tendremos en cuenta también el *Repertorio* de los *Palmerines*, en prensa en el 2023. A las traducciones de las novelas castellanas y portuguesas del ciclo se sumaron siete novelas originales italianas entre 1554 y 1566 (Zoppi 2019 y 2020, Bognolo 2021b).

con las transcripciones de los textos, con las sinopsis y con los listados de nombres de personajes y lugares.

El proyecto se está desarrollando gracias a la financiación del PRIN *Mapping Chivalry* y con la colaboración de la empresa informática Net7 de Pisa que prepara los interfaces de administrador y de usuario (el *backend* y el *frontend*) de la BDM durante el año 2021-2022. El equipo está formado por Anna Bognolo, Stefano Neri, Stefano Bazzaco, Federica Zoppi, Katiuscia Darici y los doctorandos Giada Blasut y Manuel Garrobo Peral de la Universidad de Verona, a los que se añaden Chiara Aiola y Carlo Teo Pedretti de Net7. Asimismo, el proyecto forma parte del *Progetto di eccellenza: Le Digital Humanities applicate alle lingue e letterature straniere* del Dipartimento de Lingue e letterature Straniere de la Universidad de Verona. Así, tenemos un buen asesoramiento informático y podemos ejercer un control en el proceso de indexación, clasificación y etiquetado de los textos para conseguir el máximo de exactitud y de adherencia filológica, y exigir la mayor posibilidad de interrogación de la BDM, sin olvidar los requisitos de interoperabilidad para que este trabajo no se quede aislado.

Veamos pues la propuesta de articulación de nuestra BDM. Como apuntaba comprende tres ámbitos que circunscriben cada uno una constelación de motivos: 1) de la **Aventura**; 2) de la **Corte y el Amor**; 3) de la **Maravilla**[4]: partición que coincide *grosso modo* con las de Bueno Serrano (2007), Luna Mariscal (2013 y 2017a) y Trujillo (2012).

En mi planteamiento, la articulación entre **Corte** y **Aventura** resulta fundamental, siendo estos los dos cronotopos principales en que se desarrolla el itinerario del caballero (Bognolo 1997). La **Corte** y la **Aventura** se pueden considerar como dos espacios, respectivamente interior y exterior desde la perspectiva del caballero, mientras la **Maravilla** funciona como un calificativo añadido, una especie de propiedad modal, que puede presentarse ya sea en la **Corte** o en la **Aventura**, puesto que puede haber **Aventura Maravillosa** y **Maravilloso Cortesano**. El **Amor** es claramente un tema central que acompaña continuamente al caballero, pero no forma una categoría aparte, dado que sus nudos y desenlaces narrativos casi siempre pertenecen a la **Corte**.

Nuestra segmentación de las secuencias narrativas se articula en dos niveles: **Macroestructural** (de la fábula) y **Microestructural** (de los motivos).

4 Pongo en negritas las locuciones que se convertirán en las principales etiquetas de la BDM y aparecerán en las pestañas del portal.

	AVENTURA	CORTE y AMOR	MARAVILLOSO
Macro Motivos estructurales Motivos metanarrativos	– separación>reconocimiento – compromiso (don, desafío, juramento)>cumplimiento – profecía> revelación – viaje (quête) – disfraz>reconocimiento – cambios en la aventura	– enamoramiento>separación> reencuentro>matrimonio – profecía > revelación – viaje (quête) – disfraz >reconocimiento – cambios en amor	 – profecía>revelación – viaje (quête)
Micro Motivos simples	– lucha contra el mal y defensa de oprimidos (maldad humana o mágica, gigantes, monstruos) – justa o paso de armas – amor fugaz / penitencia de amor	– recepciones / salidas – ocio, conversaciones – ceremonias, fiestas, – torneos /duelos judiciales – encuentros amorosos – aventura amorosa	– lucha (contra magos, gigantes, monstruos – ordalías – encantamiento de amor
Motivos complejos	– pruebas supremas – grandes ordalías – conquista de objetos mágicos – guerra	– pruebas supremas – grandes ordalías – conquista de objetos mágicos	– pruebas supremas – grandes ordalías – conquista de objetos mágicos
Antecedentes causas, condiciones	– ceremonia de investidura – juramento de venganza – predestinación	profecía / acción de un mago / acción del padre	profecía / acción de un mago
Consecuencias	– desencantamiento, liberación de prisioneros, conversión, narración de la aventura, monumento conmemorativo	– desencantamiento, liberación, conversión – matrimonio – nacimiento de hijo	– desencantamiento, liberación, conversión
Atributos	medios mágicos	medios mágicos	medios mágicos
Ayudantes	magos y mensajeros	magos y mensajeros	magos y mensajeros
Modificadores (estructurales y decorativos)	– disfraces, equívocos – antítesis, paralelismos, quiasmos – efectos especiales	– disfraces, equívocos – antítesis, paralelismos, quiasmos – efectos especiales	– disfraces, equívocos – antítesis, paralelismos, quiasmos – efectos especiales

Tabla 1. DBM de AVENTURA / CORTE y AMOR / MARAVILLOSO.

Macroestructuras

Las macroestructuras (fábula e intriga) comprenden macromotivos en los que los elementos se implican recíprocamente; se trata de movimientos que suponen una peripecia y se sitúan en el ámbito de la **Aventura**

o del **Amor** (Barthes 1969, Bremond 1969). También habrá que resolver la cuestión de cómo considerar los motivos metanarrativos, como el manuscrito encontrado y la falsa traducción, las intrusiones del narrador, los reclamos intertextuales, las articulaciones del entrelazamiento.

Microestructuras

En la **Aventura** (1) *(Espacio: Fuera)* se pueden distinguir **Motivos Simples**, en un único lance, como la lucha contra el mal y la defensa de los desamparados, y los pasos de armas aislados; y **Motivos Complejos**, que consisten en una serie de pruebas con un proceso de superación de varios obstáculos, que implican una ordalía y pueden terminar con la obtención de objetos mágicos.

La guerra, concebida como un marco general de aventura bélicas, estaría comprendida en este apartado.

La **Corte y el Amor** (2) *(Espacio: Dentro)*. La **Corte** funciona como marco de la **Aventura** (que parte de la Corte y regresa a la Corte); además, es lugar por excelencia de amor y espacio de vida cortesana. Pueden aparecer **Motivos Simples**, pero también **Complejos**: todos los momentos de la vida cortesana, como las recepciones y las salidas; los ratos de ocio, conversaciones, ceremonias, entradas, desfiles, las fiestas, los torneos, los duelos judiciales. Destacan en la corte los encuentros amorosos y los matrimonios secretos. También existen aventuras en la corte: especialmente ordalías mágicas y aventuras "artificiales" (Bognolo 1997 y 2021c).

En el ámbito de la **Maravilla** (3) se enumeran, con atención a su componente maravilloso, los mismos **Motivos Simples** de la **Aventura** y de la **Corte y el Amor**, como la lucha contra el mal y defensa de los desamparados (especialmente contra la maldad mágica, con gigantes y monstruos); y **Motivos Complejos** y compuestos, que implican una ordalía y pueden terminar con la obtención de objetos mágicos.

Para todos estos motivos, habrá que fichar algunos aspectos secundarios como los **Antecedentes** (lo que pasa antes de la **Aventura**), es decir causas y condiciones, como p. ej. la investidura, el juramento de venganza, la predestinación, la profecía, la acción de un mago; y las **Consecuencias** (lo que pasa después de la **Aventura**), p. ej. la disolución del encantamiento, la liberación de prisioneros, la conversión, la narración de la Aventura, la construcción de un monumento conmemorativo. En un nivel subordinado, habrá que fichar los **Accesorios**, p. ej. los medios mágicos; y los **Ayudantes**, p. ej. los magos y mensajeros. Finalmente valdrá

la pena no dejarse escapar algunos **Modificadores** estructurales p. ej. los disfraces, el incógnito, los malentendidos, las antítesis, los paralelismos, los quiasmos. Y, por ultimo los **Efectos especiales** de la **Maravilla**, como decoración y enriquecimiento de la **Aventura** o como entretenimiento en la **Corte**.

Actualmente esta es nuestra hipótesis de trabajo, que hemos tenido la ocasión de confrontar con los grupos de investigación que han acudido a las *Jornadas de estudios de Historias Fingidas* de 2019 y 2020[5], hipótesis que he puesto a prueba con los estudiantes de mis cursos de máster. Sin duda quedan muchos problemas irresolutos, de clasificación de motivos híbridos, complejos, compuestos, y de encabalgamientos del marcado al entrelazarse un motivo con otro. Queda la convicción de que la solución de los problemas se encontrará de manera pragmática, a partir de la nuestra sensibilidad y de la fidelidad a los textos, con la posibilidad de volver atrás, puesto que estamos al comienzo de una experimentación. Hay muchas dificultades y mucho trabajo por llevar a cabo, pero su utilidad es evidente, estamos arropados por la experiencia de otros investigadores y confiamos en desarrollar con atención y con rigor nuestras ideas.

Obras citadas

Aarne, Antti y Stith Thompson, *The types of the folktale: a classification and bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1973.

Antonucci, Fausta, «Proyecto de investigación "El teatro español (1570-1700) y Europa: estudio, edición de textos y nuevas herramientas digitales" (convocatoria PRIN 2015)», en *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas,* ed. de Veronica Orazi, Federica Cappelli, Iole Scamuzzi, Barbara Greco, Roma, *Cuadernos AISPI*, 2019, págs. 125-134.

5 *Historias Fingidas IX: Metamorfosis de los motivos caballerescos y cultura digital* (Verona, 27-29 noviembre 2019) e *Historias Fingidas X: Damas y caballeros en la floresta digital: experiencias para una base de datos de motivos y personajes caballerescos* (Verona 26-27 noviembre 2020, a distancia). Algunas ponencias se han publicado en la revista *Historias Fingidas* 8, 2020: destaco las de Cacho Blecua y Luna Mariscal con abundante y reciente bibliografía.

— «Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*», *Bulletin of the Comediantes*, 70. 2, 2018, págs. 79-95.

Barthes, Roland, «Introduzione all'analisi strutturale dei racconti», en *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, págs. 5-46.

Birkhan, Helmut, Karin Lichtblau y Christa Tuczay, eds., *Motif-Index of German Secular Narratives from the Beginning to 1400*, 7 vols., Berlin / New York, Walter de Gruyter / Austrian Academy of Sciences, 2005-2010.

Bognolo, Anna, «Para un repertorio de los *Palmerines* italianos», en *Actas del XVIII congreso de la Asociación Hispánica de Literatura medieval (AHLM)*, Barcelona, en prensa 2021b.

— «Representación cortesana en unos libros de caballerías renacentistas: la conversación y la fiesta en el *Amadís de Gaula* y en el *Esferamundi de Grecia*», en *I Seminario de Corte y Literatura "Discurso y representación en el Humanismo"*, Madrid, Instituto Universitario "La Corte en Europa"-UAM, en prensa 2021c.

— *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997.

Bognolo, Anna y Stefano Bazzaco, «Tra Spagna e Italia: per l'edizione digitale del Progetto Mambrino», *eHumanista/IVITRA*, 16, 2019, págs. 20-36.

Bognolo, Anna, Giovanni Cara y Stefano Neri, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni, 2013.

Bognolo, Anna y Stefano Neri, «Progetto Mambrino. Resultados y perspectivas», *Janus*, 3, 2014, págs. 68-72.

Bognolo, Anna, Stefano Neri, Paola Bellomi y Federica Zoppi, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Vol. 2. Ciclo di Palmerino di Oliva*, Roma, Bulzoni, en prensa 2023.

Bordman, Gerald, *Motif-Index of the English metrical romances*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia / Academia Scientiarum Fennica, 1963.

Bremond, Claude, «La logica dei possibili narrativi» in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, págs. 97-122.

BUENO SERRANO, Ana Carmen, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, tesis de doctorado, dir. por J. M. Cacho Blecua, Universidad de Zaragoza, 2007.

CACHO BLECUA, Juan Manuel, «El Motif-Index de S. Thompson y sus aplicaciones en la literatura caballeresca», *Historias Fingidas*, 8, 2020, págs. 5-54.

— «El motivo en la literatura caballeresca. Presentación», *Revista de poética medieval*, 26, 2012, págs. 11-30.

— «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en *Libros de caballerías (de Amadís al Quijote). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, SEMyR, 2002, págs. 27-53.

COURTÉS, Joseph, « Le motif, unité narrative et/ou culturelle ? », Le Bulletin du Groupe de Recherches sémio-linguistiques (EHESS) – Institut de la Langue Française (CNRS), « Le Motif en Ethno-Littérature », 16 (1980), págs. 47-49.

CRESCINI, Alice, «Progetto Mambrino. "Spagnole romanzerie": esemplari censiti nel 2018-2020», *Historias Fingidas*, 8, 2020, págs. 321-352.

GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio, «El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos», *Revista de poética medieval*, 26, 2012, págs. 129-147.

GUERREAU JALABERT, Anita, *Index des motif narratifs dans les romans arthuriens français envers (XII-XIII siècles)*, Genève, Droz, 1992.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, ed., *Amadís de Gaula 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España / Sociedad estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.

LUNA MARISCAL, Karla Xiomara, «De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves», *eHumanista*, 16, 2010, págs. 127-135.

— «De Stith Thompson a las plataformas digitales: algunas reflexiones (con un Índice de motivos de la *Demanda del Santo Grial*, Toledo, 1515)», *Historias Fingidas*, 8, 2020, págs. 55-128.

— «El motivo y los libros de caballerías», *Lingüística y Literatura*, 74, 2018, págs. 78-90.

— «Los motivos en la Demanda del Santo Grial (Toledo, 1515)», en Literatura medieval hispánica. «Libros, lecturas y reescrituras»,

coord. María Jesús Lacarra, ed. de Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, págs. 589-707.

— *El motivo literario en «El Baladro del sabio Merlín» (1498 y 1535). Con un Índice de motivos de «El Baladro del sabio Merlín» (Burgos, 1498 y Sevilla, 1535)*, México, El Colegio de México, 2017a.

— «Motivos literarios de la sociedad en las historias caballerescas breves», *Historias Fingidas*, 5, 2017b, págs. 47-72.

— *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.

Marín Pina, María del Carmen, *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.

MOMFER – Meertens online Motif Finder, Responsable: Karsdorp, Folgert. Disponible en <http://www.momfer.ml> (consulta: 14 de marzo de 2020).

Rotunda, Dominic Peter, *Motif Index of the Italian novella in prose*, Bloomington, Indiana University Press, 1942.

Sarmati, Elisabetta, «Motivos caballerescos y reescritura paródica: el Florestán del Palier (1959) de Wenceslao Fernández Flórez», *Historias Fingidas*, 8, 2020, págs. 257-273.

SATOR- Société d'Analyse de la Topique Romanesque avant 1800; Satorbase, proyecto de la Universidad de Montpellier. Disponible en <https://sator.hypotheses.org/> (consulta: 14 de marzo de 2020).

Segre, Cesare, «Analisi del racconto, logica narrativa e tempo», in *Le strutture e il tempo*, ed. de Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1974, págs. 3-77.

— «Tema / motivo», en *Avviamento all'analisi del testo letterario*, ed. de Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1985, págs. 331-359.

Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1975.

Tomasi, Giulia, «Las Humanidades Digitales y la base de datos MeMoRam: para un enfoque sistemático hacia los motivos en los libros de caballerías», *Historias Fingidas*, 8, 2020, págs. 129-156.

TRUJILLO, José Ramón, «El espacio de la proeza y sus motivos narrativos. Justas, torneos y batallas en la materia artúrica hispánica». *Revista de poética medieval*, 16, 2012, págs. 325-356.

UTHER, Hans Jörg, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 vols., Helsinki, Soumalainen Tiedekatemia, 2004.

ZOPPI, Federica, «Aproximación al estudio de los motivos cómicos en los libros de caballerías: unos ejemplos de los *Palmerines* italianos», *Historias Fingidas*, 7, 2019, págs. 313-340.

— «Risa y mujer: motivos de humorismo femenino en el ciclo de los *Palmerines*», *Historias Fingidas*, 8, 2020, págs. 223-255.

El cuento del «muchacho de la cola del lobo» en Matías de los Reyes

Leonardo Coppola
Università degli Studi «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara
l.coppola@unich.it

Resumen: El trabajo estudiará el cuento folklórico del «muchacho de la cola del lobo», contenido en *El Menandro* de Matías de los Reyes. El episodio se halla tanto en la cuentística tradicional italiana de las *Trecentonovelle* de Sacchetti como en la tradición francesa del suceso inverosímil del *Miracles du loup*, contenido en *Les aventures du baron de Faeneste* de Agrippa d'Aubigné. El análisis comparativo intentará demostrar cómo Reyes pudo beber tanto de la componente anecdótica y *novellistica* de Sacchetti, como del relato autobiográfico y mentiroso de Agrippa d'Aubigné. A la par, el cuento, entendido como desvelador de la naturaleza del personaje que lo pronuncia, muestra en su forma más narrativa la catadura mentirosa de Casandra.

Palabras clave: Matías de los Reyes, cuentos, *novella*, mentira, miscelánea.

El Menandro de Matías de los Reyes, que Place presenta como una «novela a cajones en que van muchos cuentos italianos ensartados en una narración continua» (1926: 80) —la peregrinación de Menandro, quien huye de los avances incestuosos de Casandra, su madrastra—, suma en su corpus de «cuentos italianos» (Cfr. Coppola 2018) también un caso procedente de la tradición folklórica: el del «muchacho de la cola de lobo». Prisionero en un tonel, un chico consigue agarrarse a la cola de un lobo, que, aterrorizado, huye a todo correr rompiendo el tonel del que sale sano y salvo el niño. El relato, que es una muestra del tipo 1875 del catálogo universal de Aarne-Thompson, se engasta en la historia del peregrino Luis (Reyes 1909: 181-194). Como especifica en el texto el narrador, se trata de la enmascarada Casandra que «dispuso su partida, en la forma que ella misma algún día nos contará, en busca de Menandro» (1909: 181). Sin embargo, acogida como paje por la comitiva andante, tras la noticia de la boda entre Menandro y Laura, la cual aumentó sus

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_010
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 141-148

celos, el disfrazado servidor decidió descubrir ser mujer. De ahí «fabricó la novela siguiente» (1909: 182), es decir, la peregrinación de los dos amantes (Leonor y Luis)[1] que, a su vez, intercala el episodio popular del lobo. Agredidos por unos bandidos catalanes, al rato que el cabecilla tapó a Leonor en un tonel para consumar otra rapiña, apareció un lobo que «me trajo grande espacio de tiempo rodando por el suelo». La joven narra cómo logró cogerle

> la cola con tanta violencia, que el feroz animal comenzó a dar descompuestos y formidables aullidos con que en un instante juntó a otros cuatro lobos [...] comenzó a huir, llevándome arrastrando cual suele agitado mastín la maza en Carnestolendas [...] tantos encuentros dio con el tonel en árboles, riscos y peñascos, que le desbarató en muchas piezas, ya dejando aquí uno de sus aros y acullá cuatro costillas, hasta que finalmente, viéndome libre de mi prisión, lo solté de la suya, de que siguió la fuga (1909: 193).

Tal es el caso del cuento del lobo en *El Menandro*, que también se suma a la tradición de la interpolación de cuentos folklóricos, y cuyo episodio se relaciona tanto con la cuentística tradicional italiana como con la francesa. En el primer caso, el episodio del lobo lo encontramos intercalado en la decimoséptima[2] de las *Trecentonovelle* (1393-1400) de Sacchetti. Al pedir pan a una casa, Piero se encuentra con un lobo y por el miedo se mete en un barril. Al acercársele el animal, el niño le agarra la cola, de donde la enfurecida bestia empieza a tirar sin que el joven lo suelte. Los dos llegan a una escarpada por la que el tonel empieza a rodar y, como consecuencia, el lobo muere por los golpes recibidos en la caída.

---

1 Este Luis es el amante que se escapó con Leonor (Casandra) tras la oposición paterna a su matrimonio. Durante la fuga amorosa, los peregrinos toparon con unos bandidos que lo colgaron y tras cuya muerte Casandra asumió el mismo nombre del desgraciado amante. A pesar de descubrirse mujer y relatar la peregrinación, no se revela como Casandra sino como Leonor, siguiendo con la ocultación de su verdadera identidad. Como se estudia en Reyes (en prensa), el episodio de la peregrinación amorosa de los dos amantes procede del calco de distintas fuentes: la primera parte del relato corto XCVIII de *Les Cent nouvelles nouvelles* (1456-1467), de Philippe de Vigneulles; la *novella* XXXI de *Il Novellino* (1476), de Masuccio Salernitano, que Sansovino reproduce a su vez en su *Cento novelle scelte dai più nobili scrittori* (VIII, 5) (1561); y una parte de la *novella* LVIII de las *Duecento Novelle* (1609), de Malespini.

2 *Piero Brandani da Firenze piatisce, e dà certe carte al figliuolo; ed elli, perdendole, si fugge, e capita dove nuovamente piglia un lupo, e di quello aúto lire cinquanta a Pistoia, torna e ricompera le carte.*

En el segundo caso, el suceso inverosímil vuelve en el *Miracles du loup* contenido en el capítulo sexto de *Les aventures du baron de Faeneste* (1617-1620) de Agrippa d'Aubigné (Chevalier 2002: 130). Recluido por unos turcos en un barril, el soldado Faeneste relata cómo al acercársele un lobo le cogió la cola, la anudó a su largo bigote y lo arrastró hasta que los continuos golpes lo acabaron matando y el soldado pudo salir[3].

Tanto Sacchetti como el francés acaban con un aviso. El primero cierra su novela con una breve advertencia moral que concluye cómo la fortuna puede jugar en contra y a favor de sus actores; el segundo, en cambio, condena la ambición desocupada y la pereza de estos soldados bravucones que solo se dedicaban a contar mentiras.

Ahora bien, abordamos un análisis de comparación para averiguar una potencial relación entre los textos. Más allá de compartir el motivo folklórico del lobo, las tres versiones coinciden en la interpolación de un suceso breve en una situación más larga. A la vez, concuerdan en el mismo personaje: un «*garzone*» de dieciocho años en Sacchetti; un soldado joven, cuya conducta de vida es típicamente picaresca, en Agrippa d'Aubigné; y una joven Casandra, disfrazada de muchacho, que dejará constancias picarescas en su carta-confesión final.

En primer lugar, la versión italiana y la española casan en algún motivo antecedente al episodio concreto que no hallamos en el francés. Mientras el dueño de Sacchetti amenaza al niño con hacerle ahorcar a la hora de pedirle pan: «*Se io esco fuori [...] farotti impiccare*» (1970: 48), el mismo peligro de muerte —si se excluye, claro está, la ya cumplida ejecución que el salteador provoca al amante de Leonor— vuelve en la versión de Reyes. Efectivamente, el motivo del ahorcamiento es interrumpido por la llegada inesperada del lobo: «No os admiraréis si os certificare que executara mi muerte [...] con las trenças de mis cabellos si cuando le quise executar no me lo impidiera un impensado accidente» (1909: 192). No se excluye, entonces, que Reyes hubiese bebido del episodio de Sacchetti y, a continuación, reelaborase en su versión motivos sacados de la del italiano.

En segundo lugar, una posible correspondencia entre Reyes y el milagro francés, que esta vez no encontramos en el italiano, se halla en los

3 Señalamos las versiones más modernas que a lo largo del siglo XIX han dado a conocerse. Es el caso del suceso del «*tonneau du loup*» (Mistral 1929: 46-48), de la versión catalana del «*Fer un nus a la cua*» (Amades 1974: 1135) y de una variante oral murciana del «hombre agarrado a la cola del lobo» (Hernández Fernández 2013: 290).

rasgos engañosos que comparten sus protagonistas: el soldado lleva largos bigotes y Casandra, vestida de peregrino, largas trenzas, pero recogidas.

Es bien sabido cómo el disfraz varonil, procedente en buena parte de la literatura italiana, es un recurso muy frecuente que los relatos cortos y la comedia compartían desde finales del siglo XVI hasta entrado el siglo XVII (Cfr. Morínigo 1957, Yudin 1969 y Baquero Goyanes 1983). Este motivo de la mujer vestida de hombre bien puede sustentar la representación del doble papel[4]: el rol servil obligado en la época al género femenino y el libre que Casandra reclama tanto en este episodio del lobo como en toda la estructura bizantina de la obra. Si al género masculino se le asigna el dominio y, por el contrario, al femenino la sumisión, para vencer una serie de comportamientos prohibidos el personaje mujeril del Siglo de Oro se disfrazaba de hombre. La introducción de Casandra en el universo masculino mediante el disfraz era por lo tanto un acto engañoso paródico que le permitía recurrir a comportamientos desaprobados que, confesados en el arrepentimiento final de su epístola, demostrarían una conducta picaresca[5]. Ahora bien, en una visión simbólica y comparativa, las trenzas largas serían el contrapunto de los mostachos, símbolo de la virilidad y la valentía de los que el militar francés presume. El pelo largo recogido, según el disfraz varonil de Casandra, podría representar la contención de ese afán de libertad prohibida a la mujer del Siglo de Oro. A la par, según constata Beigbeder (1995: 79), el pelo largo es distintivo de mujer liviana y de mala vida. Estos rasgos también se confirman en la confesión de la carta final. Casandra, condenada a muerte y en espera de ser ejecutada, dirige a Menandro una epístola de aparente arrepentimiento, en la cual describe su vida delictiva y mentirosa. La «muy gentil alcahueta» (Reyes 1909: 270) confiesa ser «la más licenciosa y relevada» que «dava en casa ventana, mano en la calle, rostro en la iglesia y en mi voluntad todo el cuerpo» (1909: 347). Además, según dicha carta, se manchó de varios delitos, entre ellos el de su hermana. El personaje inmoral, que reclama afán de libertad —como demuestra el peregrinaje con el amante Luis— y de venganza —confirmada por los delitos al haber sido pospuesta a su allegada—, alcanza la consiguiente y virulenta maldad de los demás episodios destacados en la carta que reseñan todas sus mentiras: «adulteré, por seguiros, las leyes santas del ma-

4 Sobre la función del disfraz en la dimensión psicológica/vital del personaje, cfr. Olid Guerrero (2015).

5 Sobre el talante picaresco remitimos al prólogo de la edición *in fieri* (Reyes, en prensa).

trimonio y parentesco; tomé traje de peregrino [...]; fingí las fábulas que os referí en orden a introducirme con vos mujer y desmentiros las apariencias de vuestra madre» (1909: 374). Al mismo tiempo, y en otro plano simbólico, si en la época el bigote era típico de los soldados mentirosos, como es el caso del personaje de Agrippa d'Aubigné, las trenzas ocultadas por el disfraz varonil también figurarían la naturaleza engañadora de Casandra, la cual urde en sus episodios enramados historias falsas para lograr su objetivo.

En tercer lugar, el episodio concreto en Reyes presenta también variantes que lo separan de los demás. Siendo el lobo la representación de los deseos perversos de los hombres (Casalduero 1975: 65) —de hecho, comparado con el viejo «*stizzoso*» del italiano (Sacchetti 1970: 48) y con el incontinente francés, el lobo del madrileño quería «satisfacer su voracidad» (Reyes 1909: 192-193), lo que creemos que puede remitir al afán de libertad, de venganza, de perversidad—, Reyes añade al que arrastraba el tonel cuatro lobos más. No se descarta que la multiplicación pueda remitir a las muchas depravaciones y mentiras que caracterizan a Casandra. De la misma forma, se explicaría el motivo por el que, con respecto a las demás versiones, el animal del episodio castellano no muere. El cambio nos muestra a una Casandra que no ha logrado dominar sus depravaciones, representadas por la bestia que huye, y que, por eso, seguirá con sus maldades hasta el día de la condena. Asimismo, en oposición al garzón italiano que «*ebbe gran paura*» (Sacchetti 1970: 48), la intrepidez que diferencia a los dos personajes bravucones del más cómico sacchettiano explicaría también la osadía con que actúa tanto el astuto soldado francés, que se ingenió en atar a su barba la cola, como Casandra, que la cogió venturosamente «con tanta violencia».

En último lugar, cabe señalar que, mientras en el texto italiano el niño se mete en el tonel para huir del peligro, tanto en el francés como en el español el barril es la prisión en la que unos turcos, en el primer caso, y unos salteadores catalanes, en el otro, le detienen. Considerando la variante, es posible que la reescritura haya tenido en cuenta los siguientes factores. En la historia intercalada de Doricleo y Florinda, de *El peregrino de su patria*, de Lope de Vega, aparecen unos bandoleros catalanes que enlazan con un tema de actualidad de la época y a las primeras apariciones de Perot Rocaguinarda (González Rovira 1996: 224), lo que pudo, por un lado, atraer igualmente a Reyes. En este sentido, el cabecilla del relato de nuestro autor bien podría representar a ese salteador catalán que también inspiró al Roque Guinart cervantino (*DQ*, II, LX). Sin embargo,

por el otro lado, el madrileño pudo seguir bebiendo y tomar nota de Sacchetti. De hecho, el hostelero habla de una «*gran brigata di sbanditi* [*che*] *tormentavono quel paese*» (1970: 47). Fueron concretamente tales malvivientes la causa de la prisión de Casandra en el tonel, del que salió «tan molida», a la manera del «*lacero*» garzón italiano, condición del protagonista que los dos textos vuelven a compartir. A pesar de las adaptaciones de los *novellieri* en *El Menandro*, no sería la primera vez que Reyes remitiese a la tradición italiana para la reescritura solo de unos episodios o personajes. Es el caso, por ejemplo, de la posible identificación de Moncada con Ruggiero Meli, jefe de un bando de brigantes procedente de la pluma de Boccaccio (Coppola 2018: 53).

Sea como fuere, a pesar de las coexistencias, resulta difícil inclinarse por una o por otra fuente. Lo que queda claro es que Reyes, al menos en el caso de este suceso, ha bebido de un episodio oral limándolo tanto del italiano como del francés. Sacchetti presenta su *novella* como «*un caso e uno esemplo*» (1970: 50). Por un lado, el ejemplo, que muestra la función didáctico-educativa de los relatos anecdóticos, manifiesta la moraleja final del florentino; el caso, por el otro, abarca asuntos más disparatados (cfr. Prat Ferrer 2013: 31-32). Por lo tanto, los dos tipos de cuentos tradicionales se incorporan a la categoría del «cuento de mentiras»[6] al que pertenece el episodio del lobo.

Mirando, en cambio, a la obra de Agrippa d'Aubigné, que trata una serie de diálogos en los que se juzga continuamente de absurdas las aventuras de soldados que solo se dedicaban a contar mentiras (Cfr. Suárez 1995) —lo corroboran expresiones como: «*vous ne sauriez croire ce qu'il dit*» o «*Je te gage […] cent pistoles que tu as menti! — Le pauvre diable s'en alla sans un liard et avec le desmenti*» (1885: 144 y 145)—, se quiere subrayar mayoritariamente la conducta picaresca y el motivo de la mentira.

Reyes, que pudo mirar a las dos versiones, amalgama tanto la componente anecdótica y *novellistica* del primero como el yo autobiográfico y mentiroso del segundo. Sin embargo, describe los hechos de manera más exagerada y con riqueza narrativa, la que de hecho falta en las dos fuentes de las que pudo beber a la vez y que engrandece su ficción. Si los dos primeros acaban, como se ha dicho, con una lección de ejemplaridad, la misma, aunque menos evidente, puede reconocerse también en Reyes. Efectivamente, Casandra pertenece a esos «personajes de encuentro» cuyas historias de advertencia o reprobación sirven de aleccionamiento

6 Pedrosa (2019).

del lector por su «significado ejemplar o bien su contraste pecaminoso» (González Rovira 1996: 145). Es así como el cuento mentira del lobo, entendido como desvelador de la naturaleza del personaje que lo pronuncia, anticipa la catadura engañadora de Casandra.

Obras citadas

Agrippa d'Aubigné, Théodore, *Les aventures du baron de Faeneste*, Paris, P. Jannet, 1855.

Amades, Joan, *Folklore de Catalunya. Rondallística,* Barcelona, Selecta, 1974.

Baquero Goyanes, Mariano, «Comedia y novela en el siglo xvii», *Serta philologica in honorem Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, págs. 13-29.

Beigbeder, Olivier, *Léxico de símbolos*, Madrid, Encuentro, 1995.

Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Gredos, 1975.

Coppola, Leonardo, «La ejemplaridad de las fuentes italianas en Matías de los Reyes», *Artifara*, 18, 2018, págs. 47-68.

Chevalier, Maxime (2002), «Quince cuentos jocosos», *Disparidades. Revista de Antropología*, 57.2, págs. 121-138.

González Rovira, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.

Hernández Fernández, Ángel, *Catálogo Tipológico del Cuento Folclórico en Murcia*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2013.

Mistral, Frédéric, *Mémoires et récits,* París, Plon, 1929.

Morínigo, Marcos A., «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2, 1957, págs. 41-61.

Olid Guerrero, Eduardo, *Del teatro a la novela: el ritual del disfraz en las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015.

PEDROSA, Manuel, «Novela picaresca, cuento de mentiras y cuento de trickster: homodiégesis y autoficción, entre escritura y oralidad». Disponible en <https://lanmo.unam.mx/repositorio/LANMO/www/eventos/congreso/pdf/3a.pdf> (consulta: 16 de junio de 2020).

PLACE, Edwin, *Manual elemental de novelística española: bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro: con tablas cronológicas descriptivas desde los principios hasta 1700*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926.

PRAT FERRER, Juan J., *Historia del cuento tradicional*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz Urueña, 2013.

REYES, Matías de los, *El Menandro*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909.

— *El Menandro*, ed. de Leonardo Coppola, Madrid, Sial Pigmalión (en prensa).

SACCHETTI, Franco, *Il Trecentonovelle*, ed. de Emilio Faccioli, Einaudi, Torino, 1970.

SUÁREZ, Pilar, «Diálogo y juego polifónico en la sátira francesa del siglo XVI. El ejemplo de Agrippa d'Aubigné», en *Bajtin y la literatura*, ed. de José Romera Castillo *et alii*, Madrid, Visor, 1995, págs. 401-409.

YUDIN, Florence L., «Theory and Practice of the *Novela comediesca*», *Romanische Forschungen*, 81, 1969, págs. 585-594.

Reformulaciones dramáticas de Lázaro y el *Lazarillo*: análisis contrastivo

José Antonio Calzón García
Universidad de Cantabria
joseantoniocalzon@gmail.com

Resumen: A través de las siguientes páginas se intenta llevar a cabo un estudio comparativo de dos de las principales adaptaciones teatrales dirigidas a contextos escolares que se han hecho del *Lazarillo* en las últimas décadas: la de Fernando Fernán-Gómez —publicada en 1994— y la de Miguel Murillo, de 2005. Si bien ambas comparten el hecho de pretender aproximar el relato clásico a los niños y jóvenes de hoy en día, sus enfoques y soluciones varían enormemente en función del planteamiento del adaptador. Así, cuestiones tan relevantes como el pretendido realismo, la estructura externa, la construcción epistolar, «el caso» o el núcleo argumental son resueltas de formas muy dispares, en función de los intereses e interpretaciones que de la obrita anónima haga el dramaturgo.

Palabras clave: *Lazarillo*, teatro, adaptación, escolar, clásicos.

Las diversas fórmulas para la adaptación de nuestros clásicos, si bien facilitan de forma incuestionable la recepción de estos por destinatarios de dispares cualificaciones (Sotomayor Sáez 2005: 219), bailan con frecuencia sobre la endeble cuerda que intenta sostener la esencia del texto original, del cual en no pocas ocasiones se ofrece, por desgracia, una imagen más o menos distorsionada (Fernández Andino 2014: 2). En el caso del *Lazarillo*, las estrategias para su adaptación tienden a oscilar entre la adaptación fiel, la versión innovadora y creativa, o la interpretación resumida y comercial (Witdouck 2014: 63), buscando reducir el relato a la mera acción, mientras se eliminan pasajes y expresiones inconvenientes (Sotomayor Sáez 2005: 229). Así, se apuesta por dos posibles enfoques: el tratamiento aventurero / cómico del argumento o la incidencia en el supuesto propósito moral de la obra.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_011
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 149-156

Los distintos esfuerzos por acercar el *Lazarillo* a niños y jóvenes[1] han tendido por lo general a dejar a un lado reformulaciones dramáticas del texto, a pesar del innegable valor didáctico del uso de las tablas para revitalizar obras clásicas. Sin embargo, cabe destacar, entre los intentos al respecto, dos propuestas de cierto calado, en los últimos años, con resultados y orientaciones muy diferentes: la adaptación de Fernando Fernán-Gómez (1994) y la de Miguel Murillo (2005).

Respecto a la versión de Fernán-Gómez, como indican los elementos paratextuales, se integra en «una colección joven para los jóvenes de hoy», y está apoyada por la «Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, págs. 7-8). La obra se formula a partir de un único acto, con escenario vacío, y con un solo personaje —Lázaro—, quien construye un monólogo en el que interpela *in absentia* a personajes reconocibles de la obra original. Echando mano de la conocida justificación de la obra del XVI —«las lenguas envenenadas van diciendo de mí cosas peores [...]. Y si, como han dicho Vuestras Mercedes, quieren que refiera el caso muy por extenso, mejor será empezarlo por el principio, y no por el final o por el medio» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, págs. 13-14)—, el conocido dramaturgo alude a los espectadores de forma inespecífica con el colectivo «Vuestras Mercedes». Desde el punto de vista argumental, apenas hay elisiones significativas —con la excepción del maestro de pintar panderos y del notable aligeramiento del episodio del escudero, donde desaparecen las «rebozadas mujeres» o la broma con la «casa lóbrega y oscura»—, si bien el protagonista engrosa el texto de referencia a partir del uso continuado de ejercicios de exoneración —«lo que yo hice no llegó ni a falta, mas lo que él hizo fue delito» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, pág. 34); «Mas yo no tomé parte en aquel delito, o serie de delitos, sino que me limité a verlos hacer» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, pág. 49)— que le lleva, en última instancia, a negar la mayor cuando llegamos al conocido episodio del supuesto amancebamiento: «Mentiras, Vuestra Merced, mentiras [...]. Bien sé que eso sí es delito [...]. ¡Sólo que yo no lo he cometido! Por eso repito: que bien les cobre el diablo sus mentiras a los calumniadores» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, págs. 51-52). Así, la obra se reconstruye apostando sobre todo por la capacidad interpretativa de quien ha de asumir voces propias e impostadas en el escenario, a través de un ejercicio de saltos diegéticos

1 A este respecto, tanto Fernández Andino (2014) como Witdouck (2014) han tratado el tema con cierta profusión.

entre el nivel del protagonista-relator y el de los supuestos diálogos recreados mediante el fingimiento de voces[2].

Muy distinta es la versión de Miguel Murillo, quien ha insistido en diferentes ocasiones en el potencial que encierra el uso del teatro en contextos escolares (Murillo 1992). En este caso, la obra surge a petición del Ayuntamiento de Barcarrota para llevar a cabo la escenificación de los principales episodios. La lejanía aquí respecto a la obra original es mucho más notable que con Fernán-Gómez. Por un lado, desaparecen el autobiografismo, el «caso», la dualidad adulto-niño —permanece tan solo el infante— y toda referencia temporal. Por otro lado, la obra se estructura a partir de tres niveles o mundos, unidos por Lázaro: a) el metateatral de los cómicos-protagonistas —don Turcios, Bárbula y un preso, quien se declara descendiente del mismísimo pícaro—, que representan la obra sobre Lázaro, e introducen las escenas, a modo de apartes / voces en *off*; b) los números musicales —«bisagra» entre los otros dos, con alusiones a los temas centrales de la obra—, y c) las escenas seleccionadas —episodios folklóricos que solo «rescatan» a cuatro de los amos del protagonista— de la vida de Lázaro.

Así, la versión surge, en palabras de su adaptador, del propósito de facilitar la comprensión de ciertas escenas clave de la obra original, mientras se advierte al lector de los peligros de charlatanes y pícaros contemporáneos (Murillo, *Lazarillo,* pág. 9). La estructura, totalmente alejada del relato de referencia —introito + cinco elementos cómico-dramáticos (números musicales) de transición + siete escenas de la novela (intercaladas) + despedida—, alterna constantemente entre el nivel metateatral de los actores encargados de la obra en torno a la vida de Lázaro y la representación de episodios concretos de la narración: 1) «el hombre moreno y el toro de piedra»; 2) «el jarro de vino y las uvas»; 3) «el nabo y la longaniza» y «el poste de piedra»; 4) «el clérigo de Maqueda, la ratonera y la culebra» y «la llave y el garrotazo»; 5) «el escudero, Lázaro pidiendo y el entierro» y «los acreedores del escudero y huida de éste»; 6) «el buldero» y «el falso milagro», y 7) «Lázaro en Toledo. Boda y rumores». Los intermedios musicales —los cuales tienen también valor narrativo, destacando rasgos o elementos clave de los episodios representados— sirven de contrapunto a la representación de una historia ya conocida, pero donde se incluyen personajes nuevos —Simón

2 La obra fue llevada al teatro por Rafael Álvarez, «el Brujo», quien también protagonizaría la versión cinematográfica del propio Fernán-Gómez, en el año 2001.

Reja, quien es usado *in absentia* por Lázaro para mostrarnos su rol como pregonero (Murillo, *Lazarillo*, pág. 81)—, y en la que, a diferencia de la estrategia de Fernán-Gómez, el protagonista explicita sin tapujos la infidelidad de su mujer y su propia connivencia: «que nadie venga a decirme si entra o sale, come o yace en casa del arcipreste, que lo sé y lo consiento» (Murillo, *Lazarillo*, pág. 83). De este modo, junto con las novedades estructurales que Murillo incorpora al texto original —fundamentalmente el andamiaje metateatral y los tres niveles diegéticos—, nos encontramos en la adaptación con una muy considerable supresión de elementos —dejando a un lado la selección de pasajes llevada a cabo por el dramaturgo— de la obra renacentista, a saber: la metaenunciación inicial del prólogo, el autobiografismo, la estructura epistolar, el destinatario —«Vuestra Merced»— o personajes como el arcipreste —a quien tan solo se alude—, el fraile mercedario, el alguacil, el maestro de pintar panderos o el capellán.

Si analizamos de forma comparativa ambas adaptaciones, lo primero que salta a la vista es que el esfuerzo por mantener el artificio realista[3] que envuelve a la obrita del XVI es notablemente mayor en el caso de Fernán-Gómez, quien busca conservar el núcleo argumental y adaptar la estructura enunciativa al contexto de la dramatización, proporcionando verosimilitud a una relación comunicativa con destinatario ausente, que justifica sin embargo la relación de hechos: «Y si, como han dicho Vuestras Mercedes, quieren que refiera el caso muy por extenso, mejor será empezarlo por el principio» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, pág. 14). Por contra, Murillo ofrece un planteamiento más deformador, no solo por el truncamiento del argumento original (selección de escenas de corte folklórico), sino por la estructura (alternancia de números musicales / dramáticos y escenas), las autorreferencias por parte de los actores a la propia obra y el nivel diegético correspondiente a la compañía teatral / metarrepresentación, y que resquebraja (explicita) el artificio de la puesta en escena.

En segundo lugar, en lo tocante a la estructura externa, y dejando de nuevo a un lado el debate sobre si la compartimentación —con un prólogo y siete tratados— de las ediciones de 1554 fue o no responsabilidad del autor primigenio (Rico 1988: 138 y 148), los dramaturgos optan por soluciones libérrimas, adaptadas al contexto teatral. Fernán-Gómez crea un único acto desarrollado de forma lineal, como consecuencia del plan-

3 Dejamos a un lado, por obvias limitaciones de espacio, el debate acerca del posible uso anacrónico del adjetivo «realista» en el siglo XVI. Véase, al respecto, Rico (1987: 31*, 46* y 79*), por ejemplo.

teamiento enunciativo de la obra —solicitud de intercesión, mediante soliloquio, por parte de Lázaro a «Vuestras Mercedes», debido al supuesto amancebamiento de su mujer—, mientras que Murillo, como se ha señalado, formula una estructura aún más libre, donde se rompe la linealidad del texto de referencia: introito + números musicales de transición + escenas seleccionadas de la novela (intercaladas) + despedida.

En lo que atañe a la construcción epistolar que pretende dar justificación al relato de Lázaro, en la obra renacentista, a través de un destinatario concreto —«Vuestra Merced»—, de nuevo es Fernán-Gómez quien muestra una mayor fidelidad al espíritu del original. Así, el autor convierte la carta en un soliloquio —oral— autoexculpatorio ante un colectivo e inespecífico «Vuestras Mercedes» —quienes, en calidad de intercesores, igualmente parecen interesados por el «caso»—, al objeto de que el protagonista se vea exonerado de culpas: «Y si, como han dicho Vuestras Mercedes, quieren que refiera el caso muy por extenso, mejor será empezarlo por el principio [...] Intercedan por mí Vuestras Mercedes [...] Conocen el caso en todos sus pormenores» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, págs. 14 y 53). Frente a ello, con Murillo desaparece la concepción de la historia en cuanto monólogo —escriturario u oral—, anulando así el rol de Lázaro como relator. La narración / representación de la historia —truncada— es consecuencia tan solo del interés económico de los actores: «generoso acto es / dar aplauso al entremés / pero aplauso con real / es mayor generosidad» (Murillo, *Lazarillo*, pág. 85).

En relación con lo anterior, y en lo referente al papel de Lázaro como narrador de su propia vida —a petición de «Vuestra Merced»—, a partir de una apropiación enunciativa que da verosimilitud al relato —dejando a un lado tanto su más que probable analfabetismo como el debate acerca de la posible naturaleza oral de su primigenia autobiografía (Navarro Durán 2006: 180)—, de nuevo nos encontramos con dos soluciones con diferente grado de distancia frente al original. Una vez más, Fernán-Gómez se ciñe en mayor medida al planteamiento de la novela, manteniendo el papel de Lázaro como relator oral de su vida, conservando así la duplicidad protagonista-narrador: «Se ha dirigido a varias personas que, supuestamente, le están escuchando, y a las que dirige su relato» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, pág. 13). Por el contrario, en Murillo la figura del narrador queda diluida tanto entre los actores —en los fragmentos metateatrales don Turcios, Bárbula o el «alienado» preso / descendiente de Lázaro repasan rasgos o anécdotas de los personajes del texto original— como entre los propios personajes, en las escenas, quie-

nes resumen en ocasiones partes narrativas que no reproducen a modo de diálogos en estilo directo[4].

Por último, nos encontramos con el escabroso asunto de «el caso», con un valor estructural crucial para la crítica, en las últimas décadas. Tanto su presencia en el prólogo —con una ambivalencia que emana de las dudas entre un posible retrato (irónico o no) del ascenso social del protagonista y la hipotética alusión a la barraganería de su mujer, presente en el último tratado— como en las páginas finales de la obra —que de nuevo permiten una lectura ingenua (honestidad de la mujer de Lázaro) o malintencionada (consentimiento de la infidelidad) de la referencia, siendo ambas perfectamente legítimas (Alatorre 2002: 445)— dejan abierta la puerta a la imaginación del lector[5]. De cualquier manera, como el propio Fernán-Gómez (1992) había reconocido, su lectura de la labor de críticos como Francisco Rico explica su visión de «el caso», en la medida en que este determina el relato, al principio y al final, mientras se elimina toda ambigüedad al comienzo de la historia: «las lenguas envenenadas van diciendo de mí cosas peores [...] como han dicho Vuestras Mercedes, quieren que refiera el caso muy por extenso, mejor será empezarlo por el principio» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, págs. 13-14); «hasta el día de hoy nadie nos oyó una palabra más sobre el caso» (Fernán-Gómez, *Lazarillo*, pág. 53). Sin embargo, con Murillo «el caso» desaparece por completo, al eliminarse el contenido del prólogo y la alusión explícita del último de los tratados, si bien al final de la representación la discusión entre el protagonista y su mujer deja claras las sospechas de infidelidad de Lázaro, su consentimiento al respecto y el deseo de permanecer ajeno a los rumores de los demás (Murillo, *Lazarillo*, págs. 82-83).

A modo de conclusión, y tras lo ya apuntado, es obvio que la adaptación de Fernando Fernán-Gómez es la más fiel al original: a) respeta el contenido íntegro de la historia; b) Lázaro figura igualmente como relator; c) se mantiene el destinatario explícito —a través del colectivo «Vuestras Mercedes»—; y d) se justifica el relato a partir de «el caso» (expresión que figura dos veces y en conexión con la infidelidad), en consonancia con lecturas contemporáneas de la obra, como la de Francisco Rico. A pesar

4 Así hace, por ejemplo, la madre de Lázaro: «Pringaron y azotaron al moreno, que Zaide se llamaba [...] marché al mesón de la Solana» (Murillo, *Lazarillo*, pág. 19).

5 No olvidemos tampoco el debate acerca de si los dos casos son el mismo —los rumores sobre la mujer de Lázaro— (Navarro Durán 2006) o diferentes —en referencia al ascenso social por un lado y al escándalo por el otro— (García de la Concha 1981: 46).

de las modificaciones —supresión de los diálogos «reales» (convertidos en dramatizaciones de Lázaro), adiciones autoexculpatorias, aligeramiento del episodio del escudero, desarrollo a través de un solo acto…—, todo encamina a la sensación de que, en realidad, parece que nos encontramos ante una adaptación más destinada al público adulto, conocedor de la historia, y para lucimiento del actor (Rafael Álvarez, «el Brujo»). Por otra parte, la adaptación de Miguel Murillo es mucho más personal: a) desaparición del autobiografismo (varios narradores); b) no hay «caso» y, por tanto, c) desaparece la motivación original del relato (cambiada por la económica de los actores); d) supresión de la estructura epistolar; e) eliminación de la dualidad «Lázaro adulto-niño» (sustituida por el papel ambivalente del preso, descendiente del pícaro, pero con otras responsabilidades en la obra); f) existencia de tres niveles diegéticos (metateatral, musical y argumental); g) selección de escenas de corte folklórico y supresión de personajes (arcipreste, etc.); h) presencia de abundantes autorreferencias metateatrales; o i) inclusión de algún personaje nuevo (Simón Reja). Por ello, la obra está más destinada a contextos escolares, buscando un enfoque más festivo, desenfadado, deformador, burlesco y personal, dando primacía a la originalidad sobre la fidelidad, a diferencia de lo que sucedía con el texto de Fernán-Gómez.

Obras citadas

Alatorre, Antonio, «Contra los denigradores de Lázaro de Tormes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50.2, 2002, págs. 427-455.

Fernán-Gómez, Fernando, «Lazarillo sube al escenario», *ABC*, 18 de abril de 1992, pág. 69.

— adapt. Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, Valladolid, Castilla Ediciones, 1994.

Fernández andino, Débora, *Adaptaciones literarias dirigidas al público infanto-juvenil. El caso del «Lazarillo de Tormes»*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2014.

García de la Concha, Víctor, *Nueva lectura del «Lazarillo»*, Madrid, Castalia, 1981.

Murillo, Miguel, «Teatro en la escuela», *Educación y biblioteca*, 32, 1992, pág. 58.

— adapt. Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, León, Everest, 2005.

Navarro Durán, Rosa, «Un nuevo ámbito para *La vida de Lazarillo de Tormes*», *Estudis Romànics*, 28, 2006, págs. 179-197.

Rico, Francisco, «Introducción», en *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 13*-136*.

— *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988.

Sotomayor Sáez, María Victoria, «Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias», *Revista de Educación*, número extraordinario, 2005, págs. 217-238.

Witdouck, Sally, *Las adaptaciones infantiles de «Lazarillo de Tormes»* [tesis de maestría], Gante, Universidad de Gante, 2014.

Ideas de Quevedo acerca del honor

Alessandra Ceribelli
Università Cattolica del Sacro Cuore
alessandra.ceribelli@unicatt.it

Resumen: Se podría afirmar que dentro del panorama cultural y literario del Siglo de Oro, el asunto del *honor* fue una obsesión por aquella época, en particular, mirando a la producción teatral y a las entradas de los mayores diccionarios. Sin embargo, lo que salta a la vista es la ausencia de Francisco de Quevedo en estudios con relación al tema en cuestión. Sobre todo sus textos satírico-burlescos, junto a los textos morales y religiosos, dejan espacio a un replanteamiento de la cuestión más debatida de su época, dando una visión nueva y diferente. Con mi estudio, me propongo delinear el desarrollo del pensamiento del autor madrileño con respecto al *honor*, arrojando nueva luz también sobre el panorama cultural y literario de su época.

Palabras clave: honor, honra, Francisco de Quevedo.

Se podría afirmar que, dentro del panorama cultural y literario del Siglo de Oro, el asunto del honor fue una obsesión por aquella época. En particular, mirando a la producción teatral y a las entradas de los mayores diccionarios, se dibuja una idea muy peculiar de la concepción de este término en la España barroca. Sin embargo, lo que salta a la vista es la ausencia de Francisco de Quevedo en estudios con relación al tema en cuestión. Sobre todo sus textos satírico-burlescos dejan espacio a un replanteamiento de la cuestión más debatida de su época, dando una visión nueva y diferente. Con este estudio, me propongo delinear el desarrollo del pensamiento del autor madrileño con respecto al honor. De esta manera, como en otros muchos casos, el punto de vista de Quevedo, cáustico y desengañado en la mayoría de las ocasiones, arrojará nueva luz también sobre el panorama cultural y literario de su época relacionado con el tema en cuestión.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_012
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 157-164

Introducción

El primer paso para afrontar este concepto dentro de la poética quevediana es ahondar y definir cómo se concibe el término *honor* en el contexto barroco, que a menudo se utiliza como sinónimo de honra, mientras que en otros casos los dos sustantivos tienen acepciones diferentes. El término *honor*, en español, como indica Covarrubias, «vale lo mesmo que honra»; *honra*, a la vez, «Responde al nombre latino *honor*». Por su parte, *honōs*, en latín, tiene varios significados. Cuando se usa con personas, se refiere a 'reputación', 'aprecio', 'alabanza', 'distinción', 'mérito', 'ambición', 'fama y gloria militar'; también se emplea para referirse a un magistrado o poseedor de un cargo público. Cuando se utiliza con cosas, significa 'estimación', 'valor', 'aprobación', 'distinción', 'preferencia', 'oficio', 'puesto' y el 'plazo de un cargo'. El vocablo también se encuentra en frases que demuestran «respeto, preferencia, obsequio, premio, recompensa, pago, sacrificio, exequias, decoración, gracia, encanto, belleza y ornamento» (Lauer 2017: 294).

En la temprana Edad Moderna, el término *honra* (u *honor*) en español ofrece varios significados. Siempre para Covarrubias denota 'reverencia', 'cortesía' que se hace a la virtud, a la potestad y, algunas veces, al dinero. Para *Autoridades*, *honor* (u *honra*) equivale a 'reputación' y 'lustre' de una familia, 'obsequio', 'aplauso', 'celebridad' de alguna cosa, 'honestidad', 'recato' e 'integridad virginal' en las mujeres, 'dignidad', 'reverencia', 'acatamiento', 'veneración' que se hace a la virtud, 'autoridad' o 'mayoría' de una persona, 'pundonor', 'estimación' y 'buena fama' que se halla en el sujeto y que se debe conservar, 'merced' o 'gracia' que se hace o se recibe, 'reverencia', 'sumisión', 'respeto', 'favor', 'caricia', 'agrado', 'benignidad', 'ennoblecimiento', 'empleo de lustre', y, en plural, 'exequias'. El término *honrilla* se usa también como equivalente de 'vergüenza', aunque en Covarrubias significa, además, 'presunción'.

Ya Lauer (2017: 295), había indicado que

> el término *honor* (equivalente al de *honra*) se refiere en todas sus denotaciones al reconocimiento por parte de una entidad, generalmente superior, de algo notable o sobresaliente en otra. Hay, por lo tanto, tres elementos importantes: 1) un ente emisor que observa, reconoce y valúa algo estimable en otro; 2) un aspecto notable o cognoscible en sí que inspira a ser reconocido y gratificado; 3) un receptor que se beneficia del reconocimiento valorizado del emisor.

El honor en Quevedo

Este término no recurre a menudo en la obra de Quevedo. Aparece sobre todo en las obras políticas, morales y en algunos poemas, como por ejemplo la *Epístola satírica y censoria*, y en poemas de tipo satírico y religioso. En la *Epístola*, el poeta reflexiona sobre el valor del trabajo en su sociedad, subrayando que «hoy desprecia el honor al que trabaja» (v. 130), mientras que en los poemas satíricos aparece como un elemento inútil, con que no se gana nada: «Si el honor hace gran sed / y el sufrimiento Buitragos, / mi pelo sea cornicabras / ladren mi brama aun los bracos» (B715, vv. 55-58), con ciertas alusiones evidentes a los cornudos. Finalmente, en la poesía religiosa, aparece como una característica volátil, «pues que todo fue prestado/ la vida, el honor, las prendas, / no es mucho que, agradecido, / al que te dio las vuelvas» (B149, vv. 65-68).

En el análisis de los textos en prosa, empezamos con los tratados políticos. Aquí el honor es introducido por el autor como elemento común a la historia romana, como se puede notar en *Política de Dios*, donde se introduce el concepto de honestidad. Como afirmado por Alfonso Rey (2012: 15), Cicerón y Séneca profundizaron en el ideal de mantener unidos lo *utile* a lo *honestum*, «así que la utilidad se ha de medir por la honestidad, de modo que sólo se distingan los dos vocablos, pero en realidad sean y signifiquen una misma cosa (Cicerón, *De officiis*, 21, 83)». En las reflexiones aportadas por Quevedo, el honor se asocia también al negocio, como si fuesen dos elementos inseparables en el buen gobierno y subrayando que el sacrificio llevado a cabo por Cristo convenía a ambos aspectos. Pasando a *Marco Bruto*, aquí aparece el honor concebido como elemento del sistema monárquico. Según Quevedo, el «vitorioso honor de España» de «nuestro tiempo» es «asombro de todos los enemigos de su grandeza, mortificación triunfante de los émulos a tan incomparable monarquía» (Quevedo 2012: 930), utilizándolo casi como excusa para luego introducir la figura de uno de los más importantes protectores de nuestro autor, es decir, don Pedro Tellez Girón, duque de Osuna.

La honra en Quevedo

Pasamos ahora a estudiar la presencia de la honra en la obra quevediana, término que en cambio aparece muy a menudo, mucho más que en el caso de su sinónimo que acabamos de tratar y en todo tipo de obra, tanto en verso como en prosa, tanto burlesca como moral y política.

Empezamos otra vez analizando los textos poéticos. Los poemas burlescos contienen referencias a este término, como por ejemplo en «Con mil honras, ¡vive cribas! / me llaman Mari Pizorra / y sin Jerez me azotaron, / me azotaron con mil honras» (B859, vv. 1-4), donde en la exclamación inicial se puede notar un eufemismo por «¡Vive Cristo!», como los azotes a base de honras, que también recuerdan a la pasión de Cristo, así como en la carta de Escarramán y a la Méndez donde la honra sirve para acrecentar la supuesta valentía de la mujer: «Si tienes honra, la Méndez, / si me tienes voluntad, / forzosa ocasión es ésta / en que lo puedes mostrar» (B849, vv. 97-100), utilizando un término que se podría considerar fuera de lugar asociándolo a una prostituta, como si de alguna manera el autor estuviese ya aludiendo a la falta misma de la honra en la mujer en cuestión y adelantando que el pedido de Escarramán no será escuchado por el destinatario. Esta característica vuelve a aparecer en la poesía bucólica, donde Quevedo, en la descripción de la amada, inserta también la honra: «Como tu pensamiento tengo el pecho: / alto y en generosa compostura, / donde pueden caber honra y provecho» (B640, vv. 226-228), llegando así a calificarse como una característica esencial de la dama por antonomasia, relacionándolo con el provecho. Ambos elementos, además, se encuentran tanto en el pecho del autor como en el pensamiento de la dama, que se asocia al pensamiento de la mujer, considerado alto, generoso y mesurado. Volviendo a la *Epístola satírica y censoria*, aquí también aparece la honra, vinculada al provecho: «el rostro macilento, el cuerpo flaco / eran recuerdo del trabajo honroso, / y honra y provecho andaban en saco» (vv. 103-105). Probablemente, el contexto al que se refiere el «trabajo honroso» es el desempeño de las obligaciones militares, o simplemente el hecho de que el trabajo es distinto para cada uno de los estados. Según Díez Fernández (2008: 62), «conviene no perder de vista que aquí la oposición parece más moral que económica, puesto que la exaltación del trabajo se corresponde con la crítica de la ociosidad». Además, el maridaje de «honra y provecho» puede ser un cliché del lenguaje administrativo.

Pasamos ahora a los textos en prosa, y en particular a los textos políticos. En el *Marco Bruto*, honra y virtud se presentan juntas cuando el autor las considera manchadas por haberle aconsejado a César el camino que le costará la vida. Por esta razón, los muertos parecen tener más honra que soberbia que los vivos que los quieren deshonrar. Sin embargo, esta misma es considerada como «peor fabricador de venenos» (Quevedo 2012c: 904), aunque según el mismo autor «hacer bien es poner

en honra» (2012c: 778). En esta obra podemos ver una doble posición con respecto a este término, utilizándolo también de diferentes maneras a segunda de los contextos descritos por el poeta. En la segunda parte de *Política de Dios*, Quevedo reflexiona sobre los tejemanejes del demonio. Según el autor, el primer acto fue «negar a dios su honra para ser como dios y ensalzar su trono» (Quevedo 2012b: 387), subrayando que fue el inventor de la razón de estado, porque «por su envidia y soberbia perdió el estado y la honra» (2012b: 386), así que aquí se puede notar como la honra —según Quevedo— es una característica que puede ser propia y ajena, y que se puede dar y quitar también a uno mismo. En la primera parte, en cambio, el escritor subraya que la honra es algo que hay que construir a solas, sin dejarlo en manos de la fortuna: «Quien los manda pelear y no los ve, ese los disculpa de lo que dejaren de hacer, fía toda su honra a la fortuna; no se puede quejar sino de sí solo» (2012b: 242). Fortuna y honra reaparecen aparejadas en *Discurso de las privanzas*, donde se afirma que «Fortuna es la honra en que se ve. Ha de guardarse del desvanecimiento y soberbia, advirtiendo que la honra suele en los ignorantes ser segunda naturaleza, que hace a un hombre de nuevo» (Quevedo 2012a: 125). De esta manera, el autor otorga a esta característica un valor moral que puede renovar a la persona en cuestión, sobre todo si es un príncipe.

Por lo que concierne a los textos morales, Quevedo (2017: 89) se pregunta en la *Epítome a la vida de fray Tomás de Villanueva*: «¿qué otra honra mayor es menester que esta inscripción de santidad, donde cada título puede colocar un varón apostólico en el mayor grado de santidad?», refiriéndose a una inscripción de una estampa. Aquí honra puede considerarse como sinónimo de reconocimiento por parte de los demás, atestiguada de una frase o de algún tipo de prueba material que subraya la consideración de los otros con respecto a un individuo. En *Las cuatro fantasmas de la vida*, este elemento adquiere un valor activo y a la vez negativo, porque «afrenta la alma» (Quevedo 2010a: 382) y aparece además asociada a la hacienda, a la dignidad y al oficio, como resultados además de la acción en contra del Espíritu Santo y del demonio. La misma actitud negativa se encuentra en *Virtud militante*, donde se puede leer que «los discípulos de la fortuna han aprendido otro género de envidia a sus locuras, más perniciosa y ejecutiva que las referidas: éste es honrar, adelantar y enriquecer. (…) La honra es la más poderosa munición de la envidia. No hay otro medio para librarse de ella sino despreciarla» (Quevedo 2010b: 473).

Llegamos finalmente a la prosa burlesca. En el *Sueño del infierno*, un atormentado afirma que «tres cosas son las que hacen ridículos a los hombres: primera es la nobleza, la segunda la honra, la tercera la valentía» (p. 201). Un gran peligro para el mundo es, en particular, la «honra mundana», añadiendo que ««Por la honra no come el que tiene gana donde le sabría bien. Por la honra pasan los hombres el mar. Por la honra mata un hombre a otro. Por la honra gastan todos más de lo que tienen. Y es la honra mundana, según esto, una necedad del cuerpo y alma, pues al uno quita los gustos y al otro el descanso. Y porque veáis cuáles sois los hombres desgraciados y cuan a peligro tenéis lo que más estimáis, háse de advertir que las cosas de más valor en vosotros son la honra, la vida y la hacienda. La honra está en arbitrio de las mujeres, la vida en manos de los doctores, y la hacienda en las plumas de los escribanos» (pp. 199-200). En *Sueño de la muerte*, Quevedo describe que «Detrás venían los entremetidos, muy soberbios y satisfechos y presumidos, que son las tres lepras de la honra del mundo» (p. 193), subrayando las consecuencias que esta puede tener en los hombres. En boca de la redoma, el autor subraya que «tocado has una tecla del diablo: todos tienen honra, y todos son honrados, y todos lo hacen todo caso de honra. Hay honra en todos estados, y la honra se está cayendo de su estado, y parece que está ya siete estados debajo de tierra. Si hurtan, dicen que por conservar esta negra de honra» (p. 260). En otras palabras, la honra es la causa de los males del mundo.

Conclusión

Hemos podido observar que Quevedo no tiene una concepción unívoca de *honor* y *honra*, aunque se puede notar el prevalecer de una actitud negativa hacia estos términos, sobre todo en las obras morales y satíricas, enfatizando en particular las consecuencias que pueden tener en las personas. Si las describe de manera positiva, está utilizando estas palabras como medio para llegar a la afirmación de otros aspectos, como por ejemplo en el caso del honor de España o de las reflexiones en torno a la historia romana, que siempre quedan relacionadas a la historia de su país. Además, *honor* y *honra* aparecen asociados a diferentes aspectos, presentándolo tanto como un elemento intrínseco a las personas, así como una característica que se puede adquirir o perder, o también que se puede reconocer en los otros o en uno mismo. De esta manera, parece evidente que, a lo largo de toda su producción, Quevedo explotó y presentó dife-

rentes aspectos y actitudes hacia *honor* y *honra*, reflejando también el momento que estaban viviendo España y él.

Obras citadas

Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.

Diccionario de Autoridades, 3 vols., Madrid, Francisco Hierro, 1726-1737.

Díez Fernández, J. Ignacio, «La "Epístola satírica y censoria": un memorial reaccionario… y moderno», *La Perinola*, 12, 2008, págs. 47-67.

Lauer, Robert, «Revaloración del concepto del honor en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 5.1, 2017, págs. 293-304.

Quevedo, Francisco de, *Las cuatro fantasmas de la vida: muerte, pobreza, desprecio y enfermedad*, ed. de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, vol. IV, t. 1, 2010a, págs. 297-443.

— *Discurso de las privanzas*, ed. de Eva María Díaz Martínez, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, vol. V, t. 1, 2012a, págs. 107-160.

— *Epítome a la vida de fray Tomás de Villanueva*, ed. de Carmen Peraita, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, vol. VII, t. 1, 2017, págs. 45-92.

— *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 2004.

— *Política de Dios*, ed. de Eva María Díaz Martínez y Rodrigo Cacho Casal, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, vol. V, t. 1, 2012b, págs. 161-642.

— *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, ed. de María José Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, vol. V, t. 2, 2012c, págs. 691-984.

— *Sueños y discursos*, ed. de Ignacio Arellano, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, vol. I, t. 1, 2003, págs. 185-467.

— *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: invidia, ingratitud, soberbia y avaricia*, ed. de Alfonso Rey, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, vol. IV, t. 2, 2010b, págs. 457-566.

REY, Alfonso, *Introducción*, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, vol. V, t. 1, 2012, págs. 13-88.

Richard Hakluyt y Paul Rycaut: visiones inglesas de los *Comentarios reales**

José Manuel Correoso Rodenas
Universidad Complutense de Madrid
jcorreos@ucm.es

Resumen: Desde épocas muy tempranas, el interés internacional por la vida y obra del Inca Garcilaso de la Vega suscitó la traducción de sus escritos. Entre sus textos, los *Comentarios reales* gozaron de una especial fama. Autores de relevante talla intelectual como Richard Hakluyt, Samuel Purchas o Paul Rycaut utilizaron la producción del autor andino para aderezar su propia obra. En 1625, apareció la primera versión inglesa de los *Comentarios reales* inserta en el *Pilgrimes* de Samuel Purchas, quien tomará diversos pasajes para sus propias descripciones de Perú. Según Purchas, habría tomado esos textos de una traducción anterior llevada a cabo por el cosmógrafo Richard Hakluyt, que este le habría legado al saber próxima su muerte. Más allá de lo cuestionable de esta anécdota, el año 1688 sería testigo de la primera edición íntegra en inglés de los *Comentarios reales*. Esta vendría de la mano de Paul Rycaut. Sin embargo, Rycaut también afirma que la traducción no es suya, sino que también toma la del desaparecido Hakluyt. Así, a lo largo de, como poco, seis décadas, diversos autores reutilizaron la obra del Inca Garcilaso con fines imperiales y propagandísticos al servicio de la Corona inglesa. El objetivo de este capítulo es explorar cómo se gesta ese trasvase de contenidos desde el original español hasta la versión definitiva de Rycaut. Para ello, se hará un especial hincapié en la traducción de principios de siglo de Richard Hakluyt, intentando establecer cuál fue su alcance real y cómo influyó en la gestación de una imagen imperial española.

Palabras clave: *Comentarios reales*, traducción, Richard Hakluyt, Paul Rycaut.

El año 1616 es por todos conocido como el año de fallecimiento de Miguel de Cervantes y William Shakespeare. Sin embargo, es menos conocida su faceta de haber albergado el fallecimiento de otros dos genios

* Este capítulo forma parte de las actividades de los Grupos de Investigación «Poéticas y textualidades emergentes. Siglos XIX-XXI» (Universidad Complutense de Madrid) y «Estudios Interdisciplinares en Literatura y Arte -LyA-» (Universidad de Castilla-La Mancha), así como del Proyecto de Investigación Aglaya (H2019/HUM-5714), cofinanciado por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_013
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 165-172

de las letras hispánicas e inglesas, el Inca Garcilaso de la Vega y Richard Hakluyt. Ambos escritores e intelectuales tendrían papeles similares en la concepción de buena parte de sus escritos, pues ambos perseguían la expansión imperial de sus respectivos países. Como ejemplo de la diversidad de resultados que obtuvieron queda la colonización de Norteamérica, propuesta por Garcilaso en su *Florida del Inca* y por Hakluyt en *A Particuler Discourse Concerninge the Greate Necessitie and Manifolde Commodyties That Are Like to Growe to This Realme of Englande by the Westerne Discoueries Lately Attempted*. Sucesor de ambos será Paul Rycaut, quien ya ha dejado de lado la propaganda imperial. Tanto Hakluyt como Rycaut se interesarían en la producción peruana de Figueroa, realizando, teóricamente, sendas traducciones de sus *Comentarios reales*; unas traducciones que, además, son supuestas retroalimentaciones, pues Rycaut asegura beber de Hakluyt (como ya hiciera Purchas en 1614 y 1625). El objetivo de este capítulo será, en la medida de lo posible, dilucidar hasta qué punto estas asunciones son ciertas. Asimismo, se intentará explorar cómo se gesta ese trasvase de contenidos y cómo ello influyó en la gestación de una imagen imperial española en la Inglaterra jacobina y de la Restauración.

Desde épocas muy tempranas, el interés internacional por la vida y obra del Inca Garcilaso suscitó la traducción y adaptación de su obra a diversos idiomas y contextos culturales. Entre sus textos, los *Comentarios reales* (y la *Historia General del Perú*) gozaron de una especial fama debido a las pormenorizadas descripciones del imperio incaico y del Perú que ofrecen. Así, desde las primeras décadas del siglo xvii, se sucedieron diferentes versiones de la obra garcilasiana en francés, holandés, alemán e incluso latín. Europa tampoco fue ajena al valor que comenzó a darse a Garcilaso al margen de sus obras, apareciendo en 1625 las primeras reseñas biográficas del autor de mano de Samuel Purchas[1]. Como afirma Correoso Rodenas (2020: 207): «[…] Samuel Purchas ofrece un pequeño párrafo en el que, de forma breve, compendia los principales hitos de la vida del Inca Garcilaso y las razones que el propio Purchas siguió para la construcción de su obra». Nos encontramos, pues, ante un autor conocido que, para 1633, había sido traducido a dos de las principales lenguas del continente: inglés y francés[2]. Contrasta esta realidad con la suerte que correría el Inca Garcilaso (y sus *Comentarios reales*) en nuestro país, llegando a ser censurado: «El 21 de abril de 1782 se dictó la Real

1 Ralph Bauer también ha estudiado este fenómeno (Bauer 2003: 116).

2 Véase María Antonia Garcés (2006).

Cédula por la que los virreyes de Lima y Buenos Aires debían recoger todos los ejemplares del libro. En 1814 quedaban muy pocos ejemplares» (Serna 2016: 81).

Los especialistas que se han encargado de la difusión y recepción del Inca Garcilaso y sus *Comentarios reales* han sido muy diversos y se han aproximado al tema desde perspectivas dispares y complementarias. Los primeros textos que deben tenerse en cuenta para esta revisión son los que acompañan las ediciones críticas del texto. Así, las recientes ediciones de Enrique Pupo-Walker o Mercedes Serna incorporan sendos recorridos de fortuna crítica de la obra garcilasiana. Por su parte, José Antonio Mazzotti publicó en 1999 un estudio donde ahonda en los diferentes criterios que se han venido siguiendo para editar la obra magna del Inca. En 2009, Huamán Zúñiga publicó un interesante estudio en el que se pormenorizan los distintos tipos de lecturas que se han hecho de los *Comentarios reales* en los últimos cuatro siglos:

> Es difícil determinar el impacto de los *Comentarios Reales de los incas* en la cultura americana y europea. Su honda huella impresa desde hace cuatro siglos se vislumbra aún en la literatura, la lingüística, la historia, la economía, la antropología, las ciencias naturales y el imaginario popular de naciones a ambos lados del Atlántico. Si nos inquiriésemos por un momento [...] ¿qué texto decisivamente alimenta argumentos a favor y en contra de discursos como el de la utopía andina o la leyenda negra de la conquista de América?, sin duda avendríamos en que la crónica regia del Inca (Huamán Zúñiga 2009: 121);

un aspecto de los *Comentarios* que también ha sido explorado por otros estudiosos como Guibovich Pérez (2016: 50):

> A pesar de que el virreinato del Perú se había convertido en un importante mercado libresco desde la década de 1580, [...] la circulación de las obras del Inca fue limitada durante el siglo XVII. No aparecen documentadas en ninguna biblioteca privada o institucional de ese siglo, como tampoco en los embarques de libros realizados por libreros peninsulares a sus similares establecidos en Lima.

Antes de comenzar con el análisis propuesto, se deben ofrecer algunas consideraciones que contribuirán a ofrecer un contexto más específico de lo que se pretende obtener en los siguientes párrafos. Aunque aquí se va a tratar de traducciones, se va a intentar reconstruir el proceso por el que Paul Rycaut, en 1688, publicó la primera versión íntegra de los *Comentarios reales* para el público inglés. Evidentemente, Rycaut no partía

de cero, sino que tenía la mencionada obra de Purchas como principal referente, ya que esta había adquirido un innegable éxito en Inglaterra, especialmente tras el inicio de la colonización americana. Sin embargo, tanto Purchas como Rycaut afirman que sus textos no son originales (al menos en su totalidad), sino que toman parte de la información con que trabajan de las notas de Richard Hakluyt.

Para llevar a cabo la tarea propuesta, se debe comenzar con una evaluación de la labor de Hakluyt. Es de sobra conocido que dedicó parte de su producción a la traducción de diferentes obras europeas concernientes al continente americano. Dos traducciones completas han llegado hasta nosotros: *A Notable Historie Containing Foure Voyages made by Certaine French Captaynes unto Florida, wherein the Great Riches and Fruitefulnes of the Countrey, with the Maners of the People, hitherto Concealed, are Brought to Light … Newly Translated Out of French into English by R. H.* (1587), de René Goulaine de Laudonnière y la narración del caballero de Elvas sobre la expedición de Hernando de Soto a la Florida. Como se puede apreciar, existía un claro interés en llevar la potencia colonizadora inglesa a Norteamérica, como ha expuesto Peter C. Mancall: «By century's end Hakluyt had solidified his position as the most important promoter of the English settlement of North America» (Mancall 2007: 4-5)[3]. Esta faceta de traductor será de una importancia inusitada, pues será una de sus traducciones las que tanto Samuel Purchas como Paul Rycaut afirmen haber incorporado a las suyas[4].

No obstante, rastrear la traducción de Hakluyt de los *Comentarios reales* es una tarea que requiere un detallado acercamiento a la producción del cosmógrafo isabelino. Al igual que ocurre con las biografías del Inca Garcilaso arriba mencionadas, la traducción de Hakluyt no es una versión de la obra en otro idioma al uso, sino que se encuentra inserta en una obra mayor. En este caso, nos referimos a *Divers Voyages Touching the Discoverie of America and the Islands Adjacent* (1582), *A Particuler Discourse Concerninge the Greate Necessitie and Manifolde Commodyties That Are Like to Growe to This Realme of Englande by the Westerne Discoueries Lately*

3 «That Hakluyt was consciously a publicist and a historian as well as a geographer may be seen from his own words. In his dedication of a publication to Raleigh in 1587 he remarks that 'geography is the eye of history', in a context which leaves no doubt that history is the primary motive and geography the accessory. Eleven years later he repeats the idea in his preface to the first volume of the enlarged *Principal Navigations*» (Williamson 2017: n. p.).

4 Véase Correoso Rodenas (2020: 205) o Hitchcock (2004).

Attempted (1584) y *The Principal Navigations, Voiages, Traffiques and Discoveries of the English Nation* (1589). Como resulta evidente, no pudo ser en estas obras (al menos en las primeras ediciones) donde apareció su versión de los *Comentarios reales*, publicados en Lisboa en 1609. Entonces, ¿cómo afirman Purchas y Rycaut que es Hakluyt su fuente principal? Al menos en el caso del primero de ellos, esto parece simplemente una verdad a medias. Lo que sabemos a ciencia cierta es que Purchas extiende su exploración de la temática peruana desde el capítulo VIII hasta el XII del noveno libro de su *Pilgrimes*. La relación entre Hakluyt y Purchas debe cifrarse en términos de amistad y afinidad ideológica, siendo el segundo heredero intelectual del primero. Más concretamente, distintos biógrafos y críticos han mencionado el hecho de que Purchas heredase las notas de Hakluyt al fallecer este (Loren E. Pennington 1966, María Antonia Garcés 2006, José Manuel Correoso Rodenas 2020). No obstante, parece poco probable que, aun al final de su vida, Richard Hakluyt hubiese accedido a las obras del Inca Garcilaso. Como se ha mencionado más arriba, Hakluyt tradujo al inglés la narración del caballero de Elvas. Esto ocurrió en el año 1609, por lo que no se puede descartar el acceso de Hakluyt a *La Florida del Inca* también. Esta hipótesis es especialmente relevante si se tiene en mente el objetivo fundamental de los textos de Hakluyt: la expansión inglesa en América. En cualquier caso, Purchas sí utiliza *La Florida del Inca*, aunque según Pennington, prefiriese seguir la traducción del caballero de Elvas de Hakluyt «[…] because he considered the Elvas relation a better one» (Pennington 1966: 22). Como se puede ver, la existencia de la traducción de Hakluyt es, cuanto menos, dudosa, aunque se trate de esas notas póstumas a que se ha aludido.

La nomenclatura no será tan compleja en el caso de Paul Rycaut. Su obra *The Royal Commentaries of Peru* sí es una traducción íntegra de la obra del Inca Garcilaso. Esta traducción de los *Comentarios reales* es interesante en varios sentidos, no solo por su valor traductológico, sino por las implicaciones culturales que desencadenó. La obra de Rycaut está claramente inspirada en el *Pilgrimes* de Purchas, reproduciendo parcialmente su nota biográfica en la dedicatoria al lector que incluye al principio de su traducción. Como hiciera el propio Garcilaso, Rycaut también dividió su traducción en dos volúmenes, coincidiendo con los *Comentarios reales* y con la *Historia General del Perú*, respectivamente. Como ya se ha mencionado antes, el objetivo primigenio de Hakluyt había sido alcanzado para 1688, pues en ese año Inglaterra ya contaba con una serie de colonias en el continente. Asimismo, desde 1625, y

gracias a Samuel Purchas, el público inglés había obtenido material garcilasiano para leer. Sin embargo, todavía se carecía de la versión íntegra de los *Comentarios*. Esta «necesidad» puede entenderse desde dos vertientes. Por un lado, es conocido el interés de Rycaut por el conocimiento y las culturas ajenas a la europea; por otro, la obra de Garcilaso suponía un inmejorable testimonio descriptivo de algunas de las posesiones más lucrativas de la Monarquía Hispánica.

Centrándonos en el primer volumen, es destacable la asimilación de algunos de los ejemplos nominativos que Rycaut lleva a cabo, como es el caso de Peter Serrano (el náufrago Pedro Serrano). A partir de ahí, Rycaut continúa con un impecable ejercicio traductológico, vertiendo a su lengua materna, y aculturando cuando era necesario, la obra maestra del Inca. Como es bien sabido, los primeros capítulos de los *Comentarios reales* versan sobre diversas descripciones del Perú, tanto en su etapa colonial como precolombina. Teniendo en cuenta las pretensiones políticas que esta traducción (como las anteriores) tenía, no es descabellado pensar que estos episodios fueron los que más interés suscitaron en Rycaut y sus contemporáneos. Un caso especialmente interesante de la traducción de Rycaut es el que acontece en el capítulo XV del libro II, y que versa sobre la poesía de los incas, siguiendo a Blas Valera.

Como conclusión, se puede establecer que los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso han tenido una trascendencia, a nivel europeo, poco usual para un cronista indiano. El hecho de que potencias rivales como Francia e Inglaterra se interesasen por los escritos del autor cuzqueño es prueba de ello, pues significa hasta qué punto la información que vertía en ellos era valiosa. En el caso particular de Inglaterra, desde las últimas décadas del siglo XVI, este proceso se acentúa, pues comienzan a surgir voces que desean que se recree una hazaña semejante a la española en el continente americano. Richard Hakluyt será una de esas voces, quizá la más relevante. Será por medio de sus escritos como el Inca Garcilaso, en teoría, llegue al público inglés. Como se ha visto más arriba, esta visión idealizada quizá adolezca de cierto romanticismo y de la relación de amistad que unió a Hakluyt y a su discípulo Samuel Purchas. No obstante, Hakluyt al margen, lo que sí es cierto es el hecho de que el siglo XVII va a suponer la eclosión anglosajona de Gómez Suárez de Figueroa, culminando en la traducción íntegra de los *Comentarios reales* de Paul Rycaut. Como se ha tenido la oportunidad de explorar en los párrafos precedentes, el conocimiento de los textos de Garcilaso fue progresivo, comenzando con las notas incluidas por Purchas en su *Pilgrimes* destinadas a continuar el

sueño imperialista de Hakluyt y finalizando en una versión, la de Rycaut, ya más alejada de esos propósitos (por haberse conseguido) y más próxima a ofrecer una traducción real de los *Comentarios*. En cualquier caso, se puede afirmar que, para 1688, el Inca Garcilaso había conseguido conquistar al público intelectual inglés, una tarea nada fácil para un escritor español, pero que la nobleza de su prosa y lo interesante de sus postulados consiguieron.

Obras citadas

Bauer, Ralph, *The Cultural Geography of Colonial American Literatures. Empire, Travel, Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Correoso Rodenas, José Manuel, «El Inca Garcilaso visto por Samuel Purchas y Theodore Irving», en *De la reina al carpintero. Biografías de Época Moderna, entre la historia y la literatura*, ed. de Rafael Massanet Rodríguez, Miguel G. Garí Pallicer y Francisco José García Pérez, Madrid, Sindéresis, 2020, págs. 203-214.

Garcés, María Antonia, «The Translator Translated: Inca Garcilaso and English Imperial Expansion», en *Travel and Translation in the Early Modern Period*, ed. de Carmine di Biase, Amsterdam, Rodopi, 2006, págs. 203-227.

Guibovich Pérez, Pedro M., «La difusión del Inca Garcilaso de la Vega en los Andes», en *La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega*, ed. de Esperanza López Parada, Marta Ortiz Canseco y Paul Firbas, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2016, págs. 49-57.

Hitchcock, Richard, «Samuel Purchas as Editor: A Case Study: Anthony Knyvett's Journal», *The Modern Language Review*, 99.2, 2004, págs. 301-312.

Huamán Zúñiga, Ricardo Fidel, «400 años de lecturas garcilasistas: apuntes sobre la recepción crítica de los "Comentarios Reales de los incas"», en *Este gran laberinto. Estudios filológicos en el centenario de los «Comentarios Reales»*, ed. de Carlos Arrizabalaga Lizarraga y Manuel Prendes Guardiola, Piura, Universidad de Piura, 2009, págs. 121-145.

Mancall, Peter C., *Hakluyt's Promise. An Elizabethan's Obsession for an English America*, New Haven, CT, Yale University Press, 2007.

Mazzotti, José Antonio, «Criterios trasatlánticos para una nueva edición crítica de los "Comentarios reales"», en *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, ed. de I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido, Madrid, Iberoamericana, 1999, págs. 245-259.

Pennington, Loren E., *«Hakluytus Posthumus»: Samuel Purchas and the Promotion of English Overseas Expansion*, Emporia, KS, The Emporia State Research Studies, 1966.

Purchas, Samuel, *Purchas his Pilgrimage. Or Relations of the World and the Religions Observed in all Ages and Places discovered, from the Creation unto this Present*, London, William Stansby, 1614.

— *Purchas his Pilgrimes*, London, William Stansby, 1625.

Serna, Mercedes, «Introducción biográfica y crítica», Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, Madrid, Castalia, 2016, págs. 9-81.

Vega, Inca Garcilaso de la, *Comentarios reales*, Madrid, Cátedra, 2001.

— *Comentarios reales*, Madrid, Castalia, 2016.

— *Historia General del Perú; segunda parte de los Comentarios Reales*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1962.

— *La Florida del Inca*, Scotts Valley, CA, Plaza Editorial, 2011.

— *The Royal commentaries of Peru in Two Parts*, Sir Paul Rycaut, London, Miles Flesher, 1688.

Williamson, James A., «Richard Hakluyt», en *Richard Hakluyt and His Successors*, ed. de Edward Lynam, London, The Hakluyt Society, 2017.

Donde menos se piensa salta la liebre. Los últimos pasos del circuito animal en la carrera caballeresca de don Quijote

Julia D'Onofrio
Universidad de Buenos Aires, CONICET, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»
juliadonofrio@gmail.com

Resumen: En el Quijote de 1615, asistimos a un peculiar entramado de representaciones animalísticas, al comprobar que los animales alcanzan mayor relevancia que en la primera parte de 1605. También descubrimos que sus funciones narrativas son muy diversas y dignas de ser estudiadas en detalle. El presente trabajo analiza los últimos encuentros animales que jalonan la aventura vital de don Quijote en su tercera salida. A través de los sentidos simbólicos atribuidos a tales animales en la tradición cultural del Siglo de Oro, sugerimos que el hidalgo llega a leerlos como señales de su propio destino caballeresco.

Palabras clave: ejemplaridad, animales, simbolismo, señales, Quijote 1615.

I.

Desde los inicios de la cultura los hombres se sirvieron de los animales para comprenderse y comprender el mundo. Las primeras metáforas se hicieron con animales, porque las virtudes y defectos que se descubrían en el carácter humano podían entenderse mejor con ellos: los animales son buenos para pensar, como diría Levi-Strauss (Alves 2011: 4). Esta mirada antropocéntrica es la que predomina en el Quijote, como era la norma entre sus contemporáneos; sin embargo, la obra de Cervantes da testimonio de un quiebre en el cual los animales son también vistos de maneras más individuales, realistas y hasta cariñosas.

En la segunda parte del Quijote llama la atención la cantidad de animales que pululan por sus páginas. En este trabajo lo que propongo es pensar de qué manera podría estar leyendo el mismo don Quijote los

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_014
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 173-181

animales con los que se encuentra en su camino.[1] El modo de leer o de simbolizar es otra de las formas que Cervantes usa para caracterizar a sus personajes; por eso, la construcción ficcional de la lectura del mundo animal por parte de don Quijote es un detalle que merece ser atendido.

Cabe hacer una aclaración: no estoy diciendo que los animales tengan necesariamente una función simbólica en el Quijote, pero sí que la obra pone en escena la compleja relación entre animales y humanos en los tiempos de Cervantes (Alves 2011, Martin 2012, Beusterien 2013, D'Onofrio 2018). Por un lado, la mayoría de los animales que aparecen tienen una vida muy concreta y tan desencantada como los caminos de La Mancha; pero, por otro, son vistos por don Quijote —y no solamente por él— como símbolos cargados de mensajes trascendentes.[2]

II.

En el Quijote de 1615 se exacerba una veta supersticiosa que tendrá mucho peso en la última salida del héroe.[3] Podemos comprobar que la relación de don Quijote con los agüeros es muy ambigua. Por un lado, acepta hacia los demás que el futuro es un territorio vedado; pero —íntimamente preocupado por su fama— no puede sustraerse a tratar de encontrar indicios para descubrir el final de su historia. Mejor lector que caballero andante, no debe sorprendernos que el hidalgo busque en su vida caballeresca un orden simbólico similar al de los libros que leyó; es decir, con correspondencias entre sucesos del principio y del final, avisos o admoniciones de todo tipo y diversas señales que ayuden a predicar el valor del héroe. Los animales con los que se cruza el héroe suelen funcionar como transmisores privilegiados de esos mensajes en todo tipo de ficciones, en su carrera caballeresca don Quijote no será menos que sus modelos.

---

1 Por cuestiones de espacio me limito aquí a los tres últimos encuentros, pero preparo una versión completa de este estudio.

2 Vale recordar las palabras de Andrés Ferrer de Valdecebro cuando afirmaba: «No destinó el Cielo a los animales para el servicio material del hombre solo, que la templanza del toro no sirve para la cultura de los campos, ni la continencia del camello, para cargar más peso sobre sus espaldas. De donde es preciso, que sus perfecciones a más elevado ministerio sirvan» (1680: Argumento).

3 Augustin Redondo recorrió la temática del elegido en el texto y la importancia que tiene para la autopercepción de don Quijote (2006, 2015). Esto, a su vez, está muy relacionado con todo el ciclo de agüeros, estudiados por Riley (1979), García Chichester (1983) y Canavaggio (2006).

El Quijote de 1615 está enmarcado por agüeros animales: empieza con relinchos que se leen como señales y termina con la liebre perseguida a la entrada de la aldea. Al recorrer los encuentros animales y su entrecruzamiento con los agüeros se ve la relación entre la representación concreta de lo natural y la construcción simbólica en la imaginación de los personajes (aunque no hay espacio para ejemplificarlo). No cabe duda de que los animales se unen en el pensamiento de don Quijote con las ideas que presagian el éxito o fracaso de su carrera caballeresca.

El episodio más importante en este sentido es el del encuentro con los leones. Más allá de lo discutible del resultado (D'Onofrio, en prensa), es indudable que don Quijote lo toma como una marca especialmente beneficiosa en su carrera, al punto de cambiar su nombre apelativo por el de Caballero de los Leones. A Diego Miranda le dice que él sabe que este encuentro lo marca para la posteridad «…porque mejor suena en las orejas de los que lo oyen "el tal caballero es temerario y atrevido" que no "el tal caballero es **tímido y cobarde**"» (II, 17, 840, el resaltado es mío).

En el palacio ducal, dentro del progresivo menoscabo que sufre don Quijote, Altisidora aprovecha a conectar simbólicamente el ataque del gato furioso con la falta de respuesta erótica del caballero a sus requiebros amorosos: «Todas estas malandanzas te suceden, empedernido caballero, por el pecado de tu dureza y pertinacia…» (II, 46, 1095). De esta forma, Altisidora siembra en don Quijote la idea de que los ataques animales son una respuesta a sus acciones (D'Onofrio, en prensa).

Y así llegamos a los tres últimos encuentros animales, a los que nos dedicaremos para mostrar cómo pueden formar un circuito simbólico leído por don Quijote.

III.

Luego de salir del palacio ducal, orgulloso por abandonar la vida cortesana y volver a las aventuras de la caballería andante; luego de encontrarse con las figuras de los caballeros-santos y de ser recibido con admiración por los integrantes de la Arcadia fingida, don Quijote se propone honrar a las damas-pastoras con un orgulloso desafío en mitad del camino.

Hay que notar que la furia y la soberbia empiezan a sobrevolar estas páginas en diferentes niveles. Como justificación para hacer su despliegue de poderío caballeresco, don Quijote dice que el mayor pecado no es la soberbia, como muchos dicen, sino el desagradecimiento (II, 58, 1205). Cuando Sancho alaba su discurso (con alguna mención a la locura),

don Quijote le responde «con gran furia y muestras de enojo», yendo a cumplir su «arrogante» ofrecimiento (II, 58, 1206-1207). Ya en el camino y con el peligro inminente del tropel de toros que iba hacia él, la respuesta de don Quijote, a quienes le ruegan que se aparte, sigue en la misma veta orgullosa y soberbia: «¡Ea, canalla [...] para mí no hay toros que valgan, aunque sean de los más bravos que cría Jarama en sus riberas!» (II, 58, 1208).

El final de tanto orgullo, cuando ha sido pisado por los toros, es justamente su contracara: la vergüenza: «...sin volver a despedirse [...] con más **vergüenza** que gusto, siguieron su camino» (*ibid*, 1208). Inmediatamente llama la atención que el narrador comente la acción de los toros como un «descomedimiento» (II, 59, 1208), como una descortesía por parte de los animales. Parece aceptar, hasta el mismo narrador, que la fuerza arrolladora del tropel de toros bravos debería haber respetado dignidades: las bestias tendrían que haber sido más medidas que el propio caballero orgulloso.

Es fundamental también el comentario posterior de don Quijote que claramente lee el maltrato de los toros como un castigo y, especialmente, como un desajuste entre lo que su soberbia le prometía y lo que el mundo le ofrece. Como si no entendiera qué es lo que está pasando a su alrededor, sus pretensiones extremas lo han castigado.[4]

Precisamente, en el toro se concentraban desde antiguo las representaciones de la fuerza y las pasiones indómitas. Cabe distinguirlo del buey (toro castrado o domesticado), que se usaba para el trabajo y era ejemplo paradigmático de la templanza, el esfuerzo y la resistencia. El toro, según su capacidad de dominio, podía enseñar también la moderación y el coraje. Horapolo (1991: 128) dice que los egipcios usaban la figura del toro para mostrar «hombría con moderación» y Ripa (1987: 228) en sus iconologías lo utiliza para significar la fuerza, la intrepidez y el coraje.

En las lecturas cristianizadas de los mitos clásicos, los animales solían ser decodificados como pasiones específicas. Así explica Pérez de Moya (1995: 468) el sentido de la lucha de Hércules con Aqueloo que se había transformado de gigante, en dragón y luego en toro:

4 «Yo, Sancho, nací para vivir muriendo y tú para morir comiendo; y porque veas que te digo verdad en esto, considérame impreso en historias, famoso en las armas, comedido en mis acciones, respetado de príncipes, solicitado de doncellas: al cabo al cabo, cuando esperaba palmas, triunfos y coronas, granjeadas y merecidas por mis valerosas hazañas, me he visto esta mañana pisado y acoceado y molido de los pies de animales inmundos y soeces» (II, 59, 1209-1210).

> En las transmutaciones en que fingen mudarse Acheloo quisieron los antiguos declarar las condiciones de nuestro ánimo ser mudables, y que en diversas formas se varían, agora deseando uno y luego aborreciendo esto y amando otro; y unas veces **con soberbia presumiendo mucho, tomamos la forma de toro o león**. Otros **siendo tímidos, de liebre o de ciervo**, y así en otras formas, según las demás pasiones.

Es claro que los toros que derriban a don Quijote son concretos y verosímiles, pero eso no quita que ayuden también a resaltar ese clima de exceso y soberbia que se estaba poniendo de manifiesto en el recorrido del personaje. Aunque él no lo llega a comprender entonces —porque sigue pensando que es un desarreglo del mundo— una vez vencido por el de la Blanca Luna y de regreso a su aldea, don Quijote reconoce que le faltó prudencia y le sobró presunción (precisamente lo que suelen ser las enseñanzas del toro[5]):

> …cada uno es artífice de su ventura. Yo lo he sido de la mía, pero no con la prudencia necesaria, y, así, me han salido al gallarín mis presunciones […]. Atrevime, en fin; hice lo que pude, derribáronme, y, aunque perdí la honra, no perdí ni puedo perder la virtud de cumplir mi palabra. (II, 66, 1276)

En su camino de vuelta, el cruce con la enorme piara de cerdos encuentra a don Quijote desprevenido pero también más melancólico y sin ímpetus de batalla. Si de los toros el narrador había dicho que eran descomedidos, ahora con los cerdos hace hincapié en la falta de respeto al caballero: «Llegó de tropel la estendida y gruñidora piara, y sin tener respeto a la autoridad de don Quijote, ni a la de Sancho, pasaron por cima de los dos…» (II, 68, 1290).

Todas las representaciones culturales del cerdo en la época son negativas. Es de los más inmundos animales, de los más haraganes e incapaces de aprender buenas costumbres. Covarrubias indica que no da ningún provecho en toda su vida, salvo cuando se lo mata (*Tesoro*, *s. v.*, 'puerco'). Entre las lindezas que se dicen del pobre cerdo, además de la inmundicia, otra constante es que no reconoce lo bueno: el cerdo desprecia la virtud; Ripa lo usa como figura de esa precisa idea. Y así lo registran muchas colecciones de emblemas.[6]

---

5 Juan de Borja (1680, II, 332-333), por ejemplo, hace eco de la tradición que decía que el toro bravo podía ser amansado con una guirnalda de higuera silvestre y así convertirse en figura de la templanza.

6 Por eso es común la imagen del cerdo que pisotea las flores, del adagio clásico: «Cerdo entre rosas», que se mezcla también con la recomendación bíblica de no

En estas páginas, don Quijote está en posición de mártir, sufridor de trabajos, como un Job caballero andante que tiene que resignarse y resistir. Por eso quizás es tan distinta su respuesta a cuando lo atropellaron los toros. Antes había querido seguir luchando, ahora es Sancho el que quiere tomar la espada como un soldado loco y vengarse; él, en cambio responde: «Déjalos estar, amigo, que esta afrenta es pena de mi pecado, y justo castigo del cielo es que a un caballero andante vencido le coman adivas y le piquen avispas y le hollen puercos» (II, 68, 1290-1291). Si don Quijote está leyendo animales en una veta simbólica —como sostengo—, se explica también su mayor resignación frente al ataque de la piara: en cierta forma puede verse a sí mismo como la imagen de la virtud pisoteada. Es afrentoso, pero logra mantener una imagen que todavía lo favorece, al verse como un virtuoso caballero vencido que va a cumplir su palabra y a quien los seres inmundos no reconocen.

A la entrada de la aldea se produce el último encuentro animal, que es curiosamente el único que de verdad alarma al protagonista. En el camino de degradación, la figura de la liebre es para don Quijote la peor de todas porque concentra uno de sus mayores temores: la cobardía.[7] Desde el principio de 1615, el ser o no ser caballero andante se había cifrado en diferenciarse de los caballeros cortesanos. Lo que marcaba la diferencia era la valentía y estar acostumbrado a la vida de campaña. Es decir, nadie tenía que pensar que fuera cobarde ni que necesitaba comodidades ni galas para vivir.

Precisamente la liebre concentra ambos conceptos: la cobardía y la molicie, de acuerdo a las representaciones culturales de este animal. Para el emblemista Villava, la escena de una liebre perseguida por un perro era la imagen misma del cortesano cobarde y afeminado (D'Onofrio 2013).

Cabe tener en cuenta que solamente Sancho interpreta a la liebre como figura de Dulcinea. Don Quijote en ningún momento lo dice ni lo acepta después.[8] Entre el *omen* escuchado a los niños, «no la has de ver todos los días de tu vida», y la liebre que huye don Quijote solamente exclama: «¡*Malum signum, malum signum*! Liebre huye, galgos la siguen:

---

arrojar perlas a los cerdos. Véase el comentario de Hernández Miñano (2015: 134-136) al emblema I, 48 de Covarrubias.

7 Dediqué otro trabajo a este encuentro en particular y la relación de don Quijote con los caballeros cortesanos (D'Onofrio 2013).

8 Las interpretaciones que ligan la liebre a lo femenino se desvían con esta suposición de Sancho (Vila 1993 y 2015, y D'Onofrio 2013 lo discuten). ¿La hubiera entregado a los cazadores don Quijote, como lo hizo, si la veía como imagen de su amada?

¡Dulcinea no parece!» (II, 73, 1323); y no vuelve a hablar ni a responderle a Sancho hasta llegar a la aldea. Es como si hubiera enmudecido. Más allá de los múltiples sentidos que puede tener en el texto la liebre y también la jaula de grillos, lo que estoy queriendo resaltar es la línea de lectura que puede explicar el temor de don Quijote.

Además de la figura tópica de la cobardía, que tanto resuena en don Quijote (porque se estuvo queriendo separar de ese defecto desde que salió a la aventura), la liebre estaba muy ligada al león: eran en cierta forma animales simbólicos opuestos y aparecían juntos en numerosas representaciones conceptuales, donde podían mostrar la imagen del valor y de la cobardía, respectivamente (como el emblema III, 23 de Covarrubias). Pero si aparecían los dos en una situación realista (no como jeroglíficos yuxtapuestos) el león iba a estar muerto y la liebre lo atacaría, porque juntos representarían el adagio famoso, recogido por Erasmo y muy presente en la tradición simbólica española: «Al león muerto hasta las liebres insultan» (*Adagia* IV, 7, 82; Hernández Miñano 2015: 586-588). El mal agüero, que solía representar la liebre que se cruzaba en el camino, empeora entonces para quien —como don Quijote— se identificó tanto con el león (véase el emblema de Alciato «Cum larvis non luctandum»).

En definitiva, ya sea que don Quijote vea en la liebre un espejo de sí mismo que quisiera ocultar o que la vea como un enemigo que lo enfrenta, se puede entender que este encuentro resulte una pésima señal para él; como desenmascaramiento o como indicio de un final definitivo, la liebre es una señal de muerte para don Quijote.

Obras citadas

Alves, Abel, *The Animals of Spain*, Leiden / Boston, Brill, 2011.

Alciato, Andrea, *Emblemas*, ed. de S. Sebastián, trad. de P. Pedraza, Madrid, Akal, 1985.

Beusterien, John, *Canines in Cervantes and Velázquez: An Animal Studies Reading of Early Modern Spain*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2013.

Borja, Juan de, *Empresas morales*, Bruselas, François Foppens, 1680.

CANAVAGGIO, Jean, «Tradición culta y experiencia viva: don Quijote y los agoreros», *Edad de Oro*, XXV, 2006, págs. 129-139.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, RAE, Edición del Instituto Cervantes, 2015.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. DVD, Colección Studiolum, 2006.

D'ONOFRIO, Julia, «Una imagen perturbadora en el final del *Quijote*: don Quijote, la liebre y los blandos cortesanos», en *El* Quijote *desde su contexto cultural*, ed. de J. D. Vila, Buenos Aires, Eudeba, 2013, págs. 215-235. Primera versión en *XVI Congreso de la AIH*, París, 2007. Disponible en <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_070.pdf> (consulta: 8/2/2021).

— «De las orejas a la cola. Deleite, parodia y autoconocimiento en las representaciones simbólicas del asno y el mono en el *Quijote* (II, 24-28)», *Anales Cervantinos*, 50, 2018, págs. 105-135.

— «Leones, palomas y gatos furiosos. Recorridos animales de un *Quijote* a otro», *Actas X CINDAC (Madrid, 2018)*, en prensa.

FERRER DE VALDECEBRO, Andrés, *Govierno general, moral, y político: hallado en las fieras y animales silvestres sacado de sus naturales virtudes y propiedades*, Madrid, Antonio de Zafra, 1680.

GARCÍA CHICHESTER, Ana, «Don Quijote y Sancho en el Toboso: superstición y simbolismo», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, III, 2, 1983, págs. 121-133.

HERNÁNDEZ MIÑANO, Juan de Dios, *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias: Iconografía y doctrina de la Contrarreforma*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015.

HORAPOLO, *Hieroglyphica*, edición y notas de J. M. González de Zárate, Madrid, Akal, 1991.

LAYNA RANZ, Francisco, «Una decisiva anécdota para entender el episodio de la liebre y la jaula de grillos (DQ II, 73)», *e/Humanista/Cervantes* 1, 2012, págs. 226-251.

MARTIN, Adrienne, «Zoopoética quijotesca: Cervantes y los Estudios de Animales», *eHumanista/Cervantes*, 1, 2012, págs. 448-463.

Pérez de Moya, Juan, *Philosofía secreta*, ed. de C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

Redondo, Augustin, « De l'épisode taurin à la porcine aventure (*Don Quichotte*, II, 58 et 68) », en *Autour de «Don Quichotte» de Miguel de Cervantès*, ed. de P. Rabaté y H. Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, págs. 27-35.

— «El profeta y el caballero: el juego con la profecía en la elaboración del *Quijote*», en *El* Quijote *en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, ed. de A. Parodi, J. D'Onofrio y J. D.Vila, 2006, págs. 83-102.

Riley, E. C., «Symbolism in *Don Quixote*, Part II, Chapter 73», *Journal of Hispanic Philology* 3.2, 1979, págs. 161-174. [Recogido en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 73-87].

Ripa, Cesare, *Iconología*, ed. de Juan Barja, Madrid, Akal, 1987.

Vila, Juan Diego, «Eternidad y finitud de Alonso Quijano: don Quijote, la Sibila y la jaula de grillos», *Filología* 26.1-2, 1993, págs. 223-257.

— «Épica de la limitación y aventura del fracaso en la clausura del Quijote de 1615», *eHumanista/Cervantes* 4, 2015, págs. 241-254.

Lope de Vega en los paratextos de *El Fénix de Minerva y arte de memoria* (1626): sociabilidad literaria e imagen de autor*

Ignacio García Aguilar
Universidad de Córdoba
igarcia@uco.es

Resumen: En los preliminares de *El Fénix de Minerva* (1626) se recoge un elogio de Velázquez de Acevedo dirigido a Lope. Seguidamente se imprime una respuesta del mismo Lope al autor del libro. Ambos paratextos intercambian elogios que ponderan la calidad de la obra literaria, al tiempo que ofrecen una definición flexible e interesada de lo que deba significar el término «Fénix», con el que se identifican tanto el autor del libro como Lope de Vega. El análisis de esta comunicación permite entender mejor cómo Lope usaba los paratextos para posicionarse en el sistema literario epocal.

Palabras clave: Lope, paratextos, sociabilidad literaria.

En 1626 se publica en Madrid *El Fénix de Minerva y arte de memoria*, de Juan Velázquez de Acevedo. La obra es un tratado nemotécnico surgido al calor de «ese *revival* que el *ars mnemonica* experimenta en España (sobre todo en la primera mitad del siglo xvii), y que, como fenómeno, se produce en sincronía con la extensión de la cultura emblemática», según las atinadas palabras de Rodríguez de la Flor (1985: 184). El estudioso explica que este libro se concibe como una «*encyclopaedia mnemónica* cuya pretensión última es la de integrar a todas las demás, construyendo una auténtica *summa*» (Rodríguez de la Flor 1985: 186). Además de su inclusión dentro de esta tendencia renovadora de la época, presenta gran interés y originalidad por dos razones. En primer lugar, porque «ofrece la singularidad de atender la materia [nemotécnica] de forma independiente, como *Arte de la memoria* propiamente dicho y [porque] constituye el primer libro en su género publicado en lengua castellana» (Egido

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega* (FEDER UCO-1262510 <https://www.uco.es/presolo>).

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_015
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 182-189

1986: 36). En segundo lugar, porque el autor, Juan Velázquez de Acevedo, es «el primer tratadista español de la memoria» (Peña Núñez 2016: 59).

Aunque las posibilidades interpretativas de una obra como esta resulten tan sugerentes como llamativas, ya Aurora Egido (1986: 31) señaló que «rastrear la invención e historia del arte de la memoria en España es tarea compleja que requiere una investigación amplia y profunda». Atendiendo a tan atinadas y juiciosas prevenciones, no será el propósito de este trabajo encaminar los pasos hacia ese vasto campo de análisis. De hecho, ni siquiera nos planteamos añadir reflexiones parciales sobre el contenido del libro. En lugar de eso, nos fijaremos en un aspecto más



Fig. 1: Juan de Velázquez, *El Fénix de Minerva y arte de memoria*, Madrid, Juan González, 1626. Portada. Acceso libre on-line.

desatendido: sus preliminares, con el propósito de reflexionar sobre el sentido que dentro de ellos adquiere el paratexto firmado por un *Fénix* distinto al del título: Lope de Vega.

Si todo libro es un aparato de memoria, en la medida en que resguarda del olvido aquello que se fija sobre el papel, en el caso de *El Fénix de Minerva* esta premisa alcanza una dimensión mucho mayor, dadas las características inherentes a una obra nemotécnica como esta. Debe subrayarse al respecto que son justamente las nociones relacionadas con la permanencia y el recuerdo las que inundan también los elementos conformadores de los pliegos iniciales del libro. Así ocurre desde el comienzo mismo del volumen, pues ya en la portada el sintagma del título *arte de memoria* se acompaña de una poderosa construcción logoicónica que seguramente permanecería en la memoria de quienes la viesen sin grandes dificultades.

Se trata de un grabado del ave fénix con el blasón de los Velázquez —a la izquierda— y el de los Acevedo —a la derecha. En el centro se incluye la representación gráfica de la Eucaristía, orlada con una frase extraída del *Psalmo* 110, 4: «Memoriam fecit mirabilium suorum» («Dejó memoria de sus maravillas»). A esta imagen o *pictura* —de acuerdo con la lógica compositiva de la emblemática— se le añade una *suscriptio* que reitera la misma idea: «Igne Fenix sicut perficitur renascendo: Arte memoria ita novatur reminiscendo» («Tal y como el ígneo Fénix se completa renaciendo, el Arte de la memoria se renueva recordando»). En el siguiente folio se estampa un grabado de mayor tamaño con el escudo nobiliario de la familia Velázquez —trece roeles de azur en campo de plata y bordadura de gules con ocho aspas de oro—, coronado con el lema: «Domine dux mihi eris» («Señor, tú me guiarás»).

Se imprime luego la tasa y la fe de erratas, fechadas el 9 y el 6 de febrero respectivamente; a las que siguen dos aprobaciones, a cargo de don Diego Vela —25 de junio de 1624— y del maestro fray Agustín Núñez Delgadillo —14 de julio de 1624—. A continuación se encuentran los dos textos que interesan a nuestro estudio: una dedicatoria de Juan Velázquez destinada a Lope de Vega y la contestación de este. El texto de Velázquez de Acevedo es el que sigue:

> A Lope de Vega Carpio
> La común estimación que, supliendo defectos o mensurando quilates, V. M. hace de todos, ha dado alas al *Fénix de Minerva* para volar al Líbano encumbrado de su ingenio, guiado con natural motivo al fuego de tan amorosa censura, a quien le ofrezco deseoso de verle renacer tan acriso-

> lado y galán que, adornado con ella, pueda parecer en público, que no hará sin la licencia y aprobación de V. M., que Dios guarde en el estado que merece. Don Juan Velázquez. (Velázquez de Acevedo, *El Fénix de Minerva y arte de memoria*, fol. ¶^{4}r)

Al vuelto del folio se encuentra la respuesta de Lope:

> Respuesta de Lope de Vega Carpio
> No puedo, tan brevemente como V. M. pide, decir lo mucho que he estimado este libro y cuán cierto estoy que ha de ser muy útil, por ser tan ingenioso y tener asunto tan peregrino, pero reduciendo cuanto siento a una palabra digo que, con justa razón, V. M. le llamó *Fénix*, porque es único al mundo, así por la materia como por la erudición. Dios guarde a V. M. para que honre la patria con el fruto de tan grandes estudios. Capellán de V. M. Lope de Vega Carpio. (Velázquez de Acevedo, *El Fénix de Minerva y arte de memoria*, fol. ¶^{4}v)

Ambos paratextos intercambian elogios que ponderan la calidad de la obra literaria, al tiempo que ofrecen una definición flexible e interesada de lo que debe significar el término «Fénix», con el que se identifican tanto el propio volumen impreso y su autor como Lope de Vega, dedicatario a la par que sancionador favorable del libro.

Son varios los aspectos que deben resaltarse de la dedicatoria escrita por el autor de *El Fénix de Minerva*. En primer lugar, llama la atención la modificación del destinatario interno, dado que en la portada del libro se había consignado con claridad que el volumen estaba «dedicado al Santísimo Sacramento»; el cual se representaba visualmente en las figuras de un cáliz y un ave Fénix. Este pájaro fabuloso había sido empleado como objeto de alegorización cristiana desde los primeros tiempos de la Iglesia y cuando escribe Lope era ya un símbolo muy codificado del sacramento eucarístico (García Arranz 2010: 358-375). Si a esto se añade que esta misma ave es utilizada para dar nombre al libro, resulta que la etiqueta «Fénix» remite en la portada y en los subsiguientes preliminares a una triple dimensión significativa: al aparato de perduración que es el volumen impreso, al sacramento de vivificación del rito eucarístico y al escritor de fama imperecedera encarnado en Lope de Vega Carpio.

Precisamente esta popularidad del polígrafo madrileño engarza con el segundo elemento digno de consideración en el paratexto escrito por Velázquez de Acevedo: la invocación a la fama de Lope de Vega para que ayude al éxito de su *Arte de memoria*. Partiendo de la «común estimación» de que goza Lope —esto es: su aceptación mayoritaria en el sistema lite-

rario—, Velázquez celebra que el dedicatario otorgue «alas al *Fénix de Minerva* para volar al Líbano encumbrado de su ingenio». La identificación entre uno y otro Fénix —libro homónimo y escritor Lope de Vega— se convierte en una eficaz fusión cuando Velázquez expresa su deseo esperanzado de ver «renacer» al libro que ha escrito para que «pueda parecer en público». En otras palabras: gracias a la acción taumatúrgica del Fénix-escritor, el Fénix-libro se convierte en algo distinto de lo que era originariamente, en un proceso de transubstanciación auspiciado por el Fénix-eucarístico. Únicamente tras la unificación del Fénix-escritor y el Fénix-libro, propiciada por el Fénix-sacramental, entiende Velázquez de Acevedo que su volumen «pueda parecer en público». Pero para ello necesita un último requisito: «la licencia y aprobación de V. M.».

Esto nos sitúa ante el tercer y último elemento que a nuestro juicio debe reseñarse en el paratexto redactado por el escritor de *El Fénix de Minerva*: el sentido de la aprobación literaria. Para que un producto editorial pudiera difundirse en la Edad Moderna era necesario cumplir con los requisitos de la legislación vigente. En este sentido, el pistoletazo de salida para todo volumen impreso comenzaba con la pertinente «aprobación» previa y la subsiguiente «licencia» de impresión, justamente lo que Velázquez de Acevedo solicita a su dedicatario.

Naturalmente, se puede entender que con el sintagma «licencia y aprobación» se reclama únicamente el visto bueno de un superior en autoridad literaria. Sin embargo, dirigiéndose a Lope de Vega, la petición no estaría exenta de una interpretación más amplia entre sus coetáneos. Fundamentalmente porque el escritor madrileño no solo era un autor de éxito, sino que también participaba en el sistema literario de su tiempo como aprobador legal de textos (Sánchez Jiménez 2020). Y lo hacía, además, en un momento en el que la aprobación de textos poéticos se utilizaba como sanción administrativa y también como oportunidad para ofrecer juicios literarios, generalmente favorables al escritor y a su obra (García Aguilar 2009: 87-121).

En síntesis, Velázquez de Acevedo, autor de *El Fénix de Minerva*, redacta su dedicatoria a Lope de Vega —Fénix de los ingenios— buscando el respaldo tópico para su libro, como era habitual en la época. Pero al dirigir su *Fénix* a otro Fénix, aderezándolo todo con un cierto halo sacramental, resulta que se produce una indesligable fusión entre el libro y un dedicatario que es, a la vez, censor de ese mismo producto editorial. De ese modo, las palabras de Lope en relación al *Fénix de Minerva* no se pueden entender solamente como una caracterización del libro, sino también

como una definición de sí mismo, en un juego especular que ya venía empleando el escritor madrileño en buena parte de sus paratextos (García Aguilar 2019 2020 y 2021).

Es fundamentalmente en la última etapa de su vida (1621-1635) cuando «el Lope último» (Sánchez Jiménez 2018: 277-345) comienza a valerse de los preliminares de sus obras impresas como un espacio privilegiado para comunicarse con los diversos agentes del sistema literario —nobles, escritores o potenciales benefactores— y también para definirse a sí mismo de acuerdo con las características autoriales que desea arrogarse. En este sentido, deben destacarse dos hechos objetivos que no admiten discusión. En primer lugar, durante esta época postrera de su vida el Fénix multiplica la redacción de aprobaciones, valiéndose de este espacio paratextual híbrido —entre la sanción administrativa y literaria— no solo para validar las propuestas que encajan con su propia poética compositiva, sino también para arremeter contra los escritores que le desagradan. En segundo lugar, es en este período final cuando desarrolla su gran innovación en las partes de comedias publicadas entre 1620 y 1625, al multiplicar la habitual dedicatoria única para el volumen por un paratexto distinto e individualizado para cada una de las comedias.

Pues bien, en un contexto como el descrito es en el que puede entenderse mejor el fragmento que dirige Lope al autor de *El Fénix de Minerva*. Su escueta contestación comienza con una aparente excusa a la petición formulada, pues si Velázquez de Acevedo solicita «aprobación», el madrileño confiesa su incapacidad para dar cumplida respuesta a lo solicitado: «no puedo, tan brevemente como V. M. pide, decir lo mucho que he estimado este libro». Efectivamente, para alguien que había escrito casi una cuarentena de aprobaciones de extensión muy dispar (Sánchez Jiménez 2020), el breve texto de contestación no serviría para calibrar los valores del tratado nemotécnico. Pese a lo dicho, lo hace con creces, formulando el mayor encomio que podría ofrecer a ningún otro volumen impreso: «reduciendo cuanto siento a una palabra digo que, con justa razón, V. M. le llamó *Fénix*». ¿Qué mejor elogio podría salir de la pluma de Lope que denominar un producto como «Fénix»? Sabemos que en la época se utilizaba la expresión proverbial «es de Lope» para cuantificar la extrema calidad de algo. Y no otra cosa sino eso es lo que lleva a cabo el genial polígrafo al validar *El Fénix de Minerva* subrayando, justamente, su atinado y definitorio sobrenombre, cargado de connotaciones positivas y reconocible al mercado como una marca distintiva de autor (Egido 2000).

Naturalmente, Lope se vale del título del tratado para hacer una fácil pirueta retórica con la que encarecer de un plumazo al libro y a sí mismo, poniendo de relieve tres características de su propia escritura que no encontraban todo el reconocimiento que él desearía: «es *único* al mundo, así por la *materia* como por la *erudición*». Pero la fácil y hasta previsible rapidez con que despacha el Fénix esta alabanza deja entrever un automatismo enunciativo —basado en el reflejo autorial y en la proyección de quien escribe sobre el objeto elogiado— que revela la coherente estrategia de sus paratextos. Por eso merece la pena detener la mirada en este fragmento de *El Fénix de Minerva*, porque a pesar de las inexactitudes que comporta cualquier generalización, esta respuesta sancionadora de Lope puede asumirse como síntesis ajustada o miniatura perfecta del sentido y la función de su poética paratextual, basada en la identificación de quien escribe con no pocas de las virtudes del sujeto u objeto que elogia.

Obras citadas

EGIDO, Aurora, «El arte de la memoria y *El Criticón*», en *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, págs. 25-66.

— «La Fénix y el Fénix. En el nombre de Lope», en *Otro Lope no ha de haber. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, ed. de Maria Grazia Profeti, Florencia, Alinea Editrice, 2000, págs. 11-49.

GARCÍA ARRANZ, José Julio, «*Symbola et emblemata avium*». *Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña, SIELAE, 2010.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Ecos y reflejos de la polémica por la *Spongia* (1617) en las aprobaciones y dedicatorias de Lope de Vega», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 26.1, 2021, págs. 58-80.

— «El entramado paratextual de *La Filomena*», *Atalanta*, 8.2, 2020, págs. 98-112.

— «Dádivas *pro domo sua*: representación de autor en las dedicatorias de las *Partes XIII-XX* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 121.2, 2019, págs. 593-612.

— *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.

Peña Núñez, Beatriz Carolina, *Fray Diego de Ocaña: olvido, mentira y memoria*, Alicante, Universidad de Alicante, 2016.

Rodríguez de la Flor, Fernando, «Mnemotecnia y barroco: el *Fénix de Minerva*, de Juan Velázquez de Acevedo», *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 12, 1985, págs. 183-204.

Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.

— «Lope de Vega ante la censura», en *Curiosidad y censura en la Edad Moderna*, ed. de Silvia Stefan, Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti, 2020, págs. 99-121.

Velázquez de Acevedo, Juan, *El Fénix de Minerva y arte de memoria*, Madrid, Juan González, 1626.

El *Quijote* como novela satírica: Cadalso y las *Cartas marruecas*

Emilio Martínez Mata
Universidad de Oviedo
emmata@uniovi.es

Resumen: El inicio de las *Cartas marruecas* de José de Cadalso sitúa al *Quijote* como modelo de las narraciones críticas características del siglo XVIII. Este trabajo analiza el significado de esa referencia, la interpretación del *Quijote* a la que alude Cadalso y sus consecuencias en la nueva concepción narrativa.

Palabras clave: Cervantes, *Quijote*, Cadalso, *Cartas marruecas*, novela moderna.

Las *Cartas marruecas* de José de Cadalso, una novela de culto entre los ilustrados españoles antes incluso de su publicación póstuma gracias a la difusión manuscrita[1], supone un caso bien singular en la producción novelística española del XVIII. También constituye una llamativa excepción en lo que se refiere a la interpretación del *Quijote* en España en ese periodo.

Se ha señalado la importancia del papel de la novela cervantina en las *Cartas* (Ramírez-Araújo 1952, Piras y Ferraris 1985, Rogers 1986, López 1999, Cohen 2016 y 2018); pero no se ha puesto de relieve la vinculación de la lectura del *Quijote* de Cadalso con la interpretación inglesa de la primera mitad del siglo.

Se percibe fácilmente esa clara influencia: Cadalso utiliza de una manera muy cervantina el recurso del manuscrito encontrado (en la Introducción, la Carta LXXI, la Nota y la Protesta literaria), dedica una carta, la LXI, al *Quijote*, y, además de diferentes alusiones a Cervantes a lo largo de la obra (en las Cartas VII, VIII, XXXII, XLIX y LXXI), cita el caso de

1 Escritas entre 1768 y 1774, no aparecerían impresas hasta la edición en el *Correo de Madrid* en 1789, siete años después de la muerte del autor. La amplia difusión manuscrita (Martínez Mata 1996: 621) llevaría a Vargas Ponce a afirmar en 1785 que las *Cartas*, todavía inéditas, eran «comunes» (Martínez Mata 2000a: 29).

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_016
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 190-198

Cervantes como el más significativo (por delante de Quevedo y Fray Luis) cuando alude a la incomprensión que reciben en España sus mejores escritores (p. 206).

Pero lo más relevante, a mi parecer, es la huella en la concepción de la novela, una concepción que está vinculada a la interpretación del *Quijote* que se produjo en Inglaterra y Holanda a finales del XVII y comienzos del XVIII, la que está en la base de la novela moderna.

Cadalso inicia las *Cartas marruecas* aludiendo al *Quijote* como novela crítica que ha servido de modelo a muchas otras en las «naciones más cultas de Europa» (si bien precisa que las que mayor éxito han tenido entre los intelectuales son las que utilizan la ficción epistolar):

> Desde que Miguel de Cervantes compuso la inmortal novela en que criticó con tanto acierto algunas viciosas costumbres de nuestros abuelos, que sus nietos hemos reemplazado por otras, se han multiplicado las críticas de las naciones más cultas de Europa en las plumas de autores más o menos imparciales; pero las que han tenido más aceptación entre los hombres de mundo y de letras son las que llevan el nombre de «cartas» (*Cartas*, pág. 3)[2].

Dilucidar el sentido de esta sorprendente afirmación del *Quijote* como modelo de la ficción crítica y, en concreto, de una novela epistolar resulta crucial para la comprensión de las *Cartas* (Cohen 2018: 139 lo pone de relieve al subrayar cómo Cadalso, con su referencia al *Quijote*, está condicionando la lectura de su propia obra).

Para ello, es preciso situar las afirmaciones de Cadalso en el contexto de la recepción crítica de la novela cervantina. Sería del todo incomprensible esta invocación del *Quijote* como modelo de la novela satírica (con una referencia específica a la novela epistolar) si partiéramos de las interpretaciones del mismo existentes en España en torno a 1768. En ese momento, la concepción de la novela cervantina en España está muy alejada de la de Inglaterra, Francia y Alemania: seguía considerándose, al igual que en el siglo anterior, como una novela burlesca, una simple parodia de un género literario desfasado, el de los libros de caballerías. En efecto, hasta que se produce la reivindicación de Cadalso y de su amigo Vicente de los Ríos (el promotor de la magna edición de la Academia en 1780),

2 La mención de la novela de Cervantes al comienzo de su obra es interpretada por Cohen (2016) como una indicación de Cadalso de que el *Quijote* constituiría en las *Cartas* el modelo de un *modo* de construir el relato más bien que de un *tipo* de narración a imitar (la novela satírica).

el *Quijote* había sido en España una obra de difusión popular, pero que está muy lejos de recibir el aprecio crítico que se percibe en otras naciones (Martínez Mata 2005b y 2007).

Su historia editorial en España en el XVIII, hasta llegar a las ambiciosas ediciones de Ibarra (1771), Sancha (1777) y la Academia (1780) en el último tercio del siglo, está marcada por la difusión entre un público de menor poder adquisitivo, con impresiones en octavo, y tipos y papel de baja calidad, más baratas por tanto (Rodríguez-Cepeda 1988a y 1998b).

Esa difusión popular convive con un escaso aprecio crítico de la obra y del autor que perdura hasta la década de 1770. Mayans, que escribe la primera biografía de Cervantes (1737), no lo hace por iniciativa propia, sino obedeciendo el encargo de lord Carteret, transmitido por el embajador inglés, Benjamin Keene, por el interés que tiene en que este le financie la edición de las obras del obispo Antonio Agustín[3]. No solo prefiere claramente el *Persiles* al *Quijote*, sino que no llega a comprender el éxito del *Quijote*, aludiendo despectivamente, en una carta a Andrés Burriel en 1751, a la difusión de su biografía de Cervantes («No hay tal cosa como escribir sobre asuntos populares. Es lástima que no nos hagamos escritores de pronósticos»). Esa mirada desdeñosa hacia su propia biografía de Cervantes solo se explica desde la concepción del *Quijote* como obra popular, una simple parodia. Una muestra de esa concepción es el hecho de que, en ese periodo (y por mucho que hoy nos pueda sorprender), la voz *quijotismo* tiene el valor de 'infundadas pretensiones de nobleza'[4].

A diferencia de la lectura meramente paródica que hacen sus compatriotas, Cadalso se sitúa de manera indudable en la interpretación del *Quijote* que se había desarrollado en Inglaterra a comienzos de siglo y en la concepción de la novela que desencadena esa interpretación (Martínez Mata, 2019). Por otro lado, en sintonía con esa interpretación, Cadalso coincidirá en la significación que los ilustrados europeos otorgan al espíritu crítico, claramente diferenciado de la sátira barroca.

Sin embargo, la referencia que hace Cadalso en el inicio de su obra, «[Cervantes] criticó con tanto acierto algunas viciosas costumbres de

3 Sobre el cervantismo de Mayans, puede verse mi análisis (Martínez Mata, 2004).

4 «Muchos hay que se jactan de nobles y descendientes de familias muy ilustres. Esta especie de jactancia se puede llamar *quijotismo*, tomando la denominación del fingido caballero don Quijote, que, según le pintó Cervantes, siempre estaba haciendo alarde de la hidalguía y valentía caballeresca» (Andrés Piquer, *Filosofía moral para la juventud española*, 1755, p. 321).

nuestros abuelos» (*Cartas marruecas*, p. 3), podría llevarnos a pensar que concibe el sentido crítico del *Quijote* como sátira de costumbres, al igual que lo había interpretado unos años antes Mayans. Así lo demuestra Mayans cuando pone su empeño en señalar cuáles serían los objetivos satíricos de Cervantes, por nimios que sean: cree que reprende a los que «hablan con poca enmienda», sirviéndose del habla del vizcaíno (§ 136), o a los que ponen notas ridículas en los márgenes de los libros (§ 135).

La función crítica del *Quijote* tiene un valor muy distinto para Cadalso. El sentido de la afirmación «criticó con tanto acierto algunas viciosas costumbres de nuestros abuelos», aun cuando en su literalidad pareciera apuntar a la sátira de costumbres, se clarifica, en mi opinión, en una dirección diferente gracias a: 1) la propia concepción novelística que se deduce de las *Cartas*, 2) el original uso que hace Cadalso del *Quijote*, radicalmente distinto del paródico de Isla en su *Fray Gerundio*, y 3/ la interpretación del *Quijote* que se hace explícita en la Carta LXI.

En esta carta, además de aludir a la diferente valoración que el *Quijote* recibe en Europa respecto de su país de origen, propone una interpretación, que no llega a concretar en sus implicaciones, absolutamente novedosa en España en ese momento:

> En esta nación hay un libro muy aplaudido por todas las demás. Lo he leído, y me ha gustado sin duda; pero no deja de mortificarme la sospecha de que el sentido literal es uno y el verdadero es otro muy diferente. Ninguna obra necesita más que esta el diccionario de Nuño. Lo que se lee es una serie de extravagancias de un loco, que cree que hay gigantes, encantadores, etcétera, algunas sentencias en boca de un necio y muchas escenas de la vida bien criticada; pero lo que hay debajo de esta apariencia es, en mi concepto, un conjunto de materias profundas e importantes (*Cartas*, pág. 146).

Amparado en la perspectiva ingenua y desprovista de todo prejuicio de su personaje Gazel, el joven marroquí que desconoce el país que está visitando, Cadalso desliza la sorprendente interpretación de que en el *Quijote*, por debajo del «sentido literal», de la «apariencia», habría un sentido «verdadero», más profundo, compuesto por «un conjunto de materias profundas e importantes».

Ese sentido crítico expresado en el inicio de las *Cartas* como índole del *Quijote* que habría servido de inspiración para «las críticas de las naciones más cultas de Europa» deberíamos relacionarlo sin duda con esas «materias profundas e importantes», mientras que la sátira de costumbres («muchas escenas de la vida bien criticada») estaría, por tanto, relegada

al nivel más superficial, el de la «apariencia» (obviamente, una simple sátira de costumbres, como cualquier sátira del Barroco, no habría podido servir de inspiración en ese momento para «las críticas de las naciones más cultas de Europa»).

Bien es cierto que Cadalso no especifica cuál es ese «conjunto de materias profundas e importantes». Pero el hecho mismo de que afirme esa importancia del contenido profundo del *Quijote* —y, significativamente, el que no llegue a explicarlo— diferencia su perspectiva de la de cualquier otro de sus contemporáneos españoles.

Se han propuesto diferentes interpretaciones de qué entendería Cadalso por ese «conjunto de materias profundas e importantes» que no llega a explicitar. Ramírez-Araujo (1952: 258) percibe la sugerencia de que el *Quijote* contiene un gran misterio. Fernández Montesinos (1953: 508) lo interpreta como un testimonio de que en el siglo XVIII Cervantes era percibido como algo más que un novelista. Pérez Magallón (1995: 159-160) intuye que Cadalso «capta la dualidad entre lo sublime y lo vulgar», entre lo sustancial y lo accidental. Lopez (1999: 262) plantea solo como conjetura que Cadalso podría ver el *Quijote* como un libro sobre el desengaño. Para Cohen (2016: 142) el sentido «verdadero» tiene menos que ver con un contenido concreto que con un modo de construir el relato. En Martínez Mata (2001) situé la interpretación de Cadalso en relación con otras lecturas de un nivel profundo en el *Quijote*. Ahora planteo mi hipótesis sobre el sentido de la novela cervantina al que estaría aludiendo Cadalso y sus consecuencias.

A la altura de 1768, el sentido oculto del *Quijote*, el «conjunto de materias profundas e importantes», el sentido «verdadero» que se oculta tras el «literal», tiene que entenderse necesariamente en la línea de la interpretación que se había desarrollado en Holanda e Inglaterra a finales del XVII y comienzos del XVIII del *Quijote* como una crítica a los valores caballerescos, es decir, a los valores aristocráticos del Antiguo Régimen, que se asociaban de un modo especial a España, el estado con mayor vocación imperial en los siglos XVI y XVII.

Esa interpretación se había producido como una consecuencia del juicio de René Rapin, muy influyente en Inglaterra, quien había considerado al *Quijote* dentro del género de la sátira, en cuanto que supuestamente sería un ataque al duque de Lerma y, por extensión, a toda la aristocracia española por su apego a lo caballeresco. La credibilidad que le concedía William Temple, embajador inglés en La Haya y escritor muy reconocido, le habría dado una gran difusión (Martínez Mata, 2005a).

Se trataría, por tanto, de una sátira ideológica, que, según Temple, habría tenido la fuerza suficiente como para derruir los valores guerreros con la consecuencia de la ruina del imperio español, construido sobre esos cimientos. Al satirizar los valores medievales, aristocráticos, el *Quijote* abriría el paso a los nuevos valores del mundo moderno, los de los imperios comerciales, como los de Holanda e Inglaterra, de carácter marítimo, frente al «imperio de conquista» que habría simbolizado España (Martínez Mata 2019: 68). De hecho, Temple había publicado un libro, que obtendría un gran éxito, con sus reflexiones sobre Holanda, por el interés que había despertado como imperio comercial a partir de unas condiciones físicas adversas (*Observations upon the United Provinces of the Netherlands*, 1672).

No podemos perder de vista que Cadalso se forma en Francia e Inglaterra, países en los que pasa buena parte de sus años de juventud (al menos entre 1753-1758 y 1760-1762), por lo que sin duda habría tenido oportunidad de conocer la influencia de la interpretación del *Quijote* predominante en esos dos países en la primera mitad del XVIII.

También era consciente de la concepción de la novela que se produce en Inglaterra en la primera mitad del siglo, en la que la interpretación del *Quijote* va a desempeñar un papel de enorme relieve. El propósito crítico del siglo ilustrado no se dirige a la sátira de costumbres o de tipos, sino a la actitud moral o social. Lo sugería Montesquieu al resaltar las ventajas de la novela epistolar:

> En la forma epistolar, donde no se elige a los actores y donde los asuntos tratados no dependen de ningún designio o plan previamente formado, el autor cuenta con la ventaja de poder unir la filosofía y la moral a una novela («Reflexiones sobre las *Cartas persas*» apud Séité 1998: 258).

La correspondencia ficticia entre personajes permitía una variedad de temas y enfoques que, como el juego de la digresión en las novelas de Fielding o Sterne, resulta el camino más apropiado para «unir la filosofía y la moral», para ofrecer una mirada crítica sobre la vida humana y, en especial, la sociedad, pero sobre todo para despertar el juicio de los lectores.

Aunque no podemos determinar hasta qué punto habría llegado a su conocimiento, no cabe duda de que Cadalso habría sido bien consciente de las consecuencias de la interpretación inglesa del *Quijote* en la primera mitad del siglo XVIII. Su conciencia de que no podría hacerla explícita porque esa interpretación convertía a España en el representante en el pasado de la tiranía política y de los «imperios de conquista» sería un

testimonio más de que Cadalso habría tenido ocasión de percibir no solo la elevada valoración europea que el *Quijote* recibe en Europa, sino también la interpretación ideológica de la novela cervantina que se había producido en Inglaterra, muy distante de la simple sátira de costumbres que veía Mayans.

El *Quijote* habría desempeñado un papel esencial, en el momento en el que un grupo de intelectuales de distintas procedencias, exiliados políticos o religiosos, están creando las bases ideológicas sobre las que se edificará la Edad Moderna: el rechazo a los valores aristocráticos y la sustitución por otros nuevos, basados en la tolerancia política y religiosa, en una consideración positiva del ser humano, en cuanto que orientado de modo natural hacia el bien público, la felicidad pública, no hacia la fama o el honor, los valores aristocráticos.

Interpretar adecuadamente el sentido de la crítica de «costumbres» que Cadalso atribuye al *Quijote* resulta, por tanto, imprescindible para determinar cuál es la concepción novelística que Cadalso sitúa como modelo de fondo de la novela de su tiempo y de su propia obra, a pesar incluso de las diferencias derivadas del género epistolar al que pertenecen las *Cartas*.

Obras citadas

CADALSO, José de, *Cartas marruecas* y *Noches lúgubres*, ed. de Emilio Martínez Mata, Barcelona, Crítica, 2000.

COHEN, Eli, «Variaciones novelísticas: la recepción del *Quijote* en la "Introducción" de las *Cartas marruecas* de Cadalso», *Cuadernos de Estudios del Siglo* XVIII, 26, 2016, págs. 137-154.

— «El *Quijote* visto por Cadalso: la construcción de una tradición de ficción crítica en las *Cartas marruecas*», en *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura – Cultura – Lengua*, ed. de Christoph Strosetzki, Berlín, De Gruyter, 2018, vol. 1, págs. 620-627.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, «Cervantes anti-novelista», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, págs. 449-514.

LOPEZ, François, «Los *Quijotes* de la Ilustración», *Dieciocho*, 22, 1999, págs. 264-277.

Martínez Mata, Emilio, «Un nuevo manuscrito de las *Cartas marruecas* de José de Cadalso», en *El siglo que llaman ilustrado: Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos y José Antonio Checa Beltrán, Madrid, CSIC, 1996, págs. 619-627.

— «El texto de las *Cartas marruecas de José de Cadalso*», en *Actas del XIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*, II, ed. de F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000a, págs. 29-38.

— ed., José de Cadalso, *Cartas marruecas* y *Noches lúgubres*, Barcelona, Crítica, 2000b.

— «El sentido oculto del *Quijote*: el origen de las interpretaciones trascendentes», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1-8 de octubre de 2000*, II, ed. de Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca Universitat de les Illes Balears, 2001, págs. 1201-1210.

— «Un cervantista por encargo: Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781)», *Boletín de la Asociación de Cervantistas*, I.1, 2004, págs. 15-21.

— «El *Quijote*, sátira antiespañola», *Voz y Letra*, 16.1-2, 2005a, págs. 95-104.

— «"No hay tal cosa como escribir sobre asuntos populares". Lecturas españolas del *Quijote*», *Ínsula*, 700-701, 2005b, págs. 19-21.

— «El cambio de interpretación del *Quijote*: de libro de burlas a obra clásica», en *Cervantes y el "Quijote". Actas del coloquio internacional (Oviedo, 27 al 29 de octubre de 2004)*, ed. de Emilio Martínez Mata, Madrid, Arco/Libros, 2007, págs. 197-213.

— «El *Quijote* en el nacimiento de la novela moderna: la interpretación satírica», en *Recepción e interpretación del Quijote*, ed. de Emilio Martínez Mata y Pablo Carvajal Pedraza, Madrid, Visor, 2019, págs. 61-77.

Pérez Magallón, Jesús, «Epistolaridad y novela: Afán de Ribera y Cadalso», *Anales de Literatura Española*, 11, 1995, págs. 155-172.

Piras, Pina Rosa, y María Teresa Ferraris, «Il *punto de vista* nelle *Cartas marruecas* e il cervantismo di Cadalso», *Annali dell'Istituto Universitario Orientali. Sezione Romanza*, 27.2, 1985, págs. 455-477.

RAMÍREZ-ARAUJO. Alejandro, «El cervantismo de Cadalso», *The Romanic Review*, 43.4, 1952, págs. 256-265.

RODRÍGUEZ-CEPEDA, Enrique, «Los *Quijotes* del siglo XVIII. 1) La imprenta de Manuel Martín», *Cervantes*, 8, 1988, págs. 61-108.

— «Los *Quijotes* del siglo XVIII. 2) La imprenta de Juan Jolís», *Hispania*, 71, 1988, págs. 752-779.

ROGERS, Edith, «El Caballero del Verde Gabán y dos sucesores», *Anales Cervantinos*, 24, 1986, págs. 67-76.

SÉITÉ, Yannick, «Novela», en *Diccionario histórico de la Ilustración*, ed. de Vincenzo Ferrone y Daniel Roche, Madrid, Alianza, 1998, págs. 250-261.

Aproximación al estilo de los *Guzmanes*[*]

Iria Pin Moros
Universidade de Santiago de Compostela
iria.pin@usc.es

Resumen: Tras el éxito de la primera parte del *Guzmán* (1599), un autor oculto tras el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra publicó la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1602). Dos años después se imprimiría la *Segunda parte* de Alemán, en cuyo final daba de nuevo pie a una posible continuación, redactada hacia 1650 por Machado da Silva bajo el título *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*. A dichas continuaciones no se les ha prestado la misma atención que al *Quijote* apócrifo de Avellaneda, pero se trata de textos plagados de cuestiones dignas de estudio; entre ellas, el estilo. La dimensión elocutiva del *Guzmán* de Mateo Alemán llamó la atención desde un principio y, por ello, resulta esencial observar de qué manera fue emulada, parodiada o alterada por parte de los continuadores, como receptores atentos del texto original. El propósito del presente trabajo es exponer las conclusiones extraídas del estudio comparativo de los estilos de las dos partes del *Guzmán* con respecto a dichas continuaciones.

Palabras clave: Retórica, estilo, *Guzmán de Alfarache*, continuaciones apócrifas.

Como es bien sabido, las continuaciones literarias tuvieron una amplia propagación a partir del desarrollo de la imprenta (Álvarez Roblin y Biaggini 2017: 7-8). A pesar de que, con frecuencia, el anuncio tópico de una próxima parte perteneciese a la poética del género (González Ramírez 2017: 241), la picaresca no constituye una excepción, como ilustran las segundas partes del *Lazarillo* o el *Guzmán*. En este último caso nos encontramos con la conocida *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de*

* 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. A su vez, se vincula a la investigación llevada a cabo en el *GIC* (GI-1377) de la Universidade de Santiago de Compostela, financiado por el Plan Galego IDT Xunta de Galicia, GRC, 2019-2022, ED431C 2019/03.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_017
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 199-206

Alfarache, publicada en 1602 bajo el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra, y con la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, redactada hacia 1650 por el portugués Machado da Silva y publicada por primera vez por Gerhard Moldenhauer en 1927 en el número 69 de la *Revue Hispanique* (Brañanova González 2018: 23).

En lo que afecta a la autoría de las obras, la *inventio* y, sobre todo, las fuentes, asuntos, personajes y géneros, existen los estudios de diferentes especialistas, algunos de los cuales iremos mencionando en las siguientes páginas, por lo que en este caso nos centraremos en la *elocutio*. La intención principal del presente trabajo no es valorar la elaboración retórica de cada una de ellas ni el cuidado de sus autores con respecto al estilo, sino observar posibles ecos del modelo. Ello nos permitirá, entre otras cosas, comprobar si aquellos recursos que consideramos principales en la obra o en la escritura de Alemán fueron también entendidos como dignos de imitación.

Frente a lo que ocurre con Sayavedra, Machado da Silva pudo contar con los dos volúmenes del *Guzmán* del sevillano, con otras de sus obras —hay ciertos ecos del *San Antonio*— y con la «libertad» que propiciaba la muerte del autor. Esto resulta significativo, dado que en la segunda parte de Alemán el personaje se reforma y —quizás como respuesta al *Guzmán* de 1602— aumenta el número de digresiones y su extensión. Así, mientras el *Guzmán* primero tuvo eco en la voz del supuesto Luján de Sayavedra, la respuesta de Alemán en forma de segunda parte no apócrifa lo tuvo, décadas después (cuando la picaresca había perdido presencia) en Machado da Silva.

Empezando cronológicamente y por las concomitancias, el texto de Sayavedra imita muchos de los rasgos que consideramos fundamentales en la vertiente digresiva del *Guzmán*, especialmente aquellos relacionados con la amplificación y la acumulación de ideas. El uso de la *interpretatio* es constante, y se vincula a la enumeración. Sayavedra —como Alemán— recurre especialmente a ella en las definiciones y descripciones, que recuerdan enormemente a las del sevillano. Al igual que sucede en el primer *Guzmán*, el tipo de *compositio* idóneo para reforzar la reiteración en el plano de la *inventio* es el período de miembros o incisos, como ilustran los siguientes pasajes, donde destaca también el *homeotéleuton*:

> Una moza o ama que quiere servir de todo, sucia, ladrona, con un hermano, pariente o primo, para quien destaja tantas noches cada semana; amiga de servir a hombre solo, de traer la mantilla en el hombro, que le den ración y ella se tiene cuidado de la quitación, cuando halla la ocasión;

> y ha de beber un poquito de vino, porque es enferma del estómago. (*Primera parte*, II, IV, pág. 188)[1]
>
> — [...] Es sevillano el que ven sin aparencia de estudiante, criado en San Juan de Alfarache, refinado de golpe en la Puerta del Sol de Madrid y calle de Toledo, trasplantado en Roma, pasado por entre pícaro de cocina y estudiante de todas lenguas, apurado en Nápoles y, aunque nuevo en Alcalá, viejo en todas universidades. (*Segunda parte* 1602, II, V, págs. 320-321)

La crítica[2] tiende a considerar los pasajes donde la amplificación tiene un desarrollo notable como derivados de la falta de habilidad y originalidad de su autor, cuyo estilo ampuloso y plagado de extensos períodos circulares entorpecería la lectura. Por otra parte, en algunas ocasiones la acumulación exhaustiva de ideas, combinada con la *expolitio* y ciertos recursos de repetición que remarcan todavía más el mensaje, llega a ser tan insistente que invita a pensar en una exageración consciente de la amplitud alemaniana[3], probablemente el rasgo más evidente a ojos del lector. El dilema principal a la hora de analizar la imitación del detallismo del *Guzmán* original podría situarse, por tanto, entre la hipertrofia de los rasgos del modelo y una posible habilidad paródica que anticiparía la presente en *La pícara Justina*, el *Buscón* o el *Quijote*. Con ello no queremos decir que la obra fuese formulada como una parodia exhaustiva del *Guzmán*, sino que el autor pudo observar los trazos sobresalientes en la prosa de Alemán y parodiar aquellos que menos convincentes le resultaban por medio de la exageración.

A grandes rasgos, el detallismo es el elemento que mejor responde a la mirada atenta al estilo de Alemán, pero dentro de la obra de Sayavedra hay bastantes más aspectos dignos de estudio. Uno de ellos, relacionado con la intención del texto, es la importancia del diálogo y, especialmente, la apelación constante al lector. Como vemos casi siempre en Alemán (a partir de la retórica del sermón), el razonamiento suele combinarse con la moción de afectos, apostando así tanto por el intelecto como por las pasiones del receptor:

---

1 Extraemos las citas del *Guzmán* de Alemán de la edición de Gómez Canseco (2012). Las de la *Segunda parte* apócrifa proceden de la edición de Mañero Lozano (2007) y las de la *Tercera parte* de la llevada a cabo por Navarro Durán (2010). Véase la lista de obras citadas.

2 Véase Feldman (1970: 257-262), por ejemplo.

3 Se trata de un rasgo típico de los imitadores, como refleja el gongorismo.

> Dime —yo te ruego—, tú que escuchas mi vida, ¿cuántas veces en la tuya has quedado fallado de tus deseos? En lo que agora tratamos, ¿cuántas veces te dieron hora y no puerta abierta? ¿Cuántas te has visto a pique de perderte, por ser casi cogido con el hurto en la mano, y otras has gastado gran parte de tu dinero sin obtener lo que deseabas? Lances son deste juego, tretas deste ajedrés, suertes de esta guerra. No te maravilles de mi suceso y pon los ojos en los tuyos y déjame dormir, que tengo alambicado el juicio de hacer discursos en materia que tanto aflige el entendimiento. (*Segunda parte* 1602, I, V, págs. 208-209)

Estos serían los recursos fundamentales coincidentes entre ambas obras, donde las digresiones y la combinación de argumentación y moción de afectos se alternan con el relato más o menos llano. Por las razones ya comentadas, la tendencia mejor imitada fue la que debió ser considerada la principal del estilo de Mateo Alemán: el detallismo y la amplificación de ideas, a lo que se une, probablemente por la búsqueda del didactismo, el mencionado diálogo con el lector. Veamos ahora qué sucede con Machado da Silva.

Partiendo de la segunda parte de Alemán, el autor portugués optó por beatificar al personaje y rodearlo de una mayoría de seres virtuosos, excepto —curiosamente— su hermano gemelo y *alter ego*, con quien paradójicamente no paran de confundirlo, o el fraile pícaro Amaro da Laje, quien a su vez refiere las artimañas de Catalina de Melo. Esta *Tercera parte* ha sido la menos estudiada, tanto por su tardía publicación como quizás por el «hibridismo» que la caracteriza. Entre la crítica destaca la idea de que Machado continuó el texto de forma eficaz, pero falló en la forma, como apuntan González Ramírez (2017) o San Miguel, quien defiende que «el autor portugués captó con más precisión las intenciones moralizantes del *Guzmán de Alfarache* que su realización estética» (San Miguel 1974: 114). Es cierto que Machado tuvo muy en cuenta el sentido de la obra alemaniana, al que añadió otras intenciones, como la descripción y elogio de Portugal y su gente.

De nuevo, en las digresiones aparecen muchos de los mecanismos de los *Guzmanes* previos. Dominan, por tanto, las apelaciones al lector, a quien se pretende persuadir por distintas vías. En las moralizaciones de Alemán y Machado se alternan el razonamiento complejo a través de la sucesión de prótasis y apódosis (dirigidas al intelecto del discreto lector), la sencilla explicación didáctica (mediante *exempla*, *similitudines*, etc.) y la moción de afectos, presente sobre todo en las amonestaciones, consejos y advertencias. Dichos propósitos implican un estilo particular, y en el

afectivo entran —además de la refutación proléptica, ausente en Sayavedra— las figuras patéticas y de repetición y, en general, muchos de los recursos propios del sermón. El uso de estos mecanismos suele obtener mayor eficacia de forma amplificada o acumulativa, por lo que en lugar de aislados aparecerán encadenados, en una enumeración o en *interpretatio* o *expolitio*, como se puede ver en el siguiente pasaje:

> Si eres religioso, estate en tu celda; si eclesiástico, en la iglesia; si profesas letras, con tus libros; si eres casado, asiste a tu mujer, trata de tu casa y de la enseñanza de tus hijos; si soltero y mozo, no gastes mal el tiempo, haz como hacía el que te he referido, que, para saber mucho y de cosas varias, todo el tiempo es poco y la mocedad corta. (*Tercera parte*, III, VIII, pág. 503)

Una vez más, la acumulación de ideas se relaciona con definiciones y descripciones. En una línea similar a la de Alemán, y que Quevedo desarrollaría con un mayor dominio de la brevedad y la agudeza, las descripciones más agudas de Machado enlazan con la caracterización degradante. De ello da cuenta, por ejemplo, la descripción —negativa, y fundamentada retóricamente en la moción de afectos— de las denostadas dueñas que encontramos en el capítulo I, IX, pág. 259.

La conexión del estilo de Machado con el de Alemán no se limita a las moralizaciones y los diálogos con el lector, sino que el autor desarrolla en gran medida los juegos de palabras[4], muy propios de la picaresca y la prosa satírico-burlesca; especialmente, aquellos relacionados con el componente fonético o el quiasmo. En esta misma línea que permite aligerar y amenizar el discurso, así como proporcionarle tintes jocosos, Machado imita con bastante tino el zeugma alemaniano. También el suyo suele ser sutil, elegante y sin ánimo de dificultar. Sin embargo, tras haber analizado el de Sayavedra, es otro aspecto del último *Guzmán* el que más llama la atención. Nos encontramos con una notable cantidad de refranes, en ocasiones de forma encadenada en período de miembros, aunque de menor extensión que los del sevillano. También aquí la popularidad del refrán se combina con un uso lacónico o sentencioso. Como ocurría en Alemán, su encadenamiento implica casi siempre el uso de la *interpretatio*, pues los refranes enlazados tienen un sentido similar, como reflejan los siguientes pasajes:

> Con cuanto gané, jugué y hurté, ni compré juro, censo, casa ni capa o cosa con que me cobijar. Habíase todo ido, entrada por salida, comido

4 Como indica Baladrón, «gusta Machado de desdoblar las palabras en sus diversas formas etimológicas, produciendo vocablos diferentes» (1984: 258).

> por servido, jugado por ganado y frutos por pensión. Del mal el menos: con todas estas desdichas mi caudal estaba en pie, la vergüenza perdida, que al pobre no le es de provecho tenerla, y cuanta menos poseyere le dolerán menos los yerros que hiciere. (*Primera parte*, II, VII, pág. 216)
>
> Tanto hace el desengaño, y cuántos desengaños acarrean los trabajos. En tiempo me conocí yo que muy al revés lo sentía de lo que hoy lo digo; no se me escaparán por la malla aquellos refrancillos a este propósito: duelos por duelos con pan son menos; poderoso caballero es don dinero; el que tiene todo lo vence; y otros dos mil que, como cerezas, colgándose unos de otros, vaciaran la banasta por calificar al interese, apoyando las riquezas sobre las virtudes de mayor estimación en el hombre. ¡Qué diferente hoy lo siento! (*Tercera parte*, I, I, pág. 168)

Como vemos, en ambas continuaciones ajenas al sevillano encontramos recursos coincidentes, pero no todos parecen imitar la prosa de Alemán; otros están relacionados con el tema e intención del texto, como sucede con la antítesis o el *exemplum*. Pasando ahora a tratar brevemente las diferencias, aunque se trate de obras que pretenden continuar con fidelidad un texto ajeno, estas han de notarse necesariamente. De este modo, ni todos los rasgos son coincidentes ni los imitadores quisieron o supieron calcar todos los trazos de Alemán.

En el *Guzmán* de Sayavedra faltan los recursos populares, esenciales en el texto original. Facecias y refranes tienen muy poca presencia, y aparecen de forma suelta y con frecuencia en latín, con lo que se opacan los tintes populares. Así, Sayavedra aceptó los recursos de la moralización, insertando extensísimos fragmentos de crónicas y otros escritos, pero no quiso imitar los tintes populares del texto. A ello puede deberse que la crítica haya subrayado todavía más la desmesura de las digresiones lujanianas, apenas combinadas con los recursos de distensión propios del relato de Alemán.

Por último, en lo que afecta a la *Segunda parte* apócrifa y como ilustran los ejemplos presentados hasta ahora, el *Guzmán* de Sayavedra no resulta muy agudo. Cuando excepcionalmente se desarrolla esta vertiente, suele ser en relación con las figuras de repetición. Sin embargo, más que por una presencia intencionada, la repetición en el texto llama la atención negativamente, pues el grado de pulidez es menor y ciertas repeticiones cercanas entorpecen ligeramente el discurso.

De este modo, la *Segunda parte* apócrifa presenta bastantes de los rasgos característicos de Alemán, pero también se aleja de algunos de los principales. Constituye así una imitación cuyo autor actuó con apreciable libertad

y tomó del sevillano únicamente aquello que consideró de interés. Está claro que los esfuerzos por imitar el *Guzmán* se combinan con las tendencias del nuevo autor, quien no parece que quisiera o supiera ocultarlas.

En cuanto a Machado, que parece rechazar menos de los recursos de Alemán, nos encontramos con un incremento de la metáfora. En principio, el respeto al decoro no favorece su pleno desarrollo en la narrativa picaresca, donde suele ser sencilla, popular y lexicalizada, pero aquí —probablemente, por cuestiones temáticas— se combina con una vertiente más elaborada.

Por otra parte, y en línea con su gusto por los juegos de palabras, resultan muy habituales los *locus a nomine* en el texto de Machado, quien añade a los pocos presentes en Alemán muchos otros de su mano:

> —Por la mía [cuenta] correrá todo —dijo don Julio—; no se aflija Vuesa Merced, señora Camila, que las deudas de Gracia, de gracia las pagara yo todas, cuando no fueran tan debidas a la buena voluntad con que nos hace merced. Sosiéguese el ánimo, que es ya tarde, y haga penitencia con mi Gracia mientras mi desgracia me lleva a hacerla con doña Claudia. (*Tercera parte*, I, II, pág. 181)

A nuestro modo de ver, estos serían los principales recursos de la *Tercera parte* que difieren con respecto a las dos de Alemán. En definitiva, nos encontramos ante una continuación donde Guzmán y su ambiente han cambiado por completo, pero que mantiene en gran medida el estilo original, añadiendo recursos ajenos a él. Machado parte de la libertad y el arrepentimiento del protagonista para, imitando el estilo, crear un nuevo texto que poco tiene que ver con el que abandonó Alemán en 1604.

Para resumir el análisis de las dos obras, hemos visto que los rasgos considerados como propios de Alemán por parte de sus continuadores se vinculan especialmente a las digresiones y, de forma más general, a la acumulación y amplificación narrativas, argumentativas y descriptivas, así como al constante diálogo con el lector. A ello se añade, en el caso de Machado, la inserción de refranes y recursos de la oralidad, hecho que quizás contraste con el nuevo ambiente y comportamiento del pícaro, pero que se corresponde con el modelo y respeta su variedad. Por otra parte, no parece que la imitación del estilo de Alemán conlleve una sumisión por parte de los autores. Al contrario, ambos dejan florecer algunos de sus temas y recursos preferidos, y no evitan apuntar ciertas críticas hacia la prosa de su predecesor, aun manteniendo una voluntad didáctica omnipresente en el sevillano.

Obras citadas

ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid / Barcelona, Real Academia Española / Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2012.

ÁLVAREZ ROBLIN, David y Olivier BIAGGINI, «Introducción», en *La escritura inacabada*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, págs. 1-17.

BALADRÓN, Carlos V., *Félix Machado da Silva y la Tercera parte del Guzmán de Alfarache*, Tesis Doctoral, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International (UMI), 1984.

BRAÑANOVA GONZÁLEZ, Pablo, *Edición y crítica de la Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Repositorio E-Prints), 2018. Disponible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/49954/> (consulta: 9 de febrero de 2021).

FELDMAN, Joel Irwin, *The Apocryphal Guzmán: A Critical Evaluation and Structural Analysis*, Tesis Doctoral, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International (UMI), 1970.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «Penitencia y santificación de Guzmán de Alfarache en la *Tercera parte* (*ca.* 1650) de Machado da Silva», en *La escritura inacabada*, ed. de David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, págs. 241-257.

MACHADO DE SILVA Y CASTRO, Félix, *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, en *Novela picaresca*, ed. de Rosa Navarro Durán, vol. 5, Madrid, Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, 2010.

SAN MIGUEL, Ángel, «*Tercera parte de Guzmán de Alfarache*. La promesa de Alemán y su cumplimiento por el portugués Machado de Silva», *Iberoromania*, 1, 1974, págs. 95-120.

Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache, ed. de David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2007.

«Cuentos fabulosos en forma de historia»: el *Quijote* frente a la historiografía

Isabel Román Gutiérrez
Universidad de Sevilla
iroman@us.es

Resumen: Desde Américo Castro, que siguió la sugerencia de Mayans, numerosos estudios han dado cuenta de la vinculación del *Quijote* con la crisis historiográfica de su época. Este estudio pretende añadir argumentos a la interpretación de la novela cervantina como crítica de los discursos que, sirviéndose de la ficción, se ofrecían como históricos, interpretación que reduce a mero subterfugio irónico la parodia de las novelas de caballerías. El entramado enunciativo de la novela remite a una realidad social y a determinadas prácticas de escritura, que Cervantes distingue bien mediante la oposición entre la «historia verdadera» y la «verdadera historia».

Palabras clave: Cervantes, *Quijote*, historiografía, «historia verdadera» / «verdadera historia», ficción.

Pervive todavía entre parte de la crítica la interpretación de la parodia de los libros de caballerías como objetivo primordial del *Quijote*, aun cuando constan las ambigüedades que el propio Cervantes muestra al respecto y relevantes críticos han señalado los vínculos existentes entre la novela, la producción de textos históricos de la época y la coyuntura sociocultural en la que el relato se gesta: son referencias inexcusables, a la zaga de Américo Castro, Harvey, Senabre, Wardropper, Johnson, Márquez Villanueva o Moner, entre otros muchos, y desde luego los estudiosos de los moriscos españoles. A modo de adelanto de un trabajo de mayor alcance, estas páginas pretenden aportar algún argumento más que afiance la consideración de la controvertida historiografía áurea como uno de los motivos germinales de la construcción literaria del *Quijote,* especialmente de su estructura enunciativa.

A día de hoy se han hecho muchas puntualizaciones sobre el texto histórico, que se entiende como un discurso no exento de subjetivismo y susceptible de ser invadido por algún tipo de ficción. Pero para la tradición

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_018
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 207-216

neoaristotélica la historia tenía que contar la verdad de los hechos, y a esta idea se suma Cervantes («los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen moneda falsa», dice don Quijote, II, 3). Sin embargo, buena parte de la historiografía de la época no tenía inconveniente en conjugar datos contrastados con invenciones disparatadas, y el asunto provocó polémicas entre los propios historiadores.

Cuando Cervantes afronta su novela, son asuntos candentes tanto la crisis de la historiografía, que había ido en aumento a lo largo del siglo XVI, como la confusión genérica y terminológica a la que había dado lugar esa crisis, una de cuyas consecuencias fue la ingenua credulidad de algunos lectores, incapaces de distinguir entre historia y ficción, habida cuenta del uso indiscriminado de los procedimientos de uno y otro género. Y no solo por las formas narrativas (el recurso al manuscrito encontrado), sino también por la apariencia exterior y la imagen de los libros, por no hablar de la contaminación entre los títulos: en la maleta de la venta cervantina se encuentran tres «libros grandes» (formato habitual de los libros de caballerías), dos de ellos historias caballerescas y un tercero con la crónica (presumiblemente verídica) del Gran Capitán, señal de que el dueño —el propio Cervantes, a juzgar por el título de uno de los manuscritos que acompañan a estos libros impresos— podía andar cavilando sobre ambos géneros. Si la *Crónica de los Reyes Católicos* de Pérez del Pulgar (1567) aprovecha estampas de la edición de Cromberger del *Amadís*, la *Crónica del Gran Capitán* de Alcalá (1582) —tal vez la hallada en la maleta— lleva en su portada la imagen de un caballero. Los locos, como don Quijote, o los ignaros, como Palomeque, preferirían las historias más extraordinarias, cuya verdad iba avalada con las consabidas certificaciones burocráticas. Tanto más cuanto que los autores aseguraban la veracidad de lo narrado, a la manera de la *Crónica sarracina* (1499) de Pedro del Corral —a quien Pérez de Guzmán en 1591 llamó «liviano e presuntuoso onbre», y a su obra «trufa o mentira paladina» (Barrio Sánchez 1998: 60)— y de otras obras que le siguieron.

Durante el XVI se intenta reconstruir la historia de España con un propósito identitario y nacionalista, en un discurso que trata de dotar a España de orígenes bíblicos y visigóticos, y de consolidar la pureza racial y religiosa de los españoles sin reparar en imposturas. Sin embargo, en una época en la que arreciaba el problema del linaje, hay también un discurso contrario al dominante, surgido de los moriscos, que buscan legitimar su calidad de españoles y suavizar sus condiciones de vida y la consideración de sus prácticas religiosas. A finales de la centuria, el so-

nado descubrimiento del pergamino y los plomos del Sacromonte (1588, 1595), por un lado, y la amplia difusión de las obras de Ginés Pérez de Hita (*Historia de las guerras de Granada,* 1595) y Miguel de Luna (*La verdadera historia del rey don Rodrigo,* 1592 y 1600), así como la divulgación desde 1594 de los falsos cronicones de Román de la Higuera, debieron de llamar poderosamente la atención de Cervantes, dado el crédito generalizado del que tanto escritos como hechos gozaban entre la población e incluso entre muchos letrados. A su gusto por el entretenimiento y la ficción debió de sumarse la desfachatez de los «historiadores» para hacerle intuir, seguramente una vez comenzado el *Quijote*, las enormes posibilidades que ofrecía el hidalgo manchego. Por eso, entiendo que las publicaciones y hechos aludidos debieron de ejercer alguna influencia sobre el *Quijote*, que a través del modelo de los libros caballerescos pondrá de manifiesto irónicamente la improcedencia tanto de añadir invenciones a textos que debieran ser rigurosos como de sustentar la ficción con asideros a la verdad.

Los libros de caballerías estaban siendo cuestionados desde el siglo anterior, lo que haría irónico, por innecesario, el explícito propósito cervantino. Los había censurado por mentirosos en 1533, en el *Diálogo de la lengua*, Juan de Valdés —para quien un historiador falaz como Diego de Valera era «hablistán» y «parabolano» (Barbolani 1982: 253)—, aun cuando reconoce en ellos cosas buenas y haberlos leído con tanta fruición como don Quijote, Palomeque o el propio canónigo. Crítica similar era la de Pedro Mexía en la *Historia imperial y cesárea* de 1545 (1552: fols. 113r-113v), y por las mismas fechas Alonso de Fuentes presentaba en su *Suma de filosofía natural* (1547: fol. 114r) a un personaje, posible prefiguración de don Quijote, que pierde la cabeza por los libros de caballerías.

A Cervantes, quien por otra parte valoraba el entretenimiento proporcionado por los libros de caballerías, le interesaba y le preocupaba la historia. Seguramente había leído la *Historia verdadera* de Luciano, quien defiende los derechos de la ficción; también a Guevara, que solo buscaba el entretenimiento sin hacer alardes de rigor histórico, acusado por el bachiller Pedro de Rúa de «da[r] fabulosas narraciones por historias» (1736: 6, 72), pero mencionado jocosamente en el prólogo de la primera parte, donde parece festejarse entre líneas su frescura frente a la irritante erudición lopesca. Conocía el prólogo del *Amadís*, donde Rodríguez de Montalvo se decanta claramente por la ficción. Habría leído la novela de Heliodoro tal vez en la anónima traducción salmantina de 1581, que lle-

vaba el prólogo que puso Jacques Amyot a la edición francesa de 1547; en él, Amyot considera las ficciones caballerescas «cuentos fabulosos en forma de historia», y más bien «sueños de algún enfermo que desvaría con la calentura, que invenciones de algún hombre de espíritu sano y juicio» (recogido en López Estrada 1954: LXXIX-LXXX). Aunque en la biblioteca de don Quijote no había libros de historia, sí los habría, según Eisenberg (1987), en la de Cervantes; además, como asegura Alberto Blecua (2006: 334), demuestra ser un excelente conocedor crítico de la historiografía. Redactó una *Relación de fiestas* por el nacimiento de Felipe IV; es más que probable su participación en la *Topographía e historia general de Argel*, y se relaciona con historiadores como Cabrera de Córdoba, a quien elogia en el *Viaje del Parnaso*: «es de la historia conocido dueño, / y en discursos discretos tan discreto, / que a Tácito verás si te le enseño» (II, vv. 109-111).

Las falsificaciones de Granada se produjeron durante la estancia del escritor en esa ciudad. Tuvo que conocer el entusiasmo del arzobispo Pedro de Castro por esos documentos, que hizo traducir a Alonso del Castillo y Miguel de Luna, ambos moriscos y traductores del árabe. Ignacio de las Casas supo ver que el problema morisco, los hallazgos y algunos de los traductores mantenían un fuerte vínculo, y fue testigo de cómo las traducciones eran sesgadas, pues el obispo las orientaba y reconducía según sus propios intereses. Tal vez este asunto esté detrás de las críticas cervantinas a la traducción en el escrutinio (I, 6) y en la imprenta de Barcelona (II, 62), y de que Cide Hamete no se muestre conforme con su traductor (II, 44). Pedro de Valencia, a quien Cervantes pudo conocer en Madrid, fue junto con Arias Montano uno de los principales detractores de las falsificaciones. Luna y Castillo serían en realidad los autores de los falsos textos, atribuidos a fuentes casi divinas. Los supuestos traductores siguen pues el mismo procedimiento que muchos de los libros de caballerías y los pretendidamente históricos, que en última instancia entroncan con los supuestos relatos contemporáneos a la guerra de Troya de Dictis y Dares en los siglos IV y VI: recuperados tras un terremoto, estaban grabados en caracteres fenicios en unas tablillas, metidos en una caja de plomo y sepultados en una tumba. De las complicaciones derivadas de este andamiaje se burla ya Teófilo Folengo en el *Baldus*, cuya anónima adaptación castellana, de 1542, conoció Cervantes: la multiplicidad de autores y transmisores (Merlín Cocayo —seudónimo de Folengo—, el maestro Juan Acuario, el mago Palagrio…) conforman un revoltijo difícil de seguir que también tendría presente Cervantes.

Luna fue urdidor de, como diría Pedro de Valencia, otra de esas «cosas nuevas que nunca fueron antiguas» (Morocho 1999: 430): la *Verdadera historia del rey don Rodrigo*. Aseguraba basarse en dos fidedignos historiadores árabes, Abentarique (que se encomienda a Dios para que lo «encamine a su servicio, y cumpla de su divina gracia») y Abençufián, como Pedro del Corral había acudido a Eleastras, Alanzuri y Carestes. Añade unas imposibles cartas del siglo VIII, entra ellas una del moro Muza que comienza, también muy cristianamente: «los loores a Dios nuestro Señor, Criador de todos los nacidos… » (Bernabé Pons 2001). Cuando el traductor cervantino se enreda en la justificación de que Cide Hamete jure «como católico cristiano» (II, 27) parece difícil ignorar una alusión burlona a la doble práctica religiosa de los moriscos que se transparenta en los textos citados.

También debió de incomodar a Cervantes la fabulación de Pérez de Hita (traductor de Dictis y Dares), cuyas *Guerras de Granada*, narradas por el moro Abén Hamín, acuden a la autoridad de historiadores tan dispares como Pedro del Corral, Hernando del Pulgar o Esteban de Garibay. Los títulos de determinados capítulos cervantinos remiten burlonamente a otros de Hita.

Hacia todos estos casos apunta el complejo entramado enunciativo del *Quijote*, que hace alarde de imprecisión en las fuentes («digo que dicen que dejó el autor escrito», II, 12) o cuestiona su legitimidad (no encuentra más datos sobre la historia «a lo menos por escrituras auténticas», I, 52), además de la falta de rigor cronológico y las evidentes aporías. Por razones similares manifestaba Arias Montano ante la traducción de las falsificaciones granadinas su perplejidad, que expresa al arzobispo en carta de 1593 (Cabanelas 1969: 20). El manuscrito cervantino en «caracteres arábigos», y el morisco «aljamiado» remiten a las supercherías granadinas, como en su conjunto el capítulo final de la primera parte, en el que un médico (como Alonso del Castillo) encuentra en una ermita que se derribaba, y en una caja de plomo, unos «pergaminos escritos con letras góticas», que se «sacan en limpio» dificultosamente y que «se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase». Como «conjeturas» consideró Arias Montano el embrollo de interpretaciones de los textos de Granada (Cabanelas 1969: 20). Los escolios del manuscrito de Cide Hamete (uno sobre la buena mano de Dulcinea para salar cerdos, otro para cuestionar la veracidad del episodio de la cueva de Montesinos), no solo aluden a Lope: también Luna llena su texto de aclaraciones a propósito de vo-

cablos oscuros o fechas de la Hégira, y por Arias Montano sabemos que el pergamino de Granada tiene una anotación al margen. Los epitafios argamasillescos que cierran la primera parte, vinculados al *Baldus*, parecen parodiar también el tono de los que concluyen la vida de Almanzor en el libro de Luna.

El germen de Cide Hamete está en los narradores tradicionales de los libros caballerescos (Elisabat, Fristón o Xartón), pero de manera más directa en los árabes de Luna e Hita. E incluso en el propio Luna, que se llamaba a sí mismo «arábigo cristiano»: Cide Hamete, despojado significativamente del calificativo religioso, es un historiador «arábigo y manchego», contemporáneo pariente de un arriero de Arévalo, en clara referencia al famoso *mancebo*, versado en lenguas clásicas, historiador y arriero, que, como los falsarios de Granada, trató de dar una pátina islámica a textos cristianos. Luna visitaba parientes en Toledo, y se vio envuelto en un proceso inquisitorial contra unos mercaderes que vendían libros islámicos traducidos al castellano. Si esta relación es cierta, como creo, Cide Hamete sería el reflejo socarrón no solo de los fingidos autores antiguos, sino también de un historiador tan poco fiable como Luna. Tendríamos, pues, otro «sinónomo voluntario» de los que se quejaba Avellaneda, y que ha estudiado Abraham Madroñal (2016). Pedro de Castro se había llevado a su casa a Luna y Castillo para asegurarse la traducción; también el narrador cervantino acoge en la suya al morisco, aunque a cambio de un exiguo pago que contrasta con la enorme cantidad desembolsada por el arzobispo. Si Castro encargó a Luna que tradujera los libros plúmbeos «fiel y verdaderamente con todo rigor y propiedad en cuanto le fuera posible» (García Arenal y Rodríguez Mediano 2010: 181), el morisco cervantino promete traducir el manuscrito «bien y fielmente y con mucha brevedad» (I, 9). Como apuntó López Baralt (2008: 352-353), en el asunto de los plomos Castro se comporta como el segundo autor quijotesco (que identifico claramente con la primera persona que comienza el relato y encuentra en el capítulo noveno el manuscrito), pues se apropia del descubrimiento, lo hace traducir y lo manipula. La no tan ingenua credulidad de Castro se convierte en irónica certeza en el narrador cervantino.

Ya observó Hitchcock (2004: 175) que tenía que haber mucha gente falsificando la historia para que un autor insistiese tanto en la verdad de su relato. Y Harvey (1974: 7-8) había advertido que la crítica a los libros de caballerías funciona solo en un primer nivel de lectura, el de don Quijote; más allá, en el de Cide Hamete, el objetivo es la pseudohistoria.

Estos géneros resultaban tan afines que no resulta extraño que Cervantes los tuviera a ambos en el horizonte de su parodia.

Son bien conocidas las afirmaciones en torno a la verdad y a la historia en la novela. Quiero detenerme, sin embargo, en un par de detalles. Cuando Cervantes se refiere a los libros de entretenimiento, y en particular los caballerescos, utiliza el sintagma «verdadera historia» (que, por cierto, da título al libro de Luna en sus primeras ediciones, aunque más tarde se invertiría), y esto ocurre nueve veces en la primera parte, bien en relación con la de don Quijote, bien con la de Galaor, la de Dorotea o su ficción como Micomicona. A Turpín, el supuesto fabulador de Carlomagno, se le denomina también «verdadero historiador». Lo mismo sucede en la segunda parte, en cinco ocasiones, una de ellas a propósito de la representación de Gaiferos y Melisendra. Las dos únicas menciones de «historia verdadera», por el contrario, tienen lugar en la primera, y son significativas: se localizan en el capítulo 32, cuando el cura considera que la *Crónica del gran capitán* «es historia verdadera y tiene los hechos de Gonzalo Hernández de Córdoba» y opone los libros de historia a los caballerescos, que exigen un lector consciente de la ficción, pues «no ha de haber alguno tan ignorante que tenga por historia verdadera ninguna destos libros». La historia del Gran Capitán va acompañada, desde 1580, de la autobiografía de Diego García de Paredes. El cura propone al ventero como alternativa a los héroes caballerescos las hazañas, exacerbadas por la imaginación popular, de este Sansón extremeño. Pero esas hazañas (detener con un dedo una rueda de molino o derrotar él solo a un ejército «innumerable») son muy similares a las caballerescas, cuya desmesura el mismo Pero Pérez acababa de criticar en un párrafo similar a otro de Luis Vives de 1524 (Hoowe 1995: 61-62). Cabe preguntarse por qué el cura entiende como hechos inverosímiles los de las caballerías y como históricos los de Paredes. Creo que esta es la clave de la ironía cervantina: los libros de historia estaban utilizando los recursos ficcionales, aumentando en consecuencia la confusión.

La ausencia de referencias a la «historia verdadera» en la segunda parte lleva a pensar que el asunto de las imposturas granadinas y los falsos libros de historia, y su trasfondo morisco, no son ya el objetivo prioritario de Cervantes, aunque vuelve a ocuparse de la expulsión, tema de actualidad en ese momento, en el episodio de Ricote. No obstante, seguirá explotando sus recursos, y aun profundizando en ellos, y en particular en el de los falsos narradores. Es en el capítulo tercero de esta segunda parte cuando Sansón Carrasco expresa la fórmula neoaristotélica que habían

dado por buena los preceptistas: «el poeta puede contar o cantar las cosas no como fueron, sino como debían ser, y el historiador las ha de escribir no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna». En realidad, don Quijote se acoge a la poesía, pues la historia que ambiciona para sí es un poema heroico encomiástico, como ha estudiado Blasco Pascual (2005: 76). Pero todo queda desautorizado tanto por Sancho, que requiere «la verdad de la historia» aunque no favorezca al héroe, como por el propio don Quijote, que pone reparos (como también el narrador en la primera parte) a lo sustancial, a su cronista: como los moriscos de Granada, Luna o Hita, es «falsario, embelecador y quimerista» (II, 3). Don Quijote dará una vuelta de tuerca al asunto cuando en II, 62, defienda la verdad de su historia frente a Avellaneda, convertido desde el capítulo 59 en la diana de Cervantes. Si en la primera parte Cide Hamete y el traductor remitían a la crisis historiográfica y la cuestión morisca, en la segunda aumentan su eficacia como mecanismos narrativos, toda vez que la ocasión que dio lugar a su aparición ha quedado un tanto desdibujada por el tiempo.

Decía Gómez Canseco (2005: 61) que en la novela hay una historia paralela a la de las hazañas caballerescas del loco: sus personajes leen, escriben, traducen, copian, glosan, transmiten lo encontrado en anales, crónicas, manuscritos, cartapacios o la tradición oral. Es esta otra historia la que, a mi modo de ver, permite interpretar el *Quijote* en relación con la historiografía. A fin de cuentas, como decía el Pinciano, «el poeta es inventor de lo que nadie imaginó, y el historiador no hace más que trasladar lo que otros han escrito». Cervantes, «raro inventor», propone que se pueda «mostrar con propiedad un desatino», como aseguraba en el *Viaje del Parnaso* (IV, v. 27): esto es, reconocer el estatuto propio de la ficción, y dejar para tareas más rigurosas la historia.

Obras citadas

BARRIO SÁNCHEZ, J. Antonio, ed., Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, Madrid, Cátedra, 1998.

BARBOLANI, Cristina, ed., Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Madrid, Cátedra, 1982.

BERNABÉ PONS, Luis F., ed., Miguel de Luna, *Historia verdadera del rey don Rodrigo*, Universidad de Granada, 2001.

BLASCO PASCUAL, Francisco Javier, *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

BLECUA, Alberto, «Cervantes, historiador de la literatura», en *Signos viejos y nuevos*, Barcelona, Crítica, 2006, págs. 327-340.

CABANELAS, Darío, «Arias Montano y los libros plúmbeos de Granada», *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 18, 1969, págs. 7-41.

EISENBERG, Daniel, «La biblioteca de Cervantes», en *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1987, II, págs. 271-328.

FUENTES, Alonso de, *Suma de philosophía natural*, Sevilla, Juan de León, 1547.

GARCÍA ARENAL, Mercedes, y Fernando RODRÍGUEZ MEDIANO, *Un Oriente español. Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de la Contrarreforma,* Madrid, Marcial Pons, 2010.

GÓMEZ CANSECO, Luis, *El «Quijote», de Miguel de Cervantes,* Madrid, Síntesis, 2005.

HARVEY, Leonard P., *The moriscos and «Don Quixote»*, Offprint of the Inaugural Lecture in the Chair of Spanish Delivered at the University of London, King's College, 11 november 1974.

HITCHCOCK, Richard, «Cervantes, Ricote and the Expulsion of the Moriscos», *Bulletin of Spanish Studies*, 81.2, 2004, págs. 175-185.

HOOWE, Elizabeth Teresa, ed., Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, Madrid, FUR / Universidad Pontificia de Salamanca, 1995.

LÓPEZ-BARALT, Luce, «El sabio encantador Cide Hamete Benengeli: ¿fue un musulmán de Al-Andalus o un morisco del siglo XVII?», en *Cervantes y las religiones*, ed. de Ruth Fine y Santiago López-Navia, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, págs. 727-738 y 340-359.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, ed., Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, Madrid, Aldus, 1954.

MADROÑAL, Abraham, «Juan Palomeque y otros "sinónomos voluntarios" entre Cervantes y Lope de Vega», *Anales Cervantinos*, 46, 2016, págs. 127-143.

MEXÍA, Pedro, *Historia imperial y cesárea*, Anvers, Martín Nucio, 1552.

MOROCHO GAYO, Gaspar, ed., Pedro de Valencia, «Discurso sobre el pergamino y láminas de Granada», *Obras completas, IV/2: Escritos políticos*, Universidad de León, 1999.

RÚA, Pedro de, *Cartas censorias sobre las obras historiales del obispo don Antonio de Guevara* (1549), Madrid, Manuel Fernández, 1736.

Prolegómenos a la edición crítica de la *Subida del Monte Sión* (1535), de fray Bernardino de Laredo*

Marcial Rubio Árquez
Università degli Studi «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara
marcial.rubio@unich.it

Resumen: El trabajo intenta presentar algunos de los problemas que conlleva la edición crítica de este texto fundamental para la historia de la mística castellana del siglo xvi. Tras hacer un somero repaso de las ediciones antiguas y de las modernas, se esbozan algunas interrogantes sobre la redacción del libro tercero, sin duda el que más problemas plantea.

Palabras claves: *Subida del Monte Sión*, Bernardino de Laredo, mística, ecdótica.

No es todavía mucho lo que hoy sabemos sobre fray Bernardino de Laredo. Más allá de algunas fuentes de época que recogen de manera un tanto caótica algunos datos, el estudio que todavía sigue siendo fundamental es el de Ros (1948), al que con pocas novedades parecen seguir los posteriores. Sabemos que nació en Sevilla en 1482 y que muy probablemente debió estudiar Medicina y también Farmacia, aunque nunca se licenció en ninguna de ambas ciencias, por lo que muy posiblemente su pericia debió de conseguirla con su propia experiencia. Como fuera, llegó a ser médico de Juan III de Portugal. En 1510 ingresa en la orden franciscana como hermano lego, dedicándose fundamentalmente a la cura de los enfermos. A la medicina dedicó dos de sus principales obras: *Metaphora medicinae* (Sevilla 1522 y 1524) y *Modus faciendi cum ordine medicandi* (Sevilla 1527, 1534, 1542, 1627) que, como se ve del número de

* Esta comunicación se inserta en el PRIN (Programmi di Ricerca Scientifica di Rilevante Interesse Nazionale) 2017 del Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca (Italia) titulado: LA TRADIZIONE DEL TESTO LETTERARIO IN AREA IBERICA NEL SECOLO D'ORO, TRA VARIANTI D'AUTORE E REDAZIONI PLURIME.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_019
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 217-224

ediciones, gozaron de una indiscutible fama. Murió en el convento de San Francisco del Monte, no lejos de Sevilla, en 1540.

Su obra más famosa, al menos por lo que respecta a la literatura, es el tratado místico titulado *Subida del Monte Sión*. De esta obra se conservan las siguientes ediciones:

Subida del Monte Sión, por la via contemplativa. Contiene el conocimiento nuestro y el seguimiento de Cristo y el reverenciar a Dios en la contemplación quieta. Copilado en un convento de frayles menores. Infinitamente amable es la gran bondad de Dios. [fol. CCLXII]*: Emprimióse el presente libro intitulado Subida del monte Sión en la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, en la oficina de Juan Cromberger. Acabóse año de mil y quinientos y xxxv. El primero día del mes de marzo.*

Sevilla, Juan Cromberger, 1535.

Subida del Monte Sión, nuevamente renovada como en la vuelta de esta hoja se verá. Contiene el conocimiento nuestro y el seguimiento de Cristo y el reverenciar a Dios en la contemplación quieta. MDXXXVIII. [fol. CCXX v]: *Emprimióse el presente libro intitulado Subida del monte Sión en la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, en la oficina de Juan Cromberger. Acabóse a xxii días del mes de febrero. Año MDXXXVIII.*

Sevilla, Juan Cromberger, 1538

Subida del Monte Sión nuevamente renovada, como en la vuelta desta hoja se verá. Contiene el conoscimiento nuestro y el seguimiento de Christo y el reverenciar a Dios en la contemplación quieta. MDXLII. [Al Fin:] *Emprimiose el presente libro intitulado Subida del Monte Sión en la muy noble villa de Medina del Campo, en casa de Pedro de Castro, a costa de Juan de Espinosa, mercader de libros. Acabóse a xiii días del mes de Noviembre. Año MDXLII.*

Medina del Campo, Pedro de Castro a costa de Juan de Espinosa, 1542.

Subida del monte Sion. Contiene el conocimiento nuestro y el seguimiento de Cristo, y el reverenciar a Dios en la contemplación quieta. Corregida y emendada en esta última impressión por el R. Padre F. Geronimo Alcocer de la Orden de Predicadores, Maestro en Sancta Theologia. Dirigida al Illustrissimo y Revereendissimo señor don Gaspar Punter, Obispo de Tortosa, y del Consejo de su Magestad. En Valencia, en la impressión de Felipe Mey. MDXC.

Valencia, Felipe Mey, 1590.

> *Subida del monte Sión, contiene el conocimiento nuestro, y el seguimiento de Christo, y el reverenciar a Dios en la contemplación quieta. Compuesto por Bernardino de Laredo, frayle lego de la Provincia de los Ángeles de la Orden del S.P.S. Francisco, como se colige de la cuarta parte de las corónicas de la misma Orden, aunque el Autor por su humildad no quiso manifestar su nombre. Dirigido a la reina de las reinas, Virgen de las vírgenes, Emperatriz de los cielos. Año. 1617. Con licencia. En Alcalá, en casa de Juan Gracián, que sea en gloria.*
>
> Alcalá de Henares, Juan Gracián[1], 1617

Contamos, por su parte, con dos ediciones modernas: la incluida en el tomo segundo de los *Místicos franciscanos españoles* (1948), «edición preparada por los redactores de 'Verdad y vida'» y con introducción del padre fray Juan Bautista Gomís, O.F.M., que, como indica ya desde el título sigue la segunda edición de la obra, esto es, la de Sevilla, Juan Cromberger, 1538. Más recientemente ha sido editado por Alegría Alonso González, Mercedes García Trascasas y Bertha Gutiérrez Rodilla (2000). El estudio introductorio de esta edición nos servirá para exponer las dificultades que presenta la edición de la obra. En efecto, si en un principio las editoras nos dicen que

> Creemos que el libro que Bernardino de Laredo envió a la imprenta y más tarde corrigió, actualizó y adaptó, ajustándose a las sugerencias que se le habían hecho, recoge en una única obra todos los escritos de carácter espiritual del franciscano. Al reproducirlo como fue compuesto, hemos querido respetar la voluntad del autor y recrear la realidad de los lectores contemporáneos (Alonso *et al.* 2000: 16).

Y esto nos podría hacer pensar que se sigue una única edición («al reproducirlo como fue compuesto») que, a juzgar por el comentario anterior («y más tarde corrigió actualizó y adaptó»), no puede ser otra que la edición de 1538. Sin embargo, apenas unas líneas después las editoras nos informan que, además de utilizar las notas a pie de página para señalar las diferencias más importantes entre las jornadas I y II de la primera y de la segunda edición, se han visto obligadas a

1 La aclaración de la portada «que sea en gloria», si no bastara la fecha, indican claramente que el famoso editor alcalaíno había ya muerto. En efecto, sabemos que falleció en 1587 y que a partir de ese momento se hicieron cargo de la imprenta sus herederos y, sobre todo, su mujer, María Ramírez.

> De la jornada II incluimos, además, los capítulos que aparecían en la primera edición y que fueron suprimidos a partir de la segunda. Para la III jornada hemos recogido las versiones de las dos ediciones, por ser totalmente distintas; por este motivo aparecen dos jornadas o partes III en nuestra obra. (Alonso *et al.* 2000: 17)

No se trata en puridad, por tanto, de una edición crítica ni tampoco respeta «la voluntad del autor». Más bien, por el contrario, se trata de publicar ambas versiones, la del 1535 y la del 1538, eliminando las partes en común y editando ambas cuando estas disientes.

Y es que, en efecto, son muchas e importantes las diferencias entre ambas ediciones. Veámoslas con más detenimiento.

Portada

En la segunda edición se reproduce básicamente, como hemos visto, la portada de la primera, pero se introduce una pequeño pero muy significativo añadido: «nuevamente renovada: como en la buelta desta hoja se vera». Y, en efecto, a la vuelta de la portada nos aparece un sumario resumen de las partes cambiadas:

> ¶ En esta impresión segunda van más declaradas muchas cosas que sufren declaración.
> ¶ Van romanzadas las partes que antes iban en latín.
> ¶ Lleva sacado en los márgenes la auctoridad del lugar y capítulo que antes iba señalado.
> ¶ Item van algunas cosas mudadas de sus lugares y otras muchas abreviadas.
> ¶ Item el libro tercero es nuevamente ordenado y mudado casi todo en más entrañable amor y en más libertad de espíritu.
> ¶ Item la materia del Santísimo sacramento que estaba en el libro segundo se mudó casi al fin del libro tercero también en nueva manera más cordial que la primera.
> ¶ Item están glosados los versos del amor que sin declaración fueron en el capítulo veintiuno de la parte tercera en la primera impresión.
> ¶ Item del principio se quitaron el notable segundo y tercero y el sumario o relación, lo cual pareció poderse escusar.
> ¶ Item del extravagante se quitaron dos epístolas.
> Sea por todo gloria a Dios, por cuyo amor pido tres Ave Marías por un ánima que en Purgatorio tiene más necesidad.

Este añadido se mantiene en la siguiente edición, la tercera, de 1542, repitiéndose, pese a todo, la fórmula «en esta segunda edición», pero desaparece ya —o se camufla— en la de 1590, para omitirse absolutamente en la última de 1617, lo que parece indicar claramente que, al menos desde la edición de 1590, se asume la autoridad incuestionable del texto de la segunda edición, considerado ya definitivo, por lo que no merece la pena indicar las partes cambiadas con respecto a una primera edición, quizás desconocida ya o simplemente considerada superada por las innovaciones y mejoras de la segunda.

Pero más allá de que, como acabamos de explicar, la industria editorial asuma y metabolice los cambios, la nota aclaratoria que se añade en la segunda edición y que acabamos de copiar testimonia una serie de importantes y trascendentales cambios entre la primera edición y las siguientes, cambios que, como hemos visto, dificultan enormemente la edición crítica.

No hay mucho que anotar sobre los tres primeros, pues se refieren al añadido de aclaraciones para mayor claridad del texto; al traslado en castellano de partes que antes iban en latín y a un aparato de glosas marginales, ya existente en cualquier caso en la primera edición, pero que ahora indica con mayor claridad la importancia del texto, funcionando a modo de índice de materias para mayor facilidad de consulta. El cuarto cambio indicado, muy vago en su definición («Item van algunas cosas mudadas de sus lugares y otras muchas abreviadas») parece relacionarse con el primero, pero mientras que en aquel se añadía nuevo texto en este se cambia de lugar o desaparece. Como sea, parece claro que estos cuatro primeros cambios indicados se corresponden con un deseo de dar una mayor difusión al texto, haciéndolo más claro a sus lectores tanto en lo que se refiere a su lectura como a su consulta.

Es en el quinto cambio anunciado donde las cosas comienzan a complicarse, al confesarse que el libro tercero «es nuevamente ordenado y mudado casi todo en más entrañable amor y en más libertad de espíritu». Este libro en ambas versiones recibe idéntico título con mínimas variantes: «Comiença la parte tercera, la qual llama el ánima a se encerrar dentro en sí a la contemplación quieta»[2]. A continuación, aparece un prólogo que presenta esta parte fundamental de la obra y que, textualmente, no presenta grandes cambios, tan solo en el último párrafo, donde la segunda

2 En la versión de la primera edición de 1535 lee así: «Comiença la tercera jornada o parte tercera, la qual llama el ánima a se encerrar dentro en sí a la contemplación quieta».

edición elimina una parte del texto de la primera en la que se hacía referencia a capítulos concretos de esta tercera parte donde se exponían ejemplos de cuanto expreso[3]. Obviamente, los radicales cambios textuales obrados en la segunda edición hacían del todo inútil la referencia a partes del texto que, en su mayor parte, habían sido suprimidas.

Y es a partir de aquí donde el texto de ambas ediciones cambia radicalmente hasta el punto de que, como hemos visto, los editores modernos, ante la imposibilidad de elegir cuál sea el texto más fiel al autor, deciden editar ambos. Con otras palabras, los textos son tan radicalmente distintos que la *collatio* es imposible. La cuestión, más allá de los detalles textuales apuntados, es también de vital importancia desde un punto de vista teológico, pues, como nos recuerda el prólogo —idéntico en ambas ediciones, salvo el pequeño cambio anotado:

> Pues si esto avéys hecho bien, conforme al libro primero, y si tenéys según el libro segundo, bien trillado vuestro trigo en la seqüela de Christo e imitación de su cruz, sabed que la lición de aqueste libro tercero os representa el alholí del gran rey, donde es puesto el grano puro alimpiado de la paja.

Es decir, el libro tercero representa no solo un paso más en la escalada ascética, sino que también, en el plan previo que indudablemente guía la obra, se configura como la conclusión de todo un proceso que, como se nos dice, ha comenzado en el primer libro. Obsérvese, además, que para su cabal entendimiento es fundamental haber recorrido con sabiduría y conciencia los dos primeros que, ahora lo sabemos, no son sino su introducción. Se explica muy bien en el texto que sigue a la cita anterior:

> E así, en la quietud e alegría de vuestro spíritu cogéreys en este tercero libro lo que en el primero y segundo pudistes sembrar con lágrimas.

Pues bien, quizás por la importancia doctrinal de este capítulo se decidió, como hemos visto, no solo cambiar el prólogo que le introducía, sino también introducir un nuevo capítulo que, quizás por despiste del tipógrafo o para no alterar la disposición previa de los capítulos, recibe el título de «Capítulo primero. De la substancia y auctoridad de aqueste libro tercero», si bien el que le sigue a continuación reciba idéntica nu-

3 Este es el texto que se suprime: «assi como se podrá sentir aquesto en el capitulo XV y en diversos otros puntos, donde por via de verbi gratia o exemplo se da a sentir la orden de este proceder hasta tomar puerto en la contemplación quieta. Alúmbrenos la benignidad de Dios».

meración: «Capítulo primero. Declarando la excelencia del título, "Monte Sión", muestra la sublimidad de la contemplación quieta»[4]. Este capítulo añadido es, a todas luces, el verdadero prólogo de este renovado libro tercero y es leyéndolo cuando empezamos a entender las verdaderas razones que han llevado a su total renovación:

> Pues como sea assí la unión o juntamento del ánimo con su Dios aya de ser por atadura de amor, paresció ser cosa muy convenible mudar aqueste tercero libro en más amorosos enseñamientos; porque como las dos partes passadas tienen consonancia al título, *Subido del Monte Sión*, por yr, como dicho está, subiendo, purgando el ánima e yluminando el espíritu, assí esta parte tercera no sinifica subir, mas aver subido y estar ya en lo alto de quieta contemplación, mediante el juntamiento de amor, que se llama vía unitiva.

Debemos entender, pues, que el drástico cambio textual entre la primera y la segunda edición se ha debido, sobre todo, a un imperativo teológico y doctrinal, pues los cambios afectan especialmente, como hemos visto, a esta tercera parte, considerada fundamental hasta el punto de considerarla ya la llegada al Monte Sión, la cumbre mística a la que se aspira con su lectura: «Por esto podría aquesta parte tercera intitularse por sí "La cumbre del monte Sión"» (Alonso *et al.* 2000: 434).

Añádase, además, que no teniendo ni la primera ni la segunda edición ninguno de los paratextos legales de rigor (aprobación, licencia, etc.), al terminar este capítulo primero de la segunda se nos dice que

> Aviendo sido mudado, como está dicho, casi todo en todo aqueste tercero libro, es bien que se sepa estar muy particularmente mandado examinar e aprobado por el muy Reverendo Señor el Licenciado Tremiño, Provisor, Prior e Canónigo de esta santa Yglesia de Sevilla, y por el muy Reverendo Señor el Licenciado del Corro, Canónigo y inquisidor en este Arçobispado y su partido. (Alonso *et al.* 2000: 435).

La sospecha, claro, surge espontanea: ¿hasta qué punto la intervención de Tremiño y del Corro se ha limitado a examinar y aprobar el nuevo texto de esta tercera parte o si, por el contrario, ha ido mucho más allá, dirigiendo la escritura de Laredo o incluso sustituyéndola por la suya o por la de otra persona cercana a ellos? Evidentemente, no ya para res-

4 En efecto, en la tabla final de los capítulos que aparece al final de la edición se dice que «el libro iii. tiene xlij capítulos. e avían de ser xliij y por yerro de la imprenta dize dos veces capitulo primero» (Alonso *et al.* 2000: 904).

ponder a esta pregunta, sino simplemente para poder sustentar con rigor la sospecha haría falta no solo un análisis textual de esta parte, sino también y, sobre todo, un estudio de los fundamentos teológicos de ambas partes, contrastando las diferencias doctrinales entre ambos textos. Con ello no haríamos más que dar nuevas razones a las ya expuestas por Boon (2006: 134) cuando anotaba Laredo: «is unique among sixteenth-century Castilian mystics for neither coming before the Inquisition nor having his *Subida del Monte Sión* (Ascent of Mount Sion, 1535, 1538) banned or expurgated by the *Indices of Prohibited Books*».

Como conclusión, parece evidente que solo una edición crítica que afrente conjuntamente los problemas textuales apenas esbozados y las cuestiones religiosas relacionadas con el texto podrá ofrecer algunas respuestas a los muchos interrogantes que este texto, fundamental para la historia de la mística castellana del XVI.

OBRAS CITADAS

BOON, Jessica A., «A Mystic in the Age of the Inquisition: Bernardino de Laredo's Converso environment and christological spirituality», *Medieval Encounters*, 12.2, 2006, págs. 133-152.

LAREDO, Bernardino de, «Subida del Monte Sión», en *Místicos franciscanos españoles*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1948, págs. 25-442.

— *Subida del Monte Sión*, ed. A Alonso González, M. García Trascasas y B. Gutiérrez Rodilla, Madrid, FUE-Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.

ROS, Padre Fidele de, *Le frère Bernardin de Laredo*, Paris, J. Vrin, 1948.

La biografía de un biógrafo: entre Faria y Lanuza

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba - Grupo PASO

Resumen: En 1650 coinciden una biografía de Faria y Sousa, y la que él realizó del tío del dedicatario de ambos impresos. La circunstancia permite una reflexión sobre las redes de sociabilidad y el papel que en las mismas juega el género de la biografía, al tiempo que el heredero de las *vitae* clásicas se confirma como un potente instrumento de representación y autorrepresentación autorial. Asimismo, sostiene una consideración de su efecto paralelo en el agente y en el objeto de la narración de vida.

Palabras clave: Faria y Sousa, Moreno Porcel, Lanuza, biografía, sociabilidad letrada, representación autorial.

El estudio de Núñez Rivera (2020) sobre las biografías de Faria y Sousa coincide en la línea de investigación sobre los relatos de vida como herramienta de representación y autorrepresentación autorial activa en estas páginas. La elección del autor portugués asentado en Madrid resulta de especial relevancia por su condición de polígrafo, la amplitud de su obra y de sus cauces de difusión, su trabajo de reescritura en línea con el empeño de construirse una imagen y asentar un lugar en el campo literario, con el cuidado dibujo de una trayectoria y las consiguientes polémicas en las que se vio inmerso. También porque en el comentarista de Camoens se da la doble condición de biógrafo y de biografiado, además de autobiógrafo, y porque su práctica se inscribe en una curiosa trama de textos ligada a una red de sociabilidad, que enmarca y dimensiona obras y estrategias en torno a Faria, como autor y objeto de las mismas.

En 1650, eje del siglo y final de la vida de nuestro autor, aparece, sin pie de imprenta y firmado por Francisco Moreno Porcel, el *Retrato de Manuel de Faria y Sousa, caballero del Orden Militar de Cristo y de la Casa Real. Contiene una relación de su vida, un catálogo de sus escritos y un sumario de sus elogios recogidos de varios autores*. La portada reúne los tres elementos del volumen y las modalidades discursivas paulatinamente entrelazadas

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_020
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 225-231

en la configuración de la imagen autorial, desde las de raíces más clásicas a las germinales en el siglo XVII. En las primeras, efigies y *vitae*, los escritores consiguen un creciente acceso a las formas genéricas reservadas para príncipes, héroes y santos. Con los repertorios bibliográficos, cada vez más codificados, visibilizan lo que es privativo en su condición, entre la compilación que se hace eco y visibiliza una república literaria, marcada por la continuidad y la extensión, y el catálogo de la producción de un autor, generalmente a cargo del mismo. El volumen sacado finalmente a la luz por Moreno Porcel (movido desde su germen y en su desarrollo por el propio Faria) reúne en perfecta sucesión otras tantas líneas desarrolladas previamente de manera más dispersa por el autor portugués (Ruiz Pérez, en prensa). Él mismo inscribió su retrato junto a Camoens en el comentario a *Os Lusiadas* (1619), redactó una autobiografía, manuscrita, con el título de *Fortuna*, y adelantó un catálogo con sus títulos en los preliminares del *Nobiliario de don Pedro, conde de Barcelos* (1646). La composición iconográfica del retrato que abre el volumen y le sirve de referencia es otra síntesis de todos estos elementos, pues bajo el busto del escritor se incluye una esquemática semblanza y a su alrededor se colocan nueve medallones orlados de laurel con las referencias a las principales obras de Faria, entrelazadas con un conjunto de citas alusivas a su condición moral y su erudición.

La capacidad canonizadora del género, a escasos meses de la muerte del escritor, queda destacada en el juego de espejos explicitado por Moreno Porcel, al mencionar la casi simultánea biografía de Martín Batista de Lanuza en la dedicatoria del *Retrato* a su sobrino don Miguel Batista de Lanuza, «caballero del Orden de Santiago, del Consejo del rey nuestro señor y su protonotario en los reinos de la Corona de Aragón». En efecto, *El gran Justicia de Aragón don Martín Batista de Lanuza*, escrito por Faria, aparece el mismo año que el *Retrato* y comparte dedicatario con él. Es el primer indicio explícito de un entramado de relaciones donde se juegan al tiempo prestigio literario y renombre social. El parentesco de ambas biografías resalta su eficacia en la consagración, y esta las convierte en recurso privilegiado para sancionarla, aun con las diferencias apreciables entre los dos modelos, el dedicado al prohombre y el reservado para la exaltación del escritor.

En la biografía que él firma, Faria despliega su erudición y sus procedimientos de historiador para renovar el género, pero sobre todo (en lo que ahora nos interesa) para, a través de la escritura, convertir la heterobiografía en una proyección de su propia imagen, no en cuanto a un po-

sible paralelismo similar al asentado en las *Vidas* de Plutarco, sino como ostentación del poder inmortalizador del panegirista en emulación con las obras del ensalzado. Las declaraciones de modestia de Moreno Porcel en la dedicatoria del *Retrato* ciertamente obedecían a la consciencia de su papel ancilar en la construcción del texto ofrecido, así como de su subordinación a un mecenas al que puede ofrecerle poco más que su fidelidad; resaltan así el tono afirmativo de Faria en su biografía de Lanuza, en correspondencia con su orgullo autorial, ostentado en las declaraciones preliminares y asentado en el valor de su estilo para potenciar sus aportaciones como historiador y renovador del género biográfico. Así se pone de relieve, tras las obligadas referencias genealógicas, con el detalle de los datos y su eficacia en la *enargeia*: «Eran las dos de la mañana del día 10 de noviembre y año 1550 cuando en Híjar nació don Martín» (cap. III, f. 7v.); continúa con la consciencia del orden temporal de la exposición, al que expresamente vuelve tras sus frecuentes digresiones y excursos; y culmina con la reiterada referencia al manejo de documentos originales, con los que denota la cercanía con la familia del biografiado, pero también el rigor con que se empeña en su tarea, como corresponde a un género estrechamente ligado al de la historiografía (Pineda 2021). Estos papeles fueron consultados por Faria en el archivo de Miguel Batista de Lanuza, sobrino de don Martín y dedicatario de la obra, como del *Retrato*, aparecido en una cercanía de meses. Según corresponde a los preliminares (en los que también participa Moreno Porcel), hay una pátina de halago y subordinación, como al hacerle entrega, a la manera feudal, de la obra: «De ella le hago dueño, no por heredero de este ilustre varón (…) mas para que como maestro la retoque, como patrón la ampare y como dueño la publique» (f. ¶6v.). Sin embargo, las muestras de aparente humildad no encubren la continua autorreferencia a su trabajo y su obra, a la que dedica una final manifestación de aprecio: «Si lo que mucho cuesta mucho se ama, mucho debo amar este Benjamín de mis escritos. Entre dolores de prolija y penosa dolencia fue forjado y fenecido fue también entre dolores. Hijo fue de mi diestra, hijo de mi dolor y hijo será, sin duda, último de mi ingenio» (f. ¶7r.). Lo inusitado de una respuesta del dedicatario, «A Manuel de Faria y Sousa, caballero de la Orden de Cristo, y de la Casa Real, don Miguel Batista de Lanuza, su más obligado amigo», y la declaración de amistad ratifican la posición de igual que el biógrafo alcanza, y que el propio Lanuza justifica al apelar en su respuesta al conocido tópico épico: «Con que vengo a entender que el escritor y el héroe nacieron con buena estrella, de obrar el uno lo que el otro había de

celebrar» (f. ¶¶1r.). Que Faria era muy consciente de este papel y que buscaba su reconocimiento se evidencia en sus declaraciones en el «Prólogo», con recuento de su producción previa y referencia al «héroe de quien escribo», y en una breve pero enjundiosa «Introducción», con declaración de su propósito, modelos y metodología.

Con todos estos elementos, los preliminares de *El gran Justicia* revelan que la obra se sitúa en el núcleo de una trama de biografías entrelazadas, convenientemente destacadas en los paratextos y en los primeros folios de la obra. Y a ello harán eco en pocas fechas los preliminares del *Retrato* de Moreno Porcel y la empresa misma, impulsada por el propio Faria. Por si fuera poco, a partir de los propios datos salpicados en estos textos se perfila ante el lector atento un verdadero corpus de relatos biográficos, que enlazan a los miembros de la familia Batista de Lanuza y su entorno, al que con mayor o menor grado de fortuna pretenden adscribirse Faria y Moreno Porcel. Valga citar, entre los nudos de una red que podría extenderse, la *Vida maravillosa del santo obispo de Albarracín don fray Jerónimo Batista de Lanuza* (Roma, 1648; reed. Zaragoza, 1649), de fray Jerónimo Fuser, hermano de Martín, y comunicada por Miguel, que la presenta como la biografía de un «héroe eclesiástico». El hermano del Justicia de Aragón, también llamado Miguel Batista de Lanuza, dejó de su mano una *Vida de la bendita madre Isabel de Santo Domingo, compañera de Teresa de Jesús, coadjutora de la santa en la nueva reforma de la Orden* (Madrid, 1638). Y del propio don Martín quedaron «algunos trozos que dejó escritos de su vida». La actividad tenía más ecos en el entorno aragonés, como testimonian las vidas de religiosas compuestas por Ana Francisca Abarca de Bolea, objeto también de alguna semblanza (Marín Pina 2019a y b). Y con todas ellas se entremezclan las prácticas de Faria, las autobiográficas y la vida de Camoens que añadió a sus comentarios al modo del clásico *accessus ad auctorem*, y la mixtificación que supone su propio *Retrato* con el papel jugado por Moreno Porcel.

Lo peculiar de esta red de sociabilidad, además de extenderse entre la corte del reino de Castilla y la de Aragón, es el modo en que se entremezclan las relaciones de mecenazgo con unas extendidas prácticas de escritura. El patrocinio por parte de quienes ocupan un escalón más alto en la jerarquía social se manifiesta en forma de los tradicionales vínculos de servicio y protección, canalizados a través del encargo más o menos expreso, pero también en el ejercicio de la financiación que debía seguirse de dicho encargo y que venía exigida por el mercado; así lo indicaría la referencia recogida en la tasa acerca de que la obra se imprime

a solicitud de Miguel Batista de Lanuza, el dedicatario, además de heredero del Justicia y del prestigio resultante de la difusión de su vida escrita por Faria. En el plano de la escritura, aunque el portugués haría de ella la razón y la justificación de su existencia, encarnando el paradigma de escritor profesional, no dejan de participar en su práctica todas las figuras que hemos visto disponerse en torno a estas dos biografías casi hermanas, en un ejercicio en el que parece trazarse una estela autorial enlazada en torno al reiterado cultivo de un género en el que sobresale la biografía de un biógrafo.

Volvemos con esta observación a la tesis inicial acerca de las biografías y su papel en la consagración de un modelo, en el que el escritor (como confirmará dos décadas después la vida de Quevedo escrita por Pablo de Tarsia) se hace un sitio junto a santos, héroes y príncipes. En este proceso el papel de los hombres de letras que hacen biografías adquiere un particular relieve, ya antes de que en el siglo siguiente lo confirmaran figuras tan dispares, por no decir contrapuestas, como las de Mayans y Torres Villarroel, en la deriva de lo que iniciaron herederos del humanismo como el genealogista Argote de Molina, Rodrigo Caro, Pacheco, Martín de Roa, Pellicer o el propio Faria. Y no deja de ser significativo que este coloque el que considera benjamín de sus escritos (por ser el último, como el hijo de Jacob) en el primer lugar de la serie de nueve títulos de su producción que orlan y aureolan su retrato en la apertura de la obra de Moreno Porcel. En clave de la noción de trayectoria consagrada por los comentaristas de Virgilio, a la obra final, la de mayor madurez, corresponde el nivel más elevado y sublime. Faria no duda en colocar en este pedestal su semblanza panegírica de Lanuza. Y no debió de ser una veleidad caprichosa de su parte, pues, movidos o no por sus palabras, insisten en el mismo tópico sus aprobadores: Agustín de Castro habla de «coronar tan ingeniosos, tan eruditos escritos suyos» con esta obra, y Jerónimo Mascareñas afirma que «con la música de estos discursos dio fin a las penosas fatigas de esta vida», sugiriendo la imagen del cisne como representación del poeta y su canto más excelso. Aunque este último invierte en cierto modo el tópico épico («El sujeto de esta historia fue digno de la pluma de su autor, y esta será siempre su mayor alabanza»), ya la referencia es relevante, sobre todo como anticipo de la más expresa formulación por parte del propio dedicatario de la obra y continuador del linaje del Justicia; para él el escritor y el héroe vinculan sus perfiles, y acaba afirmando, a mayor gloria de Faria, la «gran suerte que le cupo en tal escritor», porque su biografía servirá para «eternizar

sus escritos», los del biografiado e, inevitablemente, los del biógrafo, objeto a su vez de otra semblanza, ahora claramente canonizadora, y no solo por los elogios añadidos.

Lo sabían bien Herrera, de manera interesada en su edición de Garcilaso, y Pérez de Montalbán, con su sincera devoción al Fénix: a la vez, la labor del biógrafo funge como un elemento de canonización y de autocanonización. Moreno Porcel lo expone sin veladuras en la dedicatoria de *El Gran Justicia de Aragón*: «Dos [varones] dignísimos de eterna loa se ofrecen a la vista: uno el señor Justicia, cuyas acciones y vida se escriben; otro, el autor que las refiere», porque «mérito grande sin duda es en un escritor la elección de asuntos heroicos». Y estos adquieren en una vertiente de progresiva presencia los rasgos de la biografía. Bien cabe traer aquí la atinada distinción de Mathieu-Castellani (1989) entre *commentateur* y *commentataire* o la noción de altrobiografía de Gramigna y Viart (2001). En los casos brevemente expuestos quedan apuntadas las proyecciones y juegos de espejos entre el sujeto y el objeto de la biografía, destacando en la cadena textual el papel de Faria y los Lanuza, biógrafos biografiados.

Obras citadas

FARIA Y SOUSA, Manuel de, *El gran Justicia de Aragón don Martín Batista de Lanuza*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650.

MARÍN PINA, Mª Carmen, «Las redes en la representación autorial de Ana Francisco Abarca de Bolea (1602-1686)», en *Representaciones de autor (XV-XIX)*, dir. Pedro Ruiz Pérez, monográfico en *Bulletin Hispanique*, 121,2, 2019a, págs. 613-628.

— «El escrito oculto, las redes y la construcción autorial de Feliciana de San José (*Recreación espiritual*, 1654)», en *Autor en construcción. Sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*, ed. de Pedro Ruiz Pérez, Universidad de Zaragoza, 2019b, págs. 153-182.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « La poésie et son lecteur, le poéte et son public d'aprés le *Commentaire* de Muret », en *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, ed. de A. Ch. Fiorato y J. C. Margolin, Paris, Vrin, 1989, págs. 359-366.

Moreno Porcel, Francisco, *Retrato de Manuel de Faria y Sousa, caballero del Orden Militar de Cristo y de la Casa Real. Contiene una relación de su vida, un catálogo de sus escritos y un sumario de sus elogios recogidos de varios autores*, s.l., s.i., 1650.

Núñez Rivera, Valentín, *Escrituras del yo y carrera literaria. Las biografías de Faria y Sousa*, Huelva, Universidad de Huelva, 2020.

Pineda, Victoria, «El género "vida" en la retórica historiográfica renacentista», *Studi Ispanici*, XLVI, 2021, págs. 33-57.

Ruiz Pérez, Pedro, «Otorgar vida a las letras: memoria bibliográfica y construcción autorial en la *Biblioteca* de Pellicer», en *El arte de la memoria. Homenaje a Victor Infantes*, ed. de Ana Martínez Pereira, Madrid, Visor, 2020, págs. 169-180.

Ruiz Pérez, Pedro, ed., *Sociología de la literatura hispánica (II). Biografías de escritores y campo literario*, monográfico en *Studi Ispanici*, XLVI, 2021.

— «Biografía y edición. El *Retrato* de Moreno Porcel y las estrategias de consagración de Faria y Sousa», en *Un polígrafo portugués en la Monarquía Hispánica. Manuel de Faria e Sousa (1590-1649)*, ed. de Aude Plagnard y Joseph Roussiès, Madrid, Calambur, en prensa.

Viart, Dominique, « Dis-moi qui te hante », *Revue des sciences humaines. Paradoxes du biographique*, 263, 2001, págs. 7-33.

La *Mensa spiritualium ciborum* (1614) de Diego López de Mesa y las *Strommas sacro-profanas* (1695) de Juan Bautista Elorriaga, un libro de lugares comunes y una miscelánea novohispanos*

Andrés Iñigo Silva
Universidad Nacional Autónoma de México
ennecus@comunidad.unam.mx

Resumen: El propósito de este artículo es sumar un par de obras novohispanas al corpus hispánico de obras enciclopédicas renacentistas y barrocas, es decir, a las silvas, misceláneas, polianteas, tesoros y jardines, entre otros posibles nombres, que abundaron en la época. La *Mensa spiritualium ciborum* (1614) de Diego López de Mesa es un libro de lugares comunes y las *Strommas sacro-profanas* (1695) de Juan Bautista Elorriaga es una miscelánea religiosa.

Palabras clave: Diego López de Mesa, Juan Bautista Elorriaga, *Mensa spiritualium ciborum*, *Strommas sacro-profanas*, literatura enciclopédica del Siglo de Oro, literatura novohispana, miscelánea, libro de lugares comunes, literatura novohispana.

En su edición de la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, Isaías Lerner (2003: 13) afirma que «pertenece al género de las misceláneas y enciclopedias que fue cultivado por autores griegos y latinos, y continuado por autores de la Edad Media latina». Las misceláneas, jardines, florilegios, silvas, polianteas y enciclopedias conformaron diferentes aristas del enciclopedismo propugnado por los humanistas; pero, por causas diversas, las obras novohispanas han quedado fuera de toda consideración. No solo los varios artículos de Lerner, también los de Infantes (1988), López

* Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM IN-401318 «La *imitatio* ecléctica de modelos clásicos y humanísticos: la poética de Zeuxis de España a Nueva España en los siglos xvi -xviii».

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_021
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 232-239

Poza (1999, 2000) y Rallo Gruss (1984) han indicado los caminos para transitar los bosques de estas obras. El propósito de este trabajo es añadir al corpus de misceláneas y polianteas hispánicas un par de obras novohispanas que no han sido consideradas hasta ahora.

En primer lugar, La *Mensa spiritualium ciborum* (1614), es decir, «Mesa de manjares espirituales tanto de las sagradas escrituras apoyada con sentencias y explicación de los santos padres» de Diego López de Mesa fue escrita en Nueva España por uno de los primeros jesuitas que arribó al territorio para establecer la Provincia Mexicana en 1572. Hacia el final de su vida había reunido tal cantidad de notas de lectura y trabajo que logró compilar un voluminoso material muy útil en caso de ser publicado, sobre todo para predicadores; precisamente por ello en la portada de su obra se llama a sí mismo colector y no autor. La metáfora utilizada en el título, «mesa de manjares espirituales», se encuentra en el origen mismo del concepto latino de «miscelánea»; pues originalmente se trataba de una metáfora gastronómica, unos sabrosos lugares predicables para sazonar el discurso.

Sin embargo, por su tamaño y extensión, en folio y más de 1000 páginas en latín y especialmente dirigido a letrados eclesiásticos, en Nueva España no era negocio llevar esta obra a las prensas. Por ello, mediante la labor de los gestores de la Compañía, se publicó primero en Lyon, Francia, en 1614, y conoció otras tres ediciones en ese siglo (en Colonia en 1621, 1642 y 1685), número nada despreciable considerando el volumen y la competencia que había debido a otras colecciones semejantes.

De acuerdo con el historiador jesuítico Gerard Decorme se trata de una obra plenamente renacentista, no rebuscada, sino transparente; no manierista ni barroca, que de hecho se opuso al nuevo estilo poético y de predicación que se ponía de moda entre ciertos sectores:

> La predicación de los jesuitas novohispanos era doctrinal y apostólica para el bien de las almas aun las más cultas, sin atención a los aplausos del público vano. Desde 1614 tenía una *Silva* sustancial de materias predicables, publicada por el P. Diego de Mesa (fallecido 1615) en Lyon de Francia y reeditada en Colonia en 1621. (Decorme 1941, 1, p. 161)

Como ahora reconocemos, los paratextos son piezas clave para conocer la intención del autor, pues es el primer espacio en el que el autor establece unas expectativas de lectura en prólogos y cartas dedicatorias, además de contener también los primeros juicios de recepción en censuras, aprobaciones y pareceres. En la epístola dedicatoria a los padres predicadores

de la Compañía de Jesús, López de Mesa menciona otras obras semejantes y explica cómo y para qué da a la luz la suya:

> Y por más que en esta época muchísimos volúmenes de los hombres más graves atraigan las miradas, principalmente en verdad los que por el hermano Luis de Granada, Felipe Díaz, el obispo Juan López, con singular aprobación de todos fueron entregados a la prensa, que se titulan *Silva*, *Lugares comunes* y *Epítome*; espero, sin embargo, queriéndolo Dios, que esta obra sea muy grata para todos, porque los dichos de los santos Padres y de las Sagradas Escrituras refiere y acomoda. Por esta razón, nada valió la pena recoger de estos volúmenes, como no tenía la intención de entretejer plumas ajenas, como dicen, con las mías, sino mejor ofrecerles esto, lo que procurado mediante algún esfuerzo incluso hubiera dispuesto con mis propias fuerzas, para los que no tienen tiempo de hojear libros y los lugares de las letras sagradas y sus exposiciones estén ordenadas delante de sus ojos. [...] Y entre las demás utilidades que podrán fácilmente extraerse de este volumen, éstas ciertamente no son pocas: cuando en tiempo de misiones, que frecuentísimamente son atendidas por ustedes, suplirá suficientemente un montón de muchos libros, no sólo, digo, de los intérpretes de las Sagradas Escrituras sino también de los santos padres. (1614, s.p.)[1]

El sistema seguido por Diego López para organizar su colección de lugares es por tópicos enlistados en orden alfabético, tal y como aparecían en las concordancias bíblicas y de la misma manera en la que había sido estructurado el *Manipulus florum* (1306) de Thomas Hibernicus, lo cual lo hace un libro de lugares comunes novohispano; pero, también, un florilegio, siguiendo la metáfora del 'ramo de flores' utilizada por Hibernicus, cuya obra es notable por tratarse del único florilegio medieval que logró pervivir y adaptarse a la época de la imprenta y continuar siendo enormemente popular; aunque ya no como florilegio medieval, sino como libro de lugares comunes renacentista, según ha estudiado Ann Moss (1996: 39-41).

López de Mesa ha procedido de una forma muy semejante. El índice, a través de 86 páginas, muestra qué lugares de la Sagrada Escritura tratará, siguiendo el orden de los libros bíblicos. Comienza así por el Génesis, versículo primero, y continúa con los siguientes casi uno por uno, y para cada versículo menciona los autores que ha utilizado para su comentario. En el primer tópico, «Abstinentia», puede verse que los recursos tipo-

1 Las traducciones del latín son mías.

gráficos con los que cuentan las prensas han avanzado notablemente desde el incunable del *Manipulus* y hay muchos mecanismos que contribuyen a facilitar al lector sus pesquisas. Además del ornamento superior, el filete y la capitular, puede observarse el título en versales; bajo el filete comienza una disposición a dos columnas; en versales va el subtítulo de la sección; después, en cursivas, los tópicos específicos, y, finalmente, una capitular comienza el desarrollo de los apartados.

En cuanto a la estructura, los tópicos están ordenados alfabéticamente y la mayoría se repite entre las diferentes colecciones. Mientras Hibernicus se limitó a proporcionar las referencias de las citas, originalmente antes de cada una, luego, cuando la imprenta lo permitió, al margen y en cursivas, López de Mesa proporciona la cita bíblica, acompañada de otras citas de comentarios de los más prestigiosos padres de la Iglesia y cada apartado comienza con una lista de ítems en cursiva acompañados de un número que corresponde al párrafo en el que se trata ese tema. Cada uno de esos enunciados es una síntesis de lo que se comentará. A diferencia de Hibernicus, quien a partir de tópicos preexistentes ordenó citas de los santos Padres, López de Mesa eligió versículos de la Biblia a los que luego añadió dichas citas. El resultado es una obra mucho más especializada para aquellos lectores en busca de lugares y argumentos para construir sus textos, especialmente los predicadores, pero no de forma exclusiva. Mientras que Hibernicus era más general e incluía a escritores paganos, López de Mesa se restringió a la Biblia y a los santos Padres como intérpretes o comentaristas, y no incluyó ninguna fuente pagana. Este matizado volumen de fuentes sirve no solo para ilustrar otros escritos o sermones, sino para que los miembros de la Compañía pudieran rumiar meditativamente sobre los sentidos de las citas. Quizá fue así como la conoció Carlos de Sigüenza y Góngora, quien la utilizó en su *Triunfo parténico* (1683) para elaborar sus argumentos.

En cuanto al segundo ejemplo, se trata de las *Strommas sacro-profanas* (1695), escritas por el poblano Juan Bautista Elorriaga, cura rector de la iglesia de san Mateo, pueblo de Ocelocalco, en la provincia de Soconusco, Chiapas. Su obra tuvo cuatro tomos en folio, de los que tristemente desde 1816, fecha en la que lo refiere el bibliógrafo José Mariano de Beristáin en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (1816: 455), ya solo nos queda el cuarto —el mal de la literatura perdida es uno que aqueja particularmente a la novohispana. El único tomo restante es un manuscrito en folio, conservado en la Biblioteca Nacional de México, aparentemente autógrafo y que fue redactado a lo largo de 1695, como se colige por re-

ferencias internas y porque el autor proporciona la fecha exacta de conclusión, el 17 de octubre de 1695 (f. 350v). El hecho de que se quedara manuscrita no es sorprendente tampoco: cuatro tomos en folio de apuntamientos misceláneos no eran negocio para las imprentas de la ciudad de México y sin un intermediario poderoso —los gestores de las órdenes religiosas o algún mecenas adinerado— muy difícilmente hubiera podido llegar a las extranjeras. No obstante, Beristáin (1816: 455) juzgó que «está en disposición de ir a la prensa, con bonísima letra y encuadernación, y con dos índices muy arreglados; uno de 'Lugares de la Santa Escritura', y otro de las 'cosas más notables'». Es un misterio cómo hizo para escribir obra tan docta y erudita mientras se encontraba en la recóndita Chiapas de finales del siglo XVII, seguramente llevaría una pequeña biblioteca consigo. Aun así, Elorriaga confiesa echar en falta un par de obras enciclopédicas renacentistas, de Celio Rhodigino *Antiquorum lectionum libri XVI* y *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano (fol. 86v). Otro misterio es cómo fue a parar al menos un tomo de las *Strommas* al Oratorio de San Felipe Neri, en donde se conservó durante más de un siglo, y que se desconozca el paradero de los demás. Es factible suponer que la escribió en aras de publicarla para obtener algún beneficio hacia el final de su vida, dado que nunca consiguió un nombramiento que le permitiera vivir con algo de desahogo. Elorriaga, igual que Carlos de Sigüenza y Góngora, su contemporáneo, y por los mismos años que aquel, participaba en actividades prohibidas para los novicios de la Compañía, como escapadas nocturnas y escándalos, que dieron pie a la expulsión de ambos.

Las *Strommas* están conformadas por 522 apartados numerados cuya caja de escritura está dividida en tres columnas, las glosas marginales están siempre en la columna pegada al borde externo y suelen resumir el contenido del apartado en cuestión, señalar referencias cruzadas o las fuentes, mientras que en la columna angosta, pegada a la encuadernación, va el número de los apartados. En cuanto al título metafórico, en griego Στρώματα (*Stromata*) significa literalmente «tapicería, mosaico o edredón hecho de retazos»; aquí refiere un texto misceláneo. Las fuentes de la Antigüedad provienen de dos ámbitos: las menciones más antiguas se encuentran en los prefacios de las misceláneas clásicas más famosas, las *Noches áticas* de Aulo Gelio y la *Historia natural* de Plinio. Además, Clemente de Alejandría tituló así una de sus obras en el siglo I d. C., *Στρώματα*, es decir, 'misceláneas'.

Por cierto, Pedro Mexía también es mencionado por Elorriaga, y lo traigo a colación porque en el prefacio de su *Silva*, refiere a «Vindice Ce-

lio», es decir, Caesellius Vindex, que tomara de la obra del ya mencionado Rhodiginus, quien elaboró sus *Antiquorum lectionum libri* sobre el modelo del *Stromateus*, obra perdida de un autor de principios del siglo II (Lerner, 2003: 14). La obra de Vindex se conoce por las alusiones de Aulo Gelio, Cassiodoro y otros *grammatici*. No es claro si las obras de Vindex tituladas *lectiones antiquae* y *stromateus* eran una sola o dos, o si la misma obra tuvo dos títulos o eran dos partes complementarias (Zetzel, 2018: 90). Sea como fuere, Elorriaga, mediante la elección de este título, emparenta su texto con las obras de erudición cristianas, clásicas y renacentistas. Si bien sus *Strommas* se tratan de una exégesis teologal de la oración «Padre nuestro», basada sobre todo en los *Commentaria* de Rafael de la Torre (1611) a las *Selectae selectae* de Santo Tomás, pareciera tener la doble intención de dirigirse a un público amplio, en un afán divulgativo, pero también al sentido de un trabajo en proceso, en forma de borradores, con una estructura retórica que pretende explicar dicha oración, pero que permite, por medio de la inclusión de diversos *progymnasmata*, de ampliaciones y digresiones, hablar sobre multitud de asuntos que nada tienen que con el «Padre Nuestro». En el prólogo Elorriaga explica:

> En el tomo tercero dije algo acerca de este género de escritura, que llamo *Strommas sacro-profanas*, porque tienen de todo, ya de divinas, ya de humanas letras. Si a alguno le descuadrare este linaje de estudio, veamos la muestra del suyo. Séneca (y quien se abroquela con Séneca, difícilmente será herido de punta alguna, por más que presuma de penetrante), Séneca escribió ciento y veinte y cuatro epístolas: éstas son las ciertas, otras le atribuyen. Y dichas epístolas no todas lo fueron, ni verdaderamente remitidas a aquel su Lucilio, las más fueron *stromas* [*sic*], y pensamientos sueltos. […] Yo escribo ya este, ya aquel punto, que me contenta en los libros o que me ofrecen tanto las ocupaciones y negocios, u ocupaciones incidentes, cuanto la ordinaria distribución de mis ejercicios. (fols. 2r-2v)

El bordado de todo el discurso es obra de Elorriaga, cuya libertad autoral yace no solo en el ordenamiento de los apartados sino en el ritmo de la exposición, entreverado de digresiones y *exempla*. En cuanto a sus fuentes, rara vez las juzga, pero cuando lo hace, es muy elocuente, pues siguiendo el principio *maximimum in minimo* explica que quien trae en el bolsillo una obra como la suya puede decir sin recelo que cabe en su bolsillo toda una selecta y copiosa librería (fol. 30v).

Tras la presentación de estos dos ejemplos paradigmáticos es posible decir que los ejes que organizan las obras que legan *saberes* son funda-

mentalmente dos: el grado de redacción de un texto y qué tan especializado es —la lengua y el público al que está dirigido contribuyen a esta determinación. Debido a la secularización ha habido una tendencia a dejar de lado las obras de contenido religioso, siendo que fueron las de mayor prestigio en su época. La producción literaria colonial quedó mucho más restringida que la peninsular a ciertos ámbitos y a ciertos sectores de la sociedad. Solo tomando en cuenta esos factores puede ser comprendida y estudiada. El hecho de que la obra de López de Mesa no se publicara en el territorio que la produjo o la de Elorriaga permaneciera manuscrita son los primeros indicios de que los letrados coloniales tenían las mismas aspiraciones e intereses que los de la Metrópoli, aunque no los mismos medios, en cuanto a la consecución de saberes, a dotar a sus obras con erudición y a divulgar los conocimientos.

Obras citadas

BERISTÁIN DE SOUZA, José Mariano, *Biblioteca hispano-americana septentrional o catálogo y noticia de los literatos, que o nacidos, o educados, o florecientes en la América septentrional española, han dado a luz algún escrito, o lo han dejado preparado para la prensa*, tomo 1 A-F, México, s.e., 1816.

DECORME, Gerard, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1572-1767*, tomo 1, México, Antigua Librería de Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941.

ELORRIAGA, Juan Bautista, *Strommas sacro-profanas*. Ms. 335 de la Biblioteca Nacional de México, 1695.

HIBERNICUS, Thomas, *Manipulus florum*, Piacenza, Jacobus de Tyela, 1483.

INFANTES, Víctor, «De *Officinas* y *Polyantheas*: los diccionarios secretos del siglo de oro», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. de Luisa López Grigera y Agustín Redondo, Madrid, Gredos, 1988, págs. 243-257.

LERNER, Isaías, «Misceláneas y polianteas del siglo de oro español», en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, ed. de Juan Matas Caballero *et al.*, León, Universidad de León, 2003, vol. 2, págs. 71-82.

López de Mesa, Diego, *Mensa spiritualium ciborum*, Lyon, Horatio Cardon, 1614.

López Poza, Sagrario, «Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 4, 2000, págs. 191-214.

— «La erudición como nodriza de la invención en Quevedo», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 3, 1999, págs. 171-194.

Moss, Ann, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Rallo Gruss, Asunción, «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, 3, 1984, págs. 159-180.

Torre, Rafael de la, *In sacra theologia magistri ordinis praedicatorum. De partibus potentialibus iustitiae, in secundam secunda D. Thoma a quaestione LXXX. usque ad quaestionem CXXIII. Commentaria in tres Tomos diuisa. Tomus primus de religione, et eius actibus*, Salmanticae, apud Franciscum de Cea Tesa, 1611.

Zetzel, James E. G., *Critics, Compilers, and Commentators: An Introduction to Roman Philology, 200 Bce-800 Ce*, New York, Oxford University Press, 2018.

Juan Bautista de Lezana y Francisco de Santa María: reforma del Carmelo y mística en dos historiadores del siglo XVII

Veronica Tartabini
Universidad Autónoma de Madrid
veronica.tartabini@uam.es

Resumen: Se presenta una aproximación teórica a dos conceptos de mística desarrollados durante el siglo XVII, inspirados en la reforma del Carmelo y en las obras de Santa Teresa de Jesús. El primero se encuentra en las *Anotaciones a la vida de Santa María Magdalena de Pazzi*, escritas por el padre carmelita calzado Juan Bautista de Lezana. Por otra parte, se analiza el texto del gran historiador de la Reforma de la Orden del Carmelo, fray Francisco de Santa María, que consiste precisamente en un *Breve tratado de Teología Mística*. Dos versiones de espiritualidad, la calzada y la descalza, hablan del hombre y de su búsqueda de Dios.

Palabras clave: Mística, Juan Bautista Lezana, Santa Teresa de Ávila, Francisco de Santa María, San Dionisio Aeropagita.

Santa Teresa de Ávila no tuvo una formación universitaria clásica, por lo tanto, su concepto de mística y la filosofía que en ella trasluce se revisten de una conexión más cercana a la realidad humana y no tanto a las disquisiciones académicas.

¿Qué concepto teórico de mística desarrollaron los frailes carmelitas después de sus fundaciones? Prestamos atención a los que se movieron en los territorios italianos de la Monarquía hispánica durante el siglo XVII.

1. La Teología Mística, según Lezana (O. Carm.)

El padre Juan Bautista de Lezana nació en Madrid, en 1583 y murió en Roma, en 1659. Fue miembro de la orden carmelita (de la regla mitigada, que llamamos comúnmente los calzados). Estudió filosofía en Va-

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_022
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 240-246

lladolid y teología en Salamanca. Posteriormente también en Alcalá. Fue profesor de Filosofía en Valdemoro (en Madrid) y de Teología en Toledo. Aun siendo de la orden de los carmelitas 'calzados', celebró con mucho entusiasmo la beatificación de Teresa de Jesús en 1614. También fue profesor de Teología en Alcalá, ciudad cuya universidad se caracterizó en la Edad Moderna por tener una gran tradición apegada al humanismo renacentista italiano. Se trasladó a la Ciudad Eterna, donde fue profesor primero en Transpontina[1] y fue profesor de Metafísica en la Universidad de la Sapienza de 1641 a 1647.

Autor de varias obras filosóficas y teológicas en latín, fue el traductor al español de la obra *Vita della Beata Suor Maria Maddalena de' Pazzi*, compuesta en 1609 por el padre Vincenzo Puccini; quien fue, a su vez, el gobernador y confesor del monasterio de Santa Maria degli Angeli di Borgo San Frediano (donde precisamente profesó la santa florentina en 1582). Ella (1566-1607) cobró una gran fama por sus éxtasis místicos, a través de los cuales vislumbró una idea de reforma de la Iglesia. Fue beatificada en 1626 y canonizada en 1662 (Ghisalberti 2020). La traducción del padre Lezana corresponde al periodo cuando era reconocida como beata, como lo indica además en la portada del libro impreso en Roma, en 1648. Ahí mismo se indica que lo tradujo de la lengua toscana y que agregó unas anotaciones —escritas directamente en castellano— para profundizar en los puntos de Teología Mística que contenían los acontecimientos de la vida de la madre María Magdalena. El objetivo fundamental de estas anotaciones consistía en quitar las sombras que rodean a la Teología mística; esclareciendo así su concepto teórico —siempre apegado a la ortodoxia pontificia—. El padre Lezana era, para este entonces, consultor de la Sacra Congregación del Índice[2] y examinador de beneficios[3], justo después de haber terminado su periodo como catedrático en la Sapienza (Velasco Bayón 2020).

Lezana destacó, en primer lugar, la importancia de la vida contemplativa y las manifestaciones del amor de Dios durante la oración, comparándolo con un esposo que acaricia a sus esposas; en la medida en la que

1 El convento de los carmelitas en la actual *via della Conciliazione*, al lado de San Pedro Vaticano.

2 La institución eclesiástica que aplicaba la censura a los libros y que estaba a cargo de publicar el Índice de Libros Prohibidos.

3 Los beneficios eran los derechos que ganaban los eclesiásticos, sobre todo económicos, al hacer una fundación o tener una capellanía. El examinador trabajaba para el obispo y controlaba el reparto de estos beneficios.

ascienden en el grado de contemplación. En la Virgen María Magdalena encontró dos manifestaciones fundamentales: la visión en la cual Jesucristo le colocó un anillo precioso en el dedo y la «llama» o «exceso» de amor que este acontecimiento le hizo sentir. La ubica en relación con la tradición mística de la Iglesia, ejemplificada en Santa Catalina de Siena y, también en Santa Teresa, a quien reconoce como «nuestra gran Madre». Ambas recibieron los dones de Cristo: la primera en una visión donde se le aparecía como su esposo; mientras que la segunda contempló como Dios le dio una cruz de su rosario con piedras preciosas, donde se encontraban esculpidas sus llagas:

> Parecíame haberme echado al cuello un collar de oro, muy hermoso, asida una cruz a él, de mucho valor. Este oro y piedras es tan diferente de lo de acá, que no tiene comparación; porque es su hermosura muy diferente de lo que podemos acá imaginar, […] (Santa Teresa de Jesús 2018: 400).

Lo mismo encontró en la otra manifestación de la madre Magdalena de Pazzi, la llama o exceso de amor. Sentía un fuego en el pecho que no podía esconder y debía manifestarlo exteriormente. Así también aconteció con Santa Catalina de Siena y con Santa Teresa:

> […] que sentía tan gran fuego en el corazón que la parecía que se abrasaba, y consumía con él, y que era como una centella, o rayo que saliendo de lo íntimo del alma la hería tan fuertemente, que la despedazaba, y deshacía (Lezana 1648: fol. 21r.)

Este fuego místico también se presentó en varios de los santos de la Edad Moderna, como San Felipe Neri y San Francisco Xavier, un amor interno que los hacía salir de sí mismos al no poderlo contener. El padre Lezana destacó, como gran culmen de esta experiencia al otro gran santo carmelita descalzo, fray Juan de la Cruz, a quien se refiere como «nuestro Padre» de la Cruz, en quien encontraba una gran «doctrina mística», sobre todo en la *Noche Oscura*:

> [Dice San Juan] A veces crece mucho la inflamación de Amor en el espiritu: son las ansias por Dios tan grandes en el Alma, que parece se le secan los huesos en esta sed, y se marchita el Natural, y estraga su calor, y fuerza por la viveza de la sed de Amor. (San Juan de la Cruz 1973: 636)

En su descripción de la vida mística, Lezana tiene muy presente una antropología donde la voluntad se entiende como fuerza espiritual, al mismo tiempo que la caridad. Estas propiedades iluminan las potencias

inferiores del ser humano, los apetitos sensibles, propiamente corpóreos. De esta forma la caridad se puede manifestar externamente, con el cuerpo, partiendo desde el corazón de las fuerzas interiores de la persona, es decir, del amor. El amor se vale de un gran ánimo o fuerza interior y se conecta con las aspiraciones de justicia y de libertad. La voluntad del hombre se entrelaza en ese momento de unión mística con la voluntad de Dios y así deduce el principio del cuidado de las almas. La comparación con la esposa y el esposo alimenta esta entrega de amor divino, hacia los hombres y de estos hacia él. De esta forma se combate el mal y se aspira a las cosas celestiales. Las almas que alcanzan esta dimensión reciben estos «raptos», que los hacen salir de sí mismos y entregarse de lleno a la divinidad (Lezana 1648: fol. 48 v.).

Tanto María Magdalena como Santa Teresa estarían en este espíritu de *fuerza*, llegando a un punto que Lezana recoge de la tradición apostólica, llamándolo «embriaguez del espíritu» o «locura santa» en términos de San Bernardo.

La experiencia mística se presenta como una operación espiritual donde el alma y el cuerpo se ven afectados, pero no necesariamente separados. La particularidad que destaca el autor carmelita es su naturalidad, su inteligibilidad de acuerdo con las categorías antropológicas de la filosofía clásica aristotélico-tomista: voluntad y conocimiento. La Teología mística es para él totalmente racional y razonable; con una apertura hacia la intervención divina, donde el conocimiento de Dios hacia sus criaturas elegidas es totalmente perfecto, como él.

2. La Teología Mística, según Francisco de Santa María (OCD)

El otro caso donde se define con particular atención a la Teología Mística se encuentra en el afamado historiador de la Orden del Carmelo descalzo, Francisco de Santa María. En su natal Granada estudió Gramática y Retórica, luego estudió Lógica y Metafísica con los franciscanos en Loja, Artes y Teología en Salamanca, donde tomó el hábito en 1586, entrando como novicio en Valladolid. Fue profesor de Artes y Teología en Salamanca, donde fue nombrado rector del Colegio de los carmelitas descalzos (Rodríguez 2020).

Fue prior en Granada y en Málaga y en 1610 viajó a Roma. Estuvo en el Colegio de Sevilla y en el de Baeza, y mostró una gran profesión hacia la historia, reconstruyendo así la del Carmelo descalzo en su libro *Reforma de los descalços de Nuestra Señora del Carmen de la Primitiva observancia.*

Hecha por Santa Teresa de Jesús en la antiquísima Religión fundada por el Gran Profeta Elías, donde mostró una gran predilección por el primer prepósito general de la orden, Nicolò Doria.

El padre benedictino Leandro de Granada escribió una obra titulada *Luz de las maravillas que Dios ha obrado en este mundo* (Valladolid, 1607) y el último discurso contiene un *Breve tratado de Teología Mística*, que erróneamente se le atribuyó a él, cuando leyéndolo en sus primeras líneas, se observa que el padre Leandro solo es el autor del prólogo y él mismo menciona que su autoría es del padre carmelita descalzo Fray Francisco de Santa María cuando era rector del Colegio de Carmelitas Descalzos de Salamanca. Este texto se lo había pedido el propio fray Leandro de Granada. Después de hacer una revisión en varios discursos sobre la acción de Dios en el mundo, copiando incluso varios pasajes de las obras de Santa Teresa, era necesario para fray Leandro cerrar su libro con una revisión filosófica del concepto de Teología Mística y el padre fray Francisco de Santa María, con su amplia formación, era la persona idónea para dicha labor. Para fray Leandro, la Teología Mística es hermana de la Escolástica, pero dada su complejidad, merece una definición clara y particular; que fray Francisco encontró en quien todavía consideraba como San Dionisio Aeropagita. Según la tradición, él habría pertenecido al Aerópago en Atenas donde se convirtió al cristianismo tras escuchar la prédica de San Pablo. Sin embargo, aunque la Iglesia reconoce la existencia de este santo, no pasa lo mismo con los escritos que se le atribuían. En realidad, los textos medievales firmados por él, son de la autoría del escritor bizantino que los especialistas e historiadores de la filosofía han denominado como el «Pseudo Dionisio».

Fray Francisco de Santa María todavía atribuye la autoría del *Breve Tratado de Teología Mística* a San Dionisio Aeropagita, dándole por ello un mayor peso a sus contenidos al colocarlo —sin ser consciente de su falsa atribución— en la propia tradición paulina. Por eso, fray Leandro presentó este texto y esta doctrina como «verdades ciertas» a pesar de la dificultad de su planteamiento, que a su juicio el padre Fray Francisco logró desentrañar a partir de las luces del razonamiento escolástico y a través del modo que él define el concepto de 'filosofía cristiana': «no es como las otras ciencias que tratan de las cosas criadas; sino ciencia cuyo principal oficio es tratar de Dios» (Santa María 1607: fol. 237 r.). Estaba convencido de que el texto era de San Dionisio Aeropagita y contenía toda la tradición apostólica. En ese tratado, pues, lee una intención pedagógica para la doctrina divina. Siempre siguiendo al Pseudo Dionisio, Santa María expone la división de la doctrina en tres partes: Teología

significativa, Teología afirmativa y, finalmente, Teología mística. La Teología significativa se basa en poner nombres a Dios, poniéndolo en relación con las cosas creadas «con señas y metáforas» (fol. 238 r.) ordenadas a distinguir con mayor claridad el significado —de ahí su nombre— de la acción de Dios en los hombres. Cuando en esta primera clase o dimensión de la Teología se le llama a Dios 'León', se apela a su valentía y dominio sobre sus criaturas; cuando se le llama 'Sol', es por el resplandor y la luz que significa para ellas. En la Teología afirmativa, por su parte, es cuando se utilizan nombres más directos que reflejen las propiedades de la perfección divina. Así le llaman a Dios 'Causa', como origen de la vida; bueno, justo —significando con ello el sentido clásico y filosófico del término: le da a cada uno le que le corresponde—. Es una Teología que afirma las notas de Dios, afirmativa y positiva, es decir, que se basa en el modo en que Dios *pone* o coloca su perfección. Como dice Santa María: «pone en el entendimiento humano noticia y conocimiento de la perfección que en Dios hay» (1607: fol. 239 r). En tercer y último grado esta la Teología mística, que en su origen etimológico significa secreta y escondida. Pero es secreto en el sentido que se refiere al modo en que Dios conoce, el cual no es conocido por la razón natural. El hombre por sí mismo no alcanza a conocer la naturaleza de las cosas divinas o lo hace con limitaciones, con «desiertos y cortedad».

La Teología mística es superior a las dos anteriores, porque estas al intentar verbalizar con conceptos humanos y acoplar al entendimiento humano el conocimiento divino, no alcanzan a abarcarlo en su infinita realidad. Permite evitar los equívocos y el caer en el riesgo de atribuir las propiedades negativas de las cosas y de los nombres con los cuales se aplican las metáforas y demás figuras retóricas. Por eso, la Teología mística: «[…] dice que [Dios] ni es Sol ni estrella; ni vela ni duerme: porque si en todo esto hay algo de perfecto, está tan cargado de imperfecciones, que sus nombres no pueden ser a propósito para Dios» (Santa María 1607: fol. 240 r).

Francisco de Santa María subraya la belleza de la comparación que hizo el Pseudo Dionisio de la Teología Mística, considerada como una ciencia, con la labor del escultor; quien descubre la figura escondida de la estatua en una piedra o una placa y este trabajo se consigue no poniendo —como la Teología significativa o afirmativa— sino quitando la materia que impedía ver la figura. Por eso es Teología secreta, al descubrir al entendimiento la figura de Dios, sin ponerle nombres, sino quitando todo lo que las limitaciones humanas le han puesto en su afán de entenderlo.

Conclusión

Mientras que el padre Lezana en su concepto de Teología Mística le concedía un peso importante a la voluntad, siempre dentro de los límites del entendimiento; fray Francisco de Santa María apostaba más por el entendimiento, prácticamente de forma exclusiva. Ambos coincidían en que estas experiencias del alma humana eran totalmente inteligibles y que su desbordamiento emocional y empírico se debía a ese 'préstamo' o a la gracia divina que permite por un momento al ser humano sentirla en todo su ser.

Obras citadas

GHISALBERTI, Alberto Maria, coord., «Maria Maddalena de'Pazzi, santa». Disponible en <https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-maddalena-de-pazzi-santa_(Dizionario-Biografico)/> (consulta: 1 de septiembre de 2020).

LEANDRO DE GRANADA, *Luz de las maravillas que Dios ha obrado en este mundo*, Valladolid, Por los herederos de Diego Fernández de Cordova, 1607.

LEZANA, Juan Bautista de, *Vita della Beata Suor Maria Maddalena de' Pazzi*, Roma, Por Vital Mascardo, 1648.

RODRÍGUEZ, JOSÉ VICENTE, «Fernando Pérez del Pulgar y Cepeda». Disponible en <http://dbe.rah.es/biografias/17305/fernando-perez-del-pulgar-y-cepeda> (consulta: 1 de septiembre de 2020).

SAN JUAN DE LA CRUZ, «Noche oscura», en *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, edición crítica de Luciano Ruano O.C.D., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1973.

SANTA MARÍA, Francisco de, «Breve Tratado de Teología Mística», en *Luz de las maravillas que Dios ha obrado en este mundo*, ed. de Leandro de Granada, Valladolid, Por los herederos de Diego Fernández de Cordova, 1607, págs. 235-241.

SANTA TERESA DE JESÚS, *Libro de la Vida*, ed. de Dámaso Chicharro, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2018.

VELASCO BAYÓN, BALBINO O. CARM., «Juan Bautista Lezana». Disponible en <http://dbe.rah.es/biografias/17193/juan-bautista-de-lezana> (consulta: 1 de septiembre de 2020).

La pícara Justina (1605) entre el *Guzmán* (1599-1604) y el *Quijote* (1605-)

Luc Torres
Universidad de Rennes 2
luc.torres@sfr.fr

Resumen: Este estudio es una apuesta a favor de un análisis comparado pormenorizado de tres obras contemporáneas de nuestro Siglo de Oro: entre *La pícara Justina* (1605), por una parte, y *El Guzmán de Alfarache* (1599-1604) y el *Quijote* (1605), por otra. Se propone desbrozar si a la novela de López de Úbeda se le puede o no calificar de novela «moderna» o protonovela como a las de Cervantes o Alemán. Este cometido se lleva a cabo a través de un análisis crítico de elementos formales y de contenido (lengua, interlocuciones, género y metadiégesis, por un lado, y *leitmotivs*, por otro) y de elementos discursivos (sentido crítico y contraejemplaridad) del texto ubediano. Desde un punto de vista formal, se abordan sucesivamente el plurilingüismo y el dialogismo, la *poética historia*, el libro como protagonista. Desde un punto de vista temático, el *leitmotiv* de la *peregrinatio* terrestre literaria, la temática carnavalesca del mundo al revés, el determinismo biológico y el concepto de héroe problemático. Se trata fundamentalmente de romper una lanza en defensa de un libro «abierto» a la polisemia y a la perspectiva crítica.

Palabras clave: *La Pícara Justina*, *Guzmán de Alfarache*, *don Quijote de la Mancha*, picaresca, novela moderna, crítica literaria.

Introducción

Este estudio es una apuesta y una llamada en favor de un análisis comparado pormenorizado entre *La pícara Justina* (1605), por un lado, y, por otro, *El Guzmán de Alfarache* (1599-1604) y el *Quijote* (1605), tres obras concomitantes (Micó 1994) cuyas conexiones bilaterales respectivamente entre *La pícara Justina* y el *Guzmán* (Torres 2005), el *Guzmán* y el *Quijote* de 1605 (Rabaté 2007) y *La pícara Justina* y el *Quijote* (Rodríguez 2016), ya han sido analizadas.

Nos proponemos averiguar si a la novela de López de Úbeda se le puede o no calificar de novela «moderna» o protonovela como las de

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_023
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 247-255

Cervantes o Alemán (Cros 2003, Cavillac 2010) en cuanto a las categorías generales de relato (estilo, género, *leitmotivs*) y discurso.

Desde un punto de vista formal y de género, estudiaremos el plurilingüismo (Bakhtine 1978: 122-151) y el dialogismo (Bakhtine 1978: 52-182 y Krysinski 1998: 47-73), la *poética historia* (Alemán 1994: I, 26; Guerreiro 1999), el libro como protagonista (Foucault 1966: 60). Desde un punto de vista temático, estudiaremos el *leitmotiv* de la *peregrinatio* terrestre literaria (Berchtold 1997), la temática carnavalesca del mundo al revés (Bakhtine 1970, 41 y ss., Cros 1988, Redondo 1997), el determinismo biológico (Robert 1972: 173-223) y el héroe problemático (Lukacs 1963: 91-108).

Comprobaremos luego si la protagonista defiende más bien los valores tradicionales de la sociedad de la época (Mañero Lozano 2012: 190-191, Martino 2010: 223) o si estamos ante un libro «abierto» a la polisemia y a la perspectiva crítica o sociocrítica.

Rasgos formales

Plurilingüismo y dialogismo

Si consideramos la novela moderna, según Bakhtine (plurilingüismo y dialogismo como rasgos formales distintivos) (Krysinski 1998: 21-23), vemos cómo *La pícara Justina* moviliza recursos ya usados en el *Guzmán* y el *Quijote*.

El plurilingüismo se ilustra a través de una protagonista políglota que utiliza sucesivamente el lenguaje de la germanía, la fabla arcaizante y medieval, un dialecto leonés (vocabulario y sintaxis) que casa con la etopeya campesina del personaje, palabras cultas y latinismos y un lenguaje cazurro (López de Úbeda, *La pícara Justina*, págs. 44-47). Mientras que en la novela moderna son varios personajes los que incardinan estas «lenguas» literarias (Joly 1996: 257-297 y 331-351), en *La pícara Justina* es más bien la protagonista quien lo hace, reduciendo con ello el alcance actancial de la polifonía de voces de la obra.

Acerca del dialogismo, cabe reseñar cuatro interlocuciones principales (diálogo Justina / voz del autor; diálogo Justina / elementos escriturarios; diálogo Justina / estudiantes; diálogo Justina / lector).

Cada uno de los *Números* de la obra concluye con un *Aprovechamiento* moralizador, moralina que también se trasluce en el *Prólogo al lector* donde la voz Dios es omnipresente y que a menudo matiza o contradice el discurso de la voz narrativa.

Trátense de las cualidades y prerrogativas de las mujeres llamadas libres, del problema social y moral de la mendicidad, de la irreligión de los moriscos, de la sátira de los judeoconversos, el discurso de Justina es mucho más ambivalente que el de los *Aprovechamientos* (López de Úbeda, *La pícara Justina*, págs. 442, 625, 769, 577).

Por otra parte, el diálogo metagógico de Justina con el pelo de su pluma, una mancha y la culebra del papel sobre el que escribe (López de Úbeda, *La pícara Justina*, págs. 120-169), que permite una crítica del género picaresco (Rey Hazas 1989), así como el de Perlícaro con Justina (López de Úbeda, *La pícara Justina*, págs. 173-192), las justas orales con una sarta de estudiantes, en particular con el bachiller Marcos Méndez Pavón (López de Úbeda, *La pícara Justina*, págs. 511-534) y el diálogo fático constante entre Justina y el lector, sin hablar del diálogo entre autor y lector (López de Úbeda, *La pícara Justina*, pág. 166) demuestran el alto grado de interlocución crítica del texto.

La poética historia y verosimilitud del relato

La villana Justina tiene orígenes espurios como muchos de los cristianos viejos de la época en una España todavía fuertemente semitizada.

Los antepasados paternos de Justina (López de Úbeda, *La pícara Justina*, pág. 222, notas 270 y 271) así como los maternos, convertidos al cristianismo después de la expulsión de 1492 (López de Úbeda, *La pícara Justina*, pág. 222) son judeoconversos.

Las ciudades de Mansilla, León a pesar de la descripción burlesca de sus monumentos y Medina de Ríoseco puesta por Madrid (Bataillon 1969: 115-125) son de hecho bastante poco reconocibles.

Al fin y al cabo, Justina —como sus contemporáneos— es pragmática y ambiciosa; quiere medrar a través de un matrimonio con un soldado hidalgo, aunque mujeriego; piensa y actúa como Lazarillo, feliz con su destino de cornudo consentido y pregonero de vinos (*Lazarillo de Tormes*, pág. 135).

Metalenguaje o libro como personaje

En el *Quijote* de 1615 la *Primera parte* es la protagonista principal de la *Segunda*. El libro se vuelve personaje: «Les mots viennent de se refermer sur leur nature de signes» (Foucault 1966: 62).

Ocurre al revés en *La pícara Justina* que nos lamea un segundo tomo (López de Úbeda, *La pícara Justina*, págs. 873-874). Además, el autor anuncia noventa títulos de capítulos originales (López de Úbeda 2010: 118). Tres alusiones prolépticas remiten a lances supuestamente narrados en una hipotética continuación (López de Úbeda, *La pícara Justina*, pág. 180 notas 168; pág. 199; pág. 281, nota 403).

Contenido (*leitmotivs*)

La *peregrinatio terrestre* literaria

Justina parte de Mansilla de la Mulas, pueblo situado a quince kilómetros de León y tras tres salidas con vuelta circular, retorna al mismo pueblo de donde salió, para casarse (Oltra Tomás 1985: 149-162).

La primera salida se cierra con una entrada triunfal de Justina en Mansilla tras humillar a La Bigornia; la segunda, con una victoria dialéctica sobre unos asturianos cazurros y, la tercera, con un pleito ganado contra sus hermanos. Así pues, la *peregrinatio terrestre* en su vertiente prosaica y circular, se reproduce en cada uno de los nudos topográficos y estructurales del relato (Oltra Tomás 1985: 150).

Isotopía festiva

El referente festivo carnavalesco (disfraz, parodia literaria, vocabulario de la plaza pública) (Bakhtine 1970: 12), ya en ciernes en la novela griega (Bakhtine 1978: 239-260), se inserta en una literatura de honesto entretenimiento (Redondo 2004: 70 y ss., y 2006: 11) reflejo literario de un periodo histórico festivo (Torres 1999).

La cuestión del padre y el héroe problemático

La condición de niño bastardo y de personaje problemático definen al antihéroe creado por Mateo Alemán (Cavillac 2007). Sin embargo, Justina no es ni una niña bastarda (*Guzmán*) ni una niña expósita (*don Quijote*): no achaca a todos su condición de niña indigna ni sublima su existencia buscando escapar de ella en el sueño y la locura como los héroes de Alemán y Cervantes (Cavillac 2007: 11).

El padre de Justina, Diego Díez, es eliminado y sustituido por un caballero portugués, pero apenas si se mienta luego (López de Úbeda 2010: 271).

En cuanto al concepto de héroe problemático, enfrentado a una sociedad y un destino hostiles (Lukacs 1963: 54) podría ilustrar, en cierto modo, las andanzas de Justina.

En efecto, el horizonte de espera de la heroína no se cifra únicamente en intentar divertirse tras la muerte de sus padres, sino en encontrar un buen partido, escapando de colegiales procaces y en defender como mujer sus derechos de heredera de sus padres.

Finalmente, si consideramos que la epopeya es un género literario que hay que asociar con el feudalismo, la tragedia con la nobleza cortesana, y la novela con la burguesía (Lukacs 1963: 31-48), *La pícara Justina* se podría definir como una «sátira historia», perteneciente a la tercera categoría, que se correspondería con la vindicación de un grupo social integrado, vinculado al dinero (los judeoconversos), pero que, por esto mismo, sufre un menosprecio social y moral en la España al uso.

Discurso

Sentido crítico

La pícara Justina arma una polifonía de voces narrativas dejando al lector «discreto» la posibilidad de elegir cuál de ellas le parece más acertada.

El lector «vulgar» podrá quedarse con el discurso simplista de los *Aprovechamientos* o intentar ir más allá, y adoptar el de la narradora o el de otros personajes como Perlícaro cuando diserta socarronamente sobre la *compositio* del libro (*supra*), o el del sotateólogo sobre la casuística del hurto (López de Úbeda, *La pícara Justina*, págs. 663-667).

También se podría leer la obra en clave moderna como una fiscalización del cazurrismo estudiantil y masculino, dado que Justina es una pizpireta ingeniosa a la hora de deshacerse con el pico de procaces seductores, sean estos letrados o villanos, y de defender tanto su bolsa como su virginidad.

Contraejemplaridad

Al final de su relato, Justina se casa con el soldado hidalgo Lozano, anuncia unas terceras nupcias con Guzmán de Alfarache. O sea, ni su vida antes de casarse por primera vez, ni sus matrimonios posteriores, llevan o llevarán a la conversión auténtica final de la protagonista como en el *Guzmán*.

Justina no es solo una mujer libre, «estatua de libertad», en su sentido negativo, como reza el último *Aprovechamiento* del libro (López de Úbeda, *La pícara Justina,* pág. 875), ni tampoco una mojigata que llega al matrimonio «tiznada pero no quemada», sino también una joven villana, un poco judía, en el sentido meliorativo de la palabra, que intenta sobrevivir en un mundo hostil de hombres interesados y cazurros, donde sabe que la pérdida de su virginidad, fuera del matrimonio, implicaría la de su porvenir moral y social al que no quiere renunciar.

Es este un libro elusivo y enigmático como nos enseñaron Marcel Bataillon, Antonio Rey Hazas y José Miguel Oltra.

De hecho, en esta obra satírica, muchos personajes están disfrazados, con todas las posibilidades de discurso crítico que ello entraña.

Los estudiantes van de eclesiásticos (La Bigornia), un pretendiente goticista de disciplinante (Machuca), y un caco de ermitaño (Martín Pavón). En el cuerpo del texto Justina se disfraza sucesivamente de vergonzosa doncella noble (*De la vergonzosa engañadora*), de mendiga (*De la romera envergonzante*) y de morisca (*De la vieja morisca*).

Los diferentes disfraces de Justina ligados a la *compositio* en cinco partes de la obra (melindrosa, montañesa, romera, pleitista y novia) son achaques para una sátira social de varios tipos sociales de la España de la época (melindrosa = cortesana, montañesa = falsa cristiana vieja judeoconversa o morisca, romera = falsa devota, pleitista = pretendiente, y novia = doncella casadera).

Conclusión

Alemán insistió en la digresión como contrapunto moral de la risa, el consejo contrapuesto a la conseja; Cervantes en la locura, antídoto necesario de un mundo desangelado; López de Úbeda nos plasma la «sátira historia» de una comunidad de falsos cristianos viejos advenedizos, que intentan sobrevivir en un mundo lleno de prejuicios, que en los albores del siglo XVII se les ha vuelto hostil, a pesar de su integración económica y social. Los tres mantienen posturas críticas ante la sociedad que los rodea.

Alemán representa el auge de la sociedad mercante con su ideología del mérito en contra de una sociedad feudal jerarquizada (Cavillac 2010). Cervantes aborrecía la picaresca, porque enseñaba una faceta de la realidad que no juzgaba merecedora de ser plasmada en literatura, fiel espejo para

él de un heroísmo de la virtud humana del que se reivindicó a través del *Quijote* y toda su ingente obra.

En cuanto a López de Úbeda, a través de su heroína, quiso mostrar la variedad social, racial y moral de la sociedad española de su tiempo (villana, semítica, indevota, pretendiente y casadera) contradiciendo la imagen severa y reductora de los españoles y de las mujeres que querían imponer los moralistas.

Los tres intentaron crear algo nuevo, escribieron libros-mundo, historias en prosa de largo alcance, pero, a la vez divertidas y risueñas. Alemán fue el padre de la picaresca; Cervantes, el de la novela moderna; y López de Úbeda, el forjador de un engendro literario «la novela de entretenimiento», de fuerte contenido carnavalesco. Tres novelistas o «protonovelistas» modernos, en suma.

Obras citadas

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache* [1599-1604], ed. de José María Micó, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1994.

Bakhtine, Mikaïl, *L'oeuvre de François Rabelais*, trad. de Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

— *Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

Bataillon, Marcel, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969.

Berchtold, Jacques, « Pérégrination terrestre, enjeu céleste ? La dimension spirituelle de l'errance dans la tradition picaresque », *Revue des Sciences Humaines*, 245, janvier-mars 1997, págs. 67-92.

Cavillac, Michel, « La question du père dans le roman picaresque (*Lazarillo, Guzmán, Buscón*) », *Atalayisme et picaresque : la vérité proscrite*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, págs. 9-38

— *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

Cros, Edmond, « Reformuler la lecture que Bakhtine fait du *Quichotte* », *How to read Bakhtin, Sociocroticism*, vol. IV, 2, 1988, págs. 115-144.

— « L'avènement du roman moderne européen en Espagne (1599-1605) avec Mateo Alemán et Cervantès » en *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003. Disponible en <https://www.sociocritique.fr/?L-Avenement-du-roman-moderne-europeen-en-Espagne-avec-Mateo-Aleman-et-Cervantes> (consulta: 12 de marzo de 2021).

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses* : *une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

GUERREIRO, Henri, «Una poética historia al servicio de un realismo sin lindes» en *La Invención de la novela, Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez (noviembre 1992-junio 1993)*. Estudios reunidos y presentados por Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, Colección de la Casa de Velázquez, n° 60, págs. 199-211.

JOLY, Monique, *Études sur Don Quichotte*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996.

KRYSINSKI, Vladimir, *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtine*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuet, 1998.

Lazarillo de Tormes [1554], ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1990.

LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina* [1605], ed. de Luc Torres, Madrid, Castalia, 2010.

LUKACS, Georges, *La théorie du roman* [1920], Genève, Gonthier, 1963.

MAÑERO LOZANO, David, «El "cotidiano dezir" de *La pícara Justina*. Aproximación formal al estudio de la comicidad popular en la literatura española del Siglo de Oro», *eHumanista*, 21, 2012, págs. 162-194.

MARTINO, Alberto, *Per una sociologia empirica della letteratura del "Siglo de Oro." Tentativo di ricostruzione del contesto sociale, "ideologico" e letterario della "Picara Justina"*, Pisa / Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010.

MICÓ, José María, «Prosa y prisas en 1604: El *Quijote*, el *Guzmán* y la *Pícara Justina*» (*Anejos de Criticón* 1), *Hommage à Robert Jammes*, ed. de F. Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, págs. 827-848.

Oltra Tomás, José Miguel, *La parodia como referente en La Pícara Justina*, León, Inst. fray Bernardino de Sahagún / CISC, 1985.

Rabaté, Philippe, «Cervantes y la sombra de Guzmán. Reflexiones sobre la poética de Ginés de Pasamonte», *Criticón*, 101, 2007, págs. 37-56.

Redondo, Augustin, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997.

— «Peregrinamente peregrinos», *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa 1-5 de septiembre de 2003)*, Madrid, Asociación de Cervantistas, 2004, págs. 67-102.

— «En pos de la creación cervantina, el *Quijote*, "libro de entretenimiento" en «*Don Quijote*» *Across Four Centuries: 1605-2005. Actas del Simposio Internacional de Los Angeles (7-9 de abril de 2005)*, ed. de C. B. Johnson, Newark / Delaware, Juan de la Cuesta, 2006, págs. 9-34.

Rey Hazas, Antonio, «Precisiones sobre el género literario de *La Pícara Justina*», *Cuadernos de Hispanismo*, 469-470, 1989, págs. 175-186.

Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

Rodríguez, Adriana Azucena, «Personajes y escenarios: motivos compartidos en *Don Quijote* y *La pícara Justina*», *Nueva rev. filol. hisp*. vol. 64 n°1, Ciudad de México ene./jun. 2016, págs. 149-165.

Torres, Luc, «Fiestas paródicas en la Corte de Valladolid a través de las Relaciones de sucesos», en *Actas del Segundo Seminario de Relaciones de Sucesos* (A Coruña, 13-15 julio 1998), ed. de Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, A Coruña, Sociedad de cultura Valle-Inclán-S.I.E.L.A.E., 1999, págs. 339-350.

— «La Guzmana de Alfarache: huellas del "Libro del pícaro" en *La pícara Justina*: estado de la cuestión», en *Actas del Congreso El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, coord. Carlos Mata Induráin, Miguel Zugasti, 2 vols., Pamplona, E. U. de Navarra, 2005, I, págs. 1645-1654.

Unas interpretaciones emblemáticas de la imagen del árbol en las Odas de fray Luis de León*

Weixin Bao
Universidad de Salamanca
id00769239@usal.es

Resumen: La imagen del árbol, junto con otras vinculadas, tales como el fruto, la sombra, el agua, etc., se repite en las obras de fray Luis de León. Sin embargo, entre las diversas perspectivas de explicación, la emblemática todavía ha sido una faceta no suficientemente atendida. Por lo tanto, a fin de conocer mejor sus profundos significados intrínsecos, este trabajo intenta ofrecer interpretaciones acerca de la imagen del árbol en algunas odas luisianas desde un punto de vista de relaciones interartísticas, con la ayuda de ejemplos emblemáticos representativos, que nos servirán de glosas pictóricas de las palabras poéticas.

Palabras clave: Árbol, fray Luis de León, oda, literatura emblemática, imagen poética.

1. Introducción

La imagen del árbol, junto con otras vinculadas, tales como el fruto, la sombra, el agua, etc., se repite en las obras de fray Luis de León[1]. A pesar de nuestra familiaridad, se suelen ignorar sus profundos significados intrínsecos. Para conocerlos mejor, sería provechoso acudir al emblema, un género de moda en el Siglo de Oro, que nos manifiesta de manera visual los sentidos escondidos en el arte verbal, así como los recursos simbólicos en las obras literarias de aquella época. Hay que tener en cuenta que, la tradición emblemática no era nada desconocida para el agustino, quien casi nació y creció con los emblemas de Alciato y recibió su formación en

* Este trabajo se lleva a cabo gracias a la financiación de China Scholarship Council (CSC), con el número matriculado 201806010344.

1 Pero por el espacio limitado, este trabajo se centrará únicamente en algunos poemas originales.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_024
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 259-268

un entorno tan humanista[2]. Además, es bien conocido el emblema creado por él mismo, que se caracteriza por la síntesis en la forma y la riqueza interpretativa en los significados a la vez, manifestando que la vena artística del poeta es pareja a la poética (López Gajate 1996: 171).

Por eso, desde un punto de vista de relaciones interartísticas, este trabajo intenta ofrecer unas interpretaciones acerca de la imagen del árbol en las odas luisianas, con la ayuda de los representativos ejemplos emblemáticos, que nos servirían de glosas pictóricas para las palabras poéticas.

2. El árbol de carácter general en la poesía luisiana

La predilección de fray Luis por la imagen del árbol puede ser resultado de la influencia conjunta de varios factores. Uno de ellos ineludiblemente tiene que ver con la tradición del simbolismo botánico, que hay que entender en dos esferas: la mayoría de los árboles simbólicos son específicos; por otra parte, debido a la morfología vital, esta figura sirve con frecuencia de comparación con todo lo que experimenta el nacimiento, el crecimiento, la madurez y la muerte, tanto en el contexto sagrado como en el profano (Ferber 2007: 219). No cabe duda de que estaba bastante familiarizado con ella.

Podemos tomar la Oda I como ejemplo. En la última estrofa, el *yo* lírico se tiende a la sombra, con lo cual se manifiesta lo frondoso del árbol, que forma parte del paisaje ideal que ha pintado el poeta con sus palabras. En este huerto, lo más importante reside justamente en lo vigoroso y lo esperanzado de la planta: «ya muestra en esperanza el fruto cierto» (v. 45).

Los árboles frutales, que están ausentes en el *locus amoenus* de Virgilio, son indispensables para los autores cristianos (Curtius 1955: 286). Porque el fruto es el fin del árbol. El florecimiento no es lo más digno de ser loado para el poeta, dado que lo hermoso de la apariencia podría resultar engañoso, como «una esperanza que salió vana». Lo que persigue es el «fruto de santidad, de gloria verdadera» (León 2006: 61), al cual no

2 El emblema apareció como un género nuevo con la publicación del *Emblematum liber* (1531) de Andrea Alciato y pronto logró un éxito sorprendente, aunque, en comparación con otros países europeos, su recepción tardó un poco en ocurrir en España. Fue vertido al castellano por Bernardino Daza en 1549 y, en la segunda mitad del siglo XVI, recibió varios comentarios, tales como los del Brocense —amigo de fray Luis— y Juan de Mal Lara, así como no pocas obras de imitación.

deja de hacer referencia en otros lugares, como la Oda IX «Las Serenas» y la VI «De la Magdalena». En este contexto simbólico, si las flores prósperas son agradables, no lo son por su hermosura, sino por el anuncio de la fecundidad.

En los emblemas podemos encontrar varios ejemplos con ideas parecidas, donde un árbol estéril suele tener un sentido negativo. Alciato menciona que el ciprés, que es un árbol funesto, no da ningún fruto (*Emblemas*, págs. 242-243). Covarrubias, con el lema «*Virtus in frondibus nulla est*», compara a los charlatanes habladores de ventaja a un árbol hermoso de vista pero sin ningún fruto, advirtiendo la falsedad de la belleza exterior y la retórica engañosa (*Emblemas morales*, Centuria I, emblema 28). Otro ejemplo emblemático, cuyo mote reza «*Quae non facit bonos fructus*», nos ilustra la suerte de tales árboles —justamente como los impíos que solo tienen mucha fe en su boca pero no lo prueban con el hecho—: están destinados a ser cortados y arrojados al fuego (Montenay, *Emblemes ov devises chrestiennes*, emblema 62).

El crecimiento y la fructificación del árbol no pueden cumplirse sin el riego del agua. En la tradición bíblica, el árbol y el agua aparecen frecuentemente juntos, mostrando lo primordial de la gracia divina para el cultivo del huerto espiritual. Tales relaciones íntimas se explicarían de manera clara en los emblemas, entre los cuales se destaca uno de Juan de Horozco: en el centro de la *pictura* hay un árbol que está plantado a las corrientes de un río caudaloso, cuya virtud es indicada por el lema: *Dabit fructum in tempore suo* (*Emblemas morales*, Lib. II, 44). Será fructuoso solo cuando cuenta con el agua viva, que es la secreta virtud que le sustenta y le da la vida (*Emblemas morales*, Lib. II, fol. 87r). El «fruto cierto» luisiano no es otro que el resultado de la contemplación de la vida apartada, con la gracia de Dios, que juega un papel decisivo en el crecimiento del árbol. Además, en el caso de la Oda I, no se debe olvidar su fuente significativa: viene de la cima (vv. 46-50), de lo más alto, del lugar adonde siempre tiene ganas de llegar el poeta, para quien casi es sinónimo de la divinidad.

En la imagen luisiana, se observan dos fuerzas a la vez: una de la naturaleza y la otra del mundo humano. La parte artificial se plasma en la intervención del *yo* lírico: la plantación por sus propias manos. Aunque la gracia divina es lo fundamental, el hombre no puede tomarlo como un pretexto para su pereza. Tampoco debe llegar al otro extremo de exagerar la contribución de su propio esfuerzo. Si en la Oda I, con un espíritu renacentista, fray Luis pone de relieve el papel que juega el

hombre, en la *Exposición del Libro de Job* cambia el tono evidentemente, tomando una actitud humilde por completo y confesando que todo se debe a la labor de Dios:

> […] los justos de que florece la Iglesia, son significados con nombres de árboles de géneros diferentes. Porque, a la verdad, el nacer los árboles, y el crecer y dar fruto, parece negocio que viene todo del cielo, y cosa no hecha por los árboles, sino que la hacen en ellos con pequeña ayuda de ellos, y por orden y eficacia de otros; que es muy conforme y semejante a lo que en el negocio de la virtud acontece. (VIII, 20)

Tal idea no carece de ilustración emblemática. Por ejemplo, en la portada de la Biblia del Cántaro (1602), a ambos lados de un árbol frondoso se sitúa un cultivador: uno lo planta y el otro lo riega. En la parte superior, se encuentra el sol, que tapa su cima y lo baña con su luz[3]. El verso al pie indica explícitamente el mensaje esencial, alabando la gran labor sagrada (Is 40: 8). Tenemos otro emblema similar, casi con una misma composición pictórica, inspirado en un mismo pasaje paulino, cuyo lema preconiza francamente: «*Sine numine frustra*» (Iselberg, *Emblemata Politica*, Nr. 10). Es decir, a pesar del amplio espacio visual que ocupan los dos hombres, lo más significativo es el sol, que simboliza la gracia divina, señalando que nada florece sin la bendición de Dios.

3. Los árboles específicos y sus interpretaciones emblemáticas

3.1 La hiedra y el laurel

En cuanto a la sombra en el remate de la Oda I, fray Luis nos ha indicado claramente de qué se trata (v. 82). Se nota algo de resonancia clásica en esta estrofa (Virgilio, *Égloga I*, vv. 1-4)[4], pero el poeta cambia intencionadamente el *fagus* —llamado comúnmente haya en castellano— por el laurel y la hiedra. La mutación tendría que ver con el mensaje simbólico que querría expresar. No se debe olvidar que el haya era el árbol propio de la poesía pastoral, apreciado especialmente por su

3 Obviamente tiene su base bíblica: «Yo planté y Apolo regó, pero el que hizo crecer fue Dios. Ahora bien ni el que planta ni el que riega son nada; Dios que hace crecer es el que cuenta» (1 Co 3: 6-8).

4 Tenemos la versión de fray Luis: «Tú, Títiro, a la sombra descansando/ desta tendida haya, con la avena/ el verso pastoril vas acordando» (León, Traducción de la Égloga I de Virgilio, vv. 1-3).

sombra, un lugar adecuado para descansar y meditar (Ferber 2007: 24). Entonces ¿por qué lo cambia? El porqué se podría encontrar con la ayuda emblemática.

El laurel existe como un árbol virtuoso en Alciato, quien dedica el final de su tratado a una serie de emblemas de árboles. El epigrama de su emblema CCX y los comentarios al respecto nos dicen que se caracteriza por saber el porvenir y traer señales de salvación futura y, por otra parte, cuenta con una función adornadora, sirviendo de guirnaldas para los vencedores, pues es símbolo de victoria, de gloria militar, de fama literaria y artística, de modo que la corona de laurel fuera un premio máximo e inmortal, como su verdor eterno (Alciato 1985: 251, López 1615: 471r).

En lo referente a la hiedra, el emblemista nos ilustra que también cuenta con la cualidad de mantenerse verde, razón por la cual a los poetas les gusta llevar guirnaldas hechas por ella, simbolizando la fama que no muere (Alciato 1985: 247). Además, debido a su estrecha vinculación con la corona del Baco conquistador, también suele representar la recompensa y el premio para los vencedores (Alciato 1985: 247). Por eso, nuestro poeta pone las dos plantas juntas no por su capricho personal ni por invención original. Al contrario, compartiría tal entendimiento de sentidos connotados botánicos, no importa si había leído realmente este tratado de género nuevo.

Contamos exactamente con un ejemplo emblemático en el que el laurel y la hiedra aparecen juntos, que sirven de corona para los poetas (Lebey de Batilly, *Emblemata*, emblema 50). Parece una escena muy parecida a la luisiana. Sin embargo, si es bien comprensible su ambición por la fama poética —sobre todo al tener en cuenta que la mayoría de los críticos sitúan esta oda en el periodo anterior a la cárcel—, ¿cómo se entiende aquí el significado común de ambas plantas que apunta al triunfo? ¿A qué se refiere la corona de vencimiento en una oda tan estoica dedicada a la vida solitaria?

En realidad, el triunfo del inocente sobre la injusticia es un tema predilecto de fray Luis, repetido en diversos lugares: la Oda XV, la XII, la *Exposición del Libro de Job*, entre muchos otros. Siempre se trata de una misma idea: ningún elemento poderoso sobrepuja a la virtud y el justo va a lograr la felicidad triunfal por encima de todo tipo de calamidades, una firmeza con abundantes resonancias bíblicas de no temer cualquier prueba a fin de conseguir la Corona final[5]. Ahora sería necesario tomar

5 Rom 8:35-37; 2 Tim 4:8; Sant 1:12; Ap 2:10, 6:2; etc.

en consideración otro rasgo del laurel: no alcanzado por el rayo, que sirve de inspiración para varios emblemistas, que lo consideran una virtud inviolable en el sentido moral[6].

Así pues, tendríamos razón de hacer una conjetura de que el deseo del triunfo es algo que el poeta intenta expresar sutilmente en la Oda I, que resultaría mucho más fuerte en el caso de que se trate de una composición después de la cárcel o que hubiera sufrido una recreación en su época madura.

3.2 La encina[7]

En comparación con otros emblemas dedicados a los árboles, la encina en Alciato no es nada igual que el pino ni el ciprés. Cuenta tanto con el fruto como con la sombra (Alciato 1985: 243-244). Aparte de la fecundidad, el emblemista sigue la tradición clásica, considerando esta planta dedicada a Júpiter un claro atributo de la fuerza física y moral, por lo cual se concedía una corona de encina a los héroes[8]. Esto nos recordaría la misma significación de la hiedra y del laurel, como símbolos honrosos del triunfo en la lucha. Debido a tal virtud, se trata de un árbol de fuerte vitalidad: si una vez la cortan, distinta del ciprés, que no va a renacer en absoluto (López 1615: 460), la encina echará hojas y frutos de nuevo, razón por la cual fray Luis la aprovecha para crear el emblema que aparece en la portada de casi todos sus libros que publica en vida.

De hecho, el mismo árbol desmochado ya representa la fuerza, como el emblema de la Biblia del Oso (Alonso Rey 2012: 59-60), de modo que los emblemistas suelen comparar a un árbol resistente a las inclemencias al hombre virtuoso que vence la adversidad. Este sentido resaltaría más aún si se trata de una encina, que no solo se mantiene firme ante el sufrimiento, sino que también ofrece generosamente su sombra protectora a los desamparados (López Gajate 1996: 165).

---

6 Por ejemplo, el emblema con el lema «*Intacta virtus*» de Camerarius (Centuria I, Nr. 35, fol. 45).

7 En el contexto de este trabajo, se consideran casi sinónimos el *quercus* en latín y el roble, la encina e incluso la carrasca en castellano.

8 Aparte de su presencia en Virgilio, Ovidio, Plinio, entre muchos otros autores clásicos, también aparece con frecuencia como símbolo de fortaleza en la literatura del Siglo de Oro.

Obviamente, la imagen y el lema «*Ab ipso ferro*» tienen su directo origen horaciano (Odas, IV, 4, vv. 57-60), que es una alusión repetida en diversos escritos de fray Luis, e incluso unas estrofas de la Oda XII podrían servir cabalmente de epigrama para completar su propio emblema:

> Bien como la ñudosa
> carrasca, en alto risco desmochada
> con hacha poderosa,
> del ser despedazada
> del hierro torna rica y esforzada.
> Querrás hundille y crece
> mayor que de primero, y si porfía
> la lucha, más florece,
> y firme al suelo invía
> al que por vencedor ya se tenía. (vv. 31-40)

A la vista de los valores emblemáticos infundidos, sería más fácil observar una rica simbología en el grabado. Además, tanto su emblema como sus escritos relacionados pueden establecer una intertextualidad con muchas representaciones visuales. Por ejemplo, se pueden encontrar varias composiciones que combinan el árbol con el hacha o la segur: Borja tiene un emblema en el que hay un árbol con tres segures clavadas en sus ramas, cuyo lema es «*State*» (*Empresas Morales*, emblema 29); el «*Non uno sternitur ictu*» de Rollenhagen retrata una imagen de fortaleza con un árbol fuerte que no va a caer de un golpe frente a un leñador que intenta derribarlo (*Nvclevs emblematvm selectissimorvm*, emblema 29); Covarrubias tiene un emblema similar, con un lema casi idéntico: «*Non uno deicitur ictu*», representando la figura de una carrasca (*Emblemas morales*, Centuria III, emblema 25); etc.

Por otra parte, en varios casos emblemáticos, un viento fuerte sustituye el hacha, transmitiendo la misma idea de que el árbol se hace más fuerte con las adversidades. En un emblema de Borja, por ejemplo, se figura un árbol sacudido por fuertes vientos contrarios y el mote reza: «*Incursionibus solidatur*» (*Empresas Morales*, emblema 93). La encina o el roble, se mantiene en particular firme contra los ataques, mostrado por el emblema «*Firmissima convelli non posse*» de Alciato (1985: 77). Juan de Horozco da un paso más, apuntando a la razón por la cual un árbol no solo es capaz de contrastar las tormentas, sino que también crece con más firmeza tras los ataques: *Virtutis radices altae* (*Emblemas morales*, Lib. II, Emb. 15). Indudablemente, fray Luis estaría conforme con el emblemista, dado que esta exactamente es la comentada por él en sus

escritos[9]. Toda la fortaleza y la firmeza provienen de sus profundas raíces de la virtud, por lo cual las privaciones que sufre no lo derrotan, sino que le dan un impulso para que se acerque más al cielo, como el fuego purificador para el héroe cristiano en la Oda XII (vv. 61-65).

4. Conclusiones

Cuando tratamos de interpretar la poesía luisiana, siempre tenemos que acudir a explicaciones de diversas perspectivas. Sin embargo, hasta ahora, la emblemática todavía ha sido una faceta no suficientemente atendida, que puede mostrarnos lo mucho que contribuye el arte visual a la interpretación del arte verbal.

Este trabajo toma el caso de la imagen del árbol como ejemplo, en el que los emblemas nos ofrecen una riqueza interpretativa, tanto en la esfera general como en las específicas, en la que se destaca un anhelo sobre el «fruto cierto», ya sea de la fama poética, de los combates frente a la fuerza poderosa, o más importante, de un triunfo espiritual; así que se encontraría un medio nuevo de reexaminar la coherencia entre la actividad creadora de fray Luis.

No obstante, hay que aclarar que la intención de este trabajo no es corroborar que los emblemas le hubieran servido de fuente o inspiración en su creación original, sino averiguar lo útil de considerar la emblemática como un posible punto de vista para enriquecer y profundizar las lecturas de la literatura del Siglo de Oro. En todo caso, el poeta agustino no estaba nada ajeno a esta tradición antigua y moda renacentista, sino que, al contrario, sabía utilizar con tanta habilidad los recursos tanto verbales como visuales.

9 Por ejemplo, en la *Exposición del libro de Job*, explica por qué el justo es capaz de «pimpolleará» a pesar de los infortunios: «[…] porque entonces mostrará más su fuerza y lo hondo y firme de sus raíces; que del tronco cortado, o de algún pequeño rastro de raíces dejadas o que quedan siempre en lo hondo, tornará a renacer más hermoso y más fresco, de manera que no le podrán deshacer ni la injuria del tiempo ni la violencia del hombre» (cap. VIII, 19).

Obras citadas

Alciato, Andrea, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, trad. de P. Pedraza, Madrid, Akal, 1985.

Alonso Rey, María Dolores, «Los emblemas de las Biblias del Oso y del Cántaro», *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 4, 2012, págs. 55-61.

Borja, Juan de, *Empresas Morales*, Praga, 1581.

Camerarius, Joachim, *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una*, Noribergae, 1590.

Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, 1610.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1955.

Ferber, Michael, *A dictionary of literary symbols*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Horacio, *Odas y Epodos*, ed. de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2000.

Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales de don Ivan de Horozco y Couarruuias Arcediano de Cuellar en la Santa Yglesia de Segouia*, Segovia, 1589.

Iselberg, Peter, *Emblemata Politica: in aula magna Curiae Noribergensis depicta [...]*, Nuremberg, 1617.

Lebey de Batilly, Denis, *Dionysii Lebei-Batillii regii mediomatricv praesidis Emblemata*, Francofurti, 1596.

León, fray Luis de, *Obras completas castellanas*, ed. de Félix García, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

— *Poesía*, ed. de Antonio Ramajo Caño, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.

López, Diego, *Declaracion magistral sobre las emblemas de Andres Alciato con todas las historias, antiguedades, moralidad, y doctrina tocante a las buenas costumbres [...]*, Nájera, 1615.

López Gajate, Juan, «El emblema de fray Luis de León», en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, ed. de Víctor García de la

Concha y Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, págs. 159-172.

MONTENAY, Georgette de, *Emblemes ov devises chrestiennes*, Lyon, 1571.

REINA, Casiodoro de, *La Biblia, que es, los Sacros Libros del viejo y nuevo Testamento. Trasladada en Español*, Basilea, 1569.

ROLLENHAGEN, Gabriel, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Coloniae, 1611.

VALERA, Cipriano de, *La Biblia. Que es, los Sacros Libros del viejo y nuevo Testamento*. Segunda edición, Amsterdam, 1602.

En torno a *La Andromeda* de Lope de Vega

Florencia Calvo
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
«Dr. Amado Alonso», UBA-CONICET
florencianoracalvo@gmail.com

Resumen: En este trabajo, analizaremos el poema mitológico *La Andrómeda,* incluido en la miscelánea *La Filomena* de Lope de Vega, publicada en 1621; con el objeto de describir el funcionamiento de la unidad textual en la primera parte del libro, pero sin olvidar la idea de la *variatio* como principio constructivo del volumen. Me detendré, sobre todo, en la ubicación de la fábula en el espacio marino e intentaré demostrar cómo el manejo de dicho espacio —más allá de marcar la ubicación lógica de la historia— supone también la reflexión sobre coordenadas poéticas y genéricas que colaboran con la construcción de unidad de la obra toda, pero también con las características del sujeto poético.

Palabras clave: *La Filomena*, *La Andrómeda*, fábula mitológica, Lope de Vega, poesía barroca.

I

La complejidad estructural de *La Filomena*, miscelánea que incluye el poema mitológico objeto de este trabajo, invita a encontrar un orden para cada una de sus partes para desembocar luego en un análisis de cada fragmento sin pensar en una relación macrotextual entre ellos.

Para Patrizia Campana (2000), *La Filomena* inaugura una matriz genérica que Lope repetirá tres años más tarde en *La Circe* (1624) y luego en casi todas sus publicaciones donde la variedad es el eje hasta 1630. Estas misceláneas se caracterizarían por cierta uniformidad temática y por su carácter metaliterario. También en esta línea de análisis integral de la obra son fundamentales las consideraciones de Antonio Sánchez Jiménez (2018), quien resalta la idea de unidad y la amplía, proponiéndola en conjunto con *La Circe* para ver en ambas un escritor que intenta constituirse como escritor cortesano. Esas líneas críticas: metaliterariedad y voluntad cortesana otorgan cohesión al volumen, explican la conjunción

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_025
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 269-277

de las diferentes piezas allí incluidas, la elección de determinadas formas estróficas y de ciertas materias entre las que la mitológica es tal vez la más importante.

Así fui elaborando algunas teorías sobre la miscelánea, su poética, su *dispositio* como principio constructivo en ciertos fragmentos como el poema de Filomena, algunas Epístolas o la Elegía. Me detendré ahora en la segunda fábula mitológica, ubicada luego de la descripción de La Tapada, cerrando el primer bloque de *La Filomena* constituido por extensos poemas que conjugan núcleos épicos, narrativos, descriptivos, partes líricas y que enmarcan «Las fortunas de Diana». Este primer bloque está ubicado antes de lo que para mí es el espacio central de *La Filomena* que es el constituido por la serie de diez epístolas poéticas (ocho de Lope) y la elegía a Baltasar Elisio de Medinilla.

Si miramos con atención el ordenamiento de la obra toda, podemos comprobar que *La Andrómeda* está ubicada de manera análoga a la fábula mitológica de Filomena. Hay otras coincidencias: las dos están dedicadas a doña Leonor Pimentel, dedicataria también de toda la miscelánea y ambas, según el prólogo a toda la obra, fueron escritas especialmente para ella a diferencia del resto:

> Hallándome obligado a la protección que ha hecho a mis escritos el divino ingenio de la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel, busqué por los papeles de los pasados años algunas flores, si este título merecen mis ignorancias, pues sólo por la elección se le atribuyo. Hallé Las fortunas de Diana, que lo primero hallé fortunas, y con algunas Epístolas familiares y otras diversas Rimas escribí en su nombre las fábulas de Filomena y Andrómeda. (Lope de Vega, *La Filomena*, pág. 533)

Patrizia Campana (1999: 210) afirma: «Es la última composición del volumen dedicada específicamente a Leonor Pimentel, a quien se menciona elogiosamente en la primera y en la última octava. Es la segunda fábula mitológica del libro y también el segundo de los poemas de ese género publicados por el autor».

Es la última composición del primer bloque en el que predominan los textos que en su título remiten a protagonistas mujeres (La primera parte de *La Filomena*, *Las fortunas de Diana*, *La Andrómeda*) o están destinados a dedicatarias femeninas. Ejemplo es la segunda parte de *La Filomena* donde Lope suma a doña Leonor de Pimentel a la contienda literaria, en la dedicatoria («Aunque para vuestra señoría no sea necesario este advertimiento, es argumento de la segunda parte de esta fábula la contienda

del Tordo y Filomena» (Lope de Vega, *La Filomena*, pág. 575) y en la primera octava de esta segunda parte: «Canté, clara Leonor, la dulce historia / de Filomena viva» (Lope de Vega, *La Filomena*, vv. 1-2, pág. 577).

Para comprender la primera parte de la fábula mitológica de *Filomena* resulta fundamental su construcción como epilio, su relación con los poemas gongorinos, su inserción en lo que Mercedes Blanco (2010) denomina «la estela del Polifemo» o la cuidada construcción de los espacios dentro del poema. En *La Andrómeda* un recorrido similar arrojaría luz sobre este poema, sin olvidar la posibilidad de pensar estos mitos no desde el ángulo moral, sino de derivarlos a una hermenéutica que tenga en cuenta la reflexión sobre la propia escritura, metaliterariedad que se refuerza en la idea de subgénero de Campana o en la de la metaestética propia del género epilio tal como define Sofie Kluge (2005) en sus estudios sobre el epilio barroco en general y el *Polifemo* gongorino en particular, concepto que privilegié en mi lectura de *La Filomena* y que en el relato de la metamorfosis en pájaros de las hermanas parecería ser más fácil desde la equiparación del poeta con la lengua mutilada de Filomena. Espacios, marcas de la propia poética y funcionamiento del poema dentro de la miscelánea son los ejes fundamentales que marcan el recorrido por *La Andrómeda.*

No me voy a detener aquí en las posibles fuentes y lecturas de Lope para escribir este poema ni en la particular preferencia que el Fénix pareció tener por este mito entre los autores de su generación; ya lo han hecho Campana (1999) y Domínguez Caparrós (1990) en su lectura comparativa entre materia y matriz genérica a partir de los dos sonetos que Lope ha escrito sobre Andrómeda, del poema que aquí nos convoca y de la comedia mitológica *El Perseo*.

II

Un primer acercamiento a la estructura del poema, que ocupa 98 octavas sin ningún tipo de división interna, frente a las 170 de la primera parte de *La Filomena* divididas en tres cantos ya marca su brevedad. Se suma a esto —como ya ha destacado la crítica— que el poema hasta la octava 54, en la que recién aparece Andrómeda, se ocupa de la historia de Perseo. Se puede determinar la siguiente estructura: concepción y posterior nacimiento de Perseo, destierro de Dafne con su hijo, llegada al reino de Polidetes, envío de Perseo a combatir con Medusa, pelea y triunfo del héroe, historia de Andrómeda, triunfo de Perseo frente al

monstruo marino, matrimonio, combate contra Fineo, metamorfosis de Fineo en piedra. La primera octava y la última abren y cierran el diálogo con la dedicataria, y en medio de estos relatos mitológicos hay tres digresiones de distinta extensión: a) sobre el valor del oro para corromper voluntades, b) sobre los yerros de las mujeres y c) sobre la poesía aprovechando la historia del nacimiento del caballo Pegaso y de la fuente Castalia.

De esta síntesis argumental, me interesan más allá del desplazamiento en el protagonismo de Andrómeda la centralidad del paisaje marítimo adelantado en los versos de la *Dedicatoria* donde el poeta le pide a su clarísima Leonor: «Oíd la bella Andrómeda que llora / perlas al mar desde una peña aurora», mientras que en *La Filomena* el poeta pedía a la dama que

> Vos, Leonor ilustrísima, a quien tanto
> debe España de honor, gloria y decoro,
> sujeto digno de apolíneo canto,
> décima musa del castalio coro,
> no despreciéis de Filomena el llanto,
> y la dulce prisión en hierros de oro
> haréis que estime, y de la verde selva
> a los palacios que aborrece vuelva.
>
> (Lope de Vega, *La Filomena*, canto I, vv. 17-24)

Entonces, si en la dedicatoria de *La Filomena* el poeta indicaba que la tensión espacial del relato de las metamorfosis tiene lugar en la oposición selvas-palacio, en este caso indica que la acción poética estará ubicada en el espacio marítimo. La operación metafórica lágrima-perlas está destinada al mar que Andrómeda será capaz de conmover con su canto, y se fundirá con él a partir de su llanto; pero también mediante un verso «ligada al mar, Andrómeda lloraba», que —como ya han notado Campana y Domínguez Caparrós— se asemeja al primer verso de los sonetos: «Atada al mar Andrómeda lloraba» (Lope de Vega, *Rimas humanas*, Soneto LXX) y «Atada a un risco, Andrómeda lloraba» (Lope de Vega, *Los palacios de Galiana*). Desde su aparición, Andrómeda, mediante los tópicos tradicionales del llanto de los sujetos idealizados profundiza su relación con el espacio y altera el paisaje marítimo desde su llanto, pero también desde los componentes con los que se describe su belleza:

> Aquí, desnuda virgen, con cadenas
> ligada al mar, Andrómeda lloraba
> tan triste que las focas, las sirenas
> y numes escamosos lastimaba;

bañaba todo el campo de azucenas,
aunque en rosas del rostro comenzaba
aljófar, que, engendrado en dos estrellas,
dio al mar coral por las mejillas bellas.

(Lope de Vega, *La Andrómeda*, vv. 385-392)

Mar y doncella comparten las metáforas y todo alrededor de Andrómeda tiene que ver con el espacio marino: focas, sirenas e incluso las ninfas que la atan en la peña. Esta funcionalidad de la interacción con el mar en la descripción de la belleza de Andrómeda tiene su correlato en la respuesta de Perseo, quien ya ha demostrado que su derrotero también tiene un fuerte componente marítimo, al referirse directamente a las deidades del mar:

¡Ay deidades del mar, la sumergida
frente, ceñida de corales verdes,
sacad al sol y cogeréis, piadosas,
de un alba nueva, perlas más hermosas!

¡Qué importa, si vivís en escondidas
ciudades de diáfanos cristales,
de colunas de nácares vestidas,
con frisos de jacintos y corales,

(Lope de Vega, *La Andrómeda*, vv. 516-523)

El mar sigue como espacio central a lo largo del resto de la historia de Perseo y Andrómeda, como podemos comprobar en estos versos: «esta palabra, Andrómeda, te pido / y todo este marítimo hemisferio, a su pesar testigo constituyo» (Lope de Vega, *La Andrómeda*, vv. 566-568), sumado esto a la comparación de la futura pelea con el monstruo con una naumaquia de la antigua Roma (v. 585) y el refuerzo de esta idea en la descripción de la lucha:

Cual se suele mirar desde la arena
la nave en alta mar con viento en popa,
de velas blancas y de jarcias llena,
que con el tope a las estrellas topa;
así la foca por la mar serena
del Negroponte, límite de Europa,
y el rastro de las ondas que apartaba,
un nevado pirámide formaba.

(Lope de Vega, *La Andrómeda*, vv. 633-640)

de la muerte y del sepulcro del monstruo

> y aunque sobre las aguas con espanto
> toda deidad marítima la culpa,
> le dieron la vitoria al monstruo muerto,
> y el fondo de la mar sepulcro incierto.
>
> Por largo espacio en el arena imprime
> la arquitectura de soberbios huesos,
> y el duro pecho de Neptuno oprime,
> que al cielo se quejó de sus excesos;
> y aunque debajo de las aguas gime,
> suben arriba círculos espesos
> de humor sangriento y removidos limos,
> con nácares revueltos a racimos.
>
> (Lope de Vega, *La Andrómeda*, vv. 709-720)

El mar también es el espacio fundamental en las historias hilvanadas alrededor del personaje de Perseo: el destierro junto con su madre encabezado por el verso «En una nave sin gobierno humano» (Lope de Vega, *La Andrómeda*) que introduce siete octavas en donde se constituye como espacio privilegiado, como espejo de las metáforas: «Con el pequeño infante va sentada / en la popa a la muerte Dánae triste, / en otro mar de lágrimas bañada, / que el blanco pecho de cristales viste» (Lope de Vega, *La Andrómeda*, vv. 153-156), y también como mapa del mundo mitológico (vv. 169-176). Es también el espacio donde reinan los dioses que organizarán la vida de Dánae y su hijo. Su presencia también continúa en los adjetivos del enfrentamiento con Medusa: «Yace en su falda entre marinas calas/ del etíope mar, el medusino» (vv. 245-246), «y cuanto ciñe el mar celosas vían» (v. 252) y en la referencia a la violación de la Gorgona por Neptuno.

En Filomena el mar era un espacio con múltiples significaciones desde la argumental de la separación, el de la épica en la guerra que asola Atenas y el espacio de la mitología donde «los tritones y sirenas / desprecian por la quilla las arenas» (Lope de Vega, *La Filomena*, canto I, vv. 254-257). Pero de a poco el mar se torna en el espacio que hace posible la escritura[1], en un relato en el que la escritura se vislumbra demasiado com-

1 Contento manda el ya traidor Tereo
que cesen las trompetas y clarines,
y que en su lira algún marino Orfeo
lleve tras sí las focas y delfines. (Lope de Vega, *La Filomena*, canto II, vv. 33-36).

pleja y finalmente es el espacio metapoético donde se produce la metamorfosis del personaje de Silvio en delfín (III, vv. 369-376).

Las metamorfosis constituyen el elemento central en la primera de las fábulas mitológicas: Filomena, Progne, Tereo transformados en pájaros servirán luego para la segunda parte del poema; mientras que Silvio, figura inexistente en la materia filoménica, transformado en delfín por las ninfas lleva su voz poética al mar.

En *La Andrómeda*, ni la salvación de Andrómeda del monstruo marino ni sus amores con Perseo poseen ninguna metamorfosis central. Pero sí hay una gran cantidad de transformaciones paralelas: la de Júpiter en oro para gozar de Dánae, la de Atlante en monte, la de las varas en las que Perseo limpia la sangre del monstruo en corales y la de Fineo en piedra. Fuera de la variación en el origen del coral en la que Lope modifica toda la tradición ovidiana no hay mayores intervenciones en el relato mitológico en lo que tiene que ver con las metamorfosis de personajes como sí sucedía con el personaje de Silvio en *La Filomena*. Silvio devenido en delfín y cuya acción como músico se evoca en esa primera parte, en un mar en el cual también puede andar algún divino Orfeo[2].

III

De este modo en *La Andrómeda* el espacio marino se constituye como el lugar más importante desde el punto de vista argumental, pero también permite vislumbrar algunos mecanismos como la mezcla entre espacio y personaje femenino. Esta centralidad del espacio marítimo también interesa, porque de alguna manera se opone al espacio en el que oscila Filomena, su hermana y su cuñado: las selvas y los palacios, y se identifica con el espacio de Silvio, pastor músico enamorado —no correspondido— de Filomena (a la sombra de Polifemo) metamorfoseado en delfín, trayéndonos ecos de Arión pero también de un posible Orfeo marino. Si el ruiseñor y la abubilla trascienden la primera parte del poema mitológico y colaboran en la cohesión de los fragmentos de la Filomena como miscelánea al interactuar en una segunda parte en donde la metamorfosis deviene en la polémica entre Lope y Torres Rámila, sería posible también pensar en otra trascendencia: la de Silvio como poeta marino.

2 Para más elementos sobre Silvio, cfr. Ruiz Pérez (2005), Calvo (2021) y Sánchez Jiménez (2021).

Así el yo poético que pudo prestar su voz a Filomena podrá ahora recrear la historia de Perseo y de Andrómeda, relato mitológico que es caro a Lope y le permite cerrar desde la voz de Silvio el primer bloque de la miscelánea. Lope adelanta entonces en *La Filomena* el espacio marino que va a perfeccionar en la fábula mitológica con la que elige clausurar esta primera parte teñida por una fuerte impronta femenina.

Estos textos configuran el espacio de lo femenino dentro del volumen. Como decía al principio: títulos, protagonistas y dedicatarias consolidan un circuito en el que predomina el sujeto femenino y se verifica textualmente la idea de escribir para mujeres: explicar conceptos cuando sea necesario (en este sentido van las digresiones de *La Andrómeda* sobre el poder del oro y sobre los yerros de las mujeres) o superponer las voces.

En el primer fragmento el poeta directamente presta su voz a Filomena para mediatizar una vez más la historia de su violación, en el último Andrómeda relata su propia historia atada frente a un mar mitológico con el que ya se ha casi fundido en el manejo de las metáforas, el mismo mar en el que el músico pastor Silvio ha protagonizado la metamorfosis creada por Lope. Se cierra así este primer bloque en oposición con el siguiente en el que los sujetos masculinos son mayoría, ya sea como destinatarios de las epístolas, como autores en el caso de la X (de Baltasar Elisio de Medinilla) y como compañeros de polémicas y de escrituras[3].

La última octava del poema deja en claro esta clausura. Asistimos en ella a una metamorfosis definitiva en este circuito: poeta, dedicataria, materia mitológica. El poeta transforma su musa en piedra, queda en silencio y se disuelve en la imagen tópica del atrevimiento encarnado en Faetón.

> Clarísima Leonor, si castigarse
> merece un amoroso atrevimiento,
> mi musa puede en piedra transformarse,
> por este de Faetón mayor intento;
> pero pudiendo, quien se atreve, honrarse,
> a vuestro celestial entendimiento,
> no es mucho que abrasar mi amor presuma
> en tanto sol tan atrevida pluma.
>
> (Lope de Vega, *La Andrómeda*, vv. 777-784)

3 Claro que hay que tener presente, por complejo, el intercambio con la Amarilis indiana que aparece como autora de la epístola VI que produce la respuesta de Lope en la epístola VII.

La atrevida pluma dejará lugar ahora a otros modelos estróficos, otros espacios y otras materias poéticas. Serán tal vez algunos de los textos sueltos del último bloque, pero será seguro *La Circe* la obra que nos proponga nuevamente voces, problemas y materiales similares.

Obras citadas

Blanco, Mercedes, «La estela del Polifemo o el florecimiento de la estética barroca (1613-1624)», *Lectura y Signo*, 5, 2010, págs. 31-68.

Blecua, José Manuel, ed., Lope de Vega Carpio, «La Filomena», en *Obras Poéticas*, Barcelona, Planeta, 1989, págs. 527-847.

Calvo, Florencia, «"¿Por qué con esa lengua artificiosa, arroyo, te metiste en mar tan brava?" Variatio, paisaje y escritura en el poema mitológico *La Filomena* de Lope de Vega», *Janus,*10, 2021, págs. 39-54.

Campana, Patrizia, *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

— «La Filomena de Lope como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerra, vol. I, Madrid, Castalia, 2000, págs. 425-432.

Domínguez Caparrós, José, «Materia mitológica y género literario: un ejemplo en Lope de Vega», *Tropelías*, 1, 1990, págs. 91-104.

Kluge, Sofie, «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Criticón*, 115, 2005, págs.159-174.

Ruiz Pérez, Pedro, «Lope en Filomena: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega*, XI, 2005, págs. 195-220.

Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope. El verso y la vida,* Madrid, Cátedra, 2018.

— «Orfeo en la poesía cortesana de Lope de Vega (1621-1624)», *Janus,*10, 2021, págs 5-38.

Himnos a la vida de santidad: cuando el teatro de Tirso de Molina y la poesía de san Juan de la Cruz se unen

Djoko Luis Stéphane Kouadio
Universidad Félix Houphouët-Boigny
djokoluis1@yahoo.fr

Resumen: La poesía de San Juan de la Cruz y el teatro de Tirso de Molina les permiten a los dos escritores del Siglo de Oro demostrar su compromiso ante la noción de santidad. Para ellos, el ser humano se enfrenta ciertamente al pecado, pero el recurso a Dios es la vía perfecta para escapar de la influencia del demonio. Sus textos indican que el ser humano debe ante todo renunciar al pecado, fuente de condenación eterna, arrepentirse, llevar una existencia conforme a la Biblia y buscar la unión íntima con el Señor Dios. Los poemas de San Juan de la Cruz se caracterizan por el malestar interior del pecado y la felicidad de fundirse con Dios. Las consecuencias tanto a nivel moral y físico como espirituales debidas a las concepciones, actitudes y comportamientos de los personajes Paulo, Enrico y don Juan sirven como telón de fondo para exponer la postura del dramaturgo.

Palabras clave: poeta, dramaturgo, santidad, pecado, Tirso de Molina, Juan de la Cruz.

Introducción

Dentro de las características de las obras literarias del Siglo de Oro aparece, entre otras, la búsqueda del verdadero camino para llegar a Dios por parte de dramaturgos y poetas. Es el caso de Tirso de Molina y San Juan de la Cruz, cuya escritura sirve de medio para poner de realce la vida de santidad. Dicho de otra manera, ¿cómo alaban el teatro y la poesía españoles, respectivamente, a través de Tirso de Molina y San Juan de la Cruz, la necesidad de piedad y conversión? Responder a tal problemática implica reconocer que el dramaturgo y el poeta no dejan de evangelizar a sus contemporáneos. Mediante el comparatismo, percibido como «plasmación o fijación de un sistema de creencias y de una visión de mundo que se enraízan en la situación histórico-ideológica en que aquellos se han producido» (Busquets 2018: 345), intentaremos ver que el teatro de Tirso de Molina y los poemas de San Juan de la

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_026
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 278-286

Cruz se entrecruzan con el motivo de orientar al ser humano hacia la mejor vida terrenal y celestial. La primera parte del trabajo consiste en la denuncia del pecado, mientras la segunda parte se focaliza en el arrepentimiento y la vida en Dios.

1. La denuncia del pecado

El santo se esfuerza por la búsqueda de la integridad y el amor a Dios, en el ardor de una fe que lleva a la entrega total y al olvido de sí mismo. Su vida corresponde a la manifestación de una caridad vivida en plenitud, basada en el amor a Dios y al prójimo. Es un carácter esencial de los que quieren ser testigos de Dios. Aunque la vida de santidad remite a una existencia basada sobre las virtudes, cabe señalar que los santos se enfrentan al mal que representa el pecado. San Juan de la Cruz[1] y Tirso de Molina[2] sostienen que siempre vence la virtud sobre el pecado en la medida en que «el santo se había convertido en el héroe dominante, admirado y propuesto como ideal humano o interesadamente invocado como protector o terapeuta» (Egido 2000: 62). En efecto, el santo es un ser humano capaz, primero, de escoger entre el bien y el mal (Génesis 2:16-17) y, segundo, de apoyarse en el Espíritu Santo (San Juan 16: 7-13). Así pues, la pieza teatral de Tirso de Molina *El condenado por desconfiado* se convierte en una obra cuya «estructura binaria [indica] la pareja opositiva pecado/redención y el destino paralelo [mediante] dos personajes, Enrico, un bandido famoso por sus crímenes, y Paulo, el buen ermitaño» (Alviti 2016: 177). La obra teatral muestra que en caso de que los seres humanos no respeten los mandamientos habrá consecuencias

1 Juan de Yepes Álvarez, conocido como San Juan de la Cruz (1542-1591), está considerado como uno de los poetas líricos más importantes de la literatura española. En sus obras, San Juan presenta el camino de la purificación del alma hasta su unión mística con Dios. Junto con Teresa de Ávila, es uno de los poetas místicos del Siglo de Oro (Ros Carballar 2011). Sus poemas —generalmente caracterizados por heptasílabos, octosílabos y/o endecasílabos con versos agudos y llanos— evocan la vida y muerte, y la relación mística entre Dios y su criatura humana.

2 Nacido con el nombre de Gabriel Téllez, Tirso de Molina (1583-1648) fue un ferviente religioso moralista. Muy influenciado por Lope de Vega, Tirso de Molina sigue siendo un autor original, considerado como una de las principales figuras de la comedia moralista española con versos rimados (Griswold 1914: 177-208). Es un dramaturgo que «proscribe la pasión [y] condena esa conducta» (Altuzarra 1994: 20).

terribles no solo en sus vidas cotidianas, sino para toda la eternidad[3]. Es la razón por la cual se necesita el apoyo divino a través del espíritu de Jesucristo. En realidad, «se trata de una forma y de un estilo de vida inspirados y guiados por Dios, motivados y arraigados en Jesús [...] a través de la relación que Dios, por su Espíritu, suscita y establece en nosotros» (Alburquerque 2013: 40). No dice cosa diferente San Juan de la Cruz en su poema «Coplas del alma que pena por ver a Dios»:

> Estando ausente de ti
> ¿qué vida puedo tener,
> sino muerte padecer
> la mayor que nunca vi?
> Lástima tengo de mí,
> pues de suerte persevero,
> que muero, porque no muero.
>
> (San Juan de la Cruz: 1572-1577: 18-24)

El poeta no quiere alejarse de Dios y manifiesta su profundo deseo de pertenecer a Dios y no al Diablo, padre del pecado (1 Juan 3, 8). *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina indica también que el personaje que desobedece a la ley divina lo hace únicamente guiado por una actitud de rebeldía y de sumisión al diablo. Lo reconoce el personaje Lidora:

> LIDORA Déjale algo a mi señora [...]
> (*Aparte.*)
> Mal haya quien bien os quiere,
> rufianes de Belcebú.
>
> (Tirso de Molina 1635: Jornada I (vv. 570-576))

El modo expresivo de Lidora muestra que el fundamento del pecado está en la rebelión contra Dios y sus mandamientos. Asimismo, a través del personaje de don Juan, que encuentra satisfacción en la multiplicación de las conquistas amorosas burlándose de toda moral, Tirso de Molina nos presenta el prototipo del ser humano que está en una posición de rebeldía contra la soberanía y la autoridad de Dios. En realidad, está bajo el

3 El cristianismo considera el pecado como la transgresión de la ley divina y la rebelión contra el Ser Supremo. Las consecuencias de esta transgresión son múltiples a nivel físico, espiritual y moral. Desde la caída de Adán y Eva en el jardín del Edén, el pecado, inspirado al hombre por el diablo, se ha transmitido a los seres humanos. Sin embargo, la muerte y resurrección de Jesús los libera de la esclavitud del pecado y de la muerte eterna (*La Biblia de Jerusalén* 2009: 1545).

dominio de los pecados mortales (Egido 2008: 67-92) como lo indica *El burlador de Sevilla*. En el desenlace, la imposibilidad de confesar y renunciar a sus pecados provoca la condena eterna de don Juan:

Juan	Deja que llame quien me confiese y absuelva.
Gonzalo	No hay lugar, ya acuerdas tarde.
Juan	¡Que me quemo! ¡Que me abraso! Muerto soy.
	(*Cae muerto don* Juan)

(Tirso de Molina 1616: Acto III)

El pasaje permite notar, primero, que Tirso de Molina insiste en el hecho de que el pecado destruye la relación humana con Dios y, segundo, que no hace más que inspirarse en el texto bíblico siguiente:

> Ahora bien, las obras de la carne son conocidas: fornicación, impureza, libertinaje, idolatría, hechicería, odios, discordia, celos, iras, rencillas, divisiones, disensiones, envidias, embriagueces, orgías y cosas semejantes, sobre las cuales os prevengo, como ya os previne, que quienes hacen tales cosas no heredarán el Reino de Dios. (Gálatas 5: 18-21).

En esta perspectiva, para el dramaturgo moralista, «la intención se equipara al acto, de tal modo que no hay diferencia, según el cielo, entre los pecados» (Molho 1993: 24). Al igual que Tirso de Molina, San Juan de la Cruz, en sus «Coplas del alma que pena por ver a Dios», se opone al pecado que uno tiene que abandonar, como lo prescribe la Biblia:

> Lloraré mi muerte ya
> y lamentaré mi vida,
> en tanto que detenida
> por mis pecados está.
> ¡Oh mi Dios!, ¿cuándo será
> cuando yo diga de vero:
> vivo ya porque no muero?

(San Juan de la Cruz 1572-1577: vv. 53-59)

Además de experimentar las consecuencias del pecado a través del sufrimiento humano, cae, primero, bajo la condena de Dios y, segundo, en las garras del diablo renunciando contar con el apoyo de Cristo. Debido al sacrificio salvador de Jesucristo, los escritores cristianos insisten en la

búsqueda de una unión con el hijo de Dios (González Suárez 2014: 389). Ante las consecuencias del pecado, el dramaturgo y el poeta revelan que la única vía para salvarse es el arrepentimiento y la vida en Dios.

2. Arrepentimiento y vida en Dios

Imitando a Cristo, Tirso de Molina y San Juan de la Cruz le ordenan a cada lector que renuncie a sus pecados con motivo de santificarse. De ahí, el hecho de que «el pensamiento cristiano hizo hincapié en una serie de elementos, factores que [...] concurrían a hacer del cuerpo el lugar de santificación y, de los fenómenos físicos, sus signos más elocuentes [...]» (Guiance 2009: 133). Desde entonces, los ejemplos de Enrico y Paulo en *El condenado por desconfiado* y don Juan en *El burlador de Sevilla* desempeñan un papel crucial. Los tres personajes traducen dos tipos de retratos humanos. Hay, por una parte, el pecador consciente de su situación y deseoso de cambiar, aquí Enrico, y, por otra parte, el pecador consciente de su maldad, pero opuesto a toda forma de cambio, encarnado por Paulo y don Juan. A propósito de los pecadores de *El condenado por desconfiado*, compartimos la postura de Martha García (2010: 22) cuando escribe:

> Paulo el ermitaño se convierte en un bandido peor que Enrico sin la oportunidad de arrepentirse al final. Esta rémora podría producir múltiple interpretaciones y reacciones debido a la dualidad y dificultad que presenta dicho final: Enrico obtiene la justicia poética y bíblica, mientras Paulo obtiene la justicia poética dada su condición de criminal [...]. Al carecer de fe, la caída no le permite una salvación o restauración.

El fragmento siguiente informa sobre esta doble actitud del pecador Paulo, condenado al infierno:

Pedrisco
Lleno el cuerpo de lanzadas,
quedó muerto el desdichado [Paulo]
Las suertes fueron trocadas.
Enrico, con ser tan malo,
se salvó, y éste al infierno
se fue por desconfiado.

(Tirso de Molina 1635: Acto III)

A diferencia de Paulo, Enrico admite que sus malas acciones no merecen el perdón divino. Sin embargo, al ver la potencia misericordiosa

del Creador, actúa al igual que el pecador bíblico que obtiene misericordia tan pronto como se arrepienta:

> No es eso lo que pretendo.
> A nadie temí en mi vida;
> varios delitos he hecho,
> he sido fiero homicida,
> y no hay maldad que en mi pecho
> y las procuré estimar.
>
> (Tirso de Molina 1635: 25)

Eso significa que la verdadera conversión de Enrico remite a una transformación que afecta positivamente su vida. Se destaca la disección del alma humana que debe vivir con su Creador en una relación de santidad eterna. Los escritores proponen la imagen del santo a los creyentes como modelos de vida debido a un rasgo de personalidad o comportamiento considerado ejemplar. Sus textos muestran que la santidad se expresa como el deseo y la vocación de cada hombre de unirse a Dios. Es el sentido de la frase: «¡Señor Dios, amado mío! Si todavía te acuerdas de mis pecados para no hacer lo que te ando pidiendo, haz en ellos, Dios mío, tu voluntad» (San Juan de la Cruz 1577: n°26). Según el poeta místico, vivir santamente, o renunciar al pecado, significa ser como Cristo en todo: pensamientos, sentimientos, palabras y acciones. El rasgo más característico de la santidad es la caridad, manifestado por el amor a Dios y al prójimo como a sí mismo, que supera todas las virtudes que son, entre otras, la humildad, la justicia, la castidad, la obediencia y la alegría. De manera concreta, el santo alabado por los escritores es el ser humano vencedor de las tentaciones (Pessis García y Alvarado Marambio 2015: 121). El resultado de tal vida santificada en Dios conduce a las virtudes, la paz y la piedad: Lo afirma el poeta en «Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación»:

> De paz y de piedad
> era la ciencia perfecta,
> en profunda soledad
> entendida, vía recta;
> era cosa tan secreta,
> que me quedé balbuciendo,
> toda ciencia trascendiendo. (1572-1577: vv. 8-14)

La exposición del bienestar interior generado por la unión mística con Dios es la meta de la escritura poética de San Juan de la Cruz mediante

encabalgamientos, rimas consonantes, metáforas y antítesis, hipérboles, poliptotones, apóstrofes, asonancias y aliteraciones que producen una fuerte intensidad expresiva. Pero, recuérdenos la importancia de las virtudes teologales y cardinales que son un conjunto de valores y actitudes que permiten a los seres humanos acercarse a Dios y relacionarse con él. La observancia de las virtudes teologales, es decir la fe, la esperanza y la caridad, fomenta la práctica de las virtudes cardinales, a saber, la prudencia, la justica, la fortaleza y la templanza, por lo que se complementan entre sí. En realidad, el objetivo del poeta místico y el dramaturgo moralista es el gozo espiritual gracias a la comunión entre Dios y su criatura (Sesé 2007: 548) que revelan sus obras.

Conclusión

El teatro de Tirso de Molina y los poemas de San Juan de la Cruz se convierten, por un lado, en canales evangelizadores para aquellos cuyo comportamiento es reprochado por la Iglesia y, por otro, en libros de cabecera para todos aquellos que buscan una renovación espiritual. La verdadera conversión y la unión con Dios son los hilos conductores de los textos de San Juan de la Cruz y Tirso de Molina. La aproximación a la santidad por parte de ambos escritores está condicionada por la llamada a una existencia humana basada en la Biblia y realmente comprometida al servicio de Dios. El teatro de Tirso de Molina y la poesía de San Juan de la Cruz rechazan el pecado y alaban la vida ascética, el arrepentimiento y el comportamiento moralmente aceptado a través de la exaltación del amor divino y la necesidad de la salvación de las almas en la España del Siglo de Oro.

Obras citadas

ALBURQUERQUE, Eugenio, «Espiritualidad de Don Bosco», *Educación y Futuro*, 28, 2013, págs. 39-60.

ALTUZARRA, Estrella, «Don Juan, mito barroco en El burlador de Sevilla y Convidado de Piedra, de Tirso de Molina y en don Giovanni Tenorio Ossia il dissoluto, de Carlo Gondoni», *Archivum*, 44-45.1, 1994, págs. 7-24.

Alviti, Roberta, «Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes: ll teatro dei secoli», *Cuadernos AISPI*, 7, 2016, págs. 171-190.

Busquets, Loreto, *Ensayos de literatura comparada*, Córdoba, UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2018.

Cruz, San Juan de la, «Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación», 1572-1577, versos 8-14. Disponible en <https://www.poesi.as/sjc04.htm> (consulta: 01 de octubre de 2020).

— «Coplas del alma que pena por ver a Dios», 1572-1577, versos 18-24 y 53-59. Disponible en <https://www.poesi.as/sjc05.htm> (consulta: 01 de octubre de 2020).

— «Oración del alma enamorada», 1577: n°26. Disponible en <https://www.oshogulaab.com/MISTICOSCRISTIANOS/sanjuancruz-oracion.htm> (consulta: 20 de octubre de 2020).

Egido, Aurora, «Los pecados mortales de don Juan», *Anuario de Lope de Vega*, 14, 2008, págs. 67-92.

Egido, Teófanes, «Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista. (La manipulación de san Juan de la Cruz», *Cuadernos de Historia Moderna*, 25, 2000, págs. 61-85.

García, Martha, «El hijo prodigo en El condenado por desconfiado de Tirso de Molina y en la serie de Bartolomé Esteban Murillo: arte escénico y pictórico», *Hipertexto*, 12, 2010, págs. 109-140.

González Suárez, Lucero, «El amado del cántico espiritual de San Juan de la Cruz. Una fenomenología hermenéutica de la ágape como esencia del esposo», *Cuestiones Teológicas*, 41.96, 2014, págs. 377-401.

Griswold Morley, Sylvanus, «El uso de las combinaciones métricas en las comedias de Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique*, 16.2, 1914, págs. 177-208.

Guiance, Ariel, «En olor de santidad: La caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval», *Edad Media*, 10, 2009, págs. 131-161.

La Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2009.

Molina, Tirso de, *El condenado por desconfiado*, 1636. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-condenado-por-

desconfiado—1/html/ffodd6fc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html> (02 de marzo de 2021).

— El burlador de Sevilla, 1616. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-burlador-de-sevilla-0/html/d4e56189-b56f-427d-918b-03e170f7073f_2.html> (consulta: 02 de marzo de 2021).

MOLHO, Maurice, «tres mitológicas sobre el don Juan», en *Tirso de Molina. «El burlador de Sevilla»* (presentado por Didier Souiller), Paris, Klincksieck, 1993.

PESSIS GARCÍA, Begoña y José Tomás ALVARADO MARAMBIO, «La noche oscura del alma y externalismo sobre la fe», *Open Insight*, 6.9, 2015, págs. 14-26.

ROS CARBALLAR, Carlos, *Juan de la Cruz, Celestial y divino*, Madrid, Editorial San Pablo, 2011.

SESÉ, Bernard, «Poética del gozo místico según San Juan de la Cruz», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas, celebrado en Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004, vol. II*, ed. de María Beatriz Mariscal y Teresa Miaja de la Peña, México, Asociación Internacional de Hispanistas, Fondo de Cultura Económica, Tecnológico de Monterrey, COLMEX, 2007, págs. 539-548.

Una censura dieciochesca sobre el *Anacreón castellano* de Quevedo: el informe de Flórez Canseco (1786)*

Lúa García Sánchez
Universidade de Santiago de Compostela
lua.garcia.sanchez@usc.es

Resumen: El informe de Casimiro Flórez Canseco acerca del *Anacreón castellano* (1609) de Francisco de Quevedo, que impidió su impresión en 1786, constituye un documento único en relación con la transmisión impresa de esta obra y ofrece interesantes datos sobre su recepción en el siglo xviii. En este trabajo se analizan las razones de una censura tan negativa y de tanto impacto a la luz de los once testimonios conocidos de esta obra quevedesca para valorar si la copia que evaluó este helenista pudo condicionar su valoración de la traducción, como sugieren los estudios previos, y qué peso tuvo en su decisión la evolución del gusto poético y la perspectiva desde la que observaba la disciplina de la traducción.

Palabras clave: Francisco de Quevedo, *Anacreón castellano*, Casimiro Flórez Canseco, *Anacreónticas*, censura, traducción.

Introducción

El *Anacreón castellano* (1609), una de las primeras traducciones de Francisco de Quevedo, en la cual traslada las *Anacreónticas* griegas, tuvo presumiblemente una amplia difusión manuscrita y se imprimió póstumamente, en 1794. En esta fecha se publica el undécimo tomo de la colección de obras de Quevedo elaborada por Antonio de Sancha (1720-1790), cuya impresión había sido heredada ya en ese momento por su hijo Gabriel de Sancha.

* Este trabajo forma parte del proyecto de tesis «Quevedo, traductor de textos clásicos» (FPU17/02936), dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y resultado de los proyectos «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas» (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (ED431B 2018/11), «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (ED431B 2021/005) y «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo», 2: Las tres musas» (PID2021-123440NB-I00; AEI).

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_027
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 287-294

Existe, sin embargo, un rastro documental de un intento de impresión previo. En 1785 Domingo Serrano solicitó en nombre de Ramón Fernández la licencia para imprimir esta traducción[1], y el Consejo de Castilla encargó un informe a Casimiro Flórez Canseco (1745-1816), relevante helenista del siglo XVIII. Este erudito emitió un informe negativo, con fecha del 8 de enero de 1786, que impidió la impresión del *Anacreón*. Este informe, conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (con signatura CONSEJOS, 5550, Exp.30) y dado a conocer por Serrano y Sanz (1907: 206-216)[2], constituye un documento único en relación con la transmisión impresa del *Anacreón* y ofrece interesantes datos sobre su recepción en el siglo XVIII. En ella Flórez Canseco presenta un cotejo de algunos versos con los originales y censura las, para él, excesivas amplificaciones, las incorrecciones lingüísticas y las alteraciones en su estilo. A continuación, se analiza este informe a la luz de los once testimonios conocidos de esta obra quevediana para examinar la recepción del *Anacreón* a finales del siglo XVIII, determinar si la copia de esta obra que evaluó Flórez Canseco —quizá no conservada o desconocida en la actualidad— pudo condicionar su valoración de la traducción, como sugieren trabajos previos (Bénichou-Roubaud 1960: 62, nota 30; y Andrés 1988: 227); y valorar qué peso tuvo en su decisión la evolución del gusto poético y la perspectiva desde la que observaba este helenista la disciplina de la traducción.

La supuesta superchería de un traductor posterior

Gran parte de la argumentación de Flórez Canseco contra el *Anacreón* se sustenta en la idea de que no fue escrito por Quevedo, sino que se trata de una falsificación posterior, lo cual sugiere en varios puntos del informe, al principio tímidamente —«se supone hecha en el año 1609 por el citado Quevedo»—, y hacia el final, de manera explícita. Andrés (1988: 225) sugirió que quizá considerase que era una superchería de Estala, con el que tal vez habría tenido alguna diferencia, como había

1 Generalmente se ha considerado que fue Pedro Estala, quien solicitó esta licencia, aunque Arenas (2003: 193) defendió que había sido Ramón Fernández —quizá por sugerencia de Estala—, encargado además de costear una colección de poetas castellanos en la que Estala participó como editor.

2 Puede consultarse también en Rumeu (1940: 214-223) y Simón Díaz (1971: 295-306). Además, se ocupan de este informe Bénichou-Roubaud (1960: 61, nota 30; y 62, nota 32), Hernando (1975: 185-188), Gil (1981: 550-551), Balcells (1988: 39) y Andrés (1988: 225-230).

apuntado Gil (1981: 551). Para Flórez Canseco, el estilo de la traducción no se corresponde con el de los textos de inicios del siglo xvii, sino que en él se perciben los vicios literarios del barroco, propios de «corruptores de la lengua castellana» con un gusto perverso que no debía resucitarse en el siglo xviii, juicios que encajan con la visión que el neoclasicismo tenía de este período. La falsa premisa de que se trata de una traducción de la segunda mitad del siglo xvii le hace valorar como fruto de «un proceso de amaneramiento» (Palacios 1983: 533) una traducción de inicios de siglo, época en la que para los neoclásicos primaba todavía el buen gusto.

Más adelante, indica que «con el simple cotejo de esta paráfrasis y de la traducción de Villegas se puede desengañar el nuevo traductor», invitación con la que niega que se trate de una traducción quevedesca, pues anima a ese supuesto «nuevo traductor» a seguir como modelo la traducción de Villegas, la cual Quevedo parece no haber conocido, al menos antes de elaborar la suya[3]. Posteriormente reitera que el que (a su entender) era un «nuevo traductor» debía haberse servido de esta traducción para elaborar la suya. La crítica presenta un tono cada vez más contundente, y hacia el final afirma que «el autor de la paráfrasis no entiende ni aun los primeros rudimentos del griego».

Las dudas sobre la autoría quevedesca, parecen evidenciar el desconocimiento por parte de Flórez Canseco de otras fuentes textuales en las que se atribuía esta traducción a Quevedo, y de la alusión a ella en *España defendida*, aunque se trata de un texto inacabado y que permanecía inédito. Tampoco debía de conocer el soneto gongorino «Anacreonte español, no hay quien os tope», muestra de la trascendencia pública de la traducción como obra de Quevedo. Asimismo, no había leído o quizá no había dado crédito a las palabras de Velázquez (1753: xix): «[su] gran lección de los poetas griegos y latinos se conoce por las muchas traducciones que de ellos hizo, principalmente de Phocílides, y aun de Anacreonte, cuyas odas he visto traducidas en verso castellano aunque no se han dado a luz».

Cabe preguntarse si estas dudas, sumadas a la afirmación de que no contiene anotaciones, que parece apuntar al desconocimiento de la ver-

3 Villegas se consideró tradicionalmente el introductor de las *Anacreónticas* en España, a pesar de que su traducción era contemporánea de la quevedesca —en buena medida, porque su versión se difundió de manera impresa desde 1618— y el *Anacreón* no parece haber influido en la literatura posterior tanto como las *Eróticas* (Gallego y Castro 2018: 40-42).

dadera naturaleza de la obra —una traducción con comentarios eruditos—, pueden revelar una escasa difusión de esta traducción en la segunda mitad del siglo xviii, en la que se forma y tiene lugar la actividad de Flórez Canseco. Corrobora esta conjetura el hecho de que los hermanos Canga Argüelles —en el texto «Los traductores» de su versión de las *Anacreónticas*, de 1795— señalan que se dice que existe una traducción de Quevedo, pero que permanece inédita, por lo que en torno a la fecha de impresión de la *princeps* del *Anacreón* —en la misma imprenta—, no parecen haber podido manejar esta versión. En contra de esta hipótesis, deben señalarse las menciones de esta traducción por parte de Álvarez y Baena en *Hijos de Madrid* (1790: 152) y Capmany (1794: 36) el mismo año de impresión de la *princeps*.

Precisamente, que Quevedo fuese conocido como traductor del griego, aunque quizá no se tuviese un conocimiento profundo de esta faceta suya y el *Anacreón* no tuviese una difusión tan notable como la traducción de Villegas, tal vez fue suficiente para que Flórez Canseco imaginase que alguien podía haber querido usar su nombre y su autoridad para difundir esta traducción.

La copia consultada

Flórez Canseco presenta críticas que atañen presumiblemente al testimonio que manejó para elaborar su informe y algunas parecen revelar que ciertos rasgos de esta copia no se corresponden con los de la mayoría de los manuscritos e impresos conservados. Este helenista destaca que el traductor anuncia en la dedicatoria que presenta el texto acompañado de comentarios, con un original corregido y «con muchos lugares declarados no advertidos jamás». Para él, ninguna de estas promesas se cumple y, por tanto, al igual que la paternidad quevedesca, tienen poca credibilidad.

Es probable que entendiese de manera incorrecta la afirmación relativa al original (Andrés 1988: 181-182 y 227), pues Quevedo no parece aludir a que presente en su obra el texto griego enmendado a partir de varios manuscritos o ediciones, como interpreta Flórez Canseco, sino a que ha consultado este texto y en ocasiones traduce siguiendo sus propias enmiendas sobre la edición de Estienne, cuyas interpretaciones en algunos casos rebate en los comentarios, a los que el helenista probablemente no tuvo acceso. Además, aplica criterios anacrónicos que anticipan la filología positivista, «de la que somos herederos, pero de la que Quevedo no tenía noticia» (Schwartz 2001: 1178).

Resulta llamativa la afirmación «no veo ningún comentario, ni copioso ni escaso», pues Quevedo incluye sus traducciones de los comentarios de Estienne y sus propias anotaciones a muchas de las composiciones. El único manuscrito de los once que transmiten el *Anacreón* conocidos en la actualidad que no contiene estas anotaciones es el conservado en la BNE con signatura 4077[4], copia incompleta similar quizá, en lo que se refiere a los comentarios, al testimonio que manejó Flórez Canseco[5].

Además, menciona errores en el uso del griego, con los que deslegitima al traductor por su escaso conocimiento de esta lengua, ya que se los atribuye. Asimismo, se apoya en una expresión de la copia que consultó, «mayor hermosa», para criticar la traducción: «El verso penúltimo de la paráfrasis, que dice: "pues la mayor hermosa en un instante", no puede menos de disonar: yo, por lo menos, no he visto ni leído jamás "mayor hermosa", por "mayor hermosura", que es en el sentido que se toma aquí». Es probable que se trate de un error de lectura o de un error del testimonio que manejó; en cualquier caso, tal deturpación no se transmite a ninguno de los manuscritos conservados y conocidos, en los que consta como «mujer hermosa» («A los novillos dio naturaleza», v. 21)[6].

De ser ciertas estas hipótesis —que la copia que leyó Flórez Canseco no contuviese los comentarios de Quevedo y que presentase al menos un error destacable—, la escasa calidad del texto en la copia consultada quizá habría condicionado su censura y, por consiguiente, la no concesión de la autorización para imprimirla.

El tipo de traducción y su estilo

No cabe desdeñar la posibilidad de que el rechazo hubiese obedecido, simplemente, a la evolución de los gustos literarios, transcurrido más de un siglo y medio desde la traducción de la obra. O, quizá más probablemente, a una suma de motivos: las dudas sobre la autoría, la deturpación

4 En la copia incompleta del testimonio conservado en la British Library (con signatura Egerton MS 558), según Gallego y Castro (2018: 57), se incluye parte de los comentarios.

5 A partir de los datos que ofrece el informe, la copia que manejó y la del manuscrito 4077 deben de haberse diferenciado, al menos, en que esta no contiene el epigrama de Vicente Espinel, mencionado por Flórez Canseco.

6 En el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Nápoles (signatura XIV.E.46) no puedo leer correctamente esa palabra.

de la copia que manejó y las consideraciones sobre el estilo y el tipo de traducción llevado a cabo.

Flórez Canseco censura que el traductor interprete libremente el sentido del texto y reprocha sus amplificaciones. Además, como recuerda Bénichou-Roubaud (1960: 62), en ocasiones atribuye al traductor modificaciones que no se debían a él, sino que partían del texto latino del que también se sirvió. Si bien la traducción de Villegas, preferida por Flórez Canseco, era contemporánea del *Anacreón*, y los dos traductores compartían lo que Schwartz (2001: 1181) denominó una «misma ideología de la traducción», habían elaborado traslados notablemente distintos: la de Villegas era más fiel, en oposición a la intencionadamente libre paráfrasis quevediana. La crítica de Flórez Canseco no se debe necesariamente a un cambio de preferencias teóricas en el ámbito de la traducción, sino al hecho de que él en concreto se encontraba entre los traductores del siglo XVIII que defendían la máxima fidelidad, como puede apreciarse en su prólogo a la traducción de Jenofonte elaborada por Diego Gracián en que indica que «el ser fiel y exacto» es «la primera y principal entre las obligaciones de cualquier traductor» (1781: 5).

Asimismo, de nuevo en estas observaciones se aplican criterios anacrónicos[7], pues probablemente Quevedo quiso en parte con su traducción demostrar la riqueza de la lengua castellana para verter cualquier texto[8], por lo que despliega un amplio repertorio de tropos y figuras propios, sin antecedente en el original. Para Flórez Canseco, este trabajo con el *ornatus* —destaca nuevas metáforas y epítetos— merece mayor censura que el tipo de traducción seleccionado. Este modo de traducir, para cuyo análisis Flórez Canseco no tuvo en cuenta su contexto histórico, encaja con los principios de la práctica traductora en una época en la que seguían vigentes los *studia humanitatis* y en la que los alumnos buscaban, como señaló Schwartz (2001: 1179), equivalencias de ideas; comprender el sentido para transmitirlo «mediante nuevas estructuras sintácticas y retóricas» e impulsar la búsqueda de la *copia* lingüística para sus creaciones originales ulteriores.

7 Véase también, por ejemplo, su «Prólogo» de la traducción de Alonso Ordóñez de la *Poética* de Aristóteles.

8 En *España defendida* (págs. 98-99), de la misma época, ofrece ejemplos de traducciones solventes al castellano e incluye su *Anacreón*.

Conclusión

Este análisis del informe de Flórez Canseco permite plantear las siguientes hipótesis sobre las razones de una recensión tan negativa: en primer lugar, se debe en gran medida a sus dudas en torno a la autoría quevedesca, pues le habrían hecho analizar la traducción y su estilo desde una perspectiva condicionada por esa errónea teoría; en segundo lugar, el testimonio que manejó era probablemente una copia incompleta y es posible que contuviese algún error de relieve; y, por último, le parece censurable el tipo de traducción llevado a cabo, una paráfrasis notablemente libre, y, sobre todo, el estilo con el que se traslada al castellano, el cual considera alejado del ideal poético del buen gusto.

Obras citadas

Álvarez y Baena, José Antonio, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, 2, Madrid, Benito Cano, 1790.

Andrés Castellanos, Enriqueta de, *Helenistas españoles del siglo xvii*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

Arenas Cruz, María Elena, *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo xviii español*, Madrid, CSIC, 2003.

Balcells, José María, «Quevedo, traductor del griego», *Scriptura*, 4, 1988, págs. 35-42.

Bénichou-Roubaud, Sylvia, «Quevedo helenista (el *Anacreón castellano*)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14.1-2, 1960, págs. 51-72.

Canga Argüelles, José y Bernabé Canga Argüelles, *Obras de Anacreonte*, Madrid, en la imprenta de Sancha, 1795.

Capmany, Antoni de, *Teatro histórico-crítico de la eloquencia española*, 5, Madrid, en la imprenta de Sancha, 1794.

Gallego Moya, Elena y J. David Castro de Castro, eds., Francisco de Quevedo, *Anacreón castellano*, A Coruña, SIELAE, 2018.

Gil Fernández, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981.

HERNANDO, Concepción, *Helenismo e ilustración: (el griego en el siglo XVIII español)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario Diego Hurtado de Mendoza, 1975.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, «Los poetas de nuestro Siglo de Oro vistos desde el XVIII», en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo: (ponencias y comunicaciones)*, Oviedo, Centro de Estudios del s. XVIII, 1983, 2, págs. 517-543.

QUEVEDO, Francisco de, *Anacreón castellano con paraphrasi y comentarios*, en *Obras inéditas*, XI, Madrid, en la imprenta de Sancha, 1794.

RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Historia de la censura literaria gubernativa en España: historia, legislación, procedimientos*, Madrid, Aguilar, 1940.

SERRANO Y SANZ, Manuel, «El Consejo de Castilla y la censura de libros en el siglo XVIII», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 10, 1907, págs. 206-216.

SIMÓN DÍAZ, José, *La Bibliografía: conceptos y aplicaciones*, Barcelona, Planeta, 1971.

SCHWARTZ, Lía, «El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo XVII», en *El Hispanismo anglonorteamericano: aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*, ed. de José Manuel de Bernardo Ares, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2001, 2, págs. 1171-1201.

VELÁZQUEZ, Luis José, *Poesías que publicó D. Francisco de Quevedo Villegas [...] con el nombre del Bachiller Francisco de la Torre*, Madrid, D. Eugenio Bieco, 1753.

Citar en variantes: algunas notas sobre la reutilización de romances

Antonietta Molinaro
Università di Napoli Federico II
antonietta.molinaro@unina.it

Resumen: El trabajo centra la atención en una composición anónima en quintillas, *No quiero más amor vano*, atestiguada por tres cancioneros áureos de poesías varias. A través de la identificación de tres romances-fuente nunca señalados hasta ahora, se completa la referencia de sus múltiples citas romanceriles, para luego acompañar los viejos y nuevos datos con unas breves consideraciones sobre los efectos de la variabilidad textual propia del romancero en ese ámbito concreto de su reutilización áurea que son los poemas con citas.

Palabras clave: poesía áurea, romancero, cita romanceril, variantes, composiciones *cum auctoritate*.

A nadie se le escapa la facilidad con la que se encuentran, en textos áureos de toda clase, versos de romances. Puede que se escondan por entre los versos —o las líneas, en la prosa— o, por el contrario, que ostenten su presencia, al ser anunciados explícitamente o, simplemente, por encontrarse en puntos determinados e incluso esperados de una composición. A los lectores de hoy, fortuitos e ilegítimos consumidores de romances (Acutis 1990: 35), nos cuesta mucho identificarnos con los lectores y oidores de esa época, que contaban con unos repertorios personales amplios y compartidos. Así, con el intento de subsanar nuestro déficit de «prenotorietà» (28), tratamos de llevar cada cita que se nos revela hasta su romance-fuente originario, conscientes de la relevancia que esta operación crítica tiene, ya que, algunas veces, nos permite participar en un juego erudito relativo a un universo literario antaño consabido, mientras que, en otras ocasiones, la identificación de las *auctoritates* se convierte en un paso necesario para el análisis hermenéutico de una obra determinada.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_028
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 295-302

Dentro de esta perspectiva, en las páginas siguientes centraremos la atención en una composición en particular, *No quiero más amor vano*, de la que vamos a completar por primera vez la identificación de sus múltiples citas romanceriles, para luego acompañar los viejos y nuevos datos con unas breves consideraciones sobre los efectos de la variabilidad textual propia del romancero en ese ámbito concreto de su reutilización áurea que son los poemas con citas[1].

No quiero más amor vano es un poema anónimo en quintillas que acoge, al final de cada estrofa, un dístico proveniente cada vez de romances diferentes. Hasta donde llegamos, tres son los testimonios que lo trasmiten, fechables todos entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII: el *Cartapacio de Penagos* de la Biblioteca de Palacio de Madrid, ms. II-1581 (MP), el cancionero *brancacciano* de Nápoles V-A-16 (Br) y una recopilación de textos atribuidos a Góngora, conservada en la Hispanic Society of America, el ms. B-2465 (HSA). De ellos procede un texto bastante fluido, tanto en el número de estrofas —que oscilan entre las diez de Br y las doce de MP— como en su ordenación textual[2]. El tema es amoroso, basándose en el *topos* de la carta de despedida a la amada, y el tono, satírico-burlesco. En cuanto al marco genérico, se le puede colocar provisoriamente entre los que Janner (1943: 189) definió, en términos bastante generales, como «casos limítrofes» dentro de las multiformes modalidades de la glosa. De hecho, aunque comparta rasgos propios de la glosa romanceril, no faltan aspectos —el carácter burlesco, las citas de procedencias diferentes— que remiten a otra forma de gran éxito en aquel momento. Nos referimos a la ensalada.

Hace unas décadas, Piacentini mencionó *No quiero más amor vano* en un artículo pionero sobre una docena de composiciones con citas de varios tipos y refractarias a clasificaciones genéricas más rigurosas, llegando a reconstruir la procedencia de ocho de los romances citados en ese texto: *Afuera, afuera, Rodrigo*; *Oh Belerma, oh Belerma*; *Los que servís a los reyes*; *De amores está Fileno*; *Helo, helo por do viene*; *Recogido en su aposento*;

1 Coherentemente con lo afirmado antes, lejos de ser un lance aislado, consideramos estas breves notas como un trabajo preparatorio necesario para un sucesivo análisis —ya en marcha— de la composición *No quiero más amor vano*, que se centrará precisamente en el diálogo intertextual que esta mantiene con los romances engastados en sus versos.

2 Nada sorprende, debido a los peculiares mecanismos de transmisión y difusión propios de la época, la imposibilidad de averiguar la mayor o menor familiaridad entre los tres manuscritos y sus textos.

Domingo era de Ramos; *En Granada está el rey moro* (Piacentini 1984: 1159-1160). Algunos años más tarde, siguiendo sus pasos, Díaz Mas (1993: 245-246) brindó nueva información sobre otro dístico allí citado, «¿De donde venides, Cid / que en cortes no habéis estado?», del que consiguió señalar una correspondencia en el romancero moderno de las tradiciones sefardí y andaluza sobre el destierro del Cid. Por último, con ocasión de la edición del cancionero Br, al señalar testimonios más antiguos y autorizados para muchos de esos romances-fuentes ya detectados por las dos estudiosas, por un lado, se subsanó un error en el íncipit de *Los que priváis con los reyes*[3] y, por el otro, se recuperó una versión diferente de *En Granada está el rey moro* (Molinaro 2019: 152-154) que será aquí objeto de mayor atención.

Con todo, la perspectiva unánimemente parcial de los estudios ahora mencionados, que siempre se enfocaron en el texto del testimonio *brancacciano* —el más breve de los tres—, determinó que quedase incompleta la identificación de los romances-fuentes del poema. Vamos, por tanto, ante todo a completar ese cuadro de referencias con los tres romances que faltan.

El primero de ellos, «porque le sea escarmiento / y otros tiemblen de miralla», compartido por MP y HSA, reviste además una posición de relieve, al constituir el cierre del poema en ambos testimonios. Puesto que tendremos ocasión de volver sobre este romance y sus variantes, baste por ahora con señalar que estos dos versos proceden del romance fronterizo *Moro alcaide, moro alcaide*.

Por su parte, el segundo dístico, «vuelta, vuelta los franceses / con corazón a la lid», citado en la estrofa exclusiva de MP, constituye un caso de rápida solución por tratarse de dos versos más del archiconocido romance carolingio *Domingo era de Ramos*, ya fuente de otro dístico anterior a lo largo de nuestro texto[4].

Por último, queda un tercer dístico que, aunque esté atestiguado también en Br, nunca ha sido reconducido a su fuente, en ninguno de los estudios que mencionamos. Precisamente por eso, estos dos versos nos permiten entrar en el centro de nuestro discurso sobre la variabilidad textual de las citas romanceriles. De hecho, fue exactamente el análisis de las variantes

3 Piacentini leía, siguiendo a Durán, «Los que *servís a* los reyes». En realidad, en el romancero de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados…* (Amberes 1566), antígrafo de Durán, el romance en cuestión recalca perfectamente el íncipit citado en *No quiero más amor vano*.

4 Reservamos para el comentario futuro unas consideraciones sobre este interesante artificio de la doble cita especular.

entre los tres testimonios de nuestra composición lo que nos llevó a identificar, en este caso, el romance-fuente del que dichos versos fueron extraídos. En pocas palabras, al encontrarse con los dos octosílabos: «en esa torre de Sesto / Hero mal penada estaba», Piacentini (1984: 1160) solo llegó a proporcionar la referencia a un romance sobre Hero y Leandro, *Al pié del mar d'Elesponto*, en el que se encontraban dos versos temáticamente afines: «Hero que estaba en la torre / congoxosa esperando». Ni Díaz Mas ni quien escribe conseguimos ir más allá al respecto. Mientras tanto, al encontrar en una loa de finales del siglo XVI otra recurrencia del dístico citado en *No quiero más amor vano*, Antonucci y Arata (1995: 122-125) comentaron su efectiva distancia textual respecto al romance sugerido por Piacentini y rechazaron, por tanto, esa identificación, prefiriendo asumir más cautelosamente la existencia de un romance-fuente que no había conseguido llegar hasta nosotros. Fue, pues, al volver para la presente ocasión sobre la composición que, ensanchando esta vez la mirada a los tres testimonios, nos topamos con una interesante variante de HSA, cuyo texto de la cita en cuestión reza: «*dende* la torre de Sesto». Así, al buscar dicho íncipit, fue casi inmediato rastrear la existencia de un romance que empieza exactamente: «Desde la torre de Sixto/ Ero mal penada estaba» (Lucas Rodríguez, *Romancero historiado*, fol. 141v). En este caso, aunque el ingenioso autor de nuestra composición recuperase los primeros dos versos del romance elegido, facilitando de esta manera su identificación, fue la ligera variación en la conjunción inicial lo que complicó el hallazgo en los índices de los catálogos y repertorios bibliográficos que —a la espera de unos repertorios digitales más evolucionados y sensibles a las búsquedas— se suelen utilizar en investigaciones de este tipo. Así las cosas, al no tener noticia de una versión del romance que empiece igual que nuestra cita, solo podemos hacer conjeturas —desde la perspectiva de una quimérica *restitutio textis*, ante todo— sobre cuál fue, entre «en ese» (Br, MP) y «dende» (HSA), la lección originaria de *No quiero más amor vano*. De hecho, al lado de las hipótesis de una versión perdida del romance o incluso la de un simple error de copia en Br y MP —o en un posible antígrafo común—, otra hipótesis verosímil es suponer una cierta libertad del autor de la composición *cum auctoritate*, con el fin de adaptar un tanto la cita romanceril a su nuevo contexto. Siguiendo con esta hipótesis, «dende» sería, en cambio, una variante de transmisión explicable como el fruto de una aptitud fisiológica del copista —incluso por poligénesis entre los dos testimonios—en restaurar la lección consabida del romance, por efecto del influjo, por así decirlo, de su memoria poética personal.

Sin ir muy lejos, encontramos en *No quiero más amor vano* otro dístico romanceril cuyas variantes igualmente sugieren diferentes posibilidades. Veamos el texto de los tres testimonios:

> en Granada está el rey moro / que no osaba salir de ella (MP)
> en Granada está el rey moro / que no sabrá salir della (HSA)
> en Granada está el rey moro / que no osa salir fuera (Br)

El dístico de MP es el que más se corresponde con los primeros versos del romance antequerano *En Granada está el rey moro*, según la versión que publicó Timoneda en su *Rosa de amores* (1573). En cuanto a la variante «sabrá» de HSA, la proximidad textual con «osaba», junto con su incongruencia semántica con respecto al contexto, parecen confirmar la naturaleza de error, verosímilmente por *lapsus oculi* del copista. En cambio, la variante «osa» (Br) encaja sin problemas en ese patrón propio del romancero que es la fluidez textual de su *vivir en variantes*[5]. Un discurso algo diferente merece, en cambio, la lección de Br «fuera». Es evidente que, desde la perspectiva de la composición *No quiero más amor vano*, se trata de un error, ya que estropea la rima en -ella de la quintilla en la que está insertada. Aun así, en contraste con el caso anterior, la lejanía gráfica de la presunta lección originaria disuade de descartarla sin más. Dicho sea de paso, si se prescinde del esquema estrófico de la quintilla, la variante resulta sinonímica y, por tanto, equivalente en ambos contextos, con respecto a su contrincante. ¿Qué pasó en este caso? Frente a la escasez de testimonios del romance, nos viene en ayuda en nuestras conjeturas la señalación, hecha por Rodríguez-Moñino (1976: 228-229) hace casi medio siglo, de una versión del romance bastante diferente con respecto a la que publicó Timoneda, en la que se encuentra la misma variante de Br[6]. De ello se desprende que el error del testimonio napolitano puede interpretarse —al igual que suponemos en el caso de *Desde la torre de Sixto*— como un probable *lapsus memoriae* del copista, que encuentra una justificación precisa en el cortocircuito entre la memorización del segmento textual a copiar y la recuperación, en un lugar diferente de la memoria personal del amanuense, de la presunta versión por él conocida del romance, con la consiguiente contaminación textual.

5 Claro está que, al ser así, es necesario suponer una dialefe entre «no» y «osa» para que el verso cuente con sus ocho sílabas.

6 Desafortunadamente, al contar únicamente con los escuetos datos proporcionados por la nota de Rodríguez-Moñino, hasta ahora no hemos conseguido detectar el testimonio que manejó el estudioso.

En fin, es tiempo ya de volver al dístico del romance *Moro alcaide, moro alcaide* que, como ya dijimos, solo se encuentra en dos de los tres testimonios. He aquí el texto:

> porque le sea escarmiento / y otras también de miralla (MP)
> porque le sea escarmiento / y otros tiemblen de miralla (HSA)

El romance del alcaide moro que perdió la Alhambra se publicó en una versión muy breve en el *Cancionero de romances* de Amberes (*ca*. 1547-1548) que, en realidad, no incluye el dístico que nos ocupa. Será Pérez de Hita quien, unas décadas más tarde, recuperará —y, probablemente, reelaborará, según su costumbre— una versión más extensa, en la que un mensajero del rey justifica al alcaide su sentencia de muerte por decapitación: «porque a ti castigo sea / y otros tiemblen en miralla» (Pérez de Hita, *Guerras civiles*, vol. I, cap. 16). Volviendo a nuestro dístico, dejemos a un lado, por el momento, el primer verso y centrémonos en el segundo. Una vez más, distinguimos entre una versión más cercana a la vulgata, la de HSA, y otra, la de MP, que registra dos variantes con respecto a esta, sobre las que, aunque serán objeto de discusión en el comentario al poema, creemos que es oportuno detenerse aquí un instante. De hecho, aunque ambas lecciones se aproximen gráficamente a sus contrincantes, sugiriendo así la hipótesis de un *lapsus oculi* del copista, no puede pasar desapercibido que la primera de ellas, «otras», es claramente un error si se la interpreta en el trasfondo político originario del romance —en el que los *otros* son los súbditos del rey moro— mientras que, en el nuevo contexto amoroso de la composición de llegada, no se puede excluir que se trate de una variante introducida por el autor para que la ejemplaridad del castigo de su amada llegase a las *otras* mujeres. Un discurso diferente se aplica para la lección «también», ya que, sea considerándola en el contexto del romance, sea en la composición en quintillas, resulta efectivamente forzoso considerarla variante y no error por banalización. No obstante, conviene señalar que en el romancero oral moderno marroquí resulta atestiguada una versión del romance del alcaide moro que coincide en esa misma lección (García Esteban 2015: XLVII), lo que parece sugerir —con todas las cautelas del caso— que, quizás a partir de los mismos años en los que se citaba el romance en *No quiero más amor vano* así como en otras composiciones, dicha lección llegó de alguna manera a tradicionalizarse, superando así, por así decirlo, esa frontera rigurosa entre error y variante. Volviendo, para terminar, al primer verso del dístico, según nos resulta —aunque a partir de una investigación necesariamente

parcial, debido a los difíciles tiempos actuales— no encuentra correspondencias en ningún otro testimonio conocido ya que todos oscilan entre una proximidad a la versión de las *Guerras de Granada* o, por el contrario, una semejanza —incluso, procedencia, en algunos casos— de la versión fragmentaria del *Cancionero* de Amberes. A ese respecto, aunque sea verosímil pensar en una reelaboración por parte del autor de *No quiero más amor vano* —reelaboración que, efectivamente, no debía dificultar de manera excesiva el reconocimiento de un romance que, atendiendo a la tradición indirecta, tuvo que ser extremadamente conocido (García Esteban 2015: xxxix-xl)—, parece más probable que, a la par con los casos examinados antes, sus versos remitieran a alguna otra versión de ese mismo romance que las elecciones casuales del tiempo hicieron que no llegase hasta nosotros.

En conclusión, creemos que nuestro texto y sus citas romanceriles, con sus variantes —sean fruto de elecciones poéticas o de contaminaciones involuntarias— y errores, nos han proporcionado un valioso ejemplo de cómo ese fluido e imparable *vivir en variantes*, propio de la tradición del romancero, llegó a convertirse, gracias al fenómeno áureo de la recuperación romanceril en textos *cum auctoritate*, en un complejo —y estimulante— *citar en variantes*.

Obras citadas

Acutis, Cesare, «*Romancero* ambiguo (prenotorietà e frammentarismo nei *Romances* dei sec. XV e XVI)», en *Scritti*, ed. de Angelo Morino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990, págs. 27-55.

Antonucci, Fausta y Stefano Arata, «*La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra*». *Ventinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

Díaz Mas, Paloma, «Algo más sobre romances (y canciones) en ensaladas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41, 1, 1993, págs. 231-250.

García Esteban, Ana Pilar, *Edición y estudio de dos romances fronterizos: «Ay de mi Alhama» y «El alcaide de Alhama»*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

JANNER, Hans, «La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas», *Revista de Filología Española*, 27, 1943, págs. 181-232.

MOLINARO, Antonietta, ed., *Il* Cancionero *ms. brancacciano V A 16 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Pisa, ETS, 2019.

PIACENTINI, Giuliana, «Romances en ensaladas y géneros afines», *El Crotalón*, 1, 1984, págs. 1135-1173.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Cinco notas sobre romances», en *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro. Doce estudios, con poesías inéditas o poco conocidas*, Barcelona, Ariel, 1976, págs. 215-29.

La introducción de niponismos en el español del Siglo de Oro*

Natalia Rojo-Mejuto
Universidade da Coruña
natalia.rojo@udc.es

Resumen: Los niponismos empleados en lengua española son, todavía en investigaciones actuales, clasificados como neologismos, aunque su introducción se produce durante los siglos XVI y XVII. En este trabajo se analiza el léxico japonés en el español áureo, en particular, las voces que han llegado desde esa época hasta hoy. Términos de la alimentación (*kaki*), las armas (*katana*), la decoración (*biombo*, *maque*), la indumentaria (*kimono*), la política (*shōgun*), la religión (*bonzo*, *shintō*) y la sociedad (*samurai*) se emplean en relaciones de sucesos, documentos históricos, diccionarios y obras literarias. Escritores como Francisco de Quevedo o Lope de Vega incluyen algunas de estas voces niponas en sus obras, lo que, unido a los testimonios de religiosos, diplomáticos y mercaderes, demuestra su adopción temprana en el mundo hispánico.

Palabras clave: niponismos, léxico, Japón, Lope de Vega, Quevedo.

1. Neologismos de cinco siglos de antigüedad

Las investigaciones acerca de las voces japonesas en lengua española tienden a limitar su introducción a la época contemporánea, en especial, a las últimas décadas. Esta perspectiva adoptada desde los estudios lingüísticos ha provocado que el análisis del contacto hispano-japonés se reinicie de forma constante, pero cada vez en un punto de partida diferente: desde el año 2000, desde fines del siglo XIX, cuando el japonismo

* Este trabajo ha contado con la cofinanciación del «Programa de axudas á etapa predoutoral» de la Xunta de Galicia (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria) y se ha realizado en el seno del grupo de Investigación HISPANIA (G000208) de la Universidade da Coruña, que ha sido reconocido como Grupo de Potencial Crecimiento y ha recibido una ayuda de consolidación de la Xunta de Galicia (ref: ED431B 2019/28). Para la presentación de la comunicación en el XII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Neuchâtel, del 2 al 6 de noviembre de 2020) he contado con una beca Anthony Close concedida por la AISO.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_029
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 303-310

se introduce en el arte europeo, o, como nos ocupa aquí, desde el siglo XVI. Además de los vacíos documentales, la tensión que surge de mantener dos posturas confrontadas, la diacrónica y la sincrónica, plantea un desafío y reclama cambios.

No es accidental que las voces que primero identifican los hablantes con el país nipón sean hoy las mismas que se introdujeron hace siglos. Por tratar un caso, *katana* es uno de los términos más antiguos en lengua castellana, pues ya se documenta en 1593 en un testimonio sobre el embajador de Japón y Juan Cobo (AGI, Filipinas, 6, R. 7, N. 107, f. 4r), pero se clasifica en BOBNEO y NEOMA como neologismo de reciente incorporación. En concreto, las primeras dataciones que se ofrecen parten de los años 2006 y 2012, respectivamente, apoyadas en testimonios de prensa periódica. No obstante, la definición de *katana* que se presenta en el *Diccionario de neologismos* (NEOMA) es la de «sable de combate de los samuráis».

Si tomamos la imagen del *samurai*, entramos en uno de los momentos congelados en el imaginario, de hecho, en la conjunción de los estereotipos con una larga historia. Cuando llegan los primeros misioneros a Japón, se está produciendo el paso del periodo Muromachi al periodo Edo. En ese momento, los *samurais* todavía ejercen como tales, pero se irán reconvirtiendo en otros oficios hasta la abolición de su casta en 1871. Llama la atención, por tanto, que si la definición se remonta a un contexto histórico tan lejano, los testimonios que la acompañan sean tan nuevos. La figura del *samurai* ha desaparecido, pero no así la *katana*.

Tratar las voces japonesas como neologismos del español actual se ha convertido en una postura difícil de mantener. Siguiendo con el mismo término, *katana* cuenta no solo con testimonios textuales, sino también lexicográficos desde trescientos años atrás, dado que la variante gráfico-fonética *catán* figura entre los lemas del *Diccionario de autoridades.* Aunque cabe destacar que su interpretación etimológica fue errada hasta la vigesimosegunda edición del *Diccionario de la lengua española*, porque con anterioridad se le atribuyó al vocablo un origen indio, árabe o de «otros pueblos del Oriente», que es la denominación de Japón en el diccionario académico (Rojo-Mejuto 2018).

Si *katana* fue un neologismo en las últimas décadas del XVI, no puede seguir siéndolo hoy. La corta vida que se le presupone a una palabra de reciente introducción en la lengua es incompatible con siglos de documentación textual. A pesar de que las voces de origen japonés no hayan gozado de un tratamiento lexicográfico coherente y se releguen todavía

ahora a una esfera diminuta dentro del caudal léxico del español, a partir de los ítems se ha originado fraseología e incluso son varias las voces que han experimentado una ampliación semántica. Así pues, analizo a continuación la ubicuidad, pero también la invisibilidad de los niponismos.

2. Ubicuos pero invisibles

La cifra de voces niponas que se incorporan a la lengua áurea asciende a casi trescientas (296). Se trata de un cálculo provisional, obtenido a partir del vaciado manual de quinientos veinte documentos (519), tanto impresos como manuscritos, de los siglos XVI (198) y XVII (321), por lo que todavía podrían localizarse más. Si bien la influencia de la lengua japonesa en la española a partir de los préstamos lingüísticos no se puede representar en cifras, en ocasiones, sí es relevante cuantificar. En un periodo de cuatrocientos setenta años, comprendido entre 1549 y 2019, se atestiguan 1182 niponismos. De modo que los que se incorporan entre los siglos XVI y XVII suponen una cuarta parte del total.

Tomando la última cifra de voces árabes aportada por Corriente (2018: 31), casi dos mil, el elemento japonés cobra una nueva dimensión, puesto que supone la mitad del que se considera, después del latino, el vocabulario más abundante en lengua española (Lapesa 2014: 120). Mas esto es así hasta el siglo XVI, ¿qué ocurre a partir de ahí? La confluencia de razones históricas y metodológicas, pero sobre todo ideológicas han procurado que el análisis de la vieja fascinación de Occidente por Oriente se haya visto ampliada en diferentes campos, como el arte o la literatura; en cambio, muy reducida en el ámbito lingüístico.

El diálogo entre culturas puede acomodar más de una perspectiva, pero se ha convertido en algo difícil de calificar que en varios de los intentos por escribir la historia de la lengua española se incluyan los niponismos en la categoría de anglicismos, como sucede con *kimono* (Penny 2014: 304), u orientalismos, entendiendo por tales «voces que los portugueses —en su conquista de las costas de Asia a lo largo del siglo XVI— habían tomado de varias lenguas orientales y que transmitieron luego al castellano» (Verdonk 2004: 900), grupo en el que entraría *bonzo*. De «otros pueblos del Oriente» la fórmula ha evolucionado a «varias lenguas orientales», pero no parece que desaparezca la amalgama.

Tanto *kimono* como *bonzo* presentan un recorrido parejo en portugués y castellano, pues se introducen en ambas lenguas en las décadas centrales y finales del quinientos. Contamos con un primer testimonio de *bonzo* en

1555 y de *kimono* en 1582, así pues, la adopción de los términos se produce de forma casi simultánea. De hecho, aunque Dalgado (1919: *s. v. bonzo, quimão*), ofrece documentación algo más temprana, 1545 para *bonzo* y 1544 para *kimono,* se debe tener en cuenta que algunos de los primeros textos enviados desde el archipiélago nipón se redactaban en latín, por lo que su aparición en castellano se retrasa. De todos modos, las traducciones entre las tres lenguas eran frecuentes, de ahí que sea difícil establecer con claridad en cuál de ellas entran primero los niponismos.

Bonzo y *kimono* representan dos de los grandes dominios terminológicos de los que se toman voces: el religioso y el de la vida cotidiana. Dado que la mayor parte de los escritos de la primera época de contacto pertenecen a misioneros, las discusiones acerca de las creencias con los *bonzos* (*bōzu*) eran recurrentes y uno de los temas que más espacio ocupa en sus textos. Además del vocabulario relacionado con la religión budista (*amakata, bikuni, bon, bonza, daibutsu, dōjuku, hotoke*), algunas de sus escuelas (*hokkeshū, zenshū*) y expresiones (*namu amida butsu*), se registran palabras de la sintoísta (*kami, kannushi, shintō*), aunque se desprende de los comentarios que la diferencia entre una y otra creencia no se percibía con nitidez.

Mercaderes, embajadores y religiosos tenían en su cotidianidad trato con figuras de la administración territorial y la política, por ello las denominaciones de los cargos (*bugyō, daimyō, kanpaku, shōgun, taiko*) forman un grupo numeroso de niponismos, por lo general, acompañados de ricas glosas. Con todo, la función de algunos miembros de la sociedad estaba sujeta a una interpretación poco favorable, por ejemplo, los *kuge*, o miembros de la nobleza, de quienes se estimaba no tener ninguna ocupación.

Asimismo, debido a la circulación entre el archipiélago y otros puntos, se emplean términos de la navegación, como *fune*. Sirve *fune*, que en japonés significa 'barco', para ilustrar que en las lenguas castellana y portuguesa se utilizaba para denominar un tipo concreto de embarcación. Al igual que *niwa*, que comenzó a sustituir a *jardín*, dado que los niponismos no se empleaban solo para las realidades extralingüísticas nuevas, sino como sustitutas del léxico común.

La vida ordinaria se recoge en el tejido textual de cartas, crónicas y relaciones de sucesos. La gastronomía (*kaki, mochi, shōchū*), la ceremonia del té (*chanoyu*), la decoración (*byōbu*) y los enseres (*bentō, hashi*) dan cuenta de la adaptación a las costumbres niponas por parte de los extranjeros europeos o, como fueron denominados al comienzo, *nanbanjin*, los bárbaros del sur.

En cuanto al comercio de mercancías, el *makie*, un barniz que Ávila Girón (1615: 26r) calificaba de «la más fácil y provechosa invención», daría lugar a la variante gráfico-fonética *maque* y de ahí surgió la expresión *ir maqueado*, en el sentido de engalanarse, cuyo uso se consolidaría a partir del siglo siguiente, comenzando por Andalucía, adonde llegaba el galeón de Acapulco (Frago Gracia 1997: 112-116).

3. Japón en el Oro del Siglo

Tomo la denominación «Oro del Siglo» de Toledo y Huerta (2016: 14), quien, atento a las diferencias que experimenta la lingüística histórica en el tratamiento de los siglos XVI y XVII, colige que se ha producido un eclipse por parte de un grupo de escritores, que son los que habrían configurado nuestra imagen de la lengua del seiscientos. No obstante, aunque las obras del canon literario no bastan para representar la lengua de un periodo histórico, para el estudio que nos ocupa también podemos contar con ellas.

Durante las últimas décadas del XVI y primeras del XVII se publica numerosa literatura informativa, en particular, en forma de cartas y relaciones de sucesos. Comienza a elaborarse un discurso mediatizado por la Compañía de Jesús, orden religiosa que copa la comunicación sobre Japón, pero a partir del año 1597 los franciscanos desplazan uno de los ejes narrativos a raíz de los martirios acaecidos en Nagasaki. De forma que la postura acerca de Japón queda fijada en los avisos y noticias que salen de la imprenta a continuación.

El mercado editorial explotó la fascinación por Japón, alimentando los tópicos que perviven hoy. Lope de Vega con la publicación en 1618 de *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* amplifica el discurso martirológico. Así, con independencia de los cientos de publicaciones que circularon en la época, el único texto que se tomó como primer testimonio de niponismo fue el de Lope, como se expone, por ejemplo, en el diccionario de Corominas. Cuando Kim (1992) emprende el estudio de las voces japonesas utilizadas por Lope, selecciona solo cinco: *bonzo*, *katana (catana)*, *dairi* (*Dayro*), *fune* (*funéa*) y *Miyako* (Meaco), dado que en total serían doce las que emplea el escritor. Sobre la selección, lanza la siguiente reflexión: «cuando uno encuentra japonesismos en un autor como Lope de Vega, puede ver que los emplea con una fonética un tanto arbitraria» (Kim 1992: 1358, traducción mía).

Muy lejos de ser una particularidad del escritor, la transliteración de las palabras niponas en lengua española ha sido, es y será inestable. Es

más, dudo que se llegue a alcanzar un consenso, si no se ha alcanzado en quinientos años. Con ninguna otra lengua se observa tal profusión de formas gráficas, pues de media los préstamos de otras lenguas cuentan con tres o cinco variantes, a lo sumo, mientras que los japoneses no bajan de una media de diez, cuando no son treinta las variantes gráficas, gráfico-fonéticas o morfo-fonéticas.

Me lleva este aspecto al siguiente autor: Quevedo. Es probable que, de no haber incluido *biombo* en uno de sus versos, la voz no hubiese llegado a las páginas del diccionario de Ayala (1729: *s. v. biombo*), porque lo cita en el artículo lexicográfico de la voz: «Si no soys rayos del sol, / ni el oriental embeleco, / soys biombo de los rostros, / de la frente balsopetos», ni tampoco siglos más tarde se incluiría en la construcción del CORDE (Corpus Diacrónico del Español). Sin embargo, esta es la forma que se consolidó en el uso a partir de mediados del XVII, desterrando las otras ocho.

El léxico japonés que entra a formar parte del español moderno es mayor de lo que se desprende de la selección realizada por autores de prestigio. De forma que la historia de la lengua, entendida como la historia de la lengua literaria, nos devuelve un conjunto escaso, que no alcanza a reflejar más que de modo impreciso la influencia de la lengua japonesa.

4. Una nueva historia para el vocabulario de Japón

Se pueden aceptar vacíos o agujeros negros en la historia de la lengua por falta de documentación, pero no cuando el número de testimonios es tan amplio. A los testimonios de carácter religioso, civil y literario a los que me he referido, faltaría añadir otro vector: las obras lingüísticas bilingües y trilingües publicadas durante el siglo XVII, el *Vocabulario de Japón* (Manila 1630) y el *Dictionarium sive thesauri lingvae iaponicae compendium* de Diego Collado (Roma 1632). De modo que, aun sin testimonios textuales, contaríamos con testimonios lexicográficos de los niponismos a partir de esta fecha.

El *Vocabulario de Japón*, versión castellana del *Vocabulario da lingoa de Japam* (Nagasaki 1603), contiene cerca de treinta y tres mil entradas. Da respuestas, pero también libera muchas preguntas. Se puede considerar una obra de efecto retardado, pues su principal cometido, que era que los frailes que pasaban de Manila a Japón lo hiciesen con relativo dominio del japonés, no llegó a producirse; sin embargo, su influencia pervive en obras lexicográficas posteriores. De modo que de lo que se ha llamado

tanto encuentro como desencuentro, e incluso fracaso, del primer contacto hispano-japonés ha dado como fruto una influencia lingüística que perdura y que debe reinscribirse en la historia de la lengua.

Obras citadas

AGI, Filipinas, 6, R. 7, N. 107, Testimonio sobre embajador de Japón, Faranda y Juan Cobo, 1593/06/01.

Ávila Girón, Bernardino de, *Relacion del reyno del Nippon que llaman corruptamente Jappon*, Biblioteca Nacional de España, Mss. 19628, 1615.

Ayala Manrique, Juan Francisco de, *Tesoro de la lengua castellana*, Biblioteca Nacional de España, Mss. 1324, 1729.

[BOBNEO] *Banco de Neologismos del Observatori de Neologia del IULA*. Disponible en <http://obneo.iula.upf.edu/bobneo/index.php> (consulta: septiembre de 2020).

Corriente, Federico, *La investigación de los arabismos del castellano en registros normales, folklóricos y bajos*, Madrid, Real Academia Española, 2018.

Dalgado, Sebastião Rodolfo, *Glossário luso-asiático*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1919.

Frago Gracia, Juan Antonio, «Japonesismos entre Acapulco y Sevilla: sobre *biombo*, *catana* y *maque*», *Boletín de Filología*, 36, 1997, págs. 101-118.

Kim, Tai Whan, «Análisis lingüístico de los japonesismos en "Triunfo de la fee en los reynos del Japón" de Lope de Vega», en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, coord. de Manuel Ariza Viguera, Madrid, Pabellón de España, 1992, tomo 1, págs. 1355-1358.

Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 2014.

[NEOMA] *Diccionario de neologismos del español actual*. Disponible en <https://www.um.es/neologismos/index.php> (consulta: septiembre de 2020).

OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Álvaro S., «*El mal considerado siglo nuestro*: problemas poco atendidos y fenómenos poco explorados en el español del siglo XVII», en *En la estela del Quijote: cambio lingüístico, normas y tradiciones discursivas en el siglo XVII*, ed. de Marta Fernández Alcaide, Elena Leal Abad y Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, págs. 9-44.

PENNY, Ralph, *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel, 2014.

ROJO-MEJUTO, Natalia, «Otros pueblos del Oriente: el elemento japonés en el diccionario académico», en *La lengua en la Romania: cartografía lingüística de un territorio*, coord. de José García Fernández, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2018, págs. 69-77.

VERDONK, Robert, «Cambios en el léxico del español durante la época de los Austrias», en *Historia de la lengua española*, coord. de Rafael Cano, Barcelona, Ariel, 2004, págs. 895-916.

Del ingenio y la destreza: consideraciones sobre Cervantes como poeta

Sara Santa-Aguilar
Marie Skłodowska Curie Fellow / Università degli Studi di Milano
sara.santaaguilar@unimi.it

Resumen: El propósito de este trabajo es abordar la pregunta sobre los méritos de Cervantes como poeta a partir del estudio de su poesía inserta. Este artículo se ocupará de dos nociones fundamentales para entender la figura del poeta en el siglo xvii: el ingenio y la destreza. Por un lado, el análisis de Cervantes como creador de diferentes poetas revela a un poeta diestro, capaz de ejercitarse en una amplia gama de estilos. Por otro lado, se ahondará en el análisis de las obras de los 'buenos poetas' de Cervantes, destacando el despliegue de su ingenio que hace que, más que repetidores de metáforas cristalizadas, se configuren como auténticos renovadores barrocos de la lírica de su tiempo.

Palabras clave: poesía de Cervantes, ingenio, destreza, poesía española del Barroco.

A la memoria de mi padre,
a su ingenio incomparable

Si bien el tema «Cervantes mal poeta» parece tener su origen en la enemistad del alcalaíno con Lope de Vega, los argumentos que se hacen tópicos en la crítica literaria moderna, como bien lo ha destacado Romo Feito (2001), son eminentemente románticos. Menéndez Pelayo (1941), Gerardo Diego (1948) y Gaos (1979) inician una tradición que, aunque intenta 'reivindicar' la poesía cervantina, lo hace desde la condescendencia romántica que se aproxima a Cervantes como un inconmensurable espíritu que excede los límites del verso[1] y, por consiguiente, como un poeta

1 Emblemática al respecto resulta la idea de Gerardo Diego (1948: 220), quien afirma: «diríase, leyendo a Cervantes, que estamos leyendo la traducción de un gran poeta por un mediano versificador. Adivinamos a través del verso aproximativo la genialidad de un pensamiento caudal». En este mismo sentido, Gaos (1979: 169-170) sostiene

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_030
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 311-319

que falla al encontrar «su propia voz» y plena expresión en la poesía; un mediano versificador que termina repitiendo nostálgicamente tópicos garcilasistas.

No obstante, esta imagen romántica del poeta como el genio creador que encuentra su propia voz para traslucir su inconfundible espíritu resulta anacrónica e incluso ingenua para el siglo XVII. Más aun, teniendo en cuenta que gran parte de la producción poética de Cervantes se encuentra inserta en sus novelas y que la mayoría de su poesía exenta es de ocasión, es evidente que su estudio no conducirá a encontrar ni la voz ni la individualidad de Cervantes. En este sentido, críticos como Ruiz Pérez (1997), Alcalá-Galán (1999) o Matas Caballero (2016) han destacado que la poesía inserta es, ante todo, poesía de los personajes, determinada por el contexto narrativo que la contiene y, por consiguiente, un terreno inapropiado para buscar esa expresión romántica del «yo» cervantino.

Sin embargo, ¿implica este enfoque una renuncia al debate sobre los méritos de Cervantes como poeta? Mucho énfasis se ha hecho en lo que Márquez Villanueva (1995: 115) consideró «el virtuosismo creador de unos versos tan deliberadamente malos» en su estudio de los epitafios burlescos que cierran la primera parte del *Quijote*. Como poesía de los personajes y acorde con la caracterización y la función en el contexto narrativo, Cervantes crea personajes que son malos poetas. En este sentido, poemas que, si son leídos fuera de su contexto narrativo y tomados como composiciones «serias» de Cervantes conducirían a reafirmar el tópico de «Cervantes mal poeta», teniendo en cuenta el personaje que se presenta como su autor ficcional, resultan ser una faceta más del admirable narrador polifónico que crea diferentes voces —incluidas voces poéticas— para sus personajes. Sin embargo, hablar de versos «deliberadamente malos» si bien introduce importantes matices frente al tópico «Cervantes mal poeta» no constituye un argumento probatorio para darle la vuelta y plantear un «Cervantes buen poeta».

En este punto me gustaría detenerme brevemente —pues en otro lugar he abordado este tema[2]— en el terreno pantanoso de lo «deliberadamente malo». Es verdad que Cervantes compone poemas que entran, sin matices, en esta categoría. Un ejemplo paradigmático sería la voz poé-

---

que «Cervantes solo podía mejorar su poesía abandonándola por la prosa, que era la única forma en que podía dar la medida cabal de su genio [...] Realmente, el verso le venía estrecho, no podía encajar en él la libertad de su espíritu, de su dilatado genio universal».

2 Ver Santa-Aguilar (2019).

tica del afantochado bachiller Sansón Carrasco, quien, congruentemente con su caracterización, resulta ser un mediocre reciclador de tópicos garcilasistas[3]. Sin embargo, en esta categoría se suele incluir la poesía burlesca sin mayor miramiento por sus particularidades genéricas. Evidentemente, si se lee como serio un poema burlesco se puede tachar de «malo», pues no cumple las expectativas desde las cuales se lee, sino que las viola sistemáticamente. Pero ¿se reduce lo burlesco a lo «deliberadamente malo», al ámbito de las rimas forzadas y versos malsonantes, o es, por el contrario, como bien subraya Arellano (2020), el ámbito del despliegue del ingenio para conseguir el efecto estético de mover a risa?

Uno de los ejemplos más interesantes para destacar estas complejidades, son las coplas que escribe don Quijote en las cortezas de los árboles en la Sierra Morena. No las citaré por extenso, al ser ampliamente conocidas. Baste la primera para recordarlas:

> Árboles, yerbas y plantas
> que en aqueste sitio estáis,
> tan altos, verdes y tantas,
> si de mi mal no os holgáis,
> escuchad mis quejas santas.
> Mi dolor no os alborote,
> aunque más terrible sea,
> pues por pagaros escote,
> aquí lloró don Quijote
> ausencias de Dulcinea
> del Toboso.
>
> (Cervantes, *Don Quijote*,
> primera parte, cap. XXVI, pág. 250)

Don Quijote escribe estos versos con la intención de hacer poesía «seria» de corte pastoril. Sin embargo, al no ser un poeta de profesión, como don Lorenzo de Miranda, ni un poeta «nato», como los pastores literarios, los resultados, en el marco ficcional, no son los deseados. El personaje busca qué rimar con el ya ridículo *-ote* de su nombre literario, encontrando, naturalmente, términos grotescos: *alborote*, *escote*, *estricote*, *pipote*, *azote*, y *cogote*, que rompen con la seriedad, el idealismo y el tono elevado propio del género que pretende seguir —sin mencionar la forzada

3 Para Sansón Carrasco como mal poeta ver Montero Reguera (2004: 44-49), Romo Feito (2012: 150-151) y Matas Caballero (2016: 335).

inclusión del nombre completo de la dama, que comentan entre risas los personajes que hallan la composición[4].

Sin embargo, aunque estamos ante un don Quijote risible como poeta, no se trata de un poema «deliberadamente malo» de Cervantes, sino de un cuidadoso revés paródico de los tópicos más manidos de la poesía pastoril. Las lágrimas de don Quijote no surgen para conmover o rociar a una naturaleza idílica, sino para «pagarle escote», y tampoco acrecientan el curso de los ríos, sino que sirven para «henchir un pipote». Del mismo modo, el amor no lo lleva a la locura, a la pérdida de la razón, sino que le «toca el cogote» y le «trae al estricote», manifestándose, no bajo la imagen emblemática de un Cupido con flechas de oro o de plomo, sino con un temible azote y una correa más benévola en unos versos de gran comicidad.

Pero el aleph poético que es la narrativa de Cervantes (Alcalá-Galán 1999: 38) no se reduce a la poesía deliberadamente mala, con sus descargos frente al tema «Cervantes mal poeta», ni a la poesía cómica, con sus aportes para estudiar el ingenio burlesco cervantino —uno de los pocos ámbitos en los que ocasionalmente se le reconoce la «gracia» al alcalaíno. También hay una notoria variedad de poetas serios, que son reconocidos como buenos poetas en sus contextos ficcionales. Pero ¿en qué consiste esta noción de buen poeta?, ¿se trata de dignos imitadores de las cimas poéticas del Siglo de Oro?

Muchos son los personajes que, como el bachiller Sansón Carrasco, van ensartando tópicos garcilasianos, sin que esto les garantice el éxito como poetas. Más aún, podría decirse que cualquier personaje letrado de Cervantes puede ensartar tópicos garcilasianos, como Sancho refranes, sin ninguna dificultad. Sin embargo, hay otro tipo de composiciones y de poetas que se apropian de una tradición, de sus motivos; pero no para reproducirlos como meros imitadores, sino para transformarlos.

Es el caso de las octavas reales con las que Elicio abre *La Galatea*[5], donde aparecen expuestos, en un tratamiento serio y de notable eufonía, exactamente los mismos elementos que se parodian en el poema de don Quijote: el lamento del enamorado, el llanto que acrecienta los ríos y las armas de amor. Baste las dos primeras octavas para recordar esta composición:

4 El pie quebrado añadido, como indica Ramírez (1995: 79), rompe el esquema de la quintilla doble.

5 Para un análisis completo de la poesía de Elicio, Erastro y Galatea, ver Santa-Aguilar (2018).

Mientras que al triste, lamentable acento
del mal acorde son del canto mío,
en Eco amarga, de cansado aliento,
responde el *monte*, el *prado*, el *llano*, el *río*,
demos al sordo presuroso viento
las quejas que del pecho ardiente y frío
salen a mi pesar, pidiendo en vano
ayuda al *río*, al *monte*, al *prado*, al *llano*.

Crece el humor de mis cansados ojos
las aguas de este *río*, y de este *prado*
las variadas flores son abrojos
y espinas que en el alma se han entrado;
no escucha el alto *monte* mis enojos,
y el *llano* de escucharlos se ha cansado;
y así, un pequeño alivio al dolor mío
no hallo en *monte*, en *llano*, en *prado*, en *río*.

(Cervantes, *La Galatea*, pág. 165-166)

Es de notar, como destaca Blecua (1970: 158), que las plurimembraciones de las primeras dos octavas retoman los versos 1721-1722 de la segunda Égloga de Garcilaso. Sin embargo, no estamos ante un mero epígono del bardo toledano ni ante una repetición más de los motivos más característicos de la poesía bucólica. Elicio se apropia de esta tradición, pero esboza con ella, desde la primera página, la fractura de la Arcadia que propone *La Galatea*: a su canto solo responde Eco, mientras que el monte, el prado, el río y el llano, los elementos que van a conformar la correlación, no van a actuar como la naturaleza compasiva de la bucólica que escucha las penas de los enamorados condoliéndose de ellas y brindándoles su consuelo. La única respuesta que recibe la queja del enamorado poeta es, justamente, la de Eco, con un aliento al que se le atribuye estar «cansado», aludiendo a la continua repetición que se hace mecánica, y que, a diferencia del solidario eco garcilasiano[6], anula cualquier posibilidad de empatía de la naturaleza con el dolor del personaje.

6 En la Égloga I, justamente en el lamento de Salicio por la dura Galatea —escena que sin duda resuena en el inicio de *La Galatea*—el eco compasivo se presenta de la siguiente manera: «queriendo el monte al grave sentimiento / d'aquel dolor en algo ser propicio / con la pesada voz retumba y suena» (vv. 228-230). En la Égloga II Albanio afirma: «Eco sola me muestra ser piadosa / respondiéndome, prueba conhortarme» (vv. 598-599). Para el estudio del eco en la poesía de Garcilaso y su función de crear un *locus amoenus* compasivo con el dolor de los pastores, ver Roig (1998).

Elicio, como otros poetas cervantinos, si bien se inserta en una tradición poética y sigue un estilo perfectamente reconocible, amplía sus horizontes expresivos. Pero el derroche más evidente —quevediano, diríamos— de ingenio poético en la transformación seria de una tradición está, sin duda alguna, en las estancias de Mireno. Este personaje, abandonado por Silveria, que ha decidido casarse por interés con el rico Daranio en *La Galatea*, expresa su dolor y su derrota a través de una brillante transformación y recontextualización de lo que podrían ser las tres metáforas más usadas en la lírica amatoria áurea: la identificación del cabello de la mujer con el oro, con el sol, y la firmeza del enamorado con un diamante:

> [...]
> primero que el dorado
> —oro es mejor decir— de tu cabello
> a Daranio enriquezca,
> con fenecer mi vida el mal fenezca.
>
> (Cervantes, *La Galatea*, pág. 321, vv. 62-65)

> [...]
> Sol es el oro, cuyos rayos ciegan
> la vista más aguda, si se ceba
> en la vana apariencia del provecho.
> A liberales manos no se niegan
> las que gustan de hacer notoria prueba
> de un blando, codicioso, hermoso pecho.
> Oro tuerce el derecho
> de la limpia intención y fe sincera,
> y, más que la firmeza de un amante,
> acaba un diamante,
> pues su dureza vuelve un pecho cera
> por más duro que sea,
> pues se le da con él lo que desea.
>
> (Cervantes, *La Galatea*, pág. 323, vv. 105-117)

Mireno recurre a la asociación entre el oro y el cabello de la mujer, cuyo nexo tradicional es el color y brillo de una cabellera rubia, pero en las estancias del dolorido amante la metáfora adquiere otro término de relación: el cabello de Silveria es metafóricamente oro, no por ser dorado, sino por ser algo que el rico Daranio posee, a despecho de un impasible Amor que permite el triunfo de la codicia. El sol, el otro elemento que, al igual que el oro, se asocia tradicionalmente con el cabello rubio de la amada, en los versos de

Mireno se relaciona con el oro porque este, al igual que el sol, puede cegar. Y por último estaría el diamante, metáfora tradicional para referir la firmeza del enamorado, por ser algo que no se rompe, por su dureza, que en las estancias de Mireno, tomado literalmente, pasa a ser algo que destruye tal firmeza con su valor económico. La dureza del diamante, relacionada con la resistencia de la voluntad, se asocia a la posibilidad de romperla con la fuerza de su precio; la voluntad es metafóricamente de cera, imagen que recuerda el soneto XVIII de Garcilaso, pero no ante la presencia del amado, sino ante la presencia del diamante, que pasa a ser lo deseado-codiciado.

Varios son los ejemplos de aciertos cervantinos que transforman los motivos heredados de una tradición literaria y amplían sus horizontes expresivos, sin mencionar la creación de una nueva forma métrica, el ovillejo, que inventan Cardenio en el *Quijote* y don Tomás de Avendaño en *La ilustre fregona*[7].

Más allá de los clichés románticos sobre el inconmensurable espíritu del poeta, la poesía cervantina, y con más razón la inserta, nos pone ante otros méritos propios del poeta en el siglo xvii, inmerso en un contexto de justas y certámenes: el ingenio y la destreza. Por un lado, estamos ante el ingenio de las transformaciones de los materiales heredados, de las lúcidas reconfiguraciones de las metáforas más gastadas para ampliar sus posibilidades expresivas, un ámbito en el que poco o nada se le ha reconocido al alcalaíno. Por otro lado, aproximarnos a Cervantes como creador de poetas, en últimas, estaría revelando a un poeta diestro que se ejercita en lo serio y en lo burlesco, en lo bucólico y en lo grotesco, creador de múltiples voces poéticas que legan a la posteridad un variado abanico de estilos y formas métricas, constituyendo un verdadero aleph poético con no pocos veneros de luz y luminarias.

Obras citadas

Alatorre, Antonio, «Perduración del ovillejo cervantino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, 1990, págs. 642-674.

Alcalá-Galán, Mercedes, «Teoría de la poesía en Cervantes: poesía citada en la novela», *Calíope*, 5, 2, 1999, págs. 27-43.

7 Para los posteriores desarrollos de esta forma métrica, ver Alatorre (1990).

ARELLANO, Ignacio, «La burla en el Siglo de Oro. Algunas consideraciones previas», en *Antología de la literatura burlesca del Siglo de oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, New York, IDEA, 2020, págs. 13-57.

BLECUA, José Manuel, *Sobre la poesía de la Edad de Oro: ensayos y notas eruditas*, Madrid, Gredos, 1970.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote*, ed. de Francisco Rico, San Pablo, RAE, 2004.

— *La Galatea*, ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1999.

DIEGO, Gerardo, «Cervantes y la poesía», *Revista de Filología Española*, 32, 1948, págs. 213-236.

GAOS, Vicente, «Cervantes poeta», en *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, Planeta, 1979, págs. 159-198.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

MATAS CABALLERO, Juan, «La poesía de Cervantes entre tradición y modernidad con Góngora de fondo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 92, 2016, págs. 325-348.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Cervantes considerado como poeta», en *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. de Miguel Artigas y Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus, 1941, págs. 257-268.

MONTERO REGUERA, José, «'Poeta ilustre o al menos magnifico'. Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el Quijote», *Anales Cervantinos*, 36, 2004, págs. 37-56.

RAMÍREZ, Pedro, «La lírica cervantina en su contexto narrativo», *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 27, 1995, págs. 67-86.

ROIG, Adrien, «El eco en la poesía de Garcilaso», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de María Cruz García y Alicia Cordón, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, págs. 1396-1405.

ROMO FEITO, Fernando, «Cervantes ante la palabra lírica», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de*

Cervantistas, ed. de Antonio Bernat, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, págs. 1063-1088.

— «Cervantes ante la palabra lírica: el Quijote», *Anales Cervantinos*, 44, 2012, págs. 133-158.

Ruiz Pérez, Pedro, «Contexto crítico de la poesía cervantina», *Cervantes*, 17.1, 1997, págs. 62-86.

Santa-Aguilar, Sara, «Elicio, Erastro y Galatea en clave poética», *Criticón*, 133, 2018, págs. 37-56.

— «Burlas poéticas en el Quijote», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.2, 2019, págs. 125-134.

La creación de la «pesca mayor» en la segunda *Soledad* de Góngora: su posible fuente y función

Madoka Tanabe
Universidad de la Prefectura de Aichi

Resumen: A través del pasaje de la pesca de Filódoces y Éfire en la segunda *Soledad* (II, vv. 415-511), Luis de Góngora busca perfeccionar el género de la piscatoria en castellano, que él mismo venía cultivando desde su época juvenil. La escena, que puede considerarse como una de «pesca mayor», cubre el vacío que existía en el género acerca de la descripción de pesca. Para este objetivo don Luis se inspiró en los pasajes descriptivos en tono heroico de la *Haliéutica* de Opiano de Anazarba en torno a la ballena y el pez llamado *anthías*.

Palabras clave: *Soledades*, Luis de Góngora, piscatoria, *Haliéutica*, Opiano de Anazarba.

La segunda parte de las *Soledades* de Luis de Góngora está menos estudiada que la primera y en ella aún quedan varios pasajes que merecen una investigación más profunda. Es uno de ellos la pesca de Filódoces y Éfire (II. vv. 415-511). Este artículo pretende demostrar la función estructural que tiene la presencia de dos pescadoras fuertes, ejerciendo «actos de ánimo viril y robusto», según Díaz de Rivas (2017: 263v), quien vio en el fragmento una falta cometida contra las reglas aristotélicas.

1. La pesca de Filódoces y Éfire

Estamos ante una escena de pesca contada en estilo directo por un anciano isleño, un pescador retirado y padre de dos hijas, dirigida al joven protagonista sin nombre de la silva. El joven pide al anciano que no salga al mar nunca más (II, vv. 363-387) y este le responde que hace tiempo que dejó el trabajo. Son más directas las expresiones negativas hacia las navegaciones transatlánticas modernas que las que leemos en el fragmento de la primera parte (I, vv. 366-502), donde un mercader jubilado cuenta al protagonista la historia de las navegaciones. El viejo isleño, después de

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_031
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 320-326

un breve pasaje sobre sus hijos pescando, empieza a narrar los sucesos que tratamos. Así que, en primer lugar, la descripción de la pesca está en el marco del tema de la exhortación a quedarse en la tierra.

El anciano cuenta que un día Filódoces, una de sus hijas, tiró un arpón a una foca y recogiendo la cuerda consiguió capturarla. Luego otra hija, Éfire, lanzó un plomo colgado de una pieza de corcho y, al ruido y su movimiento en el agua, salieron muchos peces. Cuando uno de ellos, un «monstruo» (II, v. 509) gigantesco con escamas duras, mordió el corcho, la pescadora le tiró un dardo que le causó una herida mortal gracias a la ayuda de un dios marino. Como el pez intentó huir sumergiéndose en la profundidad, ella se vio obligada a soltar la cuerda y volvió a la orilla insatisfecha, pero cerca del escollo halló un sollo y lo mató. Al día siguiente encontraron al pez muerto, tan grande que cubría toda la playa.

2. El marco pastoril y piscatorio: pastores y pescadores frente a ninfas cazadoras

Para entender el pasaje considero necesario colocar la figura de las pescadoras en el marco de la égloga y la piscatoria, además del marco moral que arriba mencionamos. Como indica Callejo (1986: 85), la *Soledad* segunda es «la culminación del género piscatorio en España» y la pesca de las dos mujeres es una pieza que completa su perfección. El mismo Góngora es uno de los primeros que introdujo el género en la literatura española. Escribió el fragmento del romance que empieza «Las redes sobre el arena» y otro romance «En el caudaloso río», ambos de 1581 y volvió al motivo en el último lustro del siglo XVI con el romance «Sin Leda y sin esperanza» (1595), la canción «Donde las altas ruedas» (1598) y dos romances, «Las aguas de Carrïón» (1599) y «Sobre unas altas rocas» (1600). Es notable que en las obras citadas los pescadores heredan las características de sus antecedentes creados como una versión marítima de los pastores enamorados y tristes.

En cuanto a los personajes femeninos, se observa que, como muestra Rafael Bonilla (2007), a lo largo de la trayectoria poética de Góngora las amadas de los pastores y los pescadores van consiguiendo agencia para convertirse en ninfas cazadoras, bellas, desdeñosas y mortales para los animales y los hombres. Esta imagen se encarna en las personas reales de la marquesa de Ayamonte y su hija, aficionadas a la caza mayor, y que aparecen bajo el disfraz de ninfa o Diana en el conjunto de obras escritas en 1607. En las décimas «Pintado he visto al Amor», se describe una pintura

en la que el noble matrimonio caza un ciervo y un jabalí. En «Flechando vi, con rigor» se narra cómo doña Brianda, su hija, caza un corzo. Por último, a las dos juntas las encontramos en el romance «Donde esclarecidamente», en el que ellas «el ciervo hacen, ligero, / aljaba de sus arpones» (*Obras Completas*, n.º 178, vv. 35-36). Recordemos que, como se muestra en las dedicatorias del *Polifemo* y de las *Soledades*, en la poesía gongorina la caza mayor se representa como un acto digno de los nobles.

El contraste formado por la figura de la ninfa-cazadora y la del pastor o pescador sigue vigente en el *Polifemo*, donde la ninfa Galatea es adorada por todos los moradores de la isla y del mar, y en el fragmento que tratamos ahora. Antes de todo, los dos cantos que se reproducen en él siguen el modelo del canto pastoril amoroso. El primero es el fragmento con esquema métrico de la canción en boca del protagonista (II, vv. 116-171), quien la dirige a su amada, una cortesana, desde un bajel quejándose de su ingratitud; y el segundo es el canto amebeo de Lícidas y Micón (II, vv. 542-611), quienes pretenden la mano de otras dos hijas del isleño. Además, lo mismo puede decirse si nos fijamos en la técnica de pesca que utilizan los pescadores. Se hallan tres ocasiones en que utilizan o mencionan el uso de redes: los que pescan mientras que transportan al protagonista a la isla (II, vv. 73-106), los hijos del anciano (II, vv. 407-417) y, por último, los dos enamorados arriba mencionados (II, vv. 575-576 y 581-583 respectivamente). La descripción de la caza con redes sí está en el código de la bucólica, ya que la encontramos en la prosa VIII de la *Arcadia* de Sannazaro y, dentro de la literatura española, en un pasaje de la segunda *Égloga* de Garcilaso que imita la primera (vv. 200-295), donde Albanio y su amada Camila se dedican a la actividad venatoria utilizando redes o ligas. Se ve que los pescadores de la obra gongorina son una variedad marítima de este modelo pastoril, creando una imagen de la pesca que llamaríamos menor.

En cambio, si las pescadoras siguen el modelo de las ninfas cazadoras que practican la caza mayor, se dedicarían a la «pesca mayor». Filódoces y Éfire no son incapaces de amar o ser amadas como califica Jaques Issorel (1995: 123), sino tan bellas que sorprendieron al protagonista cuando le sirvieron agua (II, vv. 445-446) y un dios marino se enamoró de Éfire. A través de las palabras del padre, que dice que «cazar a Tesis veo / y pescar a Dïana en dos barquillas: / náuticas venatrias maravillas / de mis hijas oirás [...]» (II, vv. 419-422), sus figuras aparecen mezcladas con la de las cazadoras. Ahora bien, la creación de su modelo se remonta a la obra de Luigi Tansillo, quien creó a Albanio, un pescador enamorado, para

salir del modelo de un pescador humilde del *Idilio* XXI de Teócrito. En las tres canciones piscatorias, traducidas en castellano por Jerónimo de Lomas Cantoral en 1578, Albanio dice con orgullo que no es un humilde pescador, sino uno valiente que caza focas y orcas con un tridente. Aun así, a la piscatoria le faltaba la descripción de la pesca. Por eso a un poeta con ambición de perfeccionar un género, le fue necesario buscar un pasaje fuera del género. Propongo aquí que don Luis lo encontró en la *Haliéutica* de Opiano de Anazarba.

3. Hacia la «pesca mayor»: la *Haliéutica* de Opiano

Se conoce que se publicaron varias versiones de la *Haliéutica* en el siglo XVI. La primera salió del taller de Manuzio Aldo en 1517 y contiene la versión griega de la *Cinegética* y la *Haliéutica* y la traducción latina de la segunda a cargo de Lorenzo Lippi (esta versión latina se reimprimió varias veces, por ejemplo, en Maguncia en 1534, y en París en 1555). Luego, en 1597 la imprenta fundada por Cristóbal Plantino publicó en Leiden otra versión griega y su traducción latina de las dos obras a cargo de Konrad Rittershausen. Recordemos que en la época moderna temprana consideraban al poeta de la *Haliéutica* y al de la *Cinegética* como un único autor, aunque en realidad se trataba de dos poetas diferentes. Ponce Cárdenas (2014) demuestra que un pasaje en la segunda *Soledad* proviene de la *Cinegética*, mientras que no se ha estudiado la influencia de la *Haliéutica*, a pesar de que Pellicer lo cita en la «explicación» a los primeros versos de las *Soledades* como una de las fuentes: «Anduvo don Luis con su espíritu poético examinando cazas y pescas en Opiano» (Pellicer 1971: col. 352).

A primera vista, la descripción de la pesca del «monstruo» muestra cierta cercanía con la caza de ballenas que se halla en la *Haliéutica* (V, vv. 46-351). El apartado, en realidad, es dedicado a «κητος», es decir, monstruo marino en general, por lo cual los traductores emplean «monstrum», «bellua» o «cetus» (el humanista italiano muestra cierta inclinación a la primera comparado con el jurista alemán). Además de la técnica (el uso del anzuelo, la cuerda suelta con un flotador y los arpones o dardos), en el pasaje encontramos varios elementos comunes, sobre todo en las reacciones de la ballena al ataque: las olas y espuma levantadas y su intento de huir hacia la profundidad. En la segunda *Soledad* la descripción correspondiente se concentra en ocho versos (II, vv. 488-495), mientras que en la *Haliéutica* ocupa cincuenta y ocho versos (V, vv. 164-222). Entre ellos, Opiano dedica un espacio considerable a la espuma, que re-

cuerda los «montes de espuma» (II, v. 489) que levanta el monstruo de Góngora, comparándolas con el remolino del Estrecho de Mesina[1]. La súplica a la Tierra y al Mar en boca de uno de los observadores que cierra el pasaje, aunque en las expresiones no hay muchas similitudes, comparte el tema con la conversación entre el anfitrión y el huésped.

Para nuestro tema, llama la atención el tono épico de la escena. Es clara la comparación de la pesca con una batalla desde el principio, cuando los pescadores se acercan al animal a la manera de un escuadrón que se acerca a una ciudad por la noche (V, vv. 114-120). Luego, el flotador que reaparece se compara con un heraldo blanco que anuncia la victoria (V, vv. 232-25) y, al volver a la playa con la ballena atada, los hombres entonan un canto de victoria igual que los vencedores de una batalla marítima (V, vv. 297-302). En ambas versiones hallamos las palabras «bellum», «pugna», «certamen» o «Mars» repetidas veces. Sin embargo, hay dos contradicciones: las escamas que dice Góngora que tiene el pez y el ruido por el que los peces suben atraídos a la superficie, ya que Opiano dice con claridad que hay que guardar silencio al acercarse al animal (V, vv. 154-159).

En la *Haliéutica* aparece otro pez, en cuya pesca sí se utiliza el ruido. Se trata de una especie de pez llamado *anthías*, no especificado hasta hoy en día. El pez aparece en obras grecorromanas como las *Investigaciones sobre animales* de Aristóteles (570b 19, 610b 3 y 620b 33), la *Historia natural* de Plinio (IX, 85 [59]), *De la pesca* de Ovidio (vv. 46-48) o la *Historia natural* de Aliano (principalmente I, 4 y VIII, 27). Ninguno de estos autores se refiere al uso del sonido en su pesca, aunque Gerónimo de Huerta, traductor y comentarista de Plinio, lo hace en la anotación en su edición española: «huelgan de oír estruendo, y muchas veces las detienen, y engañan con él para asirlas» (Plinio 1603: 149v). Entre los modernos, Konrad Gessner, naturalista suizo, no se ve capaz de identificarlo con una especie concreta, sino apunta cuatro especies posibles en las *Historiae animalium* (1604: 55-61)[2].

Según Opiano, la pesca del *anthías*, como se trata de un pez de tamaño grande, requiere mucha fuerza a los pescadores. Describe dos maneras de su pesca, en las que se utiliza el ruido igualmente. En la segunda, la más común, un pescador tira un anzuelo con el cebo de un pez vivo, o, si

1 En realidad, Lippi no traduce la palabra «ἄχνην» (V. v. 207) en «spumam» como hizo Rittershausen (1597: 340), sino «sordem» (1517: 158v).

2 Consulto la segunda edición aumentada del año 1604, mientras que la primera edición salió en 1558 en Zúrich. Citaron la obra los comentaristas como Pellicer y Salcedo Coronel.

está muerto, los pescadores ponen un plomo dentro para que se mueva. Los *anthías* aparecen en el mar y, cuando uno de ellos se lo traga, empieza la persecución hasta que se rinda el pez. En esta descripción también hay varios elementos que no encajan con la de las pescadoras (la ausencia del arpón o dardo, antes de todo), pero resulta significativa la referencia al ruido, además del uso del plomo («plumbum» en ambas versiones [1517: 137r y 1597: 260]) para atraer a los peces.

Además, la pesca se compara con un combate: «μαρναμένων» (III, v. 305) en «magnas vires» (1517: 137r) o «certamen pugnantium» (1597: 263) y «βαρύν [...] ἀγῶνα» (III, v. 315) en «marte protervo» (1517: 137v) o «gravem [...] luctam» (1597: 263). De esta manera se acentúa la fuerza del pez para enfatizar el vigor y los duros trabajos de los pescadores. Luego, para recapitular la escena, Opiano concluye: «ὅσσοι τε δέμας κητώδεες ἄλλοι / πλάζονται: τοίοις δὲ βραχίοσιν ἀγρώσσονται» (III, vv. 336-337). Lippi traduce los versos como «et quicunque alii sunt corpore vasto. / Talia non parvo capiuntur monstra labore» (1517: 137v) y Rittershausen, «et quicunque corpore cetosi alii / Errant: Talibus verò brachiis capiuntur» (1597: 264). Consideramos que en la palabra «κητώδεες», traducida en «monstra» o «cetosi», podemos encontrar el vínculo que une el *anthías* del libro tercero y la ballena o el monstruo marino del libro quinto.

4. A modo de conclusión

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, a modo de conclusión, podemos decir que la escena de pesca de las dos pescadoras forma parte de la búsqueda de perfección para el género piscatorio por parte de Góngora a través de la invención de una descripción de la pesca mayor. Para este objetivo se puede argumentar que el poeta se inspiró en los pasajes descriptivos de tono heroico de la *Haliéutica* de Opiano.

Obras citadas

Bonilla Cerezo, Rafael, «Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora», en *Góngora Hoy IX: «Ángel fieramente humano», Góngora y la mujer*, coord. y ed. de Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2007, págs. 157-263.

CALLEJO, Alfonso, *La segunda Soledad de Luis de Góngora*, tesis doctoral inédita, University of Pittsburg, 1986.

DÍAZ DE RIVAS, Pedro, *Anotaciones a la Segunda Soledad* [1617], ed. de Melchora Romanos y Patricia Festini, Paris, Sorbonne Université, 2017. Disponible en <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_soledad-segunda-diaz> (consulta: 12 de marzo de 2021).

GESSNER, Konrad, *Historiae animalium liber IV. Qui est de Piscium et Aquatilium animantium natura*, 2.ª ed., Frankfurt, Andrea Cambierus, 1604.

GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

— *Obras completas I*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.

ISSOREL, Jacques, «Sobre amor y erotismo en las *Soledades*», en *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las Soledades de Luis de Góngora*, ed. de Jaques Issorel, Perpignan, Université de Perpignan, 1995, págs. 103-123.

OPIANO, *Αλιευτικων βιβλια πεντε. Του αυου Κυνηγετικων βιβλια τεσσαρα*, ed. y trad. de Lorenzo Lippi, Venezia, Aldus, 1517.

— *De venatrione Lib. IIII. De piscatu Lib. V*, ed. y trad. de Konrad Rittershausen, Leiden, Officina Plantiniana, 1597.

— «Halieutica», en *Oppian, Colluthus, Tryphiodorus*, ed. y trad. de Alexander William Mair, Cambridge, Harvard University Press, 1928, págs. 200-514.

PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora* [1630], edición facsímil, Hildesheim / New York, Georg Olms, 1971.

PLINIO, *Libro nono de Caio Plinio segundo de la historia natural de los pescados del mar, de lagos, estanques, y ríos*, trad. de Gerónimo de Huerta, Madrid, Pedro Madrigal, 1603.

PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Góngora y Opiano», en *Hilaré tu memoria entre las gentes: estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*, coord. por Alán Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, vol. 1, págs. 303-322.

Los «segundos Hércules» de la épica ibérica altomoderna: Magallanes (Mal Lara) y Vasco de Gama (Camoens)*

Martín Zulaica López
Universidad Rey Juan Carlos (España)
martin.zulaica@urjc.es

Resumen: En este trabajo señalamos cómo un famoso *paralelo* mitográfico de *Os Lusíadas* (1572) tuvo un claro precedente en el apenas conocido *Hércules animoso* (*c.* 1565) de Juan de Mal Lara, un poema heroico mítico-alegórico que establece una correspondencia entre los doce trabajos de Hércules y las hazañas de Carlos I de España. En ambos poemas se compara a Hércules por la separación de Abila y Calpe, con la consiguiente apertura de las aguas del Mediterráneo al Atlántico, con las principales hazañas marítimas de dos navegantes, Vasco de Gama en el texto de Camoens y Fernando de Magallanes en el de Mal Lara.

Palabras clave: *Os Lusíadas*, Camoens, *Hércules animoso*, Mal Lara, épica.

La *invención* del poema: Carlos I paralelo a Hércules

Juan de Mal Lara comenzó la redacción de su poema heroico en la ciudad de Salamanca en 1549. Según parece vislumbrarse en el prólogo «A los lectores», inicialmente el poeta se propuso completar el incomprensible vacío literario existente en torno a la figura de Hércules, componiendo una nueva *Heráclida*: «Estando yo en Salamanca el año de quarenta y nueue, como más moço y desocupado de los negoçios de ahora y con fuerças, de lo que auía leýdo emprendí una obra bien trabajosa; y el mesmo nombre se lo dize, que son los trabajos de Hércules» (2015: I, 311). Eran muchos los autores antiguos y modernos que habían escrito sobre el que es, tal vez, el héroe más célebre de la mitología

* El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto *NYMUEEH: Narremas Y Mitemas: Unidades de Elaboración Épica e Historiográfica* (PID2021-127063NB-100 del Programa Estatal de Generación de Conocimiento) dirigido por el profesor Alberto Montaner Frutos (Universidad de Zaragoza).

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_032
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 327-334

clásica, pero ninguno le había dedicado una epopeya a sus trabajos. Mal Lara (2015: I, 311-312) parece desconocer la noticia de la obra perdida de Pisandro de Cámiros:

> La inuención es de las más altas que, entre los poetas heroicos, se puede leer, qual es la de Hércules y de aquellos héroes de su tiempo, que, por sus grandes hechos, fueron llamados medio dioses. Ningún poeta griego o latino, ni de los vulgares, que yo sepa, la ha tratado de manera que paresca tal obra scripta. Todo es en algunos pocos versos que cada uno quiso dezir de Hércules, lo qual todo, repartido por tantos lugares y tan apartados en más de cien poetas y en historiadores, yo ayunté.

El plan inicial era de lo más ambicioso, producir una obra humanística de altura en la que quedase reunido y poetizado todo el conocimiento sobre el héroe. Algo, por tanto, similar a lo que trató de llevar a cabo su querido Ferrabel —Fernando de Herrera— con su *Gigantomaquia*. Tiempo después, acaso solamente en la fase de redacción entre 1561-1565[1], concibió la idea de integrar además junto a los trabajos del héroe mitológico las hazañas de Carlos I, estableciendo *paralelos* entre ambos, tal como hiciese Plutarco en sus *Vidas*:

> Antigua manera de leuantar las hazañas de los excellentes hombres era comparando unos con otros, que llaman los Griegos *paralelos*; y assí Plutarcho hizo esto en las *Vidas*, ygualando los Griegos con los Latinos capitanes. Fue mi intento, pues que el emperador Carlos tomó algunas empresas semejante a Hércules y siguió la señal de las colunas con la diuisa del *Plus Vltra*, hazer una comparación del uno al otro; pues el uno començó a dar horden y ser a Hespaña, y el otro le dio toda la perfeción que, después de dios, puede dar un príncipe, (Mal Lara 2015: I, 311-312)

El fallecimiento del emperador en 1558 brindaba la ocasión propicia para hacerlo. De este modo, el poema de Mal Lara quedaba diseñado, en la mejor tradición clásica, como un *paralelo* que relataba tanto los orígenes míticos de España como su novísima época de esplendor.[2] Un plan que cumplía con sus ambiciones humanistas y que, a la vez, daría al Imperio español una poderosa herramienta cultural como lo había sido la *Eneida* para Roma. Por desgracia, ninguna de estas dos ambiciones fue completamente satisfecha. Aunque Mal Lara logró alcanzar

1 Sobre las fases de composición del poema (Escobar Borrego 2015: I, 21-22).

2 Por las mismas fechas el italiano Tommaso Porcacchi ensaya también el género humanístico en sus *Parallelli* (1566: 2): «cercando io d'imitar Plutarco».

un estado razonablemente acabado de su poema, este no llegó a la imprenta y, en cambio, sí lo hizo *Dell'Hercole* (1557) de Giambattista Giraldi Cinzio —poema que Mal Lara no menciona entre sus fuentes y que fue la primera epopeya dedicada al héroe—[3]. De este modo, su propósito de ser el primero en producir una *Heráclida*, quedaba truncado. Además, tras la muerte del emperador aparecieron dos poemas dedicados a relatar con marco épico las hazañas de Carlos I: la *Carolea* (1560) de Jerónimo Sempere y el *Carlo famoso* (1566) de Luis de Zapata; y un tercer texto, *El victorioso Carlos V* de Jerónimo de Urrea, (c. 1567-1571) quedó manuscrito. Algo que tal vez también desanimó a Mal Lara para dar remate definitivo a su obra, aun cuando las referidas caroleidas fuesen obras con rasgos y propósitos muy distintos a las suyos (Vilà 2003: 143, n. 13)[4].

Si bien, como se ha visto, el plan general de la obra de Mal Lara compara a Carlos I con Hércules, existe una ocasión en que la comparación con el héroe mitológico se hurta al monarca y se dedica a otro personaje histórico. Se trata de Fernando de Magallanes, como veremos.

Vasco de Gama y Magallanes paralelos de Hércules

Acaso el episodio camoniano más grandioso y memorable sea el de la apertura del océano Índico (que en muchas obras cosmográficas ptolemaicas se representaba como un mar cerrado) por Vasco de Gama tras lograr superar el cabo de Buena Esperanza como un «segundo Hércules». Y, por lo mismo, es de los más analizados por la crítica[5]. La imponente figura del fantasma de Adamastor (representación del cabo), que un día fuera caprichoso persecutor de la ninfa marina Tetis, encarna a la perfección la ordalía del héroe épico. La hazaña marina de Portugal queda encumbrada por medio de la poesía. En las palabras ya clásicas de Bowra (2020: 152):

3 Sobre la influencia del poema de Giraldi Cinzio's en la épica del Renacimiento (Alves 2001: 66).

4 Torquato Tasso se refiere de manera despectiva en el primero de sus *Discorsi dell'arte poetica* a uno de los dos poemas que fue publicado, no sabemos a cuál, si al de Villena o al de Zapata, por la inmediatez histórica de los sucesos poetizados —que además incluyen falsedades fácilmente detectables— (1959: I, 358).

5 Recientemente el trabajo de Piechocki (2019) presenta aportaciones enriquecedoras.

> El mito de Camoens presenta el triunfo de los portugueses sobre las fuerzas indómitas de la naturaleza y la recompensa que obtienen convirtiéndose en señores de los mares. El horror que la visión de Adamastor despierta está basado en un temor natural a ir demasiado lejos y tiene relación real con la experiencia. El espeluznante y repulsivo fantasma es un símbolo apto de los horrores que pueden aterrar a aquellos que se adentran en aguas donde ningún hombre ha navegado antes.

Vasco de Gama, comisionado por la corona portuguesa, logró efectuar su viaje a las Indias entre 1497 y 1499 superando el cabo de Buena Esperanza (hasta entonces llamado cabo de las Tormentas); y, de modo análogo, Magallanes, comisionado por la corona castellana, logró la primera circunnavegación entre 1519 y 1522 superando el estrecho de Todos los Santos. Ambas acciones se prestaban a la comparación con la hazaña mitológica de Hércules, que separando la cordillera que formaban Abila y Calpe permitió que el *Mare Nostrum*, antes contenido, se extendiera por todo el orbe (Pomponio Mela, *De situ orbis*, I, v, 27)[6]. Y ambas, sin duda, lo fueron entre los cosmógrafos y marinos que dieron vida y se formaron en las gemelas Casa da Índia lisboeta y Casa de Contratación sevillana. Como expondremos, reconociendo la magnificencia poética de Camoens en todo el episodio, creo que debe reservarse el destello de esta invención a cuantos formaban parte de dichas instituciones y la honra de ser quien primero lo poetizó al humanista sevillano Juan de Mal Lara.

El referido episodio de Adamastor en el poema de Camoens es muy conocido, aunque el citado paralelo entre Vasco de Gama y Hércules, por no ser explícito, no es tan recordado[7]. Cuando el marinero portugués se encuentra ante el Zamorín de Calcuta y relata su periplo afirma:

> Assi, com firme peito e com tamanho
> Propósito vencemos a Fortuna,
> Até que nós no teu terreno estranho
> Viemos pôr a *última coluna*.
> Rompendo a força do líquido estanho,
> Da tempestade horrífica e importuna,

6 Ver la poetización del episodio en Cinzio (*Dell'Hercole*, XXV, 61-67, pág. 328) y Mal Lara (*Hércules animoso*, XII, 1, 453-472).

7 Vislumbraron la cuestión Bowra (1945: 125) y Da Costa Pimpão (2000: 382), y la ha detallado analizado con detalle Piechocki (2019: 196-198).

A ti chegámos, de quem só queremos
Sinal que ao nosso Rei de ti levemos.

(*Os Lusíadas*, VIII, 73)

El paralelo solamente es advertido por el lector atento, pues Vasco de Gama se refiere al Cabo de las Tormentas que ha logrado superar como la «última coluna», recogiendo el término empleado por la tradición para referirse a los promontorios de Abila y Calpe en el estrecho de Gibraltar y explica cómo penetraron en las aguas clausuradas del océano Índico («líquido estanho»). En palabras de Piechocki (2019: 197-198):

> Camões, cognizant of the powerful image of Hercules's creation of a continental divide, portrays Gama in analogous terms: as a Hercules of the Southern Hemisphere heroically opening the landlocked Indian Ocean. (…) The comparison Camões establishes between Gama and Hercules brings the Indian Ocean and the Mediterranean Sea into intimate proximity. *Os Lusíadas* indeed entertains a vision (reinforced by the analogy between Gama and Hercules) of the Indian Ocean as a reflection of the Mediterranean Sea.

Ahora bien, pocos años antes de la publicación de *Os Lusíadas* este mismo paralelo con la figura mitológica de Hércules había sido establecido por Mal Lara con Magallanes por el descubrimiento del estrecho que lleva su nombre, una hazaña marítima de grandeza comparable a la de Vasco de Gama, y que, además, era un correlato más exacto de la acometida por el héroe mitológico (pues Magallanes atravesó un estrecho, el de Todos los Santos). El paralelo se inserta en un amplio pasaje que relata el desarrollo de la ruta de navegación desde las Canarias (Islas Fortunadas) al Nuevo Mundo, hasta entonces oculto a los europeos, por Colón:

Abrieron por las Islas Fortunadas
los hespañoles curso inusitado;
las Indias, descubiertas y halladas,
montes d'oro y de plata han declarado;
cosas antes por fábula contadas;
…
El Nueuo Mundo, oculto al occidente,
Tierra Firme y Perú hasta el Estrecho,
adonde Magallanes y su gente,
Hércules el segundo quedó hecho,

(*Hércules animoso*, XI, IV, 8-9)

El pasaje continúa con el reparto de las Indias mediante la *línea* de demarcación establecida por el Tratado de Tordesillas (1494); el gran acuerdo llevado a cabo por las coronas ibéricas:

> Porque de Cabo Verde son vezinas
> las peñas dond'el Héspero tenía
> sus hijas y sus frutas que, diuinas,
> el resplandor en oro reuestía;
> por estas mesmas playas ya continas,
> el diestro portugués sus Indias vía
> y, doblando el gran Cabo d'Esperança,
> Lusitania también thesoro alcança.
>
> En fin, que las Hespéridas partieron
> por línea equidistante a los hispanos;
> los portugueses al oriente fueron,
> mostrando sus consejos y sus manos.
> Al mar del Sur los nuestros buelta dieron,
> do Antártico ve a Castellanos
> y tenga Potosí (tanto ha) guardada
> la veta rica en guayras apurada.
>
> (*Hércules animoso*, XI, IV, 8-9)

Para Mal Lara y Camoens, las hazañas de Vasco de Gama y Magallanes navegando miles de kilómetros por mar abierto encontró el punto de comparación perfecto en Hércules[8]. Ambos poetas, afines a la concepción imperialista de las monarquías a las que servían, emplearon su pluma para justificar el dominio sobre todo territorio descubierto que no perteneciese a otro príncipe cristiano[9]. Si Camoens ofreció un relato de altura

8 También Ercilla se refirió al descubrimiento de Magallanes en la primera parte de su *Araucana* (1569: I, 8): «Y estos dos anchos mares, que pretenden, / pasando de sus términos, juntarse, / baten las rocas, y sus olas tienden, / mas esles impedido el allegarse; / por esta parte al fin la tierra hienden / y pueden por aquí comunicarse. / Magallanes, Señor, fue el primer hombre / que, abriendo este camino, le dio nombre».

9 Respecto del viaje de Vasco de Gama, Piechocki (2019: 193) ha escrito que: «Contrary to what *Os Lusíadas* makes its readers believe, the Indian Ocean, known to and traveled by Muslim (Mamluk and East African) and Chinese merchants throughout the Middle Ages, had been "disclosed" centuries before Gama undertook his voyages». Creo que esta apreciación es errónea, pues equipara hechos de naturaleza diferente. La ordalía atribuida a De Gama, cuyo punto álgido se encuentra en el paso del cabo de Buena Esperanza, no consiste —como establece la autora— en haber navegado por el Índico del mismo modo que mamelucos o chinos, sino en haberlo hecho tras alcanzarlo después de una travesía de dimensiones inéditas. Si-

épica sobre cómo los portugueses abrieron el océano Índico superando el cabo de Buena Esperanza, no menos supo ofrecer Mal Lara sobre cómo los españoles abrieron el Pacífico con la apertura del estrecho de Magallanes[10]. El imponente poema del humanista sevillano, aun con los grandes avances aportados por Escobar Borrego, sigue siendo un gran desconocido de nuestra literatura aurisecular, un inmenso e ignoto océano esperando a un nuevo Hércules que lo abra.

Obras citadas

Alves, Hélio J. S., *Camões, Corte Real e o sistema da epopeia quinhentista,* Coimbra, Por Ordem da Universidade, 2001.

Bowra, Cecil Maurice, *De Virgilio a Milton*, ed. y trad. de Martín Zulaica López. Pamplona, Eunsa, 2020.

Camões, Luís de, *Os Lusíadas*, ed. de Júlio da Costa Pimpão. 4.ª ed. Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Instituto Camões, 2000.

Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco. Madrid, Real Academia Española–Espasa, 2022.

guiendo estrictamente la lógica de la autora, la *diclosure* del Índico no podía producirse entre aquellos para los que este océano siempre había estado abierto (Piechocki 2019: 196-198).

10 Otro paralelo mitográfico en el que Mal Lara precede a Camoens es el que establece entre los navegantes españoles y los argonautas, después señalado en *Os Lusíadas* respecto de los navegantes portugueses. En el *Hércules animoso* leemos: «El hombre valiente, que también entendemos que es prudente y sabio, sigue contra todos los ardides de sus enemigos la buena ventura que tiene consigo la honrra y riqueza [...]. Y assí van los Argonautas por el vellocino y los Hespañoles por el descubrir las Indias» (IV, *Moralidad*) y «¡Ha, quánto la cobdicia nos destierra / y nos mete en el golfo desde el puerto! / Lo que en los Argonautas se lloraua / en nuestros hespañoles se hallaua» (IV, 4, 293-296). Y en *Os Lusíadas*: «Pelas praias vestidos os soldados / De várias cores vêm e várias artes, / E não menos de esforço aparelhados / Pera buscar do mundo novas partes. / Nas fortes naus os ventos sossegados Ondeiam os aéreos estandartes; / Elas prometem, vendo os mares largos, / De ser no Olimpo estrelas, como a de Argos» (IV, 85) y «Nesta frescura tal desembarcavam / Já das naus os segundos Argonautas» (IX, 64). Sobre Camoens puede consultarse Salgado Junior (1950 y 1951).

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, ed., «Estudio preliminar», en Juan de Mal Lara. *Hércules animoso*, 3 vols. México, Frente de Afirmación Hispanista, 2015, págs. 17-302.

GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Dell'Hercole,* Modena, Gadaldini, 1557.

MAL LARA, Juan de, *Hércules animoso*, ed. de Francisco Javier Escobar Borrego, 3 vols, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2015.

PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophia secreta. Donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina, prouechosa: a todos estudios. Con el origen de los idolos, o Dioses dela Gentilidad…* Madrid: Francisco Sánchez, 1585.

Porcacchi, Tommaso, *Paralleli o essempi simili… cauati da gl'historici, acciocché si vegga, come in ogni tempo le cose del mondo hanno riscontro, o fra loro, o con quelle de' tempi antichi,* Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1566.

PIECHOCKI, Katharina N., *Cartographic Humanism: The Making of Early Modern Europe*, Chicago / London, University of Chicago Press, 2019.

SALGADO JÚNIOR, Antonio, «*Os Lusíadas* e o tema das *Argonáuticas*», *Ocidente*, 38, 1950, págs. 277-294.

— «*Os Lusíadas* e o tema das *Argonáuticas*», *Ocidente*, 40, 1951, págs. 261-284.

SEMPERE, Jerónimo, *Primera parte de la Carolea* y *Segunda parte de la Carolea*, 2 vols., Valencia, Juan de Arcos, 1560.

TASSO, Torquato, «*Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*», en *Prose*, ed. de Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1959, págs. 349-410.

VILÀ, Lara. «La épica española del Renacimiento (1540-1605): propuestas para una revisión», *Boletín de la Real Academia Española*, 83, n.º 287, 2003, págs. 137-50.

ZAPATA, Luis, *Carlo famoso*, Valencia, Ioan Mey, 1566.

Intertextualidad en *La condesa Matilde* de Lope de Vega

Guillermo Carrascón
Università degli Studi di Torino
guillermo.carrascon@unito.it

Resumen: Para *La resistencia honrada y condesa Matilde* de Lope de Vega se ha propuesto una relación intertextual con la historia del rey David y su adulterio con Betsabé, mujer de Urías. En realidad, las relaciones intertextuales con la historia bíblica parecen menos relevantes para la concepción de la comedia que las que se pueden rastrear entre esta, otras comedias de Lope y la novella XXXVII del segundo volumen de *Novelle* de Matteo Bandello, traducida al español como primera de las *Historias trágicas ejemplares.*

Palabras clave: Lope de Vega, Bandello, intertextualidad.

En 1610 Alonso Martín publica la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio que contiene otras doce*. En quinto lugar, aparece la *Comedia famosa de la resistencia honrada y condesa Matilde*. Se trata de una obrita de ambientación pseudohistórica, cuya acción transcurre en un momento difícil de precisar de una guerra entre Francia e Inglaterra que debería ser la de los Cien Años, pero no puede serlo si se coteja lo que sucede en la comedia con la realidad histórica. El protagonista principal, al que podríamos denominar galán de la comedia si no fuera porque en la época de composición de esta —que Morley y Bruerton (1968: 240-241) establecen entre 1599 y 1603, aunque la fecha *a quo* se podría llevar a 1596— no estaba todavía perfectamente configurado el tipo, es Enrique, primero delfín y a partir del segundo acto, rey de Francia. El más reciente editor de la comedia, Miguel M. García-Bermejo Giner (1998: 700), que se ocupa de esta pieza en la edición de Prolope de la *Segunda parte*, considera seriamente las implicaciones históricas de los escasos datos ofrecidos por Lope para concluir que no era interés del dra-

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_033
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 337-343

maturgo mostrar la verdad histórica[1]. Puesto que en comedias como *El mejor alcalde, el rey*, donde siguió fielmente el texto de la *Crónica ocampiana* o incluso en fechas no distantes de *La condesa Matilde*, por ejemplo, en 1604, en una obra como *La desdichada Estefanía*, Lope reelaboró con mayor rigor, aunque con algunas licencias poéticas, fuentes históricas atendibles en la época, podemos considerar la falta de precisión y fidelidad histórica como un rasgo propio de un género cortesano, o del tipo de comedias historiales de hechos particulares que Lope sitúa en cortes europeas, vagas aunque de naciones reconocibles.

Como sucede a menudo en este género, en *La condesa Matilde*, las preocupaciones de Lope parecen apuntar, como sugiere el mismo editor (García-Bermejo 1998: 700), a sondear el conflicto entre la pasión amorosa del poderoso y la lealtad de los vasallos. Añade García-Bermejo (1998: 700):

> La fuente de la historia, que no he localizado, pudo ser tal vez alguna de las múltiples cartas de relación de asunto particular que inundan España desde mediados del siglo XV, o tal vez alguna de las crónicas que narraban la historia de Aragón e incluían porciones de la del país vecino. En última instancia, Lope no basó su comedia en esa fuente, sino en el episodio bíblico [de David, Urías y Betsabé, *2 Samuel*, 11] en el que vio excelente materia dramática.

Efectivamente, aunque no reproduce exactamente los hechos del relato bíblico, el argumento de la comedia presenta semejanzas con la historia del adulterio del rey de Israel, que además Enrique llega a citar en dos ocasiones[2]. En la comedia de Lope, el delfín Enrique —que mantiene relaciones con la bella Floris, lo que causa notable disgusto al rey Luis— conoce a la aún más bella Matilde, condesa de Belflor, el día del matrimonio de esta con Gesualdo, noble pariente de la familia real. Tras varias peripecias que ocupan el primer acto, en el que se presenta el carácter celoso de la amante Floris, la irresponsabilidad del delfín y la ejem-

1 También Arte Lope (*s.v. La resistencia honrada…*, «Caracterizaciones: Tiempo histórico») asevera que «la acción se desarrolla en un marco temporal medieval, vagamente situado en torno a la Guerra de los Cien Años (como muestra, por ejemplo, la guerra contra los ingleses, aquí concretada en la lucha por el dominio de Bayona)».

2 En primer lugar, cuando discute con el Almirante su deseo de asesinar a Gesualdo, vv. 2525-2526, se intenta justificar diciendo: «¿No mató David a Urías? / ¿Soy yo más santo, Borbón?». Al final, mientras trata de convencer a Matilde —ya viuda— de que se case con él, le promete que será «un David en Bersabé» (v. 3240). Probablemente debería decir «… con Betsabe», pero todo el texto está muy deteriorado.

plar nobleza de los recién desposados Gesualdo y Matilde, al inicio del segundo acto encontramos a Enrique, que parece haber sentado la cabeza, convertido en rey por el fallecimiento de su padre. El joven monarca parte a la conquista de Bayona, ocupada por los ingleses, y a él se une Gesualdo. Durante un receso del combate, van a visitar el castillo del conde, cuando Enrique vuelve a encontrar a la bella Matilde y cae víctima de una pasión fulminante por ella. Viendo la resistencia de la condesa a sus requerimientos, concibe el plan de matar a Gesualdo, pero en realidad se arrepiente cuando este, en la batalla, le salva de una situación muy apurada. Sin embargo, Gesualdo es gravemente herido inmediatamente después en acción de guerra y en punto de muerte encomienda al rey la custodia de su viuda Matilde. La resistencia de esta a cualquier otro tipo de relación empuja al fin a Enrique a decidir casarse con ella. La similitud con la historia de David y el Hitita es muy tenue, pues no hay adulterio, sino que la condesa resiste a los acosos del monarca hasta que este se casa con ella, mientras la muerte del marido de la mujer deseada por el soberano, aunque tanto en la Biblia como en la comedia ocurre durante el asalto a los muros de una ciudad, Lope la presenta como accidental y cuando se produce en la comedia, Enrique se ha arrepentido ya de su intención de matar al conde.

Sin excluir los ecos bíblicos, se pueden señalar otros textos con los que la comedia de Lope podría mantener más estrechas relaciones de intertextualidad. O para ser más exactos, en el primero de ellos podríamos hablar de relaciones de intratextualidad, puesto que *La condesa Matilde* juega, cambiando la ambientación, con una trama argumental que también proporciona la base para otra obra de Lope, *El marqués de Mantua* (fechada en enero de 1596, según la copia manuscrita de Gálvez, por lo que probablemente es anterior a la otra), aunque en esta tragedia el desenlace sea muy distinto. Pero también en ella el delfín de Francia, en este caso, Carloto, hijo del emperador Carlomagno, concibe por la mujer de Valdovinos una pasión irrefrenable que, siguiendo los romances tradicionales, conduce al asesinato del desdichado caballero a manos del príncipe y al castigo capital de este por parte de su padre. En esta perspectiva, se puede pensar en una más de las cadenas de reescrituras que Lope llevó a cabo en no pocas ocasiones[3], que estaría compuesta, además

3 Por ejemplo, con la serie de la lujuria del déspota: *La quinta de Florencia*, *Fuente Ovejuna*, *Peribáñez* y *El mejor alcalde, el rey*, a la que Oleza (2009) asocia las comedias de las que nos ocupamos aquí y algunas más; o con la de la pasión ilícita del príncipe (Arata 1989: 85): *El hombre de bien*, *Obras son amores*, *La mayor victoria*, *El poder en*

de las dos obras ya mencionadas, al menos por la comedia de 1610-1612 *La locura por la honra* (Morley y Bruerton 1968: 340). Además de la traza de planteamiento común, *La condesa Matilde* presenta una breve escena tópica de relleno (vv. 520-551) muy similar a otra de *El marqués de Mantua* (vv. 96-115) en la que los caballeros cortesanos se reparten los colores de las libreas con las que se han de ataviar para las fiestas de las bodas; y ambas comedias comparten también los más impresionantes momentos de culminación de la historia en los que se presentan en escena los cuerpos muertos de los desdichados caballeros, Valdovinos y el conde Gesualdo, con los lamentos de sus viudas, los cuales asimismo presentan bastantes puntos de contacto (*La condesa*, vv. 3077-3127; *El marqués*, vv. 2383-2440).

En estas series de reescrituras, «agrupaciones de obras que exploran un determinado conflicto y las posibles y variadas respuestas al mismo» (Ferrer 1997: 138), en efecto, Lope se ejercita modificando en particular el desenlace, además de la ambientación, los personajes y muchos de los episodios que constituyen el desarrollo de la materia diegética. En el caso que nos ocupa, como hemos visto, después de recrear la materia tradicional de los romances de Valdovinos en la primera tragedia, *La condesa Matilde* se resuelve de manera mucho más risueña, pues el marido de la señora que el rey insidia muere noblemente en combate y ante la resistencia de la condesa Matilde a todos sus requerimientos amorosos, el rey depone su actitud y se aviene a casarse. Pues bien, precisamente en este desenlace con matrimonio regio y en la figura de la condesa honrada y fiel a su marido, incluso después de la muerte, se puede ver otro caso de diálogo intertextual, ahora con un tipo de intertextos que Lope seleccionaba con bastante frecuencia: la *novella* italiana, cosa que hasta ahora —que yo sepa— nadie había señalado, en parte debido al hecho de que la comedia de la que nos estamos ocupando ha recibido muy poca atención crítica, pues ciertamente no sobresale por su calidad y el texto que nos ha llegado se encuentra en un estado bastante lamentable[4].

---

el discreto y *Si no vieran las mujeres*. Sobre las series de reescrituras de Lope son pioneros los estudios de Oleza (1994, por citar solo uno de los primeros) y Ferrer (1997).

4 Otro caso similar en el que una *novella* de Bandello (la última de la versión española citada) sirve a Lope para resolver el desenlace de una comedia injertando la historia al final de una trama diversa es *El desdén vengado* (Carrascón 2017: 14-19). En *La condesa Matilde* parece que los vv. 818-821: «juró [...] / aquel francés caballero / muchos años no hablar» podrían ser alusión a esta historia.

La historia de una condesa, cuyo marido muere al servicio del rey durante la guerra de los Cien Años, por lo que este la va a visitar en su castillo, se enamora de ella y la acosa, hasta que —ante su resistencia incoercible— se decide a pedirla en matrimonio (*grosso modo* la trama que se desarrolla en el segundo y tercer acto de *La condesa Matilde*) coincide en su traza con la XXXVII *novella* de la segunda parte de las de Bandello y, por tanto, con la primera de las *Historias trágicas exemplares* de Bandello, que traducidas de la adaptación francesa de Boistau y Belleforest, se habían publicado por primera vez en Medina del Campo (Pedro Lasso, Juan de Millis Godínez / Claudio Curlet) en 1589 y en segunda edición en Madrid (Pedro Madrigal, Claudio Curlet) en 1596. En la versión española de Vicente de Millis Godínez, el título es ya bastante elocuente: «De cómo Eduardo III, rey de Ingalaterra, se enamoró de la Condesa de Salberic, y cómo después de haberla seguido por muchas vías, se vino a casar con ella» (Bandello 1589: ff. 1-30). En *La condesa Matilde*, Lope cambia muchos elementos, de la ambientación a los nombres y caracteres de los personajes, pues se sirve de la novela del dominico italiano solo en el segundo y tercer acto para proporcionar un desenlace feliz a la traza que en el ámbito de los doce pares se cumplía en la muerte trágica de Valdovinos y de Carloto. Mantiene, en cambio, el que la trama se desarrolle como un episodio pseudohistórico de la guerra de los Cien Años con una pretendida historicidad que el cotejo con los personajes de mayor relieve desmiente en seguida; pero tampoco el Eduardo III de Inglaterra que presentan Bandello y sus traductores coincide más que lejanamente con el histórico monarca inglés al que se atribuye la creación de la Orden de la Liga, justo a raíz de sus relaciones ilícitas con la condesa de Salisbury.

Lope cambia de nacionalidad, de inglesa a francesa, la corte palaciana en la que se desarrolla la acción, probablemente, como consecuencia de la superposición de la nueva secuencia bandeliana con la traza carolingia de la tragedia de Carloto. De esta también queda en *La condesa Matilde* la situación inicial del príncipe francés que conoce durante la boda a la nueva esposa de uno de sus pares, puesto que como deudo del rey se presenta insistentemente al conde Gesualdo (vv. 151, 253, 1480, 2792). Pero la pasión instantánea de Enrique por Matilde durante la visita al castillo de esta es eco de la *novella* italiana, aunque en la comedia de Lope —a diferencia de cuanto sucede en la novela— la escena en que Enrique conoce a la condesa, se enamora de ella y la corteja con no poca desfachatez ocurre delante del mismo conde Gesualdo, marido de Matilde, quien junto con su primo Dionís se percata de todo lo que está sucediendo y,

aunque se fía de la honradez de su mujer, empieza a temer, no sin razón, que el rey trate de matarle.

Son muchos los detalles que habría que confrontar en ambas obras, la comedia de Lope y la *novella* de Bandello, para confirmar un diálogo intertextual que —aunque solo hemos bosquejado y a falta de más detallado examen— se presenta bastante seguro. Por falta de espacio, empero, añadiré solo otro curioso particular, externo a ambas obras, que parece confirmar esta relación. En 1620, diez años después de la segunda parte de Lope, aparecen sucesivamente en Madrid, Valencia y Barcelona las *Novelas morales* de Diego de Ágreda y Vargas. Entre las doce que siguiendo el ejemplo cervantino componen el volumen, la cuarta se titula «Eduardo Rey de Inglaterra» y aparte de que el novelista confunda los Eduardos, atribuyendo al primero y al segundo lo que Bandello contaba de Eduardo III y su hijo el Príncipe Negro, enseguida se entiende que lo que el texto español presenta es una traducción, bastante libre pero que sigue de cerca el texto italiano, de la XXXVII novela de la segunda parte de las novelas de Bandello. Pues bien, cuando llega a identificar a la noble y hermosa joven con la que Eduardo casó, como premio, al conde Salberí (el nombre sigue la adaptación del inglés Salisbury de Bandello, no la franco-española Salberic) esta se convierte en el relato de Ágreda y Vargas en hija del marqués de Belflor, es decir, el mismo título de fantasía que había usado Lope para la condesa Matilde. Otros detalles de la adaptación de Ágreda y Vargas que falta espacio para considerar aquí apuntan también a que cuando el novelista se apropió del relato de Bandello para sus *Novelas morales* tenía al mismo tiempo presente, como reelaboración dramática del mismo modelo, *La condesa Matilde* de Lope de Vega, lo que parece confirmar la existencia de una relación intertextual entre comedia y *novella*.

Obras citadas

ARATA, Stefano, *Miguel Sánchez, il Divino, e la nascita della Comedia Nueva*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

Arte Lope, Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. Disponible en <https://artelope.uv.es/basededatos/index.php> (consulta: 3 de mayo de 2021).

Bandello, Matteo, *Historias tragicas exemplares sacadas de las obras del Bandello verones*, trad. Vicente de Millis Godínez, Salamanca, Pedro Lasso, Juan de Millis Godínez, 1589.

Carrascón, Guillermo, «Lope de Vega y las *Historias tragicas exemplares* de Matteo Bandello», *ArNovIt*, 2, 2017, págs. 2-24.

Ferrer Valls, Teresa, «Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana», *Edad de Oro*, 16, 1997, págs. 137-148.

García-Bermejo, Miguel, ed., Lope de Vega, «La resistencia honrada y condesa Matilde», en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. de Silvia Iriso, Lérida, Prolope / Milenio, 1998, vol. II, págs. 699-837.

Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

Oleza, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ed. de I. Arellano, V. García Ruiz, M. Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, págs. 235-250.

— «Trazas, funciones, motivos y casos», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. de A. Blecua *et al.*, Madrid, Iberoamericana, 2009, págs. 321-350.

Vega Carpio, Lope de, *Comedia famosa de la resistencia honrada y condesa Matilde*, en *Segunda parte de las comedias de L. de V. C. que contiene otras doce*, Madrid, Alonso Martín a costa de Alonso Pérez, 1610, ff. 137*r*-168*v*.

Una inversión de roles en el teatro áureo: finalidad y vigencia del entremés *El marión*

Lucio R. Cebreiro
Grupo de Investigación Francisco de Quevedo
Universidad de Santiago de Compostela
lucio.rial.cebreiro@usc.es

Resumen: *El marión* es un hilarante entremés, cuyo protagonista «doncello» es cortejado por pretendientes femeninas. Sin embargo, su originalidad no procede de un simple travestismo, sino de la creación de un personaje complejo que conserva rasgos masculinos. Las cómicas situaciones de la primera parte, unidas a lo inédito del protagonista, presentaban una originalidad contraria a la manida tendencia de presentar actrices vestidas de hombre. La segunda parte hoy tendría otro sentido: el «marión» se casa con una pretendiente que lo maltrata, reduce su existencia a tareas domésticas supuestamente «femeninas», le prohíbe salir del hogar y dilapida su dote. Presentada entonces como una parodia de los finales felices, en la actualidad podría releerse como denuncia contra la violencia de género, adelantada a su época.

Palabras clave: *Marión*, Quevedo, entremés, Siglo de Oro, roles de género.

El marión, entremés atribuido a Quevedo[1], propone una inversión de géneros que satiriza las situaciones prototípicas en cuanto a roles de hombre y mujer en las comedias, especialmente las de «capa y espada» y «dramas de honor». En él figuran tópicos como el cortejo de la dama en el balcón; la entrega de obsequios por parte del enamorado; la aparición repentina de la autoridad paterna, que angustia a su hija y obliga al pretendiente a buscar escondite; la inflexibilidad del progenitor en cuanto a normas y prohibiciones o el duelo entre rivales amorosos por el favor de una dama (Arellano y Valdés 2011: 76), todos ellos ridiculizados en un espejo que los invierte e incluso deforma, con intención satírica de de-

1 Una propuesta alternativa apunta a Quiñones de Benavente, pero la atribución del entremés excede los límites del presente trabajo. Véase Tobar (2017).

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_034
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 344-350

nunciar su previsible y recurrente aparición. Sin embargo, la estructura bipartita de esta composición breve permite que cada una de sus secuencias muestre una perspectiva diferente, por lo cual la presente comunicación las considerará por separado.

La obra inauguró una categoría paródica, cuya denominación se basa en el propio epígrafe: los «entremeses de mariones». Si bien la inversión no era algo nuevo en el teatro áureo, cuyas comedias a menudo representan el tópico del mundo al revés (Restrepo 2012: 139), la originalidad de *El marión* radica en su protagonista, Constanzo, que en la primera parte es capaz de sorprender al público, porque sus frases amaneradas —como «¡Nunca me diera Dios tanta hermosura!» (Quevedo, *El marión*, v. 67, pág. 488)[2]— contrastan con la descripción que de él hace Teresa, una de las pretendientes, quien alaba su físico y su masculinidad en comparación con hombres más jóvenes: «A mí me obliga más tu talle, / que no destos mozuelos que hay agora, / que son ocupación de madres viejas, / rizándose el copete y las guedejas» (vv. 107-10). Esta opinión en boca de una mujer, acerca de alguien que se autodenomina «doncello», muestra lo inédito del personaje y ejerce de vehículo crítico para satirizar unas costumbres que empezaban a extenderse por aquel entonces entre los varones españoles y no eran bien vistas por estratos que las tomaban por una degeneración de la virilidad. Posteriormente se les denominaría «lindos»[3], hombres remilgados que empleaban afeites, hablaban afectadamente y se preocupaban en demasía por su aspecto. Quevedo ataca esta supuesta pérdida de hombría y de entereza varonil que mostraban los jóvenes con su mejor arma: «la virulencia satírica» (López D'Amato 2016: 220).

Constanzo es, por tanto, una creación híbrida, a pesar de que actúe con cursilería y de que la mayoría de sus intervenciones se encuadren en un mundo al revés que busca ridiculizar el comportamiento de las damas recatadas en las comedias. «Una noche que estaba yo parlando / no sé por dónde llegó a sabello / y me quiso cortar todo el cabello» (vv. 54-56) o «Bueno será aventurar sin fundamento, / que me meta mi padre en un convento» (vv. 80-81) son ejemplos paródicos de manidas amenazas paternas en las representaciones áureas. Pero las sentencias más inauditas se dan con una alteración de género que toma como punto de partida la afirmación «Porque no es bien que tomen los / doncellos; / que suelen su-

2 A partir de este punto y para evitar una molesta reiteración, reduzco las citas de la obra a sus versos.

3 El término da título a la comedia de Agustín Moreto *El lindo don Diego*.

cederles mil desgracias» (vv. 34-36); refieren un embarazo masculino, «y porque recibió un cierto presente / de una mujer, en pretendelle loca, / está con la barriga hasta la boca» (vv. 39-41) y alcanzan su culmen cuando se pone en duda la castidad de Constanzo, sátira del tema del honor mancillado, con una respuesta estrafalaria viniendo de un varón: «—¿Cómo lo sabremos? / —¿Cómo, padre? / Haciendo que me mire una comadre» (vv. 123-25). Estas palabras, puestas en boca de un personaje del sexo opuesto, resultan incongruentes y parecen señalar a un universo desquiciado. Pero en ellas se advierte asimismo que Quevedo trastoca el tópico, porque no transforma otros aspectos del texto: de ser un mundo totalmente invertido, quien debiera pedir cuentas a Constanzo sería su madre (Restrepo-Gautier 1998: 337). En todo caso, lo que en una comedia sería lance dramático, la aparición repentina del progenitor, aquí se torna en un suceso risible por la inesperada propuesta de una revisión obstétrica. Los versos citados muestran al «doncello» entre dos universos opuestos, siendo por ello un caso atípico y más complejo que el travestismo simple que muestran, por ejemplo, las tres pretendientes durante la primera mitad de la obra.

A pesar de la brevedad del género entremesil, las estereotipadas actitudes del protagonista no son el único método empleado para obtener la risa y el favor del público: las exclamaciones están muy presentes a lo largo de sus intervenciones, e implican ademanes hiperbólicos de carácter cómico, coherentes con «la estética grotesca satírica que domina en estas piezas» (Arellano 2016: 280). Valgan como ejemplo la gestualidad que implican en boca del marión las exclamaciones: «¡Bueno saldré mañana con ojeras!» (v. 14); «¡Qué gran susto!» (v. 44); «¡Nunca me diera Dios tanta hermosura!» (v. 67) o «¡Ténganlo, señoras, que me mata!» (v. 18). Por otra parte, lo idílico del cortejo, tópico clave en las comedias, aquí es triplicado para mayor burla, y destruido por las reacciones de Constanzo. Al golpe de las piedrecitas en la ventana responde: «¿Soy yo San Esteban? / ¿Soy yo Gonzalo Bustos?» (vv. 4-5). El público reconocería ambas alusiones, pues en la Biblia consta que San Estaban murió lapidado por los judíos: «Los testigos depositaron sus mantos a los pies de un joven llamado Saulo; y mientras le apedreaban, Esteban oraba diciendo: Señor Jesús, recibe mi espíritu» (Hechos 7, 58-59, pág. 1386); la referencia a «Gonzalo Bustos» alude al personaje del *Romance de los siete infantes de Lara*, al que lanzan un pepino ensangrentado, acto considerado gran ofensa: «Doña Lambra, que lo viera / a un lacayo ha aconsejado / diciendo: - Toma un pepino / que esté con sangre tiznado, / y da con él al Infante, / al menor, dicho Gonzalo» (Durán 1882: 670). El silbido, otra señal recurrente empleada por el ena-

morado para advertir a la amada de su presencia, recibe como respuesta: «¿Soy yo culebra? ¿Soy yo culebrón? / ¿Bebo en pilón? ¿Soy mala comedia?» (vv. 22-23). La alusión al sonido característico emitido por los ofidios es reconocible hoy, pues se sigue atribuyendo el silbido a las serpientes. Pero «culebrón» parece tener un doble sentido: el literal es el aumentativo del término anterior, culebra; el metafórico referiría a un «hombre astuto y engañoso» (*Autoridades*, *s.v.* culebrón). Por otra parte, el pilón era la piedra ahuecada para contener agua, a la cual se llevaban a abrevar los caballos, advertidos mediante un silbido. En cuanto a la comparación entre Constanzo y una mala comedia silbada por el público, además de ser una equiparación ocurrente, parece encubrir un pequeño ataque a las obras de teatro contemporáneas. El tercer tópico, el del enamorado que se hace acompañar por músicos para dar una serenata, es también ridiculizado con la reacción de Constanzo[4]: «¿Soy yo siguidilla, que me tañen / o soy niña, que quieren acallarme?» (vv. 69-70). En conclusión, las entradas en escena de las tres enamoradas, acompañadas de otras tantas recurrencias manidas, son caricaturizadas mediante unas inesperadas y graciosas respuestas del «marión», que destrozan la seriedad del cortejo dramatúrgico, haciéndolo descender al plano paródico para mostrar su agotamiento.

La segunda parte del entremés, más breve que la primera porque incluye a su término una letrilla de Quevedo, da un giro inesperado: el «doncello» deja de serlo porque contrae matrimonio con una de las pretendientes, llamada María. La inversión no solo sigue vigente, sino que ahora se desarrolla en su totalidad y en ambos personajes. El marión ya no muestra rasgos equívocos: lleva joyas y vestidos «¿Tengo alguna joya de oro? / ¿No tiene mis vestidos empeñados?» (vv. 29-30); ha recibido la dote paterna, como era costumbre otorgar entonces a las hijas: «—¡Ea!, deme la sortija. / —No se la he de dar por más que se alborote, / que no tengo otra cosa de mi dote» (vv. 78-80) y ahora se maquilla, lo que desata los celos de su mujer: «Pensé que ardiese la casa / porque me vio poner sola una pasa» (vv. 43-44).

4 El tópico es parodiado también por el dramaturgo y poeta Lope de Vega en fechas próximas a la datación de este entremés. En la silva III de *La Gatomaquia* (1634), uno de los dos gatos que corteja a una minina se hace acompañar por unos músicos, que a su orden tocan bajo el balcón: «Dos músicos traían instrumentos, / a cuyo son y acentos / cantaban dulcemente, / y así, llegando del balcón enfrente / de Zapaquilda bella, / cantaron un romance que por ella / compuso Micifuf, poeta al uso, / que él tampoco entendió lo que compuso» (Vega 2019: 598, silva III, vv. 42-49). El suceso, como en el caso de *El marión*, termina en duelo a espada entre los enamorados, aunque es la ley quien entra en escena y los detiene.

María, en cambio, se caracteriza con rasgos que, en una época extremadamente misógina y patriarcal, en la cual la mujer era subyugada por el hombre, se creía que simbolizaban masculinidad: emplea la violencia contra su cónyuge, al que domina y exige obediencia absoluta; es impaciente, impone y ordena sin atender a sentimientos o a la voluntad de su pareja; la mantiene recluida en el hogar, limitándola a labores domésticas y además es una jugadora compulsiva que despilfarra la dote matrimonial. Su indumentaria, que contrasta con los «vestidos» del «marión», es claramente masculina, incluyendo arma y escudo: «Tráeme espada y manto» (v. 61); «el broquel, el sombrero y la lanterna» (v. 67). La inversión alcanza incluso el espacio asignado a los personajes: María sale a la calle, considerada entonces territorio de hombres donde, por ejemplo, se entablaban duelos y, además, está ausente incluso de noche; Constanzo se queda en casa, escenario femenino en las comedias, donde las mujeres, en ausencia de su marido, conversaban con la doncella mientras llevaban a cabo tareas asignadas a las damas, como aquí usar la rueca (López D'Amato 2016: 219). Además, Constanzo es obligado a acostarse mientras ella está de ronda nocturna: «Y él, si yo a las once y media no viniere, / cene y acuéstese y duerma si pudiere» (vv. 68-69).

La obra muestra la cruda realidad de una época con intención de satirizar los desenlaces matrimoniales, generalmente felices y perfectos que se daban en las comedias, incluso entre parejas desiguales. Leyendo el texto desde una perspectiva actual, podríamos pensar que el espectador se sentiría extraño y exhibiría una sonrisa incómoda, porque la obra parece conllevar una crítica contra la tradición dramatúrgica que, por extensión, abarcaría el planteamiento de los roles de género en aquella sociedad. Esta interpretación se vería reforzada por la intención del autor de someter a un hombre, afeminado o no, a los mismos maltratos que soportaban las mujeres. Esto explicaría por qué Quevedo habría otorgado rasgos masculinos a Constanzo en la primera parte: el entremés mantenía una finalidad instructiva heredada de la comedia clásica y los espectadores varones, al ver la crueldad en alguien de su propio género, recapacitarían.

Sin embargo, esta interpretación actual que supondría una obra muy adelantada a su tiempo está lejos de la realidad. Si bien el texto entraña cierta crítica contra la violencia doméstica, diversos estudios (como los de Restrepo-Gautier o Maestro), ateniéndose a la época, aseguran que no hay intención de revolucionar las costumbres ni de cambiar ningún orden social: dada la ideología misógina del momento, por la mente del espectador no pasa tal idea. Por cruel que suene en la actualidad, la dra-

maturgia parodiaba y atacaba a todo personaje que se saliese de las normas: golpear a un ser marginal desataba la risa de un público cómplice, que se consideraba superior a esa criatura, en este caso el marión. Por eso, el texto solo trata de provocar la risa deturpando el final feliz de las comedias, a pesar de que el entremés debería provocar remordimientos de conciencia a más de un espectador que se vería reflejado en María. Se trata simplemente «de un ataque a un inferior y no al orden establecido», que además no cuestiona «la construcción cultural del género en el siglo xvii, sino que, a fin de cuentas, la afirma» (Restrepo-Gautier 1998: 341), porque para provocar la risa en el espectador se plantea una situación quimérica, que este debe contraponer con la identificación de un referente inverso, la realidad que ya conoce, reafirmándola, esto es, «no se pretende moralizar a nadie, sino solamente burlarse de quien no actúa conforme a los hechos sociales sexualmente exigidos, y burlarse del prototipo en cuestión mediante el escarnio público» (Maestro 2008: 90). Tarea que Quevedo sabía ejecutar sobradamente: no en vano su ingenio solía definir personajes que no seguían las normas ni se comportaban con un mínimo decoro exigido por la sociedad, como alcahuetas, pícaros o jaques.

En todo caso y aunque originalmente su objetivo principal no fuese la crítica social o moral, la segunda parte de *El marión* es susceptible de una relectura actualizada que invita a la reflexión constructiva, pues su contenido tiene plena vigencia como crítica contra un sistema patriarcal y las situaciones de desigualdad de género e indefensión que a menudo la propia sociedad asume como normales. Si bien se ha avanzado bastante al respecto, no debe olvidarse que ciertas ideas y actitudes siguen rigiendo la mentalidad de muchos individuos, y que estas todavía son toleradas. Nos separan cuatro siglos de *El marión*, pero su contenido sigue vigente a día de hoy, a modo de *exempla contraria*.

Obras citadas

Arellano, Ignacio, «Medios escénicos en los entremeses de Quevedo», *La Perinola*, 20, 2016, págs. 273-297.

Durán, Agustín, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo xviii*, BAE 1, 2, Madrid, Rivadeneyra, 1882.

LÓPEZ D'AMATO, Silvia, «Inversiones y transformaciones en *El entremés famoso del marión* de Francisco de Quevedo», *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur*, coord. de Leonardo Funes, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, págs. 215-221.

MAESTRO, Jesús G., «Las formas de lo cómico en los entremeses de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 12, 2008, págs. 79-105.

QUEVEDO, Francisco de, *Teatro completo*, edición de Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.

Real Academia Española: *Diccionario de Autoridades*, versión en línea. Disponible en <http://web.frl.es/DA.html> (consulta: 21 de diciembre de 2020).

RESTREPO-GAUTIER, Pablo, «Risa y género en los entremeses de "mariones" de Francisco de Quevedo y de Luis Quiñones de Benavente», *Bulletin of the comediantes*, 50, 2, 1998, págs. 331-344.

— «Más allá de la inversión paródica: la crítica del género de capa y espada y del drama de honor en el entremés de *El marión* de Quevedo», *La Perinola*, 17, 2013, págs. 137-153.

Sagrada Biblia, edición de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

TOBAR, María José, «*El marión*, entremés en dos partes atribuido a Quevedo: cuestiones de subgénero, datación y autoría», *Analecta Malacitana*, 42, 2017, págs. 31-56.

VEGA, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, edición de Ignacio Arellano, Madrid, Iberoamericana, 2019.

El poder seráfico de la mujer en *Las manos blancas no ofenden* de Calderón

Frederick A. de Armas
University of Chicago
fdearmas@uchicago.edu

Resumen: La crítica feminista contrasta la idealización de la mujer como ángel con elementos tales como su agencia, habilidad transgresiva y enfrentamiento al poder masculino. Este ensayo retoma la analogía angélica para cuestionar esta dicotomía. Tomando como ejemplo *Las manos blancas no ofenden* de Calderón, se contrasta el menor protagonismo de Lisarda, vestida de hombre y con espada, con el papel de Serafina y su relación con la angelología. Serafina es adorada como serafín de la corte celestial. Con su amor a la música, sus consejos y sus mandatos esta princesa, haciendo eco de Isabel de Borbón logra reinar sabiamente. La Serafina angélica es mucho más poderosa que la transgresiva Lisarda.

Palabras clave: Calderón, ángel, serafín, Serafina, Isabel de Borbón, poder femenino.

Las manos blancas no ofenden, comedia palaciega de Calderón (1640), se considera una de las obras más atípicas del dramaturgo[1]. En nuestro siglo, ha sido estudiada en detalle por Santiago Fernández Mosquera (2011, 2012, 2015) y por Verónica Casais Vila (2020: 32-39) dado el curioso «travestismo cruzado» en el que Lisarda viste de hombre y César de mujer[2]. Las opiniones de estos críticos contrastan con lo dicho por Matthew D. Stroud sobre la sexualidad transgresiva en el texto[3]. En este

1 «*Las manos blancas no ofenden* es una de las comedias más atípicas de Calderón. Si bien sigue el modelo clásico de la comedia de enredo, lo hace desde un innovador juego de travestismos cruzados» (Casais Vila 2020: 7).

2 Los estudios contemporáneos sobre esta obra apuntan al género de la obra ya sea palatina cómica (Zugasti 2015: 8-9), palaciega o de capa y espada (Casais Vila 2020: 11-13). También se han estudiado las versiones y variantes, las deudas a Góngora (Hernando Morata 2012), momentos de reescritura de otras obras de Calderón (Rodríguez Gallego 2017), las máscaras y el metateatro (Lobato 2009).

3 Stroud (2000: 121) enfatiza lo que no puede decir el texto: «leaving it up to the audience to realize that what is left over or left out, what is literally *nefandus*, is indeed the homosexuality that he couldn't present on stage».

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_035
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 351-358

estudio, quisiera desviarme del travestismo cruzado de *Las manos blancas* para indagar el poder oculto de Serafina. Proponemos que Lisarda, vestida de hombre y con espada intenta recobrar el amor de Federico de manera transgresiva, falla en todos sus intentos. Serafina, por su parte, apela a lo celeste y utiliza la influencia angelical, para así triunfar en el amor y el poder. Los aspectos angélicos de la mujer parecen chocar con las expectativas modernas y con el proto-feminismo que algunos hallan en las comedias del Siglo de Oro[4]. Parecería irredimible en la crítica actual que separa lo angelical de elementos tales como la corporeidad femenina, su habilidad transgresiva y su enfrentamiento al poder masculino. Para mí, la angelología de *Las manos blancas* no es algo que limita la autoridad femenina, sino que es justamente lo inverso. Debemos de recordar que la crítica contemporánea olvida repetidamente el poder que según Mario Ávila Vilar (2016: 10) se otorgaba a lo angélico: «provocaban pavor entre los patriarcas y los profetas. Derribaban murallas, arrasaban ciudades, y aniquilaban ejércitos. Su poder era inmenso…. Regían las estrellas, los planetas y los elementos».

En una larga relación al comienzo de la comedia calderoniana, Federico se lamenta de haber perdido su herencia (vv. 149-52). Aunque al ser varón debía heredar el principado de Ursino, se le otorga a su prima Serafina. Podríamos preguntarnos si este cambio tiene que ver con lo celestial y lo angélico. Federico explica claramente: «si el cielo no me quitara» (v. 451).

Federico se dirige a Ursino para presenciar fiestas en las que participan los varios pretendientes de Serafina. Apunta al poder de los astros como causa de este inesperado viaje (vv. 362-66). Recordemos que los cuerpos celestiales y hasta los elementos están bajo el influjo angélico[5]. Entrando en palacio, Federico llega hasta el salón donde rige Serafina:

> …vi en un trono excelso
> a Serafina; esta vez
> el nombre trujo el concepto,
> no yo, y así permitidme
> decir, o vulgar o necio,
> que era un cielo, y Serafina
> el serafín de su cielo. (vv. 392-98)

4 Para De Armas (1976) y para Larson (1991: 33-50), el poder de la mujer se refuerza en *La dama duende* a través de imágenes diabólicas o de duende juguetón, y no tanto con la mujer como ángel.

5 En mucha de la angelología, los serafines se relacionan con el fuego; los querubines, con la tierra; los tronos, con el agua; y los dominios, con el aire (Ávila Vivar 2016: 339).

La mujer como breve cielo es lugar común en Calderón, contrastando con el hombre como microcosmos (Aparicio Maydeu 1999: 172). Pero, Federico va más allá de lo celestial para apuntar a una jerarquía angélica y explica que no ha sido él, sino el nombre de la princesa que lo ha llevado a esta analogía. María Luisa Lobato (2009: 249) apunta que Serafina «no es un nombre muy habitual en el teatro áureo». Según la angelología, los serafines se encuentran en el más alto de los nueve coros angélicos. Pseudo-Dionisio Areopagita asegura que los serafines eran los más cercanos a Dios, seguidos por los querubines y los tronos (*Jerarquía celeste*, pág. 124). La mención del trono de Serafina puede también ser una referencia oblicua al tercer grupo angélico, que representa la justicia – y que nos llevará a presenciar la justicia de Serafina al fin de la obra.

Quedándose a las puertas del palacio esa noche, «absorto y suspenso» (v. 474) con un deseo indescifrable, Federico de repente escucha voces de alarma gritando «fuego» (v. 483). Arde el palacio, pero Federico entra y encuentra a la desmayada Serafina, a medio vestir. La salva dejándola anónimamente en manos de sus cortesanos. Este fuego ha sido relacionado al incendio del Buen Retiro en febrero de 1640. La crítica está de acuerdo que la comedia evoca en vez el salón dorado en el Alcázar. Puede ser, entonces, que la comedia esconda alusiones políticas; y hasta podríamos intuir en el uso de la angelología la presencia de la reina Isabel de Borbón, tan aficionada al teatro. Carmela Mattza ha recobrado toda una serie de alusiones mitológicas que parecen referirse a la reina. En la *Relación verdadera que hizo la señora reina de Hungría a 26 de diciembre, Año de 1629*, apunta al uso de la flor de lis para referirse a Isabel de Borbón. Cita, pero no analiza otros versos que sí nos interesan aquí. Al partir María Ana de Austria para su boda con Fernando III, Isabel le ofrece consejos:

> La reina prudente y sabia
> razones la dijo al fin,
> tan capaces, cual si fuera
> del cielo algún Serafín. (Mattza 2017: 74)

Así como Isabel de Borbón es serafín de la corte española, Serafina lo es de una corte italiana.

Pero ¿cómo puede una figura con elementos angélicos sucumbir a un fuego? En J*erarquía celeste* del Areopagita, leemos que el serafín vuela constantemente junto al trono de Dios creando calor. Ya que estos ángeles incendian, son llamados los «incendiarios» (pág. 126). Francesc Eixe-

menis, conocido por su tratado sobre la angelología, concurre: «ardientes en amor» (1527: IX r) y tan cercanos a Dios que son «pocas veces enviados abajo a nos» (1527: IX r).

Lope de Vega, resumiendo un concepto expresado por Pico della Mirandola, escribe: «Fuego es el elemento en nosotros, fuego es el sol en el cielo y fuego el entendimiento seráfico; pero difieren en que el elementar abrasa, el celeste vivifica y el sobreceleste ama» (Lope de Vega, *Obras poéticas*, pág. 1312). Aunque Federico está muy alejado de las jerarquías angélicas, su proximidad a una Serafina terrestre lo lleva a realizar una hazaña heroica y caritativa que ni él esperaba ya que antes aborrecía a Serafina: «¿Quién creerá que a quien me quita / estado, lustre y aumento, / diese la vida?» (v. 561-63). O sea, Serafina tiene el poder de influenciar a seres afines.

Federico se lleva consigo una joya de Serafina, como prueba de que la había salvado. Tal joya puede tener gran importancia dentro de la jerarquía angélica ya que Giovanni Paolo Lomazo, en plena efervescencia del neoplatonismo renacentista, daba instrucciones a los artistas para representar las jerarquías angélicas, pero centrándose sobre todo en el valor simbólico de las piedras preciosas (Ávila Vivar 2016: 339).

Federico termina dejándose llevar por el fuego terrestre que lo consume, esta vez en forma de pasión. En una traducción del latín al castellano del ensayo de San Buenaventura sobre las seis alas del serafín, titulada *El místico Serafín*, se contrasta el fuego de los serafines celestes «más encendidos con el incendio de la caridad» (Fons 1622: 20), con el fuego que consume al hombre que toca a una mujer: «que otra cosa es la mujer para el hombre, sino fuego abrazador» (Fons 1622: 369). Esta es justamente la trayectoria de Federico, del fuego seráfico al terrestre.

Mientras Serafina utiliza el poder seráfico, Lisarda se reviste del poder transgresivo al vestirse de hombre y perseguir a Federico[6]. Para ella, tal transformación no es difícil pues su padre la crio bajo el influjo de Marte: «¿no me ha hecho / tan varonil que la espada / rijo y el bridón manejo?» (vv. 692-94). Lisarda se hace pasar por su primo César, príncipe de Orbitelo, criado entre damas por su madre. El verdadero César, mientras tanto, se lamenta de que su padre ni arcabuz ni espada le permite (vv. 875, 881).

6 Santiago Fernández Mosquera (2015: 305) explica: «Muchas de las acciones de la obra están alentadas o creadas por Lisarda, reconvertida en César: la inicial del disfraz varonil, la conservación de la joya […] Su obsesión por conseguir su anhelo la convierte en un ser resolutivo, audaz y hasta agresivo». Yo añadiría que poco de lo que hace ella surte efecto, en contraste con la mera presencia de Serafina.

Por otra parte, sabe cantar y tocar instrumentos musicales, en particular el harpa, asociada con la música angélica.

A medida que avanza la comedia, crece la confusión en la corte, ya que toda una serie de pretendientes asedian a Serafina. Esta con seráfica prudencia se aparta de todas las intrigas, disfraces y confusiones, siempre intentando iluminar con la verdad a una corte que parece cubierta de tinieblas. Aunque se aparta de sus pretendientes, invita a César, disfrazado de mujer a que penetre sus recintos:

> que por la apacible esfera
> voy deste jardín, te pido,
> que al compás de las risueñas
> cláusulas de sus cristales,
> el aire tu voz suspenda. (vv. 1710-14)

Estos versos nos llevan a visualizar un sitio ideal dentro de la esfera del palacio, y al mismo tiempo espacio esférico y perfecto al que puede acceder Serafina como serafín divino. Penetrándolo, no solo escucharíamos la música o canto de las aguas o cristales de una fuente, sino que estas estarían acompañadas por la voz de César y la inefable presencia de Serafina. Según la angelología, los serafines cantan constantemente la música de las esferas, y animan a otros seres a penetrarlas. De allí que Serafina anima a César a cantar, a subir a su esfera.

En la tercera jornada, con una fiesta cortesana en medio, con la bofetada que le da Lisarda a Federico y con la revelación de este de que no hay ofensa pues proviene de mujer, se hace eco del título de la obra «las manos blancas no agravian» (v. 3519) y comienza ya el desenlace. Santiago Fernández Mosquera (2015: 328) apunta que con esto nos hallamos ante la infravaloración de la condición femenina. Añadiría que este momento representa la verdadera peripecia de la obra, donde, en la confusión de la corte, sale a relucir un mundo masculino que parece dejar fuera a ambas Lisarda y a Serafina; un mundo donde honor, violencia y patriarcado se entrelazan, excluyendo a la mujer.

Aun así, Serafina, descubriendo los muchos engaños, armoniza el momento, restaurándole el honor a Enrique, padre de Lisarda y ordenando casamientos. Sorprende a Federico, usando el imperativo: «Dad a Lisarda la mano» (v. 4335). Aunque Federico parecería el verdadero amor de Serafina, y su unión con Lisarda no es de su gusto, queda esta pareja como representación de la mutabilidad del mundo. Después de todo, Federico, al principio se había proclamado mudable al desechar a

Lisarda. Por otra parte, las bodas entre Serafina y César reconfiguran la corte como esfera celestial. Como figura armónica, como cantante que agrada a Serafina, César puede participar de sus dos esferas, la terrestre y la celeste.

La analogía mujer/ángel no idealiza a la mujer, retirándole el poder. Muy al contrario de Lisarda que siempre actúa mal, con espada inútil, robando la joya, transgrediendo el decoro de la corte y cayéndose del caballo; Serafina, desde un principio, es festejada como soberana en su palacio, con fuego elemental, música angelical y joya celestial. Serafina, tiene el poder de influenciar tal como la habilidad de infundir en Federico el deseo de hacer una gran hazaña. Como diríamos hoy día, «she is an influencer». La angélica princesa muestra con su prudencia que no se deja llevar por los torbellinos de pasión en la corte. Como dice el Areopagita (2007: 127): «hace desaparecer y destruye todo lo que produce oscuras tinieblas». Serafina también se reviste de ecos históricos, recordando la prudencia y sabiduría de la reina Isabel de Borbón, alabada por sus virtudes seráficas. Puede que hubiese preferido permanecer sola como verdadero serafín, pero el palacio mundano demanda su casamiento. Así, con César, cuya música armoniza con sus más íntimos deseos angélicos y cuyo hábito de mujer puede haberle enseñado algo sobre los usos del poder, puede regir su corte, con sabiduría y prudencia. Con seráfica influencia reajusta el ambiente cortesano infundiéndole una celestial concordancia[7].

Obras citadas

APARICIO MAYDEU, Javier, *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

AREOPAGITA, Dionisio, *Jerarquía celeste*, en *Obras completas*, ed. de Teodoro H. Martín, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

7 En *El pintor de su deshonra* la angélica Serafina, a pesar de sus virtudes y su voluntad, no puede lograr imponerse ante un mundo pleno de celos y confusiones: «Las más altas jerarquías angélicas, planetarias y pictóricas se desvanecen. Admiramos, en su lugar, el lóbrego enigma de un mundo que brilla con el fuego de pasiones y de guerras» (De Armas 2011: 222).

Armas, Frederick A. de, «De jerarquías pictóricas, planetarias y angélicas en *El pintor de su deshonra*», *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. de Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Biblioteca Áurea Hispánica 75, Madrid, Iberoamericana, 2011, págs. 209-26.

— *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1976.

Ávila Vivar, Mario, *Angelología barroca. Las series angélicas*, Toledo, 2016.

Calderón de la Barca, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, ed. de Verónica Casais Vila, Biblioteca Áurea Hispánica 134, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020.

Eiximenis, Francesc, *La natura angelica: nueuame[n]te impressa, emendada*, Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1527 (reproducción digital: Alicante, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2003).

Fernández Mosquera, Santiago, «Disfraz, voz y teatro en *Las manos blancas* de Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. de Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Biblioteca Áurea Hispánica 75, Madrid, Iberoamericana, 2011, págs. 137-161.

— «Travestismo cruzado. El doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», en *Travestir au Siècle d'Or et aux XX^e^-XXI^e^ siècles*, ed. de Nathalie Dartai-Maranzana y Emmanuel Marigno, Étienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2012, págs. 67-83.

— *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*. Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2015.

Fons, Juan Pablo, *El místico serafín de S. Buenaventura para el prelado o súbdito religioso*, Barcelona, Sebastian Matevad, 1622.

Hernando Morata, Isabel, «El romance de Góngora 'Cuatro o seis desnudos hombros' en el teatro de Calderón», *Anales Calderonianos*, 5, 2012, págs. 233-261.

Larson, Catherine, «*La dama duende* and the Shifting Characterization of Calderón's Diabolical Angel», en *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, ed. de Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991, págs. 33-50.

Lobato, María Luisa, «Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias», *Teatro de palabras*, 3, 2009, págs. 241-255.

MATTZA SU, Carmela V., *Hacia La vida es sueño como speculum reginae: Isabel de Borbón en la Corte de Felipe IV*. Madrid, Verbum, 2017.

RODRÍGUEZ GALLEGO, Fernando, «Textos variantes de comedias de Calderón en testimonios no fiables: *Las manos blancas no ofenden*», *Revista de Filología Española* 97.1, 2017, págs. 113-44.

STROUD, Matthew D., «Performativity and Sexual Identity in Calderón's *Las manos blancas no ofenden*», en *Gender, Identity and Representation in Spain's Golden Age*, ed. de Anita K. Stoll y Dawn L. Smith. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000, págs. 109-23.

VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua. Barcelona, Editorial Planeta, 1969.

ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, ed. de Miguel Zugasti. 31, 2015, págs. 65-102.

La utilización del espacio como creación: *La Numancia* de Cervantes

Silvia Esteban Naranjo
Universidad Autónoma de Madrid
siesnaranjo@gmail.com

Resumen: Cervantes escribe *La Numancia* pensando en una compañía concreta, seguramente conocida suya, y para un corral de comedias. Que estos dos aspectos estaban en el origen de la obra se puede ver por la utilización del espacio —trampilla, primer piso, puertas— y el número y composición de la compañía. Al menos una mujer joven —Lira— y alguna mayor, dos niños —el que sale con la mujer, Servio y el que se arroja de la torre, Bariato—. Los dos manuscritos coinciden en que no faltan personajes ni espacios.

Palabras clave: Miguel de Cervantes Saavedra, Tragedia de Numancia, espacio escénico, compañías teatrales.

Se ha repetido en numerosas ocasiones que Cervantes amaba el teatro, pero no era un buen autor teatral, a pesar de que el mismo reconociera que había escrito un gran número de obras, algunas de las cuales circulaban por el mundo sin su autor y de otras no solo se acuerda de sus títulos, sino que dice que son de las mejores que se han escrito[1]. Sin embargo, hemos de reconocer que es muy difícil acercarse a una obra teatral que ha sido adaptada para la lectura, donde se han eliminado aquellos elementos de la representación que detienen la lectura y no aportan información al discurrir de la acción.

1 En la *Adjunta* al *Viaje al Parnaso*, Pancracio pregunta: «¿Y vuesa merced, señor Cervantes —dijo él—, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia? —Sí —dije yo—, muchas; y, a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores» (Cervantes 1614, f. 73r-73v).

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_036
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 359-365

A *La Numancia* le ha ocurrido esto durante mucho tiempo, desde que, en el siglo XVIII, Antonio de Sancha la publicara por primera vez, sin explicar las vicisitudes que el manuscrito siguió para llegar a sus manos, se realizan varias ediciones en las que se eliminan escenas y personajes. En 1920, Schevill y Bonilla publican la que parece la primera versión fidedigna ya que se basa en un manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de España, que parece pertenecer a una compañía teatral.

En 1964 este hecho podría haber cambiado con la localización de otro manuscrito en la Hispanic Society of America de Nueva York. Identificado por Rodríguez Moñino (1964 y 1965) como aquel en el que se basó Sancha para hacer su edición, que no solo conservaba muchas más acotaciones que el manuscrito de Madrid, sino también la división en jornadas y escenas.

Un estudio de todas las divergencias entre los dos manuscritos nos llevó a comprobar que en el manuscrito de Madrid se habían eliminado las menciones a las escenas, así como la entradas y salidas de muchos personajes lo cual hacía que los cuadros fueran muy rígidos. Se habían eliminado algunas acotaciones para permitir la lectura personal.

Sin embargo, podemos decir que ambos manuscritos presentan la misma división de jornadas, el mismo número de personajes y utilización del espacio. Lo cual nos lleva a afirmar que Cervantes tenía muy claro lo que era una representación teatral y cómo utilizar los tiempos, los espacios y los personajes para poder presentar su obra ante el público.

Nada sabemos de la compañía que compró la obra, cuándo o dónde se representó *La Numancia* de Cervantes. No hemos hallado contratos o algún documento que nos pueda iluminar en este punto. Nuestro autor escribió su obra pensando en su representación en un corral de comedias bien establecido con espacio inferior para lograr determinados efectos, tablado con escotillones y un primer piso accesible tanto por el interior como por el exterior.

Conocedor del público de su época, al que ha de sorprender durante la representación, de la triste historia del fin de Numancia y sus habitantes, conocida gracias a las crónicas de Varela y Morales y a romances recogidos en pliegos sueltos o por Timoneda, digige su obra a un público muy diferente, del más culto al más inculto.

El corral de comedias, como hemos dicho más arriba, cuenta con un espacio con unas características que ha de aprovechar para sorprender al público. Las puertas del fondo son elemento general de todas las jornadas y escenas, los diversos cuadros se van creando, precisamente, por la

entrada y salida de los diversos personajes. La obra consta de cuatro jornadas, pero tan solo me voy a detener en las escenas que utilizan los elementos del corral, trampillas y balcones. No tengo en cuenta elementos móviles o las puertas con las entradas y salidas de los personajes.

En la primera jornada, toda la acción se sitúa sobre el escenario, tan solo se utiliza un único elemento, una piedra o peñuela dispuesta para que se suba Escipión a arengar a sus tropas.

La segunda jornada transcurre en el interior de Numancia, está dividida en dos escenas. En la segunda escena va a utilizar el espacio situado bajo el escenario para llamar la atención del público. Durante el rito que realizan los dos sacerdotes se produce una de las primeras sorpresas de la obra, un ruido debajo del tablado y una luz: «Hágase ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras y dispárese un cohete volador», pero por si el público no lo ha visto se encarga de repetírselo en el texto:

> ¿No oyes un ruido, amigo? ¿Viste
> el rayo ardiente que pasó volando?
> Presago verdadero desto fuiste. (vv. 843-845)

Poco después desde la trampilla situada en el suelo sale un diablo en dos ocasiones, la primera para llevarse el carnero y la segunda para revolver los elementos del sacrificio, destruyendo el intento de los sacerdotes.

Cambia el cuadro y ahora es el hechicero Marquino, quien está intentando resucitar a un joven que ha muerto por hambre. Poco a poco del suelo sale un personaje vestido de muerto, por una trampilla —la misma u otra—, en lo que podría ser una tumba.

En la tercera y cuarta jornada, utiliza el balcón del primer piso como muralla. La primera vez, Caravino desde el balcón habla con Escipión, en el tablado, es la muestra dramatizada del cerco. En la cuarta jornada, volvemos a ver la muralla desde fuera, pero Gayo Mario y poco después Yugurta colocarán una escala hasta el balcón del primer piso para entrar en la ciudad, el interior del teatro, volver a salir y describir el horror del interior de la ciudad. Inmediatamente todos se trasladan hacia el lugar donde Yugurta ha visto a un joven, Bariato, en una torre. La muralla exterior, es decir el primer piso, se transforma en una casa desde la que Bariato se va a suicidar.

Cervantes ha utilizado todos los espacios posibles que ofrece el escenario para representar la ciudad, una tumba, la muralla, la torre de una casa. *La Numancia* no es una obra lineal, los espacios cambian pasan del interior al exterior, los personajes se mueven, entran y salen por las puertas, no hay

esa rigidez de la que se le acusa al autor, la obra se adapta perfectamente al Corral de comedias y utiliza todas las posibilidades que este ofrece.

Se ha afirmado repetidamente que uno de los elementos que hace que la obra sea difícil de llevar a escena es el número de actores necesarios, debido especialmente a la lista de personajes que aparece en la copia de Madrid[2], alrededor de 35 personajes, pero no hay un estudio crítico de qué personajes hay y qué tipo de actores serían necesarios. Podemos dividir a los a los actores en varios grupos: los protagonistas, tienen nombre; personajes con frase, pero innominados; comparsa, no tienen frases y sirven para llenar el espacio o llevar a cabo algunas acciones.

Los protagonistas son los personajes principales de la obra, la pregunta esencial es si según sus características se podrían adaptar a una compañía.

El papel de primer y segundo galán lo ejercerían seguramente Escipión y Teógenes, por su edad y la importancia que tienen en la propia obra; podemos suponer que Teógenes es el protagonista, es decir, el galán y Escipión, el antagonista, el segundo galán.

Carabino parece el «barbas», un hombre más mayor, pero con vigor e imagen de mando. También Quinto Fabio puede ser llevado a cabo por el mismo actor. Según cuenta la historia, era mayor que su hermano; además, nunca aparecen juntos en la misma escena. Es posible que también pudiera hacer de río Duero puesto que sale caracterizado: «Sale el rio Duero con otros muchachos vestidos de rio»[3].

---

2 El manuscrito de Madrid presenta la siguiente lista de personajes: «Escipión romano; Iugurta Romano, Mario Romano, Quinto Fabio, Romano, Gayo soldado Romano, cuatro soldados Romanos, dos numantinos embajadores, España, Duero, Teógenes numantino, Carauino numantino, cuatro gobernadores numantinos, Marquino hechicero numantino, Marandro numantino, Leonicio numantino, dos sacerdotes numantinos, un paje numantino, un hombre numantino, Milbio numantino, un muerto, cuatro mujeres de Numancia, Lira doncella, Dos ciudadanos numantinos, una mujer de Numancia, un hijo suyo, un muchacho hermano de Lira, una mujer de Numancia, un soldado numantino, Guerra, Enfermedad, Hambre, la mujer de Teógenes, un hijo suyo, Serbio muchacho, Bariato muchacho que es el que se arroja de la torre, un numantino, Ermilio soldado romano, Limpio soldado romano, la Fama». El manuscrito de Nueva York agrupa a los personajes por jornadas, tal vez para saber el personaje y elementos que debía preparar.

3 Cervantes no especifica el traje de río, pero su imagen debía ser fácilmente reconocible por el público y representar una idea que no se podía especificar en la representación: «El Duero y sus afluentes forman una figura compuesta, cuyo cromema dominante en la túnica sería el 'azulado', junto, quizá, al figurema 'juncos' o 'cañas' en la cabeza. En todo caso, es de suponer que la figura Duero calzara, bajo la larga túnica, los coturnos, con el fin de dar un mayor realce visual al formema de dimensión, apuntado por Cervantes, /más alto/ —y quizá /más grueso/— que los afluen-

De Marquino no podemos destacar ninguna característica especial. En la primera ocasión que le vemos en el escenario, sale con el grupo de numantinos que se sienta a deliberar junto a Teógenes y Carabino. En la segunda ocasión, sale disfrazado.

Mario, Marandro y Leoncio, hombres más jóvenes que los anteriores, son galanes jóvenes y futuros primeros actores.

Yugurta, Bariato, Servio, Milbio son adolescentes. En la obra no tienen experiencia en la guerra. El actor que interpretase a Bariato debía tener mucha agilidad y algunos conocimientos de acrobacia pues se ha de lanzar desde el primer piso en la representación a los pies de Escipión y obviamente ha de hacerlo sin romperse o torcerse ningún hueso.

Lira, España y la Fama son mujeres jóvenes y con cierto atractivo. Puede ser la misma actriz caracterizada[4] de diferente manera, porque no aparecen juntas en escena.

Hambre, Guerra, Enfermedad, pueden interpretarlas mujeres u hombres, «porque llevan máscaras».

Entre los personajes con texto, pero sin nombre estarían: los dos embajadores; los dos hombres que hablan de la mujer que no tiene comida que dar a sus hijos; esa misma mujer con un niño pequeño; las mujeres, la mujer de Teógenes, los hijos de este; el soldado que habla con Lira.

Por último, los comparsas, los tipos necesarios en la compañía para completar diversas acciones. Por ejemplo, en la primera jornada cuando Escipión convoca a los soldados para darles su discurso: «salgan a escena los más soldados que pudiere vestidos a la antigua sin arcabuces».[5] En la tercera jornada cuando Lira sostiene a Marandro muerto sobre su falda,

---

tes. De este modo, los formemas de dimensión, actualizan la oposición específica /río vs afluente/. La co-presencia escénica de la figura de los ríos y de España establece un corema alegórico, al que podemos denominar como «la España fluvial». Es decir, los ríos, al igual que la sangre de los numantinos, riegan el suelo español» (Cantalapiedra 1994: 387-388).

4 Cervantes no describe el traje de Lira, tan solo la señala como «doncella», es decir, muy joven; tampoco describe a la Fama, es el propio personaje quien se presenta: «que yo que soy la fama pregonera» (v. 2416). Sin embargo, se detiene en el personaje de España, quien necesita ser descrito en la acotación para la compañía: «*Segunda escena de la Primera Jornada sale una doncella coronada con unas torres y trae un castillo en la mano, la cual significa España, y dice*» y en el propio texto para que la reconozca el público «que soy la sola desdichada España» (v. 360).

5 El arcabuz, hacia 1585, cuando se escribe la tragedia era un arma anticuada. En esa época ya se habían impuesto los mosquetes. Por eso, señala que los soldados salgan a la antigua, pero sin llevar arcabuces. A veces, la separación de cuatro siglos nos hace olvidar los avances armamentísticos del siglo XVI.

entra una mujer huyendo de un soldado; en el desfile de los sacerdotes hay varios muchachos que llevan los diversos elementos para el sacrificio; personajes que entran por una puerta y salen por otra llevando ropa. Estos personajes podría hacerlos cualquier actor ligeramente disfrazado para la ocasión, ya que no tienen texto, no hace falta que el público los reconozca.

De este modo, hemos reducido el número real de actores que se necesitan. Tal vez, esto nos podría ayudar a localizar la compañía a partir de la composición: varios muchachos, uno casi acróbata, Bariato; al histórico Yugurta le envía su abuelo junto a Escipión para que aprenda las técnicas de la guerra; Servio, Bariato, Milbio, el hermano de Lira; el niño que sale con mucha hambre con su madre.

Todas estas características nos deberían llevar a una compañía formada por grupos familiares, con bastantes adolescentes que estaban aprendiendo el oficio. Además, todos estos detalles parecen indicar que en esta época la técnica actoral tenía que estar muy desarrollada: no solo por el control del tiempo que tarda un actor en convertirse en diversos personajes, sino incluso al cambiar la voz o la forma de moverse para que se vieran en escena diferentes personajes dando vida a la historia.

Conclusiones

Creo que este brevísimo repaso al espacio y a los personajes permiten afirmar que Cervantes manejaba perfectamente ambos elementos, desde el tiempo que necesitaban los actores para modificar su aspecto y que pudieran salir al escenario. Creo que está claro que nuestro autor sabía perfectamente qué compañía podía representar su obra, aunque nosotros no podamos todavía descubrirla. También que sabía manejar perfectamente el espacio escénico para que no se repitiera el mismo recurso del escenario sin un objetivo concreto. Su obra era perfectamente representable en un corral de comedias del siglo XVI por una compañía.

Obras citadas

ARATA, Stefano, «Teatro y Coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (El Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II, 1996, págs. 7-23.

Cantalapiedra Erostarbe, Fernando, «Las figuras alegóricas en el teatro cervantino», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, ed. de José Ángel Ascunce Arrieta, Kassel, Reichenberger, 1994, II, págs. 381-399.

Cervantes Saavedra, Miguel de: *Viaje al Parnaso*. Madrid: Por la viuda de Alonso Martín, 1614.

— *El cerco de Numancia*: Trajedia escrita por Miguel de Cervantes Saavedra, Madrid, Ms. 15000 BNE.

— *El Trato de Argel-Numancia*-Poesías.

— *Viaje del Parnaso, … Publícanse 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, 1784.

— *El cerco de Numancia*, en *Comedias y entremeses*, ed. de R. Schevill y A. Bonill, vol. V. Madrid, B. Rodríguez-Gráficas reunidas, 1920.

Morales, Ambrosio de, *Coronica general de España*, Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Lequerica, 1574.

Rodríguez Moñino, Antonio, «Reaparición de un manuscrito cervantino (*El trato de Argel* y *La Numancia*)», *Anuario de Letras*, IV, 1964, págs. 269-275.

Rodríguez Moñino, Antonio y María Brey Mariño, *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, 1965-1966.

Timoneda, Juan de, *Rosa gentil. Tercera parte de Romances de Joan Timoneda, que tratan historias Romanas y Troyanas*, 1573.

Valera, Diego de, *La chronica de España abreuiada por mandado de la muy poderosa señora dona Ysabel reyna de Castilla*, Salamanca, Tipografía de Nebrija, 1500.

Gustos y disgustos son no más que imaginación: Calderón entre escritura, *performance* y prensa

Arianna Fiore
Universidad de Florencia
arianna.fiore@unifi.it

Resumen: La comedia *Gustos y disgustos son no más que imaginación* abraza casi la entera etapa productiva de Calderón de la Barca, ya que fue redactada en los años treinta y en 1680, un año antes de la muerte de su autor, fue representada en la corte en ocasión de las bodas de Carlos II. El ensayo estudia los significados que vehiculan y el fin que persiguen las diversas fases vitales de esta comedia calderoniana —escritura, puesta en escena y publicación—, en una perspectiva diacrónica.

Palabras clave: Calderón de la Barca, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, escritura dramática, performance, publicación.

Si aceptamos que la vida de una pieza se despliega a través de tres fases —escritura, puesta en escena y publicación— el caso de *Gustos y disgustos son no más que imaginación* es de particular interés, ya que aquí abrazan casi la entera etapa productiva de su autor, Calderón de la Barca. Entre la época de redacción —los años treinta— y la última puesta en escena en vida de Calderón, en 1680, *Gustos y disgustos* apareció en 1657 en la *Parte octava* de las *Comedias Nuevas Escogidas* y en 1682 en la *Verdadera quinta parte*, publicada póstumamente por Vera Tassis.

Faltan datos para establecer cuándo y porqué el difícil matrimonio de Pedro II de Aragón y María de Montpellier, casados por razón de Estado en 1204, y la trampa del cambio de persona a la que la soberana recurrió para tener un hijo, estimularon a Calderón. Una relación de las fiestas del IV centenario de la liberación de Valencia informa que *Gustos y disgustos* fue representada el 9 de octubre de 1638 «porque ésta trata parte de la historia del rey don Pedro, que fue padre del rey don Jaime» (Cotarelo 2001: 197). Calderón debió escribirla en proximidad de las celebraciones, entre 1634 y 1638. *Gustos y disgustos* cabe dentro de lo que Arellano iden-

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_037
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 366-372

tifica como la primera etapa de la producción calderoniana, empezada en 1623 con el estreno en la corte de *Amor, honor y poder*, y terminada con el cierre de los teatros por la muerte de la reina Isabel, de 1644 a 1649 (1995: 450-451). Es el momento de la comedia, cuando, según Cruickshank (2011: 200), prevalecen obras «[…] de trasfondo histórico o basadas en hechos reales, desde la historia antigua […] hasta algunos sucesos recientes […], centradas habitualmente en un personaje concreto […]». *Gustos y disgustos* fue elegida para el centenario valenciano porque atañía a la historia de los padres de Jaime el Conquistador, Pedro II y María de Montpellier. Estaríamos inclinados a excluir que Calderón escribió esta comedia con el fin encomiástico con el que se representó en 1638, como también que la compuso para la efeméride: los organizadores, a los que a última hora faltó el tiempo para encargar a un poeta local una comedia, recayeron sobre *Gustos y disgustos*. El 9 de octubre de 1638, cuando la compañía de Bartolomé Romero el mozo la representó en la plaza del mercado de Valencia, muy probablemente ya conocía el texto y quizás también ya lo había representado. Excluyendo la finalidad celebrativa, queda por aclarar el proceso creativo que llevó a Calderón a escribir, «una verdadera comedia de enredos» (Calvo 2002: 183) con reyes históricos como protagonistas.

Calderón da los primeros pasos en la corte —*El sitio de Bredá* (1625) y *La cisma de Inglaterra* (1627)— con intenciones históricas (Fernández Mosquera 2015: 186); sin embargo, parece problemático interpretar *Gustos y disgustos* como una lectura dramatúrgica del matrimonio entre Pedro II y María: la única referencia histórica aparece en un sueño premonitor de la reina en la primera jornada. Según Arellano (2001: 105-106), aquí «Todo elemento, enfoque o preocupación de tipo histórico está sometido […] a los superiores intereses de la Poesía». Las fuentes históricas tienen un peso imperceptible: Calderón cuida la eficacia dramática, depurando y adaptando la historia a su placer; la estratagema del cambio de persona que le permitirá a la reina María un embarazo se difumina en «uno de los trabajos más delicados y perfectos de Calderón, y que se distingue por su profundidad psicológica, por su análisis perspicaz del corazón humano, porque encadena nuestra atención, y por el enlace feliz que se observa entre su argumento y sus situaciones interesantes y bellas» (Schack 1887: 382-383). Tal vez Calderón había leído las novelas de Boccaccio (*Decameron*, III, 9) y Bandello (*Novelle*, II, 43), fuentes literarias que prevalecen sobre las históricas, cuyo final feliz quizás influenció el cierre de la comedia; quizás conocía *La reina doña María* de Lope. Lo cierto es que Calderón utiliza material ya existente para ampliarlo, corregirlo y re-

cabar inspiración; recurre a cada tipo de fuente, escogiendo con autonomía según sus criterios poéticos e interviniendo donde las fuentes no concuerdan con sus propósitos artísticos.

Sin embargo, recientemente se ha entrevisto en *Gustos y disgustos* una dimensión moral (Aubrun 1963, Greer 1991, Blue 1997, Neumeister 2000, Cruickshank 2002), interpretándola como una delicada alusión de Calderón a su contemporaneidad —el «balcón no filológico» de Fernández Mosquera (2015: 15)—: la ficción literaria (el texto) interactúa con la realidad histórica en la que se ha originado (el contexto del autor), la corte en los tiempos de la agitada vida sentimental del rey Felipe IV. Según Blue (1997), la comedia tiene un arranque circunstancial: la llegada a la corte, en diciembre de 1637, de María de Rohan-Montbazon, duquesa francesa que seduce rápidamente a Felipe IV. La comedia se referiría a este episodio de la vida de la corte y, en general, a las numerosas infidelidades del rey: detrás de Pedro II de Aragón, el sol, estaría Felipe IV, el Rey Planeta; la reina María de Montpellier correspondería a la reina Isabel, ambas francesas y bastante ignoradas por sus maridos; Violante sería la duquesa de la que se prendó el rey y el lirio al que alude Pedro II atañería a la nacionalidad de la duquesa de Chevreuse. En la pieza el país está en guerra, como España en 1638, y el jardín de la comedia podría referirse al Retiro recién terminado, óptimo escenario para la representación. Guillén, el astuto y cínico valido del rey, recordaría al conde-duque de Olivares, que facilitó los encuentros clandestinos del joven rey; el éxito feliz de la comedia (Pedro II, conquistado por su propia mujer, renuncia a la infidelidad) aludiría a la noticia del embarazo de la reina, que en septiembre de 1638 parió a la infanta María Teresa. Aceptando esta interpretación, *Gustos y disgustos* sería una comedia palatina ejemplar, ya que, según Valbuena Briones, propone también una lectura moral o filosófica, a través de la cual Calderón habría podido aludir, amonestar e influenciar las costumbres de la corte y del mismo rey Felipe IV y de su valido (Pedraza Jiménez 2000: 236). El rey, el hombre más honrable entre los hombres honrados, es presentado como falaz, no conforme a su papel, dominado por las pasiones y dispuesto a mancharse con acciones reprobables para conseguir su abyecto fin. A pesar de parecer quizás demasiado esquemática la relación entre significante y significado, es sin duda una propuesta sugestiva: a su libertino rey Felipe IV, Calderón sugeriría el control psicológico sobre las pasiones, aprendido con los jesuitas. Sin embargo, creo que no se trata de pensar en un Calderón crítico con la corte y con el poder: la comedia contradice la historia y Pedro II hace exactamente lo que un buen rey tiene

que hacer: a pesar de su actuación reprobable, recupera la cordura, renuncia a Violante y se reconoce enamorado de su propia mujer. Es más, el final feliz podría reflejar la fidelidad que el dramaturgo nutría hacia el rey y su confianza en su capacidad de actuar como gobernante (Fox 1986, Greer 1991). Queda por aclarar si Calderón, en los años treinta, podía creer tener influencia en la corte, si podía permitirse ser tan subversivo recordando a su rey un sistema de valores proclamado, pero no respetado. Consideramos posible una interpretación moral de Calderón solo si entendida con valor universal (cómo tiene que ser un rey justo), no puntual, siendo improbable que Calderón pudiese expresar o insinuar una crítica a su rey y a su valido, y que estos consintieran tales reprimendas. La falta de documentación de una puesta en escena palatina en los años treinta impone cautela sobre una interpretación contextual de la obra y eventuales discrepancias de Calderón con el poder: de hecho, ignoramos cuándo, dónde, por qué y para quién se escribió y se estrenó esta comedia. Quizás *Gustos y disgustos* quería ser solo un homenaje al maravilloso mundo de la corte en el que el dramaturgo, recién nombrado director de representaciones en palacio, había empezado a participar activamente.

Entre la puesta en escena de 1638 y la muerte de Calderón se conocen solo otras tres representaciones de *Gustos y disgustos*: en 1644, en 1673 y el 3 de enero de 1680, cuando la comedia ascendió a la categoría de 'fiesta', siendo uno de los espectáculos con los que se homenajeó a María Luisa de Orléans, esposa de Carlos II, en el periodo que transcurrió en el Palacio del Buen Retiro, entre su llegada a Madrid, en diciembre de 1679 y su pública entrada del 13 de enero de 1680. Durante todas las fases nupciales —capitulaciones, boda por poderes, entregas, ratificación del matrimonio, llegada a la corte, entrada pública (Zapata 1991)— el teatro tuvo un papel protagonista, siendo un perfecto instrumento propagandístico a través del cual la Casa de Austria ostentaba su poder. Además, las comedias tenían que hacer la espera de la reina más leve, entretenida, acercándola al castellano e, insistiendo en el valor didáctico, en los deberes de su nuevo estatus de reina, esposa y futura madre. Casi nunca se trata de estrenos: en los últimos años de Calderón se tiende a reponer en palacio comedias ya vistas. Además de la garantía de éxito que ofrecía un texto ya ensayado y el renombre de Calderón, en 1680 el principal dramaturgo del reino y el capellán de honor de su Majestad, esto se debía a la poca propensión de la regente Mariana a financiar la escritura de obras nuevas y estrenos por la difícil situación económica de aquellos años (Pedraza Jiménez 2000: 49).

Al variar las circunstancias de la puesta en escena —público, ocasión y situación—, el mensaje de una comedia anteriormente estrenada cambia: en 1680 la representación de *Gustos y disgustos* entra en un contexto de fiesta palatina, en el que cada momento adquiere un preciso significado. Sanz Ayán (2006: 20) evidencia en el teatro de corte de la época de Carlos II «una atención general de los dramaturgos a la realidad de su tiempo cuando eligen temas y argumentos»: el teatro se plantearía como un espejo, con el tablado que podía en parte reflejar al público —la corte— costumbres, consejos y situaciones propios del palacio y de la situación política española, reconocibles según la conciencia de los espectadores y la voluntad del poeta de dejar evidentes tales referencias. *Gustos y disgustos*, que en 1638 representó un encomio a la liberación de Valencia y, quizás, una advertencia a un demasiado libertino Felipe IV, en 1680, si bien representada para entretener a la reina, ofrece un modelo comportamental también para el rey: Carlos II no había heredado del padre la pasión por el género femenino, su afición teatral, su inclinación cultural; nació con problemas físicos y cognitivos que complicaron su formación, basada en pocos textos sencillos, como el tratado *Reynados de menor edad y de grandes reyes*, que proponía a Carlos *exempla* de soberanos que, como él, habían empezado a ser reyes de niños (Sanz Ayán 2006: 30-31). Jaime el Conquistador era uno de estos modelos: Carlos II había sido educado con el mito de dicho rey medieval, guerrero y valiente, en el que se le había enseñado a reflejarse para aprender a ser rey. Además, la pareja real ficticia y la que realmente se acababa de casar, representaban a sus respectivos países, España y Francia: con el destino de amor y paz que se les desea a través del feliz éxito de la comedia se alude quizás a la paz de Nimega, recién firmada. Es lo que había pasado con *La púrpura de la Rosa*, estrenada en 1660 en ocasión de las bodas entre Luis XIV y María Teresa, y de la firma del Tratado de los Pirineos, que se montó dos veces en las fiestas de la boda de Carlos II (Zapata 2000: 39). Eran enlaces análogamente motivados por una necesidad política y los espectáculos hacen referencia a esto, ofreciendo mensajes de concordia y de prosperidad justo donde estos elementos habían faltado.

En 1657 *Gustos y disgustos* fue publicada en la *Parte octava* de las *Comedias nuevas escogidas*, se ignora si con el consentimiento de Calderón, que no recogió la comedia en sus dos primeras partes autorizadas, de 1636 y 1637. Quizás aún no había sido compuesta, pero no aparece tampoco en la tercera de 1664 ni en la cuarta de 1672, cuando ya había salido en las *Nuevas escogidas*. El texto salió por segunda vez póstumo, en 1682,

en la *Verdadera quinta parte* publicada por Vera Tassis, edición que quiso celebrar al gran poeta recién fallecido enmendando al mismo tiempo la *Quinta parte* espuria de 1677, donde no aparece *Gustos y disgustos*. En 1682 se especifica algo que no aparece en la edición de 1657: «Fiesta que se representó a sus Magestades en el Salón de su Real Palacio», intervención que pudo ser de Calderón o del mismo Vera Tassis, aunque la reciente representación en vida de Calderón llevaría a inclinarse por la primera hipótesis. Componiendo este volumen, Vera Tassis reúne textos de gran atractivo, incluyendo seis 'fiestas' (las que nacieron así y las que llegaron a serlo reaprovechándose para la corte), dos de las cuales inéditas. Además, recupera textos diseminados en *Diferentes autores, Nuevas escogidas* y en la *Quinta parte* espuria.

En *Gustos y disgustos* escritura, representación y publicación persiguen un fin lúdico, educativo, moralizante, comercial, celebrativo, panegírico, dinástico e incluso político, y vehiculan significados que dependen del momento histórico en que se realizan, de la circunstancia, del contexto de recepción, del público al cual son destinados, que muchas veces van más allá de la intención con la que la escribió su propio autor, que hoy en día, sin embargo, seguimos ignorando.

Obras citadas

Arellano, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.

— *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

Aubrun, Charles, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1963.

Blue, William R., «Calderon's *Gustos y disgustos no son más que imaginación* and some remarks on New Historicism», en *New Historicism and the comedia*, ed. de José A. Madrigal, Boulder, Society of Spanish / Spanish-American Studies, 1997, págs. 29-39.

Calderón de la Barca, Pedro, «Gustos y disgustos son no más que imaginación», *Verdadera quinta parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, F. Sanz, 1682, págs. 403-450.

CALVO, Florencia, «La desintegración de la historia: *Gustos y disgustos son no más que imaginación*», en *El gran teatro de la historia*, ed. de Melchora Romanos y Florencia Calvo, Buenos Aires, Eudeba, 2002, págs. 179-189.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de d. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2001.

CRUICKSHANK, Don W., «La crítica discreta del poder en la obra calderoniana de la primera época», en *Ayer y hoy de Calderón*, ed. de Jesús Pérez Magallón y José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 2002, págs. 95-106.

— *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 2011.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015.

FOX, Dian, *Kings in Calderón*, London, Thamesis Books, 1986.

GREER, Margareth Rich, *The Play of Power*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, trad. de Eva Reichenberger y Juan Luis Milán, Kassel, Reichenberger, 2000.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000.

SANZ AYÁN, Carmen, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

SCHACK, Adolfo Federico, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, M. Tello, 1887, vol. IV.

ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, «El teatro y las fiestas públicas en la corte durante el reinado de Carlos II», en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, ed. de Luciano García Lorenzo y J. E. Varey, London, Tamesis Books Limited, 1991, págs. 217-236.

— *La entrada en la corte de María Luisa de Orléans*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

Ecos gongorinos en el teatro de Antonio Enríquez Gómez*

Rafael González Cañal
Universidad de Castilla-La Mancha
Rafael.gcanal@uclm.es

Resumen: Análisis de la impronta gongorina en el teatro de Antonio Enríquez Gómez, poeta y dramaturgo de la generación calderoniana que escribe sus obras en las décadas centrales del siglo XVII. En sus comedias aparece con claridad la sátira anticulterana, aunque también encontramos ecos de romances y de otros poemas gongorinos. Igualmente, se detecta en algunos pasajes de sus obras el contagio del estilo culterano, puesto de moda por el maestro cordobés y sus seguidores.

Palabras clave: Enríquez Gómez; Góngora; teatro; estilo culterano.

La impronta gongorina marcó de manera indeleble a los poetas y dramaturgos de las décadas centrales del siglo xvii. En unos casos, utilizan la lengua de Góngora para ejercitar la parodia y promover la sátira anticulterana; en otros, se contagian de los cultismos, de los recursos formales y de las fórmulas estilísticas del culteranismo. Ya se ha dicho hasta la saciedad que el lenguaje calderoniano debe mucho al maestro cordobés. Las correlaciones, las imágenes y metáforas, y los cultismos empleados por Calderón proceden casi siempre de la poesía gongorina. Dámaso Alonso (1998: 241) señala que Calderón «lleva él mismo a las tablas el gongorismo. Es gongorismo».

El llamado culteranismo, que tanto se extendió a partir de las grandes creaciones poéticas del maestro cordobés, incluye, por un lado, la latinización del lenguaje (cultismos léxicos y sintácticos, hipérbatos, etc.) y, por otro, al empleo de las metáforas coloristas típicamente gongorinas

* 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.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_038
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 373-386

(oro, cristal, nieve, etc.). Este lenguaje culto fue una de las herramientas que utilizó Calderón para crear su propio estilo.

Obviamente, los poetas de la generación calderoniana sufrieron la influencia del concepto artístico y del lenguaje poético gongorino. Como Calderón, Enríquez Gómez es al mismo tiempo un cultivador de ese nuevo estilo y un crítico feroz de los recursos empleados por los llamados poetas culteranos. Ya en el *Triumpho lusitano*, la primera obra poética publicada en el exilio francés en 1641, se aprecia con claridad el rastro de Góngora. También en las *Academias morales de las Musas*, que salió a la luz al año siguiente, encontramos ecos del comienzo de la primera de las *Soledades*:

> Era del día la estación primera,
> dulce del año alegre primavera.
>
> (*Academia*, I, vv. 601-2)[1]

Felipe B. Pedraza (2019) ha destacado recientemente la presencia de cierta sátira anticulterana en algunos poemas de esta obra. En la academia tercera se censuran las oscuridades gongorinas acumulando cultismos («cerúleos», «ámbito», «intonso», etc.) y remedando la sintaxis, hasta llegar a veces a frases sin sentido (*Academia*, III, vv. 318-335). En otro lugar se critican las imágenes conceptuosas y los tópicos habituales en los poetas culteranos (*Academia*, III, vv. 358-369) y, poco después, aparece un soneto en el que se describe un bajel que zozobra en medio de la tempestad, imitando el lenguaje poético gongorino:

> El excoluro bamboleo errante,
> tridón cerúleo en desguazado noto,
> columbino vapor amaga al soto
> y fulmina flamando fulminante.
>
> (*Academia*, III, vv. 418-431)

En *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, publicada en 1644, hay también un episodio en donde se parodia el estilo culto. Se trata de la academia poética a la que acude don Gregorio Guadaña, que se preciaba «de poeta medio culto» (*El siglo*, págs. 243-247).

En el prólogo del *Sansón Nazareno*, poema publicado en 1656, pero escrito antes de 1649, cita Enríquez Gómez el *Polifemo* de Góngora y

1 Lo mismo ocurre al inicio de la academia cuarta: «Era del año la estación más bella, / cuando de trino el luminoso coche / las sombras de la noche / a rayos deshacía» (*Academia*, IV, vv. 1114-1117).

elogia el estilo del poeta cordobés, destacando en particular su faceta satírica y burlesca: «Góngora culto, pero eminente en las figuras retóricas, en las frases, en los periodos, y en las cadencias maravilloso; pero en lo burlesco y satírico no tuvo igual» (*Sansón Nazareno*, pág. 59). Este poema acusa fuertemente la influencia gongorina, como se aprecia, por ejemplo, en la descripción de Sansón (I, 12) y en las dos octavas en las que se recrea la belleza de Dalila (XI, 6-7).

Si nos centramos ahora en la obra dramática, también descubrimos el rastro y los ecos del maestro cordobés. Siguiendo el esquema tripartito que establece Germán Vega (2006) en su análisis del gongorismo en el teatro de Vélez de Guevara, podemos establecer tres apartados: el aprovechamiento de romances y poemas, la sátira del nuevo lenguaje poético y el contagio de este nuevo estilo.

Las alusiones a romances y poemas gongorinos

En las comedias de Enríquez Gómez encontramos una serie de alusiones a versos y poemas gongorinos. En la comedia *Amor con vista y cordura* aparece en boca del gracioso una parodia de la celebérrima letrilla gongorina «Aprended, flores, en mí…»:

> (Corredores de los gustos,
> zurcidores del amor,
> reparad, y ved en mí
> lo que va de ayer a hoy,
> que ayer alcagüete fui
> y hoy sombragüete no soy.) (vv. 887-892)

Menos frecuente es la alusión a este otro conocido romance de Góngora que lleva como estribillo un refrán registrado por Correas:

> Músicos *¡Que se nos va la Pascua, mozas,*
> *que se nos va la Pascua!*
> 1. Damas de este mundo,
> ninfas de la hampa,
> de la diosa Venus
> centellas con alma.
> *¡Que se nos va la Pascua!*
> 2. Banquetes y fiestas,
> músicas y danzas,

alargan los días
de la vida humana.
¡Que se nos va la Pascua, mozas,
que se nos va la Pascua!

(*San Antonio Abad*, pág. 449)

El romance de Angélica y Medoro, «En un pastoral albergue… », gozó también de mucha fama desde su creación. Ariosto había narrado este encuentro en el canto XIX del *Orlando furioso*. El romance se glosa en la comedia *Un pastoral albergue*, atribuida sin fundamento a Lope de Vega. Antonio Coello también lo reelabora en la segunda jornada de *El jardín de Falerina*, comedia que escribió en colaboración con Rojas Zorrilla y Calderón[2]. Este último autor lo recrea en la escena final de *La púrpura de la rosa*, mezclando sus versos, quizá inconscientemente, con los del romance de Lope «Sale la estrella de Venus… ». Enríquez Gómez también recoge versos de este romance en dos obras. Una de ellas es *El maestro de Alejandro*, en donde se insertan en un diálogo entre Alejandro y Octavia:

OCTAVIA — Aunque celosa, confieso
que sois valeroso joven,
segunda envidia de Marte,
primera dicha de Adonis.[3]

ALEJANDRO — Si os hirió Amor con su venda,
mi afecto *sus velos rompe,*
para ligar sus heridas
los rayos del sol perdonen.

OCTAVIA — Es esta insignia de Marte
por vuestra, la luz del Norte,
y los volantes de Venus
mis bien seguidos pendones.

2 Rojas, Coello y Calderón, *El jardín de Falerina*, vv. 1243-1474. Los versos que toma Coello del romance gongorino, aunque no siempre con absoluta fidelidad, son los siguientes: 1255-1256, 1261-1262, 1277-1278, 1283-1284, 1291-1292, 1301-1302, 1309-1310, 1319-1321, 1332-1337, 1341, 1349-1350, 1355-1356, 1361, 1413-1416, 1435-1436, 1450-1451, 1472-1474.

3 Quizá el recuerdo de los versos 79 y 80 de este romance late también en los siguientes versos de *Santa María Magdalena* del propio Enríquez Gómez: «ese Narciso divino, / primer Adonis del cielo» (h. 16v); y «primera Venus del orbe, / segunda Flora de Tiro» (h. 18v).

Alejandro	Viven por ley del amor, en nuestros dos corazones, *un mal vivo con dos almas* *y una ciega con dos soles.*	
Dama	Con diferentes afectos mis finezas os coronen, *pues sin tirarme Amor flechas,* *me coronó de favores.*	
Alejandro	A la que lleváis delante dedico mis tiernas voces, *que los firmes troncos mueven* *y las sordas piedras oyen.*	(fol. 188v)

También se recrea en *Vida y muerte del Cid Campeador* en una escena en la que Martín Peláez justifica a su padre su negativa a ir a la guerra. En dicho romance el «pastoral albergue» se convierte en un «albergue conforme» y otros versos aparecen más o menos desdibujados:

me dejó por escondido y me perdonó por pobre. […]	lo dejó por escondido o lo perdonó por pobre,	(vv. 3-4).
me coronó de favores. […]	Lo coronó de favores	(v. 12)
porque el caso no le infame y el lugar no le inficione […]	porque el caso no se infame y el lugar no se inficione.	(vv. 91-92)
con arrullos gemidores, […]	los arrullos gemidores.	(v. 88)
que entre láminas de bronce […]	o que en láminas de bronce.	(v. 120)
vida y muerte de los hombres.	vida y muerte de los hombres.	(v. 16)

(págs. 7-9)

No podía faltar en otra comedia el recuerdo a la dedicatoria de las *Soledades*:

Félix	Pasos de un peregrino son errantes.	
Zumaque	¿De un peregrino? ¡Lindos disparates, pasos son estos, sí, de dos orates.	

(*Santa Pelagia*, pág. 170)

La parodia anticulterana

Los dramaturgos reaccionaron contra los nuevos modos expresivos de Góngora desde muy pronto (Gates 1937, Samonà 1994). Algunos lo hacen con el ataque directo y otros con sátiras que aparecen principalmente en boca de los graciosos. Lope censura abiertamente el nuevo estilo en distintas comedias y en las dedicatorias incluidas en las diferentes partes, a partir de la *Novena* (1617). También lo hace Tirso, que cuenta con una de las sátiras más antiguas que se encuentra dentro de una comedia: *Amor y celos hacen discretos*, de 1615[4]. Lo mismo ocurre con Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua o Vélez de Guevara.

En la generación calderoniana las bromas y chistes sobre el culteranismo se convierten en lugar común. El anticulteranismo jocoso es recurso habitual de los graciosos de Rojas Zorrilla y también va a aparecer en las comedias de Enríquez Gómez a lo largo de toda su trayectoria. Veamos algunos ejemplos.

De la forma de hablar del rey se escandaliza el pastor Bato en *Engañar para reinar*, que, según dice el propio autor, fue la primera comedia que escribió:

REY — Digo, pues, que esta señora,
gallardo triunfo del mayo,
que en el solio más supremo
candores al alba ha dado,
esplendores a la luz…

BATO — Habrá en vuestra lengua, hermano,
que ni sé qué son candores,
ni solio —lindo borracho—,
esprendores… (¡Que haya gente
que solo por decir algo
habran lo que ellos no entienden!) (vv. 667-677)

En la primera parte de *El gran Cardenal de España…* el gracioso Chinela también parodia abiertamente el estilo gongorino:

CHINELA — «Quiteria del corazón… ».
Pero este estilo es muy bajo,
oye este, que es superior
«Luz febea, luz canora,
cerúleos rayos de amor,

4 Ver los ejemplos de Tirso que comenta Melchora Romanos (2010: 86-87).

luciente errante planeta
crespos del vendado dios,
polumpios rayos que giran
en las luminarias dos,
saetas que desencajan
eje a eje y sol a sol,
los torbellinos asgando
los viriles del candor,
tronante escollo que frisa
con el rápido farol,
crepúsculo colombino
que vagando en el Tridón
aborta Caspios de espumas
descuadernando el vapor
que opaco cierzo le bebe,
yelo a yelo le sorbió». (vv. 426-446)

En una comedia de valientes de estos mismos años, *El valiente Diego de Camas*, el criado Coronel se extraña del ininteligible estilo culto que utiliza una dama al relatar sus peripecias vitales:

Leonor ¿Quién es?

Coronel Un criado culto,
como lo ha sido el romance
que has dicho, pues dificulto
que el diablo pueda entenderlo.

Leonor Yo hablaré más claro.

Coronel Dudo
que puedas; pero después
me dirás más por menudo
qué quiere, Leonor, decir
el pavimiento cerúleo. (vv. 964-973)

Ya en la etapa sevillana, escribe Enríquez Gómez *La presumida y la hermosa*, comedia en la que una dama llamada Leonor, que presume de discreta, padece el vicio culterano, como la Beatriz de *No hay burlas con el amor* de Calderón. Su afición a la lectura le hace hablar con afectación culta. Además, contagia a su pretendiente cuando se entrevista con ella:

No sé apropincuar fulgores
a materia vinculada
en terrestre oposición,

porque la flamante llama
distila, si no alambica,
por toda la esfera opaca
cambiantes Etnas febeas
que los vitales abrasan. (vv. 1354-1361)

El criado Chocolate estalla y critica abiertamente este estilo culto:

Vive Cristo, ¿somos indios?
Pues ¿de esta suerte se habla
entre cristianos? Por vida
de la lengua castellana
que, si mi hermana habla culto,
que me oculte de mi hermana
al inculto barbarismo
o a las lagunas de Parla, (vv. 1388-1392)

La transformación de la dama se produce precisamente cuando observa que su pretendiente se contagia de la afectación y le habla con el mismo estilo. El intrigante Chocolate aconseja al galán el camino que debe seguir para conseguir a la dama:

dale con latiniparla,
y alcanzarás en romance
el ser dueño de esta casa. (vv. 1429-1431)

Otras alusiones burlescas al estilo culto se aprecian en distintas comedias del autor, como, por ejemplo, este comentario en *Quererse sin declararse*:

GARCÍA Ahora bien,
¡vaya del bravo concepto!
Digamos algo agudillo
estilito de lo nuevo,
de lo de culto *me fecit*,
que es forzoso en lances de estos. (p. 100)

El contagio del estilo gongorino

Se ha dicho que fue Vélez de Guevara el que introdujo el estilo culterano en la comedia nueva. El ecijano acusó tempranamente el influjo de la estética poética gongorina: en *Don Pedro Miago*, escrita en 1614, ya se

observa esta huella y «puede considerarse como la puerta de entrada del gongorismo en la Comedia Nueva» (Vega García-Luengos 2006: 39). Lope de Vega estuvo siempre pendiente de su rival y ya en *La dama boba*, cuyo manuscrito se fecha en 1613, se aprecia con claridad la influencia y parodia del nuevo estilo. También es ostensible esta influencia en Calderón desde su primera obra: *Amor, honor y poder*, estrenada en 1623 (Vila 2007: 542).

En el caso de Enríquez Gómez encontramos igualmente este contagio de expresiones y giros gongorinos desde sus primeras comedias. Aparecen imágenes y metáforas como «bostezo de la luna» (*El primero*, v. 1099), «nieto de la espuma» (*El primero*, v. 1140), «robador de Dafne» (*El maestro*, fol. 192v); las aves como «cítaras de plumas» (*El médico pintor*, fol. 13r; *Quien habla*, pág. 565b); las naves como «volantes cisnes de pino» (*Las misas*, págs. 181 y 186); las olas como «montes de nevada espuma» (*Los dos filósofos*, vv. 10 y 1699); etc.

Algunas descripciones recuerdan inevitablemente al poeta cordobés, pues presentan numerosos clichés estilísticos bien conocidos a estas alturas del siglo. En *La prudente Abigail*, por ejemplo, David y Saúl son los dos personajes que concentran este cultismo expresivo. En varios pasajes descriptivos y líricos se deslizan imágenes y metáforas típicas de la poesía cultista: véase la descripción que hacen David y sus soldados del Monte Carmelo desde el desierto de Farán (vv. 1032-1044 y 1053-1056). Pero hay también ejemplos similares en otras comedias, como el retrato de la Virgen que recrea San Lucas en *El médico pintor* (fols. 11v-12v) o la descripción del mar embravecido en esta misma comedia:

> Parece que el mar soberbio,
> Minotauro cristalino,
> la cerviz de cristal bella
> humilla al templo y, propicio,
> le paga en golfos de nieve
> lo que le ofrece el Olimpo
> al cielo verde plumaje
> o garzota del impíreo. (fols. 12v-13r)

También encontramos en *Quererse sin declararse* el siguiente retrato de una dama:

> Inquietas volantes hebras
> en airoso desaliño
> por el rostro se arrojaban

con gustoso precipicio.
Emulación de su frente,
del Ganges marfil bruñido,
en púrpura vergonzosa
trocó sus candores limpios.
Del cielo de sus mejillas
arreboles encendidos
publicaban de sus soles
soñolientos parasismos.
Arbitra facción le añade
hermosura, aunque haya sido
en el mar de la belleza
nunca escusado peligro.
Hurtó su oficio a los labios
breve clavel dividido,
que el aliento que gozaba
siempre ignoró lo marchito. (pág. 104)

Otro rasgo frecuente del estilo de Enríquez Gómez son las estructuras bimembres del tipo «del campo azul, del piélago salado» (*Engañar*, v. 1091); «atalaya del orbe, imán del cielo» (*La prudente Abigail*, v. 1036); «hollar diamantes y romper rubíes» (*Los dos filósofos*, v. 40); etc. Asimismo, los hipérbatos violentos forman parte de su estilo poético y se aprecian en algunas comedias:

Coluna de cristal el brazo era,
de la mejilla basa cristalina,
y, en ejes cinco, remató su esfera
la perfección más rara y peregrina.

(*Engañar*, vv. 2055-58)

En estos otros casos se recurre a la separación del determinativo o del artículo del sustantivo: «Estas, que destila y llora, / lágrimas del alma son» (*El maestro*, fol. 182v); «Los casi muertos ya de mis amores / eficaces ardores» (*Quererse*, pág. 136); etc.

Otro recurso abundante en este corpus dramático es la reiteración de fórmulas sintácticas y estilísticas del tipo «no B, sí A», «A, si B», «A, si no B», «no B, A» etc., rasgo significativo del estilo gongorino en opinión de Dámaso Alonso (1978: 144-167). Un ejemplo significativo encontramos en *San Antonio Abad*:

«No B, sí A» Naturaleza a su modo
labró para mi sepulcro
no pirámide sumptuoso,
urna sí, capaz de ser
depósito de este polvo, (pág. 454)

Otras variantes de estas fórmulas son las siguientes: «Soplo animado, si cadáver vivo» (*San Antonio Abad*, pág. 459); «si rayos negros la Aurora, / centellas el Sol dorado» (*El médico*, fol. 11v); «cuyos cándidos colores / eran si parto del alba, / de la nieve emulaciones.» (*Quererse*, pág. 98); etc.

Las correlaciones, tan frecuentes en el estilo calderoniano, también forman parte del lenguaje poético del dramaturgo conquense:

Isabela Con justa causa, princesa,
te saluda la mañana,
suave aliento del sol,
sirviendo esa fuente clara
a los rayos de su aurora
—Estrella que el prado esmalta—
de espejo al mayor lucero;
¿qué mucho, si por tu gala,
tu donaire y hermosura,
discreción, nobleza y gracia,
lucen, hermosa princesa,
viven, divina Diana,
prado, fuente, aurora, estrella,
lucero, sol y mañana? (*Quien habla*, vv. 1951-1964)

La estética cultista se mantiene en determinados pasajes de sus obras dramáticas en los que se incrementa claramente el uso de la imaginería y de los recursos estilísticos procedentes de la poesía culterana. La asimilación del cultismo gongorino es, quizá, la característica más acusada de este corpus dramático. Precisamente, según Dámaso Alonso, lo que se censuró del gongorismo fue sobre todo «el abuso de la repetición sistemática de las mismas voces cultistas y su agrupamiento dentro de un poema» (1978: 120-121). Y eso es lo que ocurre en Enríquez Gómez y en muchos de los dramaturgos de la generación calderoniana, en los que se detecta un amplio uso de los cultismos popularizados por Góngora: *caduco, caliginoso, cándido, candor, canoro, caverna, cerúleo, cóncavo, crepúsculo, culto, émulo, errante, esplendor, ilustre, líquido, nocturno, pira, purpúreo, trémulo*, etc.

Conclusiones

El proceso de integración del gongorismo en el lenguaje dramático fue lento y dispar. El estilo y los tópicos culteranos no calaron de la misma manera en unos y en otros poetas dramáticos. No obstante, se produjo paulatinamente una asimilación de las fórmulas estilísticas gongorinas y de los recursos más característicos: hipérbatos violentos, bimembraciones, correlaciones y cultismos. Todo cabía en la comedia nueva.

Encontramos con regularidad estos recursos en largos relatos ticoscópicos que solían incluir prolijas descripciones plagadas de metáforas coloristas y cultismos, y en pasajes líricos entre galanes y damas. En cambio, en boca del gracioso se tiende más a la parodia y a la burla de este estilo.

Es indudable que Góngora suministra a las generaciones posteriores todo un armazón retórico y un conjunto de recursos cultos. Esta herencia se aprecia también en el género dramático y, a medida que avanza el siglo, el oído del público de los teatros se fue aclimatando a los efectos estéticos y sinestésicos que provocaba este lenguaje poético. Mucho tuvo que ver en este proceso el ejemplo de Calderón, cuyo estilo está en deuda con la elevación formal de la poesía gongorina.

En el teatro de Enríquez Gómez, buen seguidor del modelo calderoniano, se observa el rastro constante del estilo de Góngora y su obra dramática es un claro ejemplo de la asimilación y consolidación de este nuevo estilo que renovó el panorama literario de la época barroca.

Obras citadas

ALONSO, Dámaso, *Obras completas*, vol. 5, *Góngora y el gongorismo*, 1, Madrid, Gredos, 1978.

— *Obras completas*, vol. 7, *Góngora y el gongorismo*, 3, Madrid, Gredos, 1998.

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *Academias morales de las Musas*, ed. de Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, 2 tomos.

— *Amor con vista y cordura*, ed. de Almudena García González, en *Academias morales de las Musas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, II, págs. 323-418.

— *Los dos filósofos de Grecia*, edición crítica, prólogo y notas de José Vicente Salido López, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc105292>.

— *El gran Cardenal de España, don Gil de Albornoz*, Primera parte, ed. de Abraham Madroñal Durán, en *Comedias II,* ed. de Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, págs. 151-274.

— *Engañar para reinar*, ed. de Almudena García González y Alberto Gutiérrez Gil, en *Comedias II,* ed. de Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, págs. 11-149.

— *El maestro de Alejandro*, en *Parte veinte y cuatro de comedias nuevas…* , Madrid, Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, 1666.

— *El médico pintor San Lucas*, en *Parte cuarenta de comedias nuevas…* , Madrid, Julián de Paredes, 1675.

— *Las misas de San Vicente Ferrer*, en *Parte veinte y tres de comedias nuevas…* , Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1665.

— *La presumida y la hermosa*, edición crítica, prólogo y notas de Rafael González Cañal, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc099816>.

— *El primero rey del mundo*, ed. de Elena E. Marcello, en *Comedias II,* ed. de Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, págs. 421-585.

— *La prudente Abigail*, ed. Dolores Martos Pérez, en *Academias morales de las Musas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, I, págs. 555-654.

— *Quererse sin declararse*, en *Parte veinte y una de comedias nuevas…* , Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1663.

— *Quien habla más obra menos*, edición crítica, prólogo y notas de Alberto Gutiérrez Gil, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/quien-habla-mas-obra-menos-1135442/>.

— *San Antonio Abad*, en *Parte treinta. Comedias nuevas y escogidas…* , Madrid, Domingo García Morras, 1668.

— *Sansón Nazareno*, ed. de María del Carmen Artigas, Madrid, Verbum, 1999.

— *Santa María Magdalena*, Madrid, BNE, ms. 16732.

— *Santa Pelagia*, en *Parte cuarenta y cuatro de comedias nuevas…* , Madrid, Roque Rico de Miranda, 1678.

— *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadiana*, ed. de Teresa de Santos, Madrid, Cátedra, 1986.

— *Vida y muerte del Cid Campeador*, Valencia, Imprenta de José Ferrer de Orga, 1813.

GATES, E. J., «Góngora and Calderón», *Hispanic Review*, 5, 1937, págs. 241-258.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «La temprana inspiración burlesca de Enríquez Gómez», *Ínsula*, núm. 873, septiembre de 2019, págs. 23-27.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, Antonio COELLO y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El jardín de Falerina*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Barcelona, Octaedro, 2010.

ROMANOS, Melchora, «"Solo uno en el mundo gongoriza". Presencia del gongorismo en el teatro del Siglo de Oro», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo… París, del 9 al 13 de julio de 2007*, ed. de Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010, págs. 75-97.

SAMONÀ, Carmelo, «Poesie, teatro: un incontro di forme. L'esperienza cultista nell'eta di Lope», en *Ippogripho violento. Studi su Calder6n, Lope e Tirso*, Roma, Garzanti, 1990, págs. 111-187.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara», en «*Culteranismo*» *e teatro nella Spagna del Seicento. Atti del convegno internazionale, Parma, 23-24 aprile 2004*, a cura di Laura Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2006, págs. 29-47.

VILA, Zaida, «*Amor, honor y poder*: Las huellas de Góngora en una de las primeras comedias de Calderón», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, ed. de Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, tomo III, 2007, págs. 535-543.

La fuerza de la naturaleza en el auto *Las aventuras del hombre* de Lope de Vega

Amparo Izquierdo Domingo
UNED
aizquierdo@flog.uned.es

Resumen: Lope de Vega incorpora diferentes textos bíblicos y exegéticos en la descripción del mundo y de la naturaleza del auto *Las aventuras del hombre.* Diferentes motivos como la tormenta, la ferocidad de los animales salvajes o el simbolismo de los elementos irreductibles —agua, tierra, fuego, aire— forman los peligros a los que se enfrenta el hombre peregrino en su andadura terrenal. Este artículo examina las influencias de la Patrística —como *De Paradisus* de S. Ambrosio— en la composición de la obra ya que recoge y transforma en materia dramática discursos y sermones de la época sobre el tema.

Palabras clave: Lope de Vega, autos sacramentales, naturaleza, *Génesis*, patrística.

Se desconoce la fecha en que Lope escribió el auto sacramental de *Las aventuras del hombre.* Scungio (1952: 16) considera que, según el estudio métrico, la fecha de composición del auto se sitúa entre los años 1629 y 1630. El manuscrito conservado, catalogado en la Biblioteca Nacional con la referencia 16.801, Fº 24, señala la fecha y el lugar de representación de dicho auto: Alcalá, 20 de mayo de 1638.

La autoría no presenta problemas, a pesar de no conservar el manuscrito autógrafo. Contamos con una fecha de representación, la arriba indicada, y la edición de 1644 de *Fiestas del Santissimo Sacramento, repartidas en doze Autos Sacramentales, con sus Loas y Entremeses*. Compuestas por el Phenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio, del Abito de San Juan. Recogidas por el Licenciado Ioseph Ortiz de Villena y dedicadas al Tumulo y Fama inmortal suyo, entre las que se incluye nuestro auto.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_039
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 387-395

1. Sinopsis argumental

El Hombre, tentado por Eva para probar el fruto del árbol prohibido, es expulsado del Jardín del Edén por un querubín, espada en mano. Comienza para él su peregrinaje terrenal plagado de temores. Consuelo, de villano, acompañará al Hombre en tal empresa intentando su reconciliación con Dios. Ante la queja del hombre de haberse dejado seducir por Eva, Consuelo defiende a las mujeres adelantando la redención del hombre a través de la figura de María. Una vez asumida esta información, se dispone como *homo viator*, a recorrer los peligros que le acechan: tormentas, guerras, el mundo en toda su intensidad se vuelve contra él. Tras escuchar música y alegres cantos, se adentra en la casa de la Locura donde permanecerá junto a su fiel acompañante. Decide marcharse sin pagar y a su salida le esperan tres asaltadores, Tiempo, Muerte y Pecado que lo conducirán a la prisión de la Culpa. De allí saldrá como esclavo, azadón en mano, dispuesto a cumplir su castigo y trabajar la tierra. En un momento de descanso, recuerda el origen del mundo, paradigma hexameral —paráfrasis del Génesis sobre la Creación—. Descansando sobre la tierra, contempla la aparición de la Virgen. Termina el auto con la nave de la Iglesia y la exaltación eucarística.

1.1. Expulsión del Paraíso

Contamos con numerosos textos doctrinales acerca de la expulsión de Adán del Paraíso y de la nueva tierra que habitaron, símbolo de la perpetua noche oscura del hombre y de su castigo. El auto toma su argumento del *Génesis* (3:13): La caída del Hombre ante la tentación y el origen del pecado original, motivo recurrente en los autos lopianos.

En la primera escena 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 en el Jardín del Edén. El uso del espacio conlleva de por sí una dimensión simbólica o alegórica. La expulsión abrupta del paraíso con la que da inicio el auto representa la ira de Dios tras la trasgresión de la falta:

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?

(*Las aventuras del hombre*, vv. 1-5)

El pasaje manifiesta la influencia de los textos patrísticos en los autos sacramentales lopianos ya que recoge y transforma en materia dramática discursos y sermones de la época sobre el tema. S. Ambrosio, por ejemplo, reitera la doctrina de la escuela filoniniana en *De Paradisus*, 32, 265-336. En el Edén no cabe el pecador. Resulta incompatible el Paraíso con el pecado y sus consecuencias: hambre, dolor, miseria, tristeza, penalidades, etc. Convertido en inaccesible el Paraíso perdido permanece como símbolo ambivalente hasta la redención.

El Paraíso es el espacio primigenio de completa satisfacción de los deseos. Simboliza el estado de inocencia y la ausencia del mal. El referente mitológico judeo-cristiano de la expulsión del Paraíso, la caída de la humanidad, marca la primera ruptura del hombre con el absoluto. El hombre seducido por Eva es expulsado del Paraíso. En ese momento comienza el drama del exilio y del alma desterrada, quedando rebajados a la condición de *homo terrens*.

El *topos* del jardín reúne todos los elementos del ciclo de tentación y caída. La descripción del querubín refleja como afirma Miguel Zugasti (2011: 49), la técnica de la «deixis en phantasma» o del «decorado verbal». Permite que el espectador se imagine la existencia de un jardín sobre el tablado desnudo simplemente dejándose llevar por la evocación de las palabras, por la proyección verbal, en este auto, del querubín celestial ya que la acción ocurre durante la «expulsión del jardín» y no «en el jardín»:

Ángel Estabas, hombre, en el jardín plantado
de la mano de Dios, de varias flores,
árboles, ríos, fuentes adornado,
espejos de sus ramas y colores:
de suerte al equinoccio fabricado,
que exento de los hielos y calores,
vivieras en eterna primavera,
y tu vida también eterna fuera.

(*Las aventuras*, vv. 33-40)

A pesar de la expulsión del Jardín del Edén, el Primer Hombre no perdió enteramente la vida espiritual que allí poseía, según S. Ambrosio. En el destierro tuvo vestigios que originaron, a través de la conversión interior, un retorno gozoso al modo de vida anterior en la caída original. El Ángel lo expulsa del jardín y lo condena a vagar por la tierra, iniciando el esquema argumental del *homo viator*.

1.2. La tierra como espacio del castigo divino

El Hombre se rebela 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 acompañado por el acostumbrado ruido del terremoto en estas escenas —recogidas posteriormente por Calderón en *El jardín de Falerina*—:

HOMBRE
Mi culpa el rostro con sudor me hierra
entro en la tierra, a cuya planta esclava
por maldición de Dios ya tiembla y gime,
que más que estampa el pie, cadena imprime […].
¿Qué senda tomaré que no me lleve
al trabajo, a la muerte, y al espanto?

(*Las aventuras*, vv. 77-80 y 86-88)

Responde la descripción al emblema del esclavo del demonio en el que, según Cull (2000: 139), un labrador en dicho hábito lleva escrito en la cara «esclavo de Dios. Suelen acompañar esta imagen juegos de palabras entre «hierro» y «yerro» para simbolizar el pecado, que pueden interpretarse como emblemas vivos:

CULPA
No esté
el hombre sin mi divisa.
Entra, herrarante la cara,
y es justo a quien tanto erró
contra Dios: el alma no,

(*Las aventuras*, vv. 741-745)

El temor del Hombre en su nueva andadura terrenal, descripción terrenal plagada de espinas, animales salvajes, mares embravecidos, guerras y desengaños expresados con angustia y lágrimas:

Hombre Llorad, cansados ojos
la gloria que perdistes,
y en tan grave dolor pedid al cielo,
pues no esperéis remedio, algún consuelo

(*Las aventuras*, vv. 161-164)

En la escena siguiente, aparece el Consuelo de villano, haciéndose eco de la demanda desolada del Hombre para acompañarlo en su nueva peregrinación terrenal. Comienza con este personaje el proceso redentor del Hombre.

Según Ignacio Arellano (1997: 434), «la composición escénica se concibe […] como verdaderos cuerpos gráficos de emblemas, cuya glosa o comentario estaría constituido por el texto dramático». En el alegorismo de los autos sacramentales tienen cabida diferentes tradiciones —pagana y cristiana— y temas iconográficos. Entre los motivos paganos destaca la tormenta. Lope reitera los ejemplos de tempestades y naufragios propios de la épica y de la novela bizantina en los más variados géneros, incluso el auto sacramental.

Resulta trágica la tormenta porque el Hombre ha perdido el amparo divino. Entiende que la ira de los elementos viene contra él. La sorpresa del hombre ante el terremoto, la tormenta y las espinas contrasta con el anterior espacio de sosiego y tranquilidad absolutas:

(Suena ruido como de truenos y el Hombre se estremece)

Hombre ¡Qué espantosas
voces, rayos, relámpagos y truenos!
No ha mucho que pisé flores y rosas,
ya punzantes espinas de la tierra,
primeras armas para hacerme guerra.

(*Las aventuras*, vv. 12-16)

En su origen, la tormenta en la literatura del Siglo de Oro llegará a convertirse en un tópico de todos los géneros, repetido hasta la saciedad, tal y como denuncia Tirso de Molina en *Cigarrales de Toledo.*

En *Las aventuras del hombre* el inicio del tránsito por el mundo, se encuentra con la ferocidad de los animales salvajes representados por el león, la serpiente, el toro, el cocodrilo o la ballena recogidos en el *Bestiario medieval* de Malachexeverría. El lenguaje simbólico quiere forzar el mundo escondido verdadero y eterno:

HOMBRE ¡Válgame Dios, qué fieros animales
me desafían con abiertas bocas!
Trepar por estas rocas
son medios desiguales,
que como de mi error la voz los llama,
león ruge, sierpe silba, toro brama.

(*Las aventuras*, vv. 98-103)

La referencia negativa de los animales evoca el dominio de la tierra de las fuerzas de mal. El león es imagen del abismo devorador, del mundo subterráneo, cuando el hombre percibe en su angustia mortal leones rugientes que abren sus fauces contra él (*Salmos*, 22, 14). La serpiente suele designar al maligno. Diferentes pasajes bíblicos asocian a una serpiente con Satanás como Job 26:13 e Isaías 51:9. Apocalipsis 12:9 y 20:2 habla del dragón, la serpiente antigua, el Diablo y Satanás.

El cocodrilo, semejante al demonio, significa la muerte y el infierno cuyo enemigo-hydrus es Jesucristo. La gente hipócrita, disoluta y avara tiene la misma naturaleza que esta bestia, así como todos los que están hinchados por el vicio del orgullo, sucios por la corrupción de la lujuria u obsesionados por la enfermedad de la avaricia. La ballena igualmente representa las acechanzas del Maligno desde las profundidades del mar:

HOMBRE ¡Qué espantosa ballena
contra mí se levanta [...].
Armados contra mí de escamas duras,
salen los cocodrilos de los ríos.

(*Las aventuras*, vv. 113-120)

S. Ambrosio en la homilía de su *Hexameron* dedicada a los animales acuáticos incluye al cocodrilo y a la ballena entre los animales existentes desde el Génesis. Los Padres griegos desarrollaron el *topos* de los peligros y la hostilidad del mar, abundante en la tradición grecolatina y bíblica. El mar sirve incluso, en su lado más turbulento y peligroso, para describir la crítica situación del presente donde los peces-cristianos corren peligro de hundirse[1].

Destaca el simbolismo emblemático de los cuatro elementos irreductibles: aire, agua, fuego y tierra. La tierra se establece —en contraposición con el jardín del Edén— como la morada de Lucifer. El aspecto destructor

1 M. T. Muñoz (1997: 53-66): «Ecos bíblicos en autores latinos cristianos: la representación del mar».

del fuego, aquí reflejado en el campo de batalla, es también una función diabólica y enemiga para la naturaleza inadaptada del Hombre al destierro terrenal: «Ya me persigue el agua, ya la tierra: / todos los elementos me hacen la guerra».

Los peligros y anécdotas del viajero en el camino simbolizan las tentaciones y equivocaciones del Hombre a lo largo de la vida. El viaje es un paradigma que se ofrece en los autos con cierta reiteración y obedece, casi siempre, a esta imagen de la vida humana como peregrinación. Esta imagen, como señala Ignacio Arellano (2001: 56), aparece frecuentemente aplicada al Hombre en su paso por este mundo, en el es descrito como peregrino según numerosos textos bíblicos (*Génesis 23,4, Salmos 38,13, Hebreos, San Pablo, Pedro* …). La elaboración de esta imagen se reitera en los Padres de la Iglesia y escritores de toda época y categoría.

La idea del hombre como peregrino y de la vida como peregrinación, procedente de Plinio y convertido en símbolo 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 (Suárez Miramón, 1999: 1243). La vida aparece como camino de aprendizaje y superación y lleva implícito el *bivium*: el viaje penoso del peregrino. El protagonista se presenta exponiendo su actual situación:

Hombre Sí, que peregrino soy
y la vida, por quien voy,
tiene las sendas oscuras.

(*Las aventuras*, vv. 246-8)

Consuelo, enviado por Dios para acompañar al Hombre en su andadura se muestra 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.

(*Las aventuras*, vv. 297-300)

El Hombre se serena ante tal noticia y juntos comienzan un nuevo camino. 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.

> ¡Qué envidias veo, qué ambición, qué furias,
> qué adulterios, qué falsas amistades,
> quejas, necesidades,
> homicidios e injurias,
> agravios, injusticias, desengaños,
> la vida posta y el correr los años!
>
> (*Las aventuras*, vv. 147-152)

Tras la exposición, se le aparece la virgen María pisando un dragón. El efecto escénico del resplandor: «Ciego estoy» subraya la importancia catequética de la escena: «¡Oh víctima celestial, / hostia y soberana Sierpe, / que habéis de matar la antigua, / del árbol sacro pendiente!». La alusión a la humildad de la Virgen pisando la cabeza al dragón evoca el enfrentamiento virtud-vicio.

El Hombre, entonces, se recuesta nuevamente sobre la hierba en alusión al jardín primigenio que cierra la estructura circular del auto:

> HOMBRE Ya con esto he descansado:
> ya mi temor no me ofende;
> dame licencia, Consuelo,
> que en la hierba me recueste,
> pues Dios se acuerda de mí.
>
> (*Las aventuras*, vv. 1031-1035)

Las peripecias del Hombre a lo largo del auto, desde su caída en el pecado original hasta su salvación y llegada a la patria celestial, se conciben como una peregrinación en tierra extraña, como un viaje lleno de obstáculos y peligros. Debe superar terremotos, tormentas, animales salvajes, raptos, prisión y esclavitud.

Consuelo ayuda al Hombre en este peregrinaje mítico para hacer cumplir las escrituras respecto a la historia de la salvación. Se establece aquí el paralelismo nuclear del auto entre el pecado causado por su desobediencia y la ayuda de la gracia para reconquistar ese estado de paz, la contraposición jardín del Edén–tierra–jardín celestial, el ataque de los animales salvajes frente a animales aplastados por la gracia divina y, por último, la tentación ofrecida por Eva y la posterior redención de María.

Obras citadas

Aubrun, Charles, *La comedia española (1600-1680)* [1966], trad. Julio Lago Alonso, Madrid, Taurus, 1968.

Arellano, Ignacio, *Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes*, Madrid, Imprenta Aguirre.1997.

— *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2001.

Cull, John, «El teatro emblemático de Mira de Amescua» en *Emblemata Áurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. de Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid, Akal, 2000, págs. 127-142.

Malaxecheverría, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela,1996.

Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1994.

Muñoz, Mª Teresa, «Ecos bíblicos en autores latinos cristianos: la representación del mar», en *La Biblia y el Mediterráneo* en *Scripta bíblica*, 1997, vol. II, págs. 53-66.

Scungio, Raymond Lewis, *The Cronology of Lope de Vega's «Autos sacramentales» as shown by their Strophic Versification and Orthoepy of those of Doubtful Authorship*, Rhode Island, Brown University, 1952.

Suárez Miramón, Ana, "Peregrinos y pícaros en los autos de Calderón", en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*: Münster, 20-24 julio de 1999; coord. por Cristoph Strosetzki, 2001, págs. 1243-1253.

Vega Carpio, Lope, *La Concepción de Nuestra Señora / Las aventuras del hombre*, Celsa Carmen García Valdés, Amparo Izquierdo Domingo (eds), Ediciones críticas 232, (Autos sacramentales completos de Lope de Vega 7), Reichenberger, 2022.

Zugasti, Miguel, «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», *Revista "Mosaicum"*, núm. 13, 2011, págs. 47-56.

Un itinerario de leyendas y mitos hispánicos: la *Historia del regno de' goti nella Spagna…* del padre De Rogatis*

Elena E. Marcello
(Università degli studi Roma Tre)
elena.marcello@uniroma3.it

Resumen: El artículo prosigue la investigación sobre la obra del padre jesuita Bartolomeo De Rogatis titulada *Il regno de' goti nella Spagna abbattuto e risorto, ovvero La perdita e racquisto della Spagna occupata da' Mori* que se difundió en Italia a partir de 1648, con el objeto de estudiar su recepción en los argumentos y los libretos italianos de los siglos XVII y XVIII. Alrededor de la figura de Rodrigo, último rey de los godos, la historia del jesuita constituye el marco para el desarrollo histórico-ficcional de algunos libretos, aquí reseñados.

Palabras clave: Bartolomeo De Rogatis, historia de la España medieval, libretos, Rodrigo (último rey de los godos), Eliata, Anagilda, Sancho, Egilina.

En el estudio de la recepción teatral de textos y mitos desde España a Italia una línea de investigación transversal y poco transitada concierne al análisis de ciertas producciones «históricas», de corte jesuítico, como la que escribió el padre Bartolomeo De Rogatis (1596-1656) en la segunda mitad del siglo XVII. Este jesuita, activo en el virreinato de Nápoles, redactó en varios volúmenes *Il regno de' goti nella Spagna abbattuto e risorto, ovvero La perdita e racquisto della Spagna occupata da' mori*, que se imprimió, probablemente, por primera vez, en Nápoles, a partir de 1648, luego en Venecia y en Bolonia.

* El trabajo se enmarca en el proyecto PRIN *Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, prot. 201582MPMN, del MIUR, dir. Fausta Antonucci, y en el proyecto *Archivo del teatro pregoldoniano III: Biblioteca pregoldoniana, bases de datos y archivo musical (PGC2018-097031-B-I00)*, dir. Javier Gutiérrez Carou.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_040
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 396-403

A la distribución en diferentes volúmenes (y partes) y en distintos centros editoriales, además, le corresponden leves variaciones del título. A este respecto, merece señalarse que el rótulo que se asentará al final en el sector editorial será el que principia por la palabra *Historia*, focalizando la atención en la función historiográfica del producto y encasillándolo en aquel subgénero, muy apreciado por los jesuitas, que, a través de una intencionalidad histórico-erudita, conformaba una literatura cristiana edificante y, a la par, entretenida. Se trataba de una forma discursiva con precisas características tipográficas: estaba dividida en libros o capítulos, presentaba paratextos funcionales al discurso, notas en los márgenes, referencias bibliográficas y, al final, proporcionaba un útil índice de nombres y cosas notables (Chinchilla 2018). Y es suficiente hojear este último para percatarse del cúmulo de mitos españoles cardinales, e incluso identitarios, que la *Historia della perdita e racquisto della Spagna*... difunde en Italia: desde Rodrigo y Pelayo al Cid, al moro Munuza, al conde de Saldaña, a Muza o Fernán González, etc.

Perfiladas las coordenadas cronológicas de la obra del jesuita italiano, resulta de extremo interés indagar tanto su personal reelaboración de la historia de España, es decir, su visión de la otredad (pese a que el escritor vivía en territorio de la Corona española), así como analizar de qué manera, impulsado por su intencionalidad histórica e incluso filológica, De Rogatis va seleccionando los motivos, configurando a los personajes históricos, utilizando ciertas estrategias argumentativas para retratar a los protagonistas de la historia española, en particular, a las figuras pertenecientes a la realeza, a los godos-cristianos y a sus antagonistas, los moros de Al-Ándalus.

En esta ocasión, reanudamos el análisis (Marcello 2020) de la recepción de la figura de Rodrigo, último rey de los godos, cuya vivencia se reseña en los primeros dos libros, en los que el jesuita, además, acude a una fuente especial que, como señala en el paratexto inicial, le permite transmitir una historia que llega desde lejos, desde España o, mejor dicho, desde Arabia, una historia consignada en las tinieblas de un idioma extranjero: *La verdadera historia del rey D. Rodrigo* de Miguel de Luna, que se publicó en 1592 y 1600 (Maggi 2009). En particular, trazaremos su pervivencia en la literatura melodramática italiana (Sartori 1990-1994, y las bases de datos: Corago.unibo.it e www.librettodopera.it) de los siglos xvii y xviii. Esa primera fotografía resultará algo difuminada, porque nuestro foco, por ahora, no contempla la circulación entre los centros teatrales italianos con sus exigencias de producción ni las relaciones entre los escritores de libretos

ni la colación textual de todos los textos, que permitirían definir con precisión cómo se lee, se recibe y moldea el material hispánico en un contexto exterior. Sin embargo, consideramos pueda proporcionar un primer bosquejo para una investigación de mayor alcance.

Los sucesos que protagoniza el rey Rodrigo se perfilan en la obra del padre De Rogatis a través de soliloquios, cartas, diálogos o comentarios del narrador para plasmar un *exemplum vitandum*: el prototipo del tirano, del hombre desmesurado que abandona el bien obrar para satisfacer sus pasiones y ambiciones. Los núcleos principales de su «historia» atañen a la usurpación del trono que, a menudo, se entrelaza con el aspecto sentimental, así como sus relaciones amorosas y, finalmente, la leyenda que preconiza la pérdida del reino por obra de los musulmanes. Le rodean personajes positivos, coprotagonistas que adquieren, ya en De Rogatis, cierta resonancia (en particular, las figuras femeninas).

El último rey de los godos irrumpe en el melodrama italiano en la segunda mitad del siglo XVII y se encuentra un ramillete de libretos, que clasificamos en función del argumento histórico y de sus protagonistas siguiendo una numeración consecutiva. Los primeros suelen enmarcar la ficción dramática y, además, proporcionan un primer parámetro para registrar las fuentes; una primaria filiación que debe, por supuesto, corroborarse a través de un atento cotejo y análisis textual.

Cronológicamente más altos, y con mayor continuidad en los escenarios italianos, son los melodramas que se centran en las vilezas de Rodrigo tanto en la política (su relación con Sancho/Sancio y la cuñada Anagilda, que declina hacia lo patético y sentimental), como en el amor (Eliata y Florinda/La Cava). Debemos a Ivaldi (2000) una primera indagación sobre la filiación de los libretos centrados en las intrigas de Rodrigo para despojar al sobrino de su legítimo poder.

1. *Il Sancio* (Modena, 1656)
2. *Il Sancio* (Genova, 1671)
3. [Giovan Battista Bottalino], *Il Roderico* (Milano, 1682, 2 ediciones)[1]
4. [Giovan Battista Bottalino], *L'Anagilde, overo Il Rodrigo* (Reggio, 1685)

1 La base de datos Corago ilumina a este respecto sobre las relaciones entre los libretos y las representaciones: <http://corago.unibo.it/opera/APC0003687>. Aprovechamos la ocasión para rectificar algunos despistes onomásticos (autor del libreto/compositor o dataciones) en Marcello (2020).

5. [Giovan Battista Bottalino], *Il Roderico* (Bologna, [1686])
6. *Il Roderico* (Lucca, 1686)
7. [Giovan Battista Bottalino], *Il Roderico* (Verona, [1686])
8. [Giovan Battista Bottalino], *Il Roderico* (Napoli, 1686)
9. [Giovan Battista Bottalino], *Il Roderico* (Brescia, 1687)
10. [Giovan Battista Bottalino], *L'Anagilda, overo Il Rodrigo* (Genova, [1687])
11. [Giovan Battista Bottalino], *Il Roderico* (Venezia, 1687)
12. [Giovan Battista Bottalino], *Roderico* (Venezia, 1687)
13. *L'innocenza rediviva nelle ribellioni* (Fano, 1690)
14. [Giovan Battista Bottalino], *Il tiranno deluso* (Vicenza, 1691)
15. [Giovan Battista Bottalino], *Il Roderico* (Milano, [1692])
16. *Il Roderico* (Roma, 1694)
17. *Il Rodrigo* (Parma, 1695)
18. *Roderico* (Ferrara, 1696)
19. *L'Anagilda* (Venezia, 1735)

Todos estos «drammi per música» mencionan en sus argumentos la historia de España de De Rogatis, con la excepción de los números 1, 2, y de 19, que, en cambio, hace referencia a una supuesta comedia de Calderón titulada *Il don Sancio*, mientras no nos pronunciamos sobre el número 6, pues no pudimos comprobar el texto, conservado en el Fondo Rolandi de la Biblioteca Fondazione Giorgio Cini. Aun centrándose en los intentos de Rodrigo de arrebatar el trono a su legítimo heredero y en el enfrentamiento con la reina Anagilda, madre del infante, la acción dramática de estos libretos se enriquece de detalles ficcionales, mientras que los títulos de los melodramas delatan el diferente enfoque otorgado a sus protagonistas (*Il Sancio*, *Il Roderico*, *L'Anagilda*) incluso a través del acostumbrado y paradigmático remozamiento del rótulo (*L'innocenza rediviva nelle ribellioni*, *Il tiranno deluso*). Además, trazan la competición escénica en el melodrama entre el monarca y la figura de la soberana Anagilda, emblema de la mujer fuerte.

Otro grupo de libretos acoge, en cambio, un aspecto más sentimental de la vida del último rey de los godos, que tiene una especie de *sequel* en los escenarios. En estos textos, campea nuevamente una figura femenina.

20. Francesco de Lemène (?), *L'Eliata* (1661)
21. Antonio Sabbatini, *L'Eliata, overo L'inganno fortunato* (Napoli, 1693)

22. Donato Cupeda, *L'amar per virtù, ovvero La tirannide placata* (Vienna, 1697)[2]
23. [Donato Cupeda], *L'amar per virtù* (Venezia, 1699)
24. Ignazio Maria Mancini, *Le glorie della fede in due martiri mori* (Napoli, 1713)
25. Ignazio Maria Mancini, *Li due martiri mori* (Napoli, 1720), 1ª ed.
26. Ignazio Maria Mancini, *Li due martiri mori* (Napoli, 1720), 2ª ed.

Entre las relaciones amorosas del rey godo, tiene un lugar preminente su matrimonio con la princesa mora Zahara / Eliata, por su conversión al cristianismo. De su «historia» se elevan al melodrama dos momentos puntuales: por un lado, su relación con el rey, en la cual se insertan los amoríos de don Rodrigo; por otro, hacia finales del siglo, su segunda boda con un príncipe moro —cuando ya viuda del rey Rodrigo y después del saco de Córdoba, Eliata se casa con el príncipe de Túnez solo después de su conversión al cristianismo—, un momento de exaltación cristiana que termina en tragedia, pues la reina muere ajusticiada junto con su esposo.

El resumen argumental confirma el indicio de lectura de la obra de De Rogatis para cuatro de los cinco libretos (solo el último no explicita su fuente). Como ya adelantábamos, el marco histórico no es óbice para el desarrollo ficcional del enredo y una cala emblemática puede ser la *Eliata* de Francesco de Lemène (Mazzocchi 1989), conservada manuscrita en la Biblioteca Angelica (donde figura anónima) y representada en el palacio de la reina Cristina de Suecia[3].

El punto de partida de la acción así se relata en el manuscrito, que transcribimos modernizando la grafía:

> Quel Roderigo Re delle Spagne, che macchiando con lasciva violenza l'onore di Florinda, figliuola del Conte Giuliano suo Ambasciatore nell'Affrica, obligò l'offesa donzella a chiamare col padre un diluvio di mori, che, innondando miseramente la Spagna, lavassero la macchia del proprio sangue spargendo barbaramente l'altrui. Quel Rodrigo, che, penetrando un palagio incantato, che presso a Toledo si ritrovava, impresa da altri o non tentata o tentata invano, vi trovò dentro diverse forme presagire le

2 Ignoramos si el «scherzo comico» titulado *L'amor trionfante / La tirannide placata* atribuido a Franz Stieger, con música de C. A. Badia, y escrito para el carnaval de Viena de 1697, esté relacionado con este libreto (Cfr. <https://www.worldcat.org/title/lamor-trionfante-la-tirannide-placata/oclc/864993765&referer=brief_results>).

3 Consúltese también el Catálogo Manus Online: <https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=42799>.

> sue ruine, dove pensava da ritrovar tesori da ripararle. Quello stesso innanzi alle sue memorabili disgrazie vivea nella dissoluta libertà di mille illeciti amori con passione del regno che desiderava di vedere propagata la real discendenza, quando tempesta di mare o, per dir meglio, providenza di Cielo spinse dalle coste dell'Affrica a liti della Spagna Eliata, bellissima Principessa mora figliuola del re Macometto. Invaghì di quella bellezza veramente pellegrina Roderigo, la quale fatta più bella dall'acque battesimali, fu da lui presa per moglie. Sopra l'orditura di questo matrimonio diffusamente descritto da Bartolomeo Rogatis nelle sue Storie della Spagna nel libro 2º della prima parte è tessuta la presente favola ([De Lemène], s.a., f. 68r-v, *olim* 2r-v).

En este melodrama, se reescribe en clave de comedia la relación del rey con Florinda, así como el encuentro con la futura esposa. En efecto, a través del uso del disfraz y de los tópicos de la mujer desdeñosa y del «vencerse a sí mismo», se transforma el triángulo histórico-legendario en un intercambio entre dos parejas de amantes (Rodrigo-Eliata y Florinda-Ernando), anulando así el recuerdo de la violación de La Cava y encauzando la acción hacia el consabido final feliz.

27. Giuseppe Malatesta Garuffi, *Il Rodrigo. Dramma per musica d'un solo personaggio* (Roma, 1677)

Este curioso melodrama de la segunda mitad del siglo XVII menciona entre sus fuentes de inspiración no solo la obra de De Rogatis, sino también el hipotexto español utilizado por el jesuita italiano, es decir, Miguel de Luna. Además, resulta peculiar tanto por su configuración dramática —Allacci (1755: 675) lo consideraba único en su género, al ser una pieza interpretada por un solo personaje—, como por la temática desarrollada, siendo él solo, hasta la fecha, que dramatiza la entrada de Rodrigo en el palacio encantado de Toledo con la apertura de la puerta cerrada a cal y canto que proporcionará al rey presagios funestos. El motivo profético y mágico de la cueva de Toledo, desde luego, proporcionaba recursos dramáticos vistosos que bien se podían conjugar con los mecanismos del melodrama de finales del seiscientos, como son la galería de estatuas, el sueño o la sombra de un difunto. Y, en efecto, el autor del libreto los adopta para recorrer los hitos de la depravación de don Rodrigo y rememorar precisamente los sucesos de los libretos anteriores. Es así que el protagonista, dialogando con la aparición de Anagilda o con las estatuas, o a través del sueño o las profecías —que va leyendo en la cueva— termina reconociendo y arrepintiéndose de sus errores y fallos morales.

En esta fábula, con la excepción de Sancho y de Anagilda, cuya sombra protagoniza también el prólogo y los intermedios, los demás actores de la entrada de los moros en España quedan desdibujados. Asimismo, se inserta una figura (evocada, naturalmente) ajena al contexto histórico: Florisbe, una joven de la que se enamora el rey y que aleja del horizonte el recuerdo de Florinda. El giro de tuerca del dramaturgo se cristaliza en el final, donde triunfa la fidelidad de la esposa del rey, mientras Rodrigo abandona su depravación con un acto de contrición. Y la pieza concluye con una admonición dirigida a los soberanos: «Intanto/ imparate, o Regnanti, / ch'a resister di Giove / a l'ultrici saette, / non vagliono l'altezze / de l'humane grandezze / anchorché fosse l'universo intero / un sol trono, un sol rege, un solo impero» (Malatesta, 1677, pp. 44-45).

28. Angelo Anelli, *Egilina* (Milano, 1793)

A finales el siglo XVIII, vuelve a aparecer en las tablas una historia medieval de amor y de conversión en un solo libreto que cita vagamente una *Storia di Spagna* como referente histórico. Se dramatizan los acontecimientos de Egilona / Egilina, hija del rey don Rodrigo y futura esposa del rey moro Abdalasiso, cuyos sucesos y onomástica hacen sospechar una contaminación dramática con la historia de Eliata.

29. Francesco Silvani, *Il duello d'amore e di vendetta* (Venezia, 1700)
30. *Vincer se stesso è la maggior vittoria* (Firenze, 1707)
31. Giovan Battista Gianoli, *Il duello d'amore e di vendetta* (Firenze, [1718])
32. ¿Francesco Silvani?, *L'odio placato* (Venezia, 1730)

En estos textos del siglo XVIII la obra de De Rogatis parece ceder paso a otro autor emblemático de la Compañía: Antonio Foresti con su *Del mappamondo istorico* (Venezia, 1694-1735), signo quizás de que ya empezaba a menguar la fortuna de la obra del jesuita. Los mencionamos igualmente porque, para la sección ibérica, Foresti explicita su fuente histórica remitiendo precisamente a la obra de su antecesor De Rogatis. Se trata de nuevas reelaboraciones dramáticas de los sucesos relacionados con la usurpación del trono o con el primer matrimonio de Rodrigo.

Lo expuesto hasta ahora deja intuir la potencialidad literaria y cultural de la historia gótico-musulmana de De Rogatis para el estudio de la recepción de motivos y mitos hispánicos, cuya elección esté posiblemente supeditada a su ejemplaridad y fuerza dramática.

Obras citadas

Allacci, Lione, *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755.

Chinchilla, Perla (dir.), *Lexicon de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2018.

[De Lemène, Francesco], *L'Eliata*, manuscrito 61 de la Biblioteca Angelica de Roma, s. a. [1601-1700].

De Rogatis, Bartolomeo, *Il regno de' goti nella Spagna abbattuto e risorto, ovvero La perdita e racquisto della Spagna occupata da' mori*, Napoli, Francesco Savio, 1648.

Ivaldi, Armando Fabio, «"Sancio", overo gli equivoci del sembiante», en *Spagna e dintorni*, ed. de Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2000, págs. 265-304.

Maggi, Eugenio, «Le verità del falsificatore: storia, finzione e scontro di culture in Miguel de Luna», en *Oriente e Occidente nel Rinascimento, Atti del XIX Convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 16-19 luglio 2007)*, Firenze, Cesati, 2009, págs. 611-623.

Marcello, Elena E., «La storiografia del p. Rogatis, cornucopia di miti ispanici e motivi teatrali», *Cahiers d'Etudes Italiennes*, nº 31, 2020. Disponible en <https://journals.openedition.org/cei/7608>.

Mazzocchi, Giuseppe, «El teatro español en Lombardía a fines del siglo XVII», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, nº. 8, 3, 1989, págs. 691-714.

Malatesta Garuffi, *Giuseppe, Il Rodrigo. Dramma per musica d'un solo personaggio*, Roma, Tinassi, 1677.

Sartori, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola e Locatelli Editore, 1990-1994, 7 vol. Disponible en <www.examenapium.it/libri/sartori.htm>.

Sitografía

Corago. Repertorio e archivio dei libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900, <http://corago.unibo.it/>.

Bellina, Anna Laura (dir.), *Libretti d'opera*, <www.librettodopera.it/public/>.

Manus Online: *Censimento dei manoscritti delle biblioteche italiane*, <https://manus.iccu.sbn.it/index.php>.

Écfrasis o hipotiposis de género y poder en *La gran Cenobia*

Carmela V. Mattza
Louisiana State University
cmattza@lsu.edu

Resumen: Con Aureliano y Cenobia, Calderón nos ofrece dos modelos de gobernantes no solo diferentes, sino completamente opuestos: uno es hombre, egotista, ambicioso y déspota; la otra es mujer, preocupada, honorable y valiente. Esta caracterización casi maniquea de los personajes en la obra responde al deseo de Calderón de ofrecernos una tragedia moralizadora. El propósito de este ensayo es discutir en qué medida esta tragedia moralizadora tiene también un interés propagandístico. Se propone que la imagen de Cenobia por Calderón resulta importante y vigente para la cultura de guerra en el siglo diecisiete, una que busca exaltar no solo la moralidad del personaje real, sino también la belleza, la dignidad, el honor y la nobleza del soldado español.

Palabras clave: Cenobia, Decio, écfrasis, poder, propaganda, soldado español.

En *La gran Cenobia*[1], Calderón nos ofrece una versión renacentista de tragedia que podemos calificar de no complicada porque «se estructura en esquemas opositivos de personajes y ambiciones, organizados a su vez en un juego de alternancias de fortuna» (Arellano 2007: 4). Con Cenobia y Aureliano, la comedia nos ofrece dos modelos de gobernantes no solo diferentes sino completamente opuestos: uno es hombre, egotista, ambicioso y déspota, la otra es mujer, preocupada, honorable y valiente. Esta caracterización casi maniquea de los personajes en la comedia, responde al deseo de Calderón de ofrecernos una tragedia moralizadora (Marcello 2013, Escudero 2017).

El propósito de este ensayo es discutir hasta qué punto el esfuerzo de Calderón por ofrecernos una tragedia moralizadora responde también a

1 *La gran Cenobia* se pone en escena frente a Felipe IV e Isabel de Borbón en 1625. Se cita por página y todas provienen de la edición preparada por Iglesias Feijóo (2006).

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_041
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 404-411

uno propagandístico. Se propone que la imagen de Cenobia por Calderón también resulta importante y vigente para la cultura de guerra en el siglo diecisiete. Desde esta perspectiva, los cambios operados por Calderón a la historia clásica de Cenobia pueden ser entendidos como una manera de reforzar una ideología y cultura de la guerra de los Austrias, una que busca exaltar no solo la moralidad del personaje elevado, sino también la belleza, la dignidad, el honor y la nobleza del soldado español.

La gran Cenobia empieza con Aureliano, vestido en pieles y en los montes, donde tiene una visión de sí mismo como portador de la «corona de la victoria»[2]. Despierto y al caminar por los montes con sus soldados, por serendipia descubre en un peñasco una corona y un cetro. En el momento que los toma, aparece también por los montes la adivina Astrea, quien les anuncia a todos que Aureliano será el emperador de Roma, ya que ese cetro y corona le pertenecen a Quintilio, el emperador reinante, quien ha sido atacado por sus soldados y ha huido hacia los montes. Aparece entonces el general romano Decio, a quien Quintiliano había enviado al oriente. Aureliano recibe a Decio y este le cuenta que ha peleado contra Cenobia. El relato de Decio describe su visita a Palmira y el primer encuentro con Cenobia, su visita al palacio y la batalla que libró contra esta legendaria reina.

En la narración de su viaje y primer encuentro con Cenobia en sus jardines de palacio (319), Decio nos ofrece un retrato de la celestial belleza y virtud de Cenobia, lleno de «enargeia», es decir, como una descripción que «persuade y cautiva al lector con la visión de una entidad que realmente no puede ser vista. Una proyección visual que tan solo puede imaginarse y por tanto percibirse como imagen mental y no como mera percepción ocular» (Posada 2020). Esta descripción del romano presenta a su vez dos dimensiones. La primera es de carácter astrológico, y se enfatiza de esta manera la singularidad de la reina. Las divinidades que llevan los nombres de los astros del cielo sirven para explicar el carácter de Cenobia: la Luna, Saturno y el Sol son los tres polos que dirigen su personalidad. La presencia de Mercurio explica su ingenio, la de Júpiter, su ventura o fortuna, la de Marte, su valor y la de Venus, su hermosura (319). En la segunda dimensión se acentúan las características mitológicas de Cenobia, «ella es una amazona [...] monstro de la tierra» (319). Como sucede en *La vida es sueño* y en *Semiramis, la hija del aire, I*,

2 El vestido de pieles de Aureliano ha sido bastante comentado por la crítica especializada. Ver los trabajos de F. Antonucci (2011), Cancelliere (2014), y Quinteros (2012).

el vocablo *monstruo* sirve para apuntar la complejidad del origen, así como el conflicto y singularidad de la situación que enfrenta el o la protagonista, de quien se espera no otra conducta que una magnánima. Esta conducta magnánima es la que alcanza Segismundo en *La vida es sueño*; pero no las otras dos, Cenobia y Semiramis. Cenobia, una vez llevada al campamento romano, intentará seducir a Aureliano, cayendo en una conducta no esperada para su condición (el uso del deseo o de las pasiones para lograr el sometimiento de la voluntad del otro), a pesar de la nobleza de sus intenciones (el salvar a su pueblo y mantenerlo libre). Calderón nos muestra a una Cenobia que trata de vencer a Aureliano con las armas de Venus, es decir, mediante la incitación al deseo lascivo. Calderón hace de Cenobia un personaje moralmente débil, imagen que contrasta con la que circulaba en los manuales prescriptivos de la época, donde es presentada como la casta esposa o viuda[3].

Decio nos ofrece una recolección de su visita a Cenobia en su palacio, que no es sino una evocación retórica de la imagen mental que tiene de Cenobia y que proyecta verbalmente por la écfrasis, la hipotiposis o cualquiera de las variantes enárgicas (Posada 2020). Es así como se produce nuevamente un simulacro de la realidad, la transposición verbal de lo visual. Decio resalta nuevamente la «divina hermosura» de Cenobia, pero con versos que aluden a la presencia de los cuatro elementos de la naturaleza para saludar su plenitud (320). La descripción que Decio ofrece de Cenobia es una de las descripciones más sensuales de una mujer de poder de la comedia áurea. Con tal fin, la écfrasis destaca la belleza y riqueza material de la vestimenta de Cenobia y cómo esa vestimenta deja «ver sin ver» partes del cuerpo que son considerados símbolos eróticos en la época como el pie (la pierna) y los brazos (hombros). La sensualidad desplegada en la imagen va de la mano con lo sensorial que resulta la descripción tanto de su manto como de su tocado (uno compuesto de pieles y plumas), así como la descripción de Cenobia como salida de unas olas formadas por el final de su vestido. De repente, el lector (o espectador) no sabe si tiene frente a sí a Cenobia o a Galatea salida del mar (321). Estas descripciones de Cenobia la convierten en una Venus, cuya belleza física (rostro, piernas y pies) se ve acentuada por la riqueza de los atuendos que la acompañan y que refieren a animales, plantas, astros, etc.

3 Véase el énfasis que pone Juan de Pineda en su presentación de Cenobia como viuda casta y reina ejemplar (1964: 410.

Como Cenobia no acepta el pedido de Quintiliano de sometimiento a Roma, Decio empieza la guerra contra Cenobia tal y como se lo había pedido el emperador romano. En su recuento a Aureliano, Decio hace una exaltación completa de la valentía e inteligencia de Cenobia en el campo de batalla. La compara con Palas en la guerra, se dice que su caballo es como Céfiro (dios del viento), y que ella y su caballo parecían regidos como por un solo espíritu, llenos de furia, veloces y diestros como un rayo (322). La imagen de Palas como diosa mitológica en la comedia calderoniana no aparece de manera caprichosa. La encontramos en un momento decisivo del tercer acto o Jornada en *La vida es sueño*, cuando Estrella le declara al rey Basilio que ella peleara a su lado con una tenacidad y velocidad comparables solo con los de la deidad Palas. Continúa la exaltación de la valentía e inteligencia de Cenobia en la guerra recordándosenos así lo que de ella ya se había dicho: «es un monstro de la tierra» (319).

Al comparar la historia de Cenobia según las diversas fuentes clásicas y renacentistas con la que nos ofrece la comedia calderoniana resultan evidentes las modificaciones hechas por el dramaturgo. Si bien Cenobia aparece en esta comedia áurea como la reina amada por sus súbditos, sabia, justa, valiente, determinada y temida por sus enemigos, ella no está libre de errores. En su comedia, Calderón hace de Cenobia una reina que, a pesar de su gallardía, prudencia y sentido de justicia, se verá traicionada por su propia familia. La ambición desorbitada de su sobrino Libio y su esposa Irene los mueve a ayudar a Aureliano, quien solo así puede capturar a Cenobia (361-366). Es más, una vez que Cenobia es capturada y se encuentra en poder de Aureliano, Calderón ya no nos muestra a una reina gallarda y decidida, sino vulnerable, una que decide no seguir usando su prudencia o razón; e intenta, por eso, utilizar su belleza como arma de seducción frente a Aureliano (382), quien al final la rechaza (383). Es más, hacia el término de la historia, Calderón nos entrega a una Cenobia que puede recuperar su título de reina, pero solo porque acepta casarse con Decio (387-388). De esta manera, Calderón hace que su versión ofrezca el esperado final de matrimonio de la época y no aparezca tan apócrifa, pues con este final en cierta medida recupera lo que las fuentes escritas históricas y literarias mencionan sobre Cenobia: una vez en Roma, la reina se casó con un senador romano.

Por mucho tiempo, estos cambios que se acaban de describir se percibieron como defectos dentro de la comedia (McKendrick 1974: 201). La crítica especializada reciente, sin embargo, ha entendido estas desviaciones de la historia de la reina Cenobia como un esfuerzo de Calderón

por hacer de esta comedia un *speculum* para Felipe IV sobre las consecuencias del ejercicio arrogante del poder y el peligro de la tiranía (De Armas 2015, Walthaus 2000, Quinteros 2012)[4], las justificaciones para el tiranicidio, y cómo los malos consejos y las decisiones mal tomadas, finalmente, llevan a un cambio de fortuna, que tanto en Cenobia, como en Aureliano podemos observar[5].

Lo que no ha recibido similar atención es el hecho que durante la primera modernidad, el uso de las historias de la antigüedad se vuelva una práctica común al momento de elaborar manuales para instruir no solo a los soberanos y su corte, sino también a los soldados. Es más, para la monarquía española, «los grandes clásicos de la antigüedad eran un punto esencial de referencia para la enseñanza y el aprendizaje de la guerra entre los militares profesionales» (García 2006). Estas fuentes que aparecen citadas en los manuales de instrucción, las mitografías, la novela, la poesía y el teatro de la época, forman también parte de una cultura de la guerra, donde aparece exaltado el valor militar y la fama que se obtiene a partir de ella. Así pues, existe en la época una percepción y estima sobre la superioridad del soldado español que se extiende por toda Europa. Esta creencia habla del valor del soldado en términos de la valentía, bravura y fuerza que muestra en el campo de batalla (178-179).

Pero como se ha mencionado, en los textos clásicos antiguos, la superioridad con que Cenobia es pintada tenía como fin resaltar aún más el valor de los romanos, pues mientras más fiero y poderoso aparecía el enemigo, mucho más apreciada era la victoria sobre el mismo, y curiosamente, en esa apreciación el género del enemigo (que sea hombre o mujer) no parece importar mucho.

Esta práctica de la retórica clásica que busca exaltar la superioridad del enemigo, la encontramos también en la Biblia, en relatos hagiográficos medievales, etc., y resulta importante y vigente para la cultura de guerra en la época de los Austrias en el siglo diecisiete, pues permitía crear un sentimiento de temor frente a los enemigos de la corona, según García (2006). Este es un ejercicio que se convierte en el vehículo que permite circular y reforzar por España y toda Europa la imagen que tenían muchos españoles de sí mismos como una gran potencia. Un ejemplo lo encontramos en esta carta de un embajador veneciano donde afirmaba:

4 Ver De Armas (2015), Walthaus (2000) y Quinteros (2012).

5 El tema de la fortuna es central en la obra de Calderón. Ver Arellano (2000), De Armas (2015) y Walthaus (2008), entre otros.

> El único aspecto destacable de ellos [de los españoles] es una cierta nobleza y dignidad que en Italia llamamos «serenidad española» y que hace que todos los extranjeros les odien. Siempre dejan bien claro no solo que no hay nadie que pueda compararseles, sino que todo el mundo debería de estar agradecido de estar gobernados por ellos (apud García 2006: 225).

Así pues, teniendo en cuenta esta circunstancia histórica, los cambios operados por Calderón a la historia clásica de Cenobia pueden ser entendidos como una manera de reforzar esta ideología y cultura de la guerra, cuyo propósito es la exaltación de la dignidad, el honor y la nobleza del soldado español. Un soldado que en la comedia estaría siendo representado por Decio, quien carece de referente histórico, pues su figura no aparece en las crónicas históricas de la época. Pero posiblemente el personaje esté inspirado en Publio Decio, un cónsul romano, cuya valentía quedó perpetrada para la posteridad gracias a la *devotio* o sacrificio mostrado en el campo de batalla casi 80 años después. Por el contrario, Cenobia y Aureliano representan la fama y el poder de los enemigos que encontrarán los soldados de la corona de los Austrias en sus batallas y guerras. Unos enemigos, cuyo género no los hace más o menos temerarios, pues de manera equivalente tanto Aureliano como Cenobia se nos aparecen como poderosos y casi invencibles. La carencia de ambos reside en su imperfección moral, ambos actúan movidos por el orgullo falso en momentos claves. Es la imperfección moral del enemigo lo que la propaganda de los Austrias busca explotar entre sus soldados y, de esa manera, reforzar una estética y moral de la guerra que, cultivando la fuerza de voluntad moral del soldado español, pone en este soldado las simientes del sujeto moderno.

Obras citadas

Antonucci, Fausta, «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. de Luciana Gentilli y Renata Londero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, págs. 129-146.

Arellano, Ignacio, «Glosas a *La gran Cenobia* de Calderón», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 18, 2007, págs. 9-32.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La gran Cenobia. Primera parte de Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, ed. de L. Iglesias Feijoo, vol. 1, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006, págs. 309-396.

CANCELLIERE, Enrica, «Mito y hermenéutica en las comedias palaciegas de Calderón», en *Calderón: textos, mitos y representaciones*, coord. De J. M. Escudero Baztán, *Anuario Calderoniano*, 7, 2014, págs. 99-128.

DE ARMAS, Frederick, «Sultanas, reinas, damas y villanas: Figuras femeninas en la comedia ecfrástica del Siglo de Oro», *Hispanófila*, 175.1, 2015, págs. 49-61.

ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel, «El tema de la autoridad y el poder en las tragedias tempranas de Calderón», *Revue Romane. Langue et littérature. International Journal of Romance Languages and Literatures*, 2017. Disponible en <http://dx.doi.org/10.1075/rro.17006.esc> (consulta: 3 de marzo de 2021).

GARCÍA HERNÁN, David, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Ed. Silex, 2006.

MACKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «mujer Varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

MARCELLO, Elena, «La violencia sacralizada: Jerusalén y su conquista (Calderón, Rojas, Zorrilla - Cubillo de Aragón)» en *La violencia en el teatro de Calderón: XVI coloquio Anglogermano sobre Calderón: Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011*, ed. de Tietz, Manfred, Gero Arnscheidt, Robert Folger, Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, págs. 361-376.

PINEDA, Juan, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. de Juan Meseguer Fernández, Biblioteca de autores españoles, vol. 169, Madrid, Ed. Atlas, 1964.

POSADA, Adolfo, «¿Écfrasis o hipotiposis?: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro», *e-Spania* 37, 2020. Disponible en <http://journals.openedition.org/e-spania/36222> (consulta: 11 de marzo de 2021).

Quinteros, María C., *Gendering the Crown in the Spanish Baroque Comedia*. Vermont, Ashgate, 2012.

Walthaus, Rina, «La fortaleza de Cenobia y la mutabilidad de Fortuna: dos emblemas femeninos en *La gran Cenobia* de Calderón», en *Que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son. Homenaje a don Pedro Calderón de la Barca*, ed. de Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2000, págs. 109-128.

«Con labio de metal, voz de diamante»: los significados sonoros en *Los cabellos de Absalón*

Clara Monzó Ribes*
Universidad de Viena
clr.monzo@gmail.com

Resumen: Entre cajas y clarines discurren sobre el tablado los personajes de *Los cabellos de Absalón*. La exuberancia sonora de la obra, bien distinta a la que ostentan los espectáculos palaciegos, constituye un muestrario de recursos y efectos auditivos que en escena adoptan significados varios. Estas páginas se plantean como un breve recorrido a través de los usos convencionales de la instrumentación en el corral, recalando fundamentalmente en las cajas, y las estrategias con las que Calderón subvierte los mecanismos usuales de la tragedia para jugar, por medio del silencio y la música, con las expectativas del público, al tiempo que retrata simbólicamente las oscuras motivaciones de sus protagonistas.

Palabras clave: Calderón, *Los cabellos de Absalón*, tragedia, ruido, acotaciones.

Si no la ópera, honor que habremos de conceder al Fénix, Calderón inventó el terremoto. Así al menos lo afirmaba Henri Récoules (1975: 134) en su clásico artículo «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», en el que contaba cómo, a un catálogo de recursos dominado por rayos y centellas, don Pedro había incorporado la novedad del temblor[1]. Este manejo de la espectacularidad —sonora, en este caso— reposa en el conjunto del corpus del dramaturgo y aflora en los tablados, modestos y ostentosos. Al igual que en el teatro de la Zarzuela

* Este artículo se enmarca en el proyecto «Sound and Meaning in Spanish Golden Age Literature» (FWF, Austrian Science Fund, P32563-G), dirigido por Simon Kroll.

1 Los elementos de la naturaleza furiosa se materializan en escena por medio de la tramoya, que con ingeniosos artilugios permitía desencadenar la tormenta o simular el fogonazo del relámpago. Remito a Rodríguez G. de Ceballos (1989) para la descripción de variados mecanismos espectaculares.

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_042
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 412-419

y el Coliseo se mimaba la vista —para los áureos, el más importante de los sentidos— de los espectadores, maravillados ante los primores tecnológicos que el viento italiano había arrastrado hasta la Corte española —con sus grúas de brazos móviles, sus autómatas y atlantes, y la escena hecha unión de comedia e ingeniería—, también los oídos regios se rindieron al *stile rappresentativo* y las partituras de afamados compositores. Sin embargo, mientras la ópera, con sus géneros afines, se abría paso envuelta en coro de ninfas, en los corrales la corriente auditiva era contenida y eficaz.

El asentamiento de las convenciones teatrales, desde Lope en firme avance hasta Calderón, ha logrado entablar conversación no verbal con un público acomodado a los estímulos sonoros. *Los cabellos de Absalón*[2] constituye el ejemplo idóneo para observar cómo el dramaturgo explota y reinterpreta los usos habituales de la instrumentación o los acompañamientos musicales —es decir, del *ruido*[3]— para dotar de nuevas estrategias a las expectativas trágicas.

A lo largo de la primera jornada, Calderón echa mano de los significados sonoros habituales. La acotación inaugural define las coordenadas de la escena al tiempo que, a modo de créditos iniciales, ofrece al espectador un resumen de los acontecimientos previos al arranque de la obra: «Tocan cajas, sale David por una puerta, y por la otra Absalón, Salomón, Tamar y Aquitofel» (v. 1 acot.). Se planifica un trazado coreográfico tan sencillo como significativo, que distribuye la salida de ambos grupos de personajes en torno a las dos puertas que comunican con el tablado, y que permite así al público comprender que asiste a un momento de reencuentro. En efecto, el rey David ha vuelto a casa. Este esquema de movimiento escénico se suma al acompañamiento sonoro para concebir una simultaneidad de estímulos que aclimatan la atmósfera. Si por lo común las chirimías o los clarines son los instrumentos predilectos a la hora de anunciar la llegada de ilustres caracteres, aquí las cajas circunscriben la ficción en un contexto bélico y acomodan las

2 Sigo la edición de Rodríguez Cuadros (1989). No entraré aquí en la controvertida relación entre *Los cabellos de Absalón* y *La venganza de Tamar* de Tirso. Para ahondar en los entresijos de esta cuestión, a vueltas con la reescritura, la intertextualidad o el plagio, puede consultarse el prolijo estudio introductorio de la editora.

3 El concepto del *ruido* «se manifiesta como un término amplio que reúne gran variedad de sonidos, no exclusivamente inarmónicos. Remite también, ya circunscrito al ámbito teatral, a los mecanismos que permitían emitirlos sobre el tablado» (Monzó 2020: 372).

expectativas del espectador a las convenciones de la tragedia, cimentando su predisposición a la sacudida emocional[4]. Pronto se asegura Salomón, cuando interviene por primera vez, de confirmar verbalmente los indicios que condensaba la acotación; y así recibe a su padre, triunfante tras la derrota del reino de Moab y la ciudad de Rabatá: «Vüelva felicemente, / de laurel coronada la alta frente, / el campeón israelita, / azote del sacrílego moabita» (vv. 1-4).

Para marcar el contraste, una vez David se ha instalado de nuevo en palacio, sus desplazamientos volverán a anunciarse mediante la instrumentación habitual: «Vanse, tocan un clarín, y sale David» (v. 687 acot.)[5]. Este recurso convencional salpica las acotaciones a lo largo de la obra: «Tocan instrumentos» (v. 878 acot.), «Tocan un clarín dentro» (v. 3059 acot.), o «Tocan chirimías» (v. 2198 acot.), cuya información se duplica en el texto con los versos «Ya por palacio / muy acompañado entra» (vv. 2198-2199). Igualmente, las salidas a escena que remiten a un trasfondo bélico se repiten en patrones análogos hasta el final. La llegada del general Semey a su regreso de Ofir viene precedida por golpes sonoros que los personajes acusan en el diálogo, a través de acotaciones implícitas. Primero el rey: «¿Qué nueva salva es aquesta, / que con marciales acentos / vuelve a dar voces al aire, / mal respondidas del eco?» (vv. 687-690). Después, Joab: «¿Ya habrás sabido la causa / deste militar estruendo?» (vv. 695-696).

En la tercera jornada se desarrolla el alzamiento en armas de Absalón contra su padre, que se prolonga en una dilatada escena que requiere mantener la tensión hasta el desenlace. Esta violencia latente, reflejo del enfrentamiento entre padre e hijo, se apoya en una combinación de efectos dramáticos cohesionados por el golpeteo insistente de las cajas, que acompasa la acción como un latido inquieto.

El rey David sueña que su hijo Absalón se rebela contra él, sueño que pronto se revela vaticinio certero y se torna realidad cuando llega el eco cercano de las armas: «Dentro cajas» (v. 2649 acot.). Desde este momento, las acotaciones insisten con programada periodicidad en el empleo de recursos sonoros, recreando así la atmósfera de batalla de un reino

4 De acuerdo con Récoules (1975), cada instrumento iba asociado a determinados efectos en una función simbólica. Señala también la correspondencia entre léxico trágico y significado musical Antonucci (2011: 136-137), que encumbra las cajas como instrumento predilecto del horror y la épica.

5 En otros testimonios del texto, se sustituye el clarín por *trompetas* (Rodríguez Cuadros 1989: 161).

puesto en pie, a punto de decidir su destino. El ruido bélico que opera desde dentro se une al decorado verbal, reforzado con objetos en función sinecdótica. Así, cuando «Sale Ensay con la espada desnuda» (v. 2654 acot.) anunciando la entrada de Absalón en la ciudad, dispuesto a usurpar el trono, se genera una separación entre espacios: *ad oculos*, el espectador, partícipe del asedio, contempla el reducto donde el rey David se guarnece en el interior del palacio; mientras que el espacio evocado, dentro, queda ahora convertido en un campo de batalla mediante la recreación auditiva[6]. El choque entre facciones contrarias se produce fuera de escena, de forma que el público —un habitante más de palacio— imagina la contienda a partir de los significados sonoros, que cristalizan textualmente en una serie de acotaciones:

- «Dentro voces» (v. 2662 acot.), acompañada de vítores de ambos bandos, que repiten «¡Viva David!» y «¡Viva Absalón!».
- «Tocan al arma y sale Jonadab» (v. 2738 acot.).
- «Suena ruido dentro y dice Absalón» (v. 2841 acot.), acotación que precede el momento en que el ejército del príncipe ha derribado las puertas de palacio.
- «Tocan, salen Joab, Adonías y Salomón» (v. 3034 acot.).
- «Dentro clarín y caja» (v. 3064 acot.), reforzada con la acotación implícita «Ya bélicos acentos, para oíllos / se acercan» (vv. 3064-3065).

El ruido ha ido conduciendo la acción hacia el encuentro definitivo: «Vanse David, Salomón y Adonías por un lado, Joab, Ensay y soldados por otro, y dentro tocan cajas, dándose la batalla, se descubre Absalón en un caballo» (v. 3076 acot.). El planteamiento espacial había delimitado de forma clara el dentro —espacio de la batalla—, dejando el palacio en escena. Por ello, en lugar de trasladar la guerra al tablado, Calderón hace que sean los personajes quienes entren. A fin de conectar ambos ambientes y evitar dejar el tablado vacío, se nos muestra a Absalón en apariencia, como si asistiésemos al curso del enfrentamiento a través de un catalejo. Con la revelación del príncipe se rompen las líneas que demarcaban los espacios, lo que permite reclamar en escena a los soldados: «Tocan clarines, y cajas, y se da la batalla, entrando y saliendo algunos, peleando» (v. 3105 acot.). Finalmente, la postrera acotación

6 Charles Davis (1991) caracterizó el concepto de espacio sonoro o *audible stage*, que apelaba a la imaginación del espectador mediante los efectos auditivos.

musical de la obra acompaña los instantes previos a la fatídica muerte de Absalón, que coincide simbólicamente con el bruto desbocado: «Da vueltas el caballo, tocan al arma, salen Ensay, Joab y soldados con lanzas» (v. 3124 acot.).

La delimitación del universo trágico puede, no obstante, materializarse en escena, como veremos a continuación, por cauces que sortean las convenciones dramáticas. Volviendo a la primera jornada, Calderón construye la identidad de Amón y Tamar sobre una dualidad entre la voz y el silencio que nace de motivaciones bien distintas. Ya durante las primeras conversaciones con su padre, Tamar manifiesta la asunción de una condición silente inherente a la mujer: «A mí, señor, pregúntasmelo en vano; / que, en mi cuarto encerrada, / vivo aun de los acasos ignorada» (vv. 74-76). En el lado opuesto, el silencio de Amón, que desea a su hermana, responde conscientemente a una inefabilidad determinada por la moral —un *tabú* (Déodat-Kessedjian 1999: 83-92)—; de ahí que únicamente pueda confesar en aparte su tormento: «¿Cómo, / calladas pasiones mías, / a esta ocasión me reporto?» (vv. 292-294). En cierta paradoja, mientras que a la dama se le ha negado el discurso, su voz despierta el deseo en Amón, que reacciona a su presencia como un reclamo: «A esta voz respondo» (v. 191). Así, Tamar encarna una tentación ilícita que Amón, lejos de sentirse culpable, aspira a satisfacer a toda costa. Más allá de la violencia del sometimiento, en clave simbólica, acallar la voz de su hermana implica convenientemente a sus propósitos anular de raíz el surgimiento de los impedimentos morales. Al convertirla en objeto de deseo desprovisto de voz, Amón cierra la puerta al remordimiento.

A fin de aliviar la pesadumbre en que se halla sumido su hijo —a quien, lejos de sospechar la verdad, cree abatido por un acceso de melancolía— el rey David le recomienda rodearse de músicos. Sin embargo, en lugar de gozar de los fines terapéuticos de las melodías (Rodríguez Cuadros (1989: 161), Amón utiliza de los músicos para sus propios fines. Alentado por su criado, resuelve finalmente forzar a Tamar. Con la escena de la violación culmina la primera jornada, y en ella Calderón potencia la sugestión del público buscando nuevos mecanismos de extrañamiento. Antes que recurrir a las cajas como instrumento convencional generador de tensión trágica, el dramaturgo subvierte los significados sonoros preestablecidos y se vale de las canciones de los músicos, que cantan desde dentro, para ahogar las voces de socorro de la doncella. Las canciones repiten el estribillo «Que no tiene amor / quien tiene silencio», letra que

sirve de vehículo a Amón para romper con la inefabilidad, y cuyas resonancias cortesanas tradicionales se resemantizan en el contexto de la acción, dado que el silencio de Tamar le ha sido impuesto. La sustitución de las cajas, con cuyo simbolismo el público está familiarizado, por una canción de amoroso refinamiento como trasfondo de un acto de brutal salvajismo, es precisamente de donde nace la violencia sobrecogedora de la escena, al jugar con la convención sonora y manipular las expectativas del espectador. Un golpe de genio.

Esta estrategia se manifiesta explícitamente en la acotación «Cantan dentro, sin cesar, mientras los dos representan» (v. 969 acot.)[7], y se sentencia con la declaración mortificante de Amón: «Tu voz ya no es de provecho / con esta dulce armonía» (vv. 974-975). La incomodidad, en suma, se cimenta sobre ese desconcierto distanciador que el espectador —más que el lector— experimenta cuando entra en contacto con estímulos contradictorios. Los versos finales de la jornada repiten el estribillo de los músicos, y anticipan la violación que está a punto de perpetrarse fuera de escena. Tras esta elipsis, habrá que esperar a la segunda jornada para comprobar que Amón ha llevado a cabo con éxito su terrible propósito.

Calderón trajo a escena el terremoto, pero no le fue imprescindible valerse de su estruendo para generar el temblor de la tragedia, la sacudida emocional. Si el escenario es un escaparate donde todo significa, los estímulos sonoros no son —no siempre— un mero acompañamiento, sino ingredientes constitutivos del entramado dramático. El corral era tal vez restrictivo en cuanto al uso de avanzada maquinaria, pero en cambio ofrecía, ya entrados en el siglo XVII, un espacio de redefinición, de manipulación revoltosa de los significados escénicos. Para ello, había sido necesario llegar al acomodamiento de las convenciones y predisponer el

7 Esta acotación explícita presenta variantes en los distintos testimonios. En su edición, Rodríguez Cuadros (1989: 176) adopta la lectura de Vera Tassis, que a su juicio es prueba de una «mayor precisión». Tal y como se observa en el aparato crítico de la autora, la mayoría de los testimonios coincide, en cambio, en la fórmula «Cantan los que quisieren mientras hablan», mientras que otros se decantan por «Cantan dentro, sin cesar, mientras los dos hablan». Dentro del complejo e interesantísimo universo de la transmisión textual de las acotaciones calderonianas, este ejemplo permite constatar cómo las más de las veces prevalece un significado escénico común que mantiene la visión dramatúrgica esencial, y que se impone a las discrepancias de significante. Entre la bibliografía dedicada al estudio de las acotaciones desde una perspectiva ecdótica, pueden consultarse los trabajos de Fernández Mosquera (1996), Rodríguez Gallego (2018) y Antonucci (2018).

oído del público a descifrar con facilidad los significados codificados. En *Los cabellos de Absalón* confluyen, así, los usos habituales de la instrumentación y la música, junto con la habilidad particular de Calderón, capaz de convertir en emoción el ruido y el silencio.

OBRAS CITADAS

ANTONUCCI, Fausta, «Las acotaciones en los impresos y manuscritos de *La dama duende* (siglo XVII)», en *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, ed. de Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venezia, Edizioni Ca'Foscari, 2018, págs. 191-212.

— «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. de Luciana Gentilli y Renata Londero, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2011, págs. 129-146.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

DAVIS, Charles, «The Audible Stage: Noises and Voices Off in Golden Age Drama», en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, ed. de Charles Davis y Alan Deyermond, London, Westfield College, 1991, págs. 63-72.

DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt am Main, Ibeoramericana / Vervuert, 1999.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana», *RILCE*, 12.2, 1996, págs. 249-279.

MONZÓ, Clara, «El son de la firmeza: música y ruido en *El príncipe constante de Calderón de la Barca*», en *Entresiglos: De la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, ed. de Josefa Badia y Luz C. Souto, *Anejos de Diablotexto Digital*, 5, 2020, págs. 371-379.

RÉCOULES, Henri, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del siglo de oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, págs. 109-145.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. de Aurora Egido, Salamanca Universidad de Salamanca / Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, págs. 33-60.

RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Las acotaciones de Calderón. De los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis», en *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, ed. de Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venezia, Edizioni Ca'Foscari, 2018, págs. 147-190.

Concordia discors: elementos romanceriles en la dramaturgia de Jacinto Cordeiro

Carlos Mota y Ane Zapatero
(UPV/EHU)
carlos.mota@ehu.eus, ane.zapatero@ehu.eus

Resumen: El objetivo de este trabajo es presentar una segmentación de la comedia palatina *El mal inclinado* (1634) del dramaturgo portugués Jacinto Cordeiro, con arreglo al método establecido por Crivellari (2013). La segmentación se acompaña de un análisis que se centra particularmente en los pasajes en verso de romance de la pieza y las trazas del romancero viejo y nuevo que se encuentran en ella, con la finalidad de mejorar nuestra comprensión de las técnicas empleadas por Cordeiro para componer sus comedias.

Palabras clave: Jacinto Cordeiro, segmentación, métrica, romance, romancero viejo y nuevo, hipotexto.

La obra del alférez Jacinto Cordeiro constituye un ejemplo difícilmente superable de *concordia discors* o, mejor, de *discordia saepe concors*. Ha perfilado esta contradicción esencial Giancarlo Depretis (2014: 8):

> en su producción dramática [...] se percibe, ya en la construcción del enredo ya en la conducta de los personajes, una tensión acompañada por un empuje transgresivo hacia los esquemas literarios impuestos, donde se atisba [...] una huella atribuible a su propia cultura, a su propia vivencia, como por ejemplo el antimonarquismo, asimilable al anticastellanismo.

Portugués, más que solvente en el dominio de la lengua y la versificación castellanas, admirador de Lope de Vega —quien replicó a la crítica juvenil de Cordeiro en su *Elogio de poetas lusitanos*, compuesto a modo de enmienda parcial al *Laurel de Apolo*—, el patriotismo del alférez acabaría llevándole a luchar contra España —seguramente no solo con la pluma— en 1640 y probablemente hasta su muerte en 1646. En sus últimos años, Cordeiro consiguió el favor (no siempre entusiasta) del público

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_043
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 420-430

teatral de Portugal, y todo sugiere que también del español, pues en España se reimprimieron varias de sus comedias ya a los pocos años de su muerte, y en España se representarían, además de en la segunda mitad del seiscientos, todavía en el siglo xviii (Gonzalez 1987: 185, n.6).

No podemos ocuparnos ahora del Cordeiro compositor, en particular, de romances nuevos (como atestigua el ms. A.T./L. 303 de la BNP), pero sí del versificador dramático; de hasta qué punto asumió las recetas del *Arte nuevo* de Lope y hasta dónde hizo abstracción de ellas a su conveniencia. Nos hemos centrado para ello en los pasajes en verso de romance de una de las comedias palatinas publicadas en 1634 en la *Segunda parte* de sus Comedias: *El mal inclinado*. Hay que empezar subrayando que la utilización del octosílabo en ella es muy dominante: suma el 92,5% (dato constatado por Gonzalez 1987: 399, n. 2). Dentro de esta predilección por el octosílabo, el empleo del romance asciende hasta el 51,5%. Y, ciertamente, «le romance est employé dans un grand nombre de situations à la tonalité fort différente… il y a une grande souplesse et une grande liberté dans l'emploi de ce type de mètre» en la obra del alférez (Gonzalez 1987: 407). Nos centraremos en *El mal inclinado* porque permite entrar en consideraciones en torno al empleo del romancero (viejo y nuevo) más allá del peso y utilidades de la forma en la construcción de la comedia, aunque empezaremos por examinar este aspecto.

Para ello comenzamos segmentando la comedia: empleamos el método que describe Daniele Crivellari (2013). Es un método desarrollado fundamentalmente a partir del diálogo de Vitse y Ruano de la Haza, y que también tiene muy en cuenta los planteamientos de Marín respecto al estudio de la polimetría para definir la articulación de los cuadros en la producción dramática de Lope.[1] Tomamos, por lo tanto, el modelo de tabla sinóptica y de resumen argumental empleado por Crivellari con las comedias autógrafas de Lope, así como la terminología de acto/cuadro/microsecuencia, que aplicó (en 2017) a la segmentación de comedias de otros autores, como Vélez de Guevara. Afirma Crivellari (2013: 71-72) que su método «permite profundizar en la observación de los mecanismos de construcción de las comedias» y que el valor de

1 Vitse ha dedicado varios trabajos a este tema (1998, 2007 y 2010, entre otros), en correspondencia con Ruano de la Haza (1994). También Antonucci (2000) ha realizado contribuciones a esta cuestión. Marín (1968) ya había apuntado algunas de las ideas principales del método de la segmentación en su trabajo sobre el uso y función de la versificación en Lope. Conviene consultar la introducción del trabajo de Crivellari (2013: 1-18) para un resumen de estos planteamientos.

los esquemas resultantes de la partición del texto dramático desde esta perspectiva «reside principalmente en su capacidad de dar cuenta cabal de la articulación que la versificación, el tiempo, el espacio, los momentos de tablado vacío y los movimientos escénicos de los personajes ponen en marcha». En las imágenes adjuntas puede verse la segmentación de la comedia.

La redondilla y el romance abren y cierran respectivamente cada acto de *El mal inclinado* (véase Fig.1, Fig. 2, Fig. 3). En la construcción de la comedia se advierte una clara preferencia por los ritmos ternarios: cada acto se divide en tres cuadros y, de este total de nueve, tres son monométricos y seis de ellos se dividen a su vez en microsecuencias en las que, con algunas excepciones notables (los sonetos cómicos en díptico de la tercera jornada [III 1bc en Fig. 3] por ejemplo) redondillas, décimas y romance van sucediéndose unas a otras. Toda la comedia está ambientada en el palacio real de Escocia, se dan muy pocos cambios de localización dentro de dicho espacio y el dramaturgo emplea cuadros muy extensos (que llegan a los 400-500 versos, como el II-1 (Fig. 2), divididos hasta en cinco microsecuencias, como el III-1 (Fig.3)), sin dejar apenas el escenario vacío. Sin embargo, dicho estatismo espacial se ve compensado por las continuas salidas y entradas de personajes de escena (a menudo el gracioso Festín, el infante Clodoveo o el rey Evandro quedan en escena durante un cuadro extenso mientras otros personajes entran, salen y tienen intervenciones más cortas, formando así diferentes microsecuencias) y por la ya mencionada alternancia entre redondillas, décimas y romance, que consigue imprimir dinamismo a la pieza.

En términos generales, tenemos en *El mal inclinado* varios ejemplos claros de «uso temático» de la métrica, en relación con los personajes que se encuentran sobre el escenario (salidas/entradas de personajes) y con el tema tratado. En el primer acto, por ejemplo, se marca con el paso a las décimas (en el v. 29 [I-1b; Fig. 1]) simultáneamente un cambio en el número de personajes sobre las tablas (entra la reina madre a escena) como el cambio de tema-tono del diálogo: frente al breve diálogo, ágil y rápido, anterior a la llegada de la reina, esta pronuncia en décimas un lamento en torno al modo tiránico de ejercer el poder de su hijo Evandro. De hecho, la reina madre, progenitora de Evandro y Clodoveo, propende a los parlamentos de resonancias trágicas, expresados en décimas, en los que pondera la maldad de su hijo o su propio infortunio por haberlo engendrado (sobre todo, en el tercer acto, cuando él la encarcela y la abofetea [III-2; Fig. 3]). No en todas las ocasiones en que se emplean décimas

sale este personaje, pero el uso de ellas está muy vinculado a su presencia. Por otro lado, casi todos los parlamentos en décimas son «parlamentos de quejas». En cambio, las décimas en hexasílabos [II-1d; Fig. 2] se reservan para una escena de celos y despecho de la pareja protagonista que, si bien supone un momento de crisis, tiene tono menor: es una riña de enamorados ocasionada por un malentendido, que queda aclarado en esa misma microsecuencia.

Centrándonos ya en el romance, es el bloque métrico más importante de la comedia (51,5%) y tiene una función marcadamente diegética. En general, el resorte que lo introduce concuerda con la conocida máxima del *Arte nuevo*[2], pero es habitual que el uso de dicha forma métrica desborde los límites del suceso que constituye objeto de la relación (y entre en el terreno de lo mimético), o que se vuelva a recurrir a ella cuando se vuelve a tratar un tema anteriormente desarrollado en romance, por ejemplo, cuando un personaje le cuenta a otro una acción que los espectadores ya hemos presenciado antes.

El uso del romance en I-1c (Fig. 1), por ejemplo, es muy representativo del modo en que lo emplea Cordeiro. En esta primera tirada de romance en la comedia se comprueba cómo desempeña una función paradigmática dentro del teatro áureo: le sirve al recién llegado Clodoveo para hacer un relato de su enfrentamiento en el campo de batalla con el conde Enrique, del que ha traído numerosos soldados prisioneros. El romance queda vinculado a la figura de Clodoveo (puesto que este relato es su presentación en la obra) y también al enfrentamiento entre los dos hermanos, uno de los núcleos temáticos de la pieza. Una vez acaba esta relación (que ocupa los vv. 79-168 y tiene resonancias de romance morisco), la misma forma métrica se mantiene durante las conversaciones más breves que tiene Clodoveo tanto con su hermano el rey Evandro (que decide inmediatamente después de escuchar al infante que los prisioneros deben ser ajusticiados) como con su criado (que lo insta a abandonar Escocia tras la demostración de crueldad del rey), quizá porque existe una coherencia temática entre la narración de la batalla y estas dos conversaciones: el enfado del rey ha sido desencadenado por la envidia que ha experimentado ante la victoria de su hermano, y el consejo del criado viene determinado por la reacción violenta del rey. Es buen ejemplo de cómo el uso diegético inicial del romance desborda en lo mimético y termina por

2 «Las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo» (Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 309-310).

utilizarse en otros momentos en que la acción de la comedia sí está avanzando a la vista de los espectadores. Ni siquiera la llegada de la reina madre (v. 208) supone un abandono del octosílabo, puesto que lo primero que hace Clodoveo al verla es contarle lo que acaba de vivir con su hermano (vv. 217-238) y en esos versos incluso llega a repetir literalmente alguno de los pronunciados por su hermano respecto al conflicto del ajusticiamiento de los prisioneros:

REY ¿Vivos traéis los soldados?
¡Cuélguenlos de las almenas!

INFANTE Señor, parece crueldad.

REY Pues, ¿qué importa que lo sea?

INFANTE Mirad, señor soberano,
que mi palabra en la vuestra
la vida los asegura.

REY Lo que ordeno se obedezca.
Obedeced lo que os mando
o aparejad la cabeza,
que ha de parecer muy bien
en la punta de una almena. (vv. 169-180)

INFANTE Repliquele —que era justo—
a ejecución tan perversa,
y él, mirándome enojado,
me dijo —¡ah, cielo, paciencia!—:
«obedeced lo que os mando
o aparejad la cabeza,
que ha de parecer muy bien
en la punta de una almena». (vv. 231-238)

En esta escena, por ejemplo, el romance no solo es la forma métrica más adecuada para informar a un personaje de hechos sucedidos durante una escena que «ha tenido lugar en romance», sino que permite establecer una continuidad entre la escena anterior, en la que avanzaba la acción (función mimética) y la presente, en la que simplemente se hace una recapitulación para la reina (función diegética). Incluso después de que la reina madre haya dejado el escenario, el romance se mantiene para que Clodoveo y su criado describan sus planes en caso de abandonar Escocia. El tono de la escena se hace mucho más cómico cuando el gracioso recuerda una anécdota personal relacionada con una visita a Lisboa. Úni-

camente la entrada en escena de Clavela, objeto del amor del protagonista (v. 325 [I-1d; Fig. 1]) propicia el cambio de forma métrica[3].

Un uso aparte viene dado en esta comedia por las canciones de Armisenda para el rey, siempre en romance. En esos casos (I-2b; Fig. 1, por ejemplo), para aislar el canto del resto de la acción, la microsecuencia se dedica en exclusiva a él y, una vez acabado, vuelven las redondillas, en las que está compuesto todo el cuadro I-2. La parte cantada por Armisenda queda así englobada por redondillas.

Llamativamente distinto es el caso de III-3b (vv. 2155-2322) (Fig. 3), donde el pasaje en romance viene precedido por uno en redondillas y seguido por otro en décimas. Sobre todo, por la multiplicidad de usos de los versos de romance que ahí se da. La tirada empieza con el canto por Armisenda de un romance sobre Alejandro Magno (un romance nuevo, distinto del viejo denominado *Muerte de Alejandro Magno*, con el que sin embargo comparte la asonancia en *-ó* aguda, y cuyas atestaciones son todas truncas: tanto la del *Cancionero musical de Palacio* como las recogidas en el siglo XX en la tradición oral sefardí, a todas las cuales precedió una cita de Nebrija en el libro II, capítulo VIII, de su *Gramática*). La tirada de romance de la microsecuencia III-3b (Fig. 3) prosigue con un diálogo entre el rey Evandro, el Marqués y Armisenda sobre una minucia erudita: Evandro dice ignorar quién fue Clito, amigo demasiado sincero de Alejandro, a quien este mata en un arrebato de ira, lo que inmediatamente lleva al rey macedonio al arrepentimiento.

Esta conversación (que perfila al marqués y a la cantora como personas aparentemente más cultas que el rey) desemboca en otros versos cantados por Armisenda, recreando esta vez el principio del famoso romance del incendio de Roma, documentado por primera vez en el auto I de *La Celestina* y luego en numerosos lugares antes y después del *Cancionero de romances s.a.* El canto de Armisenda comienza con «Miraba el fiero Nerón / a Roma desde Tarpea / abrasada en su rigor» (vv. 2206-2208), y se ve de inmediato interrumpido por un comentario complacido de Evandro: «cántame mucho de Nero /que le tengo inclinación, / que a vivir en este tiempo / bien pudiéramos los dos / darle que hacer a la muerte… »). Podría parecer que Cordeiro se limita a evocar el primer verso del ro-

3 Según Morley y Bruerton (1968: 202), la pareja métrica elegida por Lope para empezar y terminar la mayoría de los actos de sus comedias fueron la redondilla y el romance. Entre 1609-1618, por ejemplo, el 75% de sus actos comienzan con redondillas y el 82% terminan con romance, como constata Gónzalez Barrera (2008: 140) en el estudio que antecede a su edición de *La doncella Teodor*.

mance («Mira Nero de Tarpeya a Roma como se ardía», por lo demás empleado a veces como frase proverbial (según Díaz-Mas 1994: 394-395, n. [101]). Sin embargo, tras la referida intervención del rey, prosigue: «las romanas afligidas / de incendio tan superior / mesar los bellos cabellos y partirse el corazón. / Entre sus brazos sus hijos / llevaban con el temor / de la muerte que amenaza / su vida en tanta aflición», indudable recreación de «el grito de las matronas sobre los cielos subía / como ovejas sin pastor unas a otras corrían / perdidas, descarrïadas, llorando a lágrima viva» de las versiones más conocidas del romance viejo. El canto de aquellos versos adormece al tirano Evandro, y esto nos lleva a considerar la posible presencia del auto I de *La Celestina* como hipotexto de toda la escena, pues allí Calisto pide a Sempronio que le cante la canción más triste que sepa, y este, –cómicamente– se arranca con *Mira Nero de Tarpeya,* lo que, tras una breve conversación, en parte sobre el contenido del romance, acaba apaciguando al enamorado. Otra cuestión es que poco después el plácido sueño neroniano de Evandro se poblará de las sombras de sus víctimas clamando venganza (vv. 2235-2236), que efectivamente ejecutará Clodoveo para satisfacción de todos.

Estos no son los únicos ecos del romancero que encontramos en esta comedia ni, evidentemente, en el conjunto de las de Cordeiro. Proseguir con la segmentación de ellas y con la búsqueda de trazas del romancero viejo y del nuevo (así como ahondar en el conocimiento de las cualidades del alférez como autor de romances), nos conducirán sin duda a una mejor comprensión de cómo estructura su dramaturgia. La omnipresencia del octosílabo y las tiradas de romance en ella sugieren, por ahora, que es imprescindible usar una combinación de métodos para avanzar en este sentido (pues resulta desaconsejable confiar demasiado en los cambios de estrofismo). Y que prestar atención a los hipotextos[4] y a los cambios de cuadro es fundamental para alcanzar conclusiones sobre las técnicas empleadas por Cordeiro para componer sus comedias.

4 Como constataba Crivellari (2017) con Vélez de Guevara.

Propuesta de segmentación de *El mal inclinado*, de Jacinto Cordeiro

Acto y cuadro	Micro-sec.	Versificación	Espacio	Escenario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
I-1	a	1-28 Redondillas	Palacio real de Escocia, espacio interior	v. 421 (*Vase*, salida de Festín)	Indeterminado, de día	El duque Claudio y la reina madre le reprochan al rey Evandro su comportamiento tiránico. Llega el infante Clodoveo, victorioso de la guerra, y le hace a su hermano un relato de la batalla, de la que ha traído numerosos prisioneros. Evandro ordena la muerte de los prisioneros. Clodoveo se lamenta de esta decisión con su madre y su dama, Clavela.
	b	29-78 Décimas				
	c	79-324 Romance e-a				
	d	325-422 Redondillas				
I-2	a	423-450 Redondillas	Palacio real de Escocia, espacio interior	v. 522 (*Sale el rey*)	Tiempo continuo (o ha pasado muy poco tiempo de I-1)	La reina, Clavela y Clodoveo suplican al rey por los prisioneros. Esta accede a que su hermano se juegue su propia vida con la de los soldados. Armisenda canta un romance. El rey Evandro insiste en su resolución.
	b	451-474 Romance -ó				
	c	475-522 Redondillas				
I-3	a	523-646 Redondillas	Palacio real. Escenario exterior (hay 2.000 soldados prisioneros)	No se indica	Tiempo continuo (o ha pasado muy poco tiempo de I-2)	Los soldados prisioneros juegan. Clodoveo, a pesar de sus protestas, se juega la vida con ellos y pierde. Festín le aconseja huir, pero él se niega.
	b	647-838 Romance e-o				

Fig. 1

Acto y cuadro	Micro-sec.	Versificación	Espacio	Escenario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
II-1	a	839-866 Redondillas	Palacio real de Escocia, interior. (¿Continuidad con I-1 y I-2?)	v. 1356 (*Vanse*)	Tiempo continuo (o unas horas del acto I)	El Duque pide al rey que retrase el asesinato de Clodoveo: él mismo le ayudará a envenenarlo. El Infante, la reina madre y Clavela le suplican piedad al rey. Él finge perdonar a su hermano. Escena de celos de Clavela y el Infante. Intercambio de agudezas de Festín y Armisenda. Evandro da audiencia y reparte castigos. Tras ver un retrato de Leonora, Evandro decide visitarla para gozar de ella.
	b	867-936 Décimas				
	c	937-972 Redondillas				
	d	973-1112 Décimas hexasílabo				
	e	1113-1356 Romance í-a				
II-2		1357-1436 Redondillas	Palacio real de Escocia. Quizá cambio de habitación	v. 1436 (*Vanse*)	No se especifica	El Duque le cuenta a Clodoveo las intenciones del rey. El Duque y la reina madre quieren asesinar al rey, pero Clodoveo se niega a colaborar. Armisenda se entera a escondidas de sus planes.
II-3		1437-1612 Romance a-e	Palacio real de Escocia. Quizá continuidad de espacio con II-1	No se indica	Horas o días desde II-1	El rey vuelve a palacio tras haber violado a Leonora. Armisenda le informa de la conspiración contra él. El rey ordena prender a su madre y al Duque. Al ver a Clodoveo, le recuerda que pagará con la muerte cualquier traición.

Fig. 2

Acto y cuadro	Micro-sec.	Versificación	Espacio	Escenario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
III-1	a	1613-1796 Redondillas	Palacio real de Escocia, interior	No se indica	Han pasado algunos días desde el acto II	El rey Evandro da audiencia a los presos y castiga y premia según su particular criterio. Los criados intercambian agudezas sobre el poder del dinero. Clodoveo está preocupado porque Evandro ha encarcelado a su madre y Clavela se compromete a ayudarlo a liberarla.
	b	1797-1810 Soneto				
	c	1811-1824 Soneto				
	d	1825-1838 Soneto				
	e	1839-1964 Romance a-a				
III-2		1965-2134 Décimas	Palacio real de Escocia, prisión	v. 2134	¿Tiempo continuo?	La reina se lamenta en prisión y Evandro le da un bofetón cuando ella admite que conspiró contra él. Clodoveo decide matar a Evandro.
III-3	a	2135-2154 Redondillas	Palacio real de Escocia, interior. Habitaciones del rey	No se indica	¿Tiempo continuo?	Armisenda canta para el rey. Clodoveo viene a matar a su hermano Evandro. Los fantasmas de aquellos injustamente asesinados apoyan a Clodoveo cuando los hermanos se enfrentan. Muerte del rey y coronación de Clodoveo.
	b	2155-2322 Romance -ó				
	c	2323-2362 Décimas				
	d	2363-2454 Romance í-o				

Fig. 3

OBRAS CITADAS

ANTONUCCI, Fausta, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4, 2010, págs. 77-97.

CORDEIRO, Jacinto, *El mal inclinado,* ed. de Elena Muñoz (tesis doctoral en curso en la Universidad del País Vasco /Euskal Herriko Unibertsitatea).

CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.

— «Sobre el romance en las comedias de privanza de Luis Vélez: algunas reflexiones y unas propuestas», *Criticón,* 129, 2017, págs. 119-133.

Depretis, Giancarlo, «La dificultad histórica de las relaciones culturales hispanoportuguesas», *Semiosfera*, 2 (marzo 2014), págs. 33-44.

Díaz-Mas, Paloma, ed., *Romancero*, estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica, 1994.

Gonzalez, Cristophe, *Le dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps*, tesis doctoral, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987.

González-Barrera, Julián, «Estudio. Métrica y estructura dramática» en *La doncella Teodor*, ed. de J. González Barrera, Kassel, Reichenberger, 2008, págs. 124-143.

Marín, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Estudios de Hispanófila, 1968.

Morley, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega,* trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

Nebrija, Antonio de, *Gramática sobre la lengua castellana*, ed., estudio y notas de Carmen Lozano. *Paginae Nebrissenses*, al cuidado de Felipe González Vega, Madrid, Real Academia Española, 2011.

Romancero, ed. de Paloma Díaz-Mas; estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica, 1994.

Ruano de la Haza, José María, «Una nota sobre la división en cuadros», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, ed. de José María Ruano de la Haza y John J. Allen, Madrid, Castalia, 1994, págs. 291-294.

Rojas, Fernando de (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.

Vega Carpio, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias,* ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2012.

Vitse, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo xvii: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El Escritor y la Escena, VI*, ed. de Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, págs. 45-63.

— «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de

Peribáñez)», en *Métrica y estructura en el teatro de Lope de Vega*, ed. de Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, págs. 169-205.

— «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4, 2010, págs. 19-75.

«*Concordia discors*: Lo uno y lo diverso en la literatura de la España de los Austrias». Avances de un proyecto de investigación

Isabel Muguruza Roca
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
isabel.muguruza@ehu.eus

Resumen: El grupo de investigación «*Concordia discors*: Lo uno y lo diverso en la literatura de la España de los Austrias», de la Universidad del País Vasco, se propone estudiar los fenómenos literarios relacionados con la complejidad socio-política, lingüística y cultural de la Monarquía Hispánica, sus factores de cohesión y sus tensiones internas (particularmente en torno a la década de 1640). El estudio y edición crítica de la obra dramática en castellano del portugués Jacinto Cordeiro permitirá ver la proyección literaria de las tensiones derivadas de la Monarquía Dual y la separación de Portugal. Se abordará igualmente el uso propagandístico del teatro en relación con la insurrección y guerra de Cataluña.

Palabras clave: Monarquía Hispánica, teatro barroco, Jacinto Cordeiro, Guerra de Cataluña.

El grupo de investigación «*Concordia discors*: Lo uno y lo diverso en la literatura de la España de los Austrias», de la Universidad del País Vasco, comenzó en 2019 a iniciativa del profesor José Javier Rodríguez Rodríguez, fallecido prematuramente el 21 de septiembre de ese mismo año. Él fue quien gestó el proyecto y estableció sus líneas de investigación y plan de trabajo, una muestra del cual se presentó como panel al XII Congreso de la AISO (Neuchâtel 2020) bajo el título «Concordia discors: Jacinto Cordeiro y la dramaturgia de la Monarquía Dual». El presente escrito quiere ser también un homenaje agradecido a su memoria.

Acogiéndonos a la fórmula horaciana de la *Concordia discors*, aplicada tanto al arte como al pensamiento político, el propósito general del grupo es estudiar los fenómenos literarios y dramáticos que de una forma tácita o explícita manifiestan la compleja diversidad que caracterizó a la Mo-

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_044
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 431-439

narquía Hispánica o Monarquía Católica de la España de los Austrias, atendiendo tanto a la representación de los factores de convergencia y cohesión entre las diferentes partes y actores, como a los que dejan ver las tensiones internas y los conflictos de aquella difícil *unitas multiplex*.

El marco teórico al que nos remitimos considera el estudio de la literatura como documento histórico, no solo por ser parte indisociable de un contexto histórico-cultural, sino sobre todo en su condición de entramado ideológico que refrenda o cuestiona los discursos de poder; es decir, como «signo ideológico» que, desde los postulados de la Semiótica de la Cultura (Lotman 2003), debe analizarse en relación con otros signos ideológicos, materializados a su vez en los discursos políticos, sociales y culturales. Más allá de emplear los textos literarios como referentes directos de procesos históricos, se trata también de considerar la correlación entre las diversas series históricas a través de un análisis crítico del texto literario que no pierda de vista su dimensión histórica y su funcionalidad pragmática. En este sentido, asumimos igualmente los planteamientos crítico-literarios del Nuevo Historicismo (Le Goff 1988) en su aspiración a una historia total, estructural o cultural (Burke 2005), y entendiendo que la Historia solo es accesible mediante los textos, que no la «reflejan», sino que forman parte de ella[1].

Desde estas perspectivas de estudio, nuestra primera fase de trabajo se concreta en observar el comportamiento de ciertos discursos literarios en un momento especialmente revelador de la complejidad antes señalada y de sus disrupciones, el de la crisis de la Monarquía Hispánica que se produce en la década de 1640, en la que confluyen dos procesos de disgregación y resistencia: la emancipación de Portugal, que da fin a la Monarquía Dual, y la insurrección y guerra de Cataluña[2]. En ambos es visible la participación del discurso literario como agente político e ideológico, que se posiciona en uno u otro sentido, y que busca influir en los actores del conflicto y en la opinión pública, siendo especialmente significativo en los dos casos el papel que desempeñó el teatro, convertido con facilidad en altavoz ideológico debido a su fuerte arraigo como hábito social. Cabe

1 Atendiendo a esta proyección histórica, la actividad del grupo ha pasado a integrarse recientemente en el proyecto de investigación «Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Un análisis multidisciplinar (Historia, Arte, Literatura)» PID2020-114496RB-I00, liderado por Andoni Artola y José María Imizcoz en la UPV/EHU.

2 Para la relación entre ambos conflictos, vista por sus contemporáneos, cf. Anastácio (2008).

recordar al respecto que el teatro de la Alta Edad Moderna ha sido reconocido como un campo de trabajo prioritario para la pesquisa neohistoricista, tanto por su naturaleza de género colectivo y destinado a la colectividad, como por la importancia que adquiere el tema del poder en un momento histórico que asiste además a la construcción del «sujeto»[3]. Ante ello, consideramos que para esta indagación es necesario ir más allá de los textos canónicos (principalmente calderonianos en la aplicación de esta perspectiva de estudio)[4] y nos proponemos la recuperación y el estudio de una serie de textos dramáticos hasta ahora apenas abordados por los estudios histórico-literarios, pero que contribuyeron de una manera muy directa a configurar el discurso político, tanto de integración como de disgregación y ruptura.

Del papel ejercido por el teatro entre los numerosos escritos polémicos y propagandísticos que generó la revuelta de Cataluña, dan testimonio las dos comedias con las que iniciamos esta línea de trabajo. Datadas en la citada década de 1640, ambas recrean para sus fines el episodio histórico de las Vísperas sicilianas y carecen hasta el momento de edición moderna. La primera de ellas, titulada *Los agravios satisfechos y vísperas sicilianas*, fue publicada falsamente bajo el nombre de Calderón de la Barca (Zaragoza 1646)[5], por lo que engrosa el largo número de apócrifos calderonianos[6]. La otra comedia apareció con el título de *La venganza en los agravios. Comedia famosa de tres ingenios* (suelta sin lugar ni año), reeditada en 1704 como *Las Vísperas sicilianas de tres ingenios*, lo que hizo que llegara a confundirse con la atribuida a Calderón[7]. Ambas retoman la revuelta contra los franceses que tuvo lugar en Palermo en 1282, en la víspera de la fiesta del Espíritu Santo, y que puso fin al dominio francés de la isla para dar co-

3 Véanse los trabajos contenidos en Madrigal (1997).

4 Cf., por ejemplo, Greer (1997).

5 *Parte 41 de comedias de diferentes autores*, Zaragoza: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Pedro Escuer, págs. 337-366. En esta edición la obra aparece con el título de *La gran comedia de las vísperas sicilianas*. El título, aparentemente más completo, de *Los agravios satisfechos y vísperas sicilianas* aparece en la suelta, sin lugar ni año ni impresor, conservada en la BNE (T-55360/54).

6 Cf. Vega García-Luengos (2002). El propio Calderón la citaba en la lista de obras que falsamente se le habían atribuido incluida en el Prólogo a la IV parte de sus *Comedias nuevas* (1672) (Deias 2016a: 78).

7 Corrigió el error Vega García-Luengos (1994: 61). La suelta sin año se encuentra en la BNE [U/10391(14)], datada por su tipografía en el siglo xvii. Los datos internos sitúan su composición en 1644 (Deias 2016b: 195), fecha en la que también se registra una primera representación de la pieza (CATCOM, *s.v. Las vísperas sicilianas*).

mienzo al reinado de Pedro III de Aragón. Y en ambas también los hechos del pasado se proyectan sobre el contexto de la guerra de los Treinta Años, convirtiéndolos en manifiesta propaganda antifrancesa y de exaltación de la Monarquía Hispánica, siguiendo una práctica ya documentada en otros escritos de la época, por la que la victoria aragonesa en Sicilia es utilizada para legitimar la primacía española sobre Francia, transformando al rey Pedro de Aragón en fundador del imperio capitaneado por los Austrias[8], algo que, a su vez, interesaba por entonces al conde-duque de Olivares en su proyecto de monarquía centralizada (Deias 2016b: 187). Más allá de esto, las dos comedias aprovechan la dramatización de los hechos históricos para generar un mensaje ideológico en relación con el conflicto catalán, resaltando los efectos dañinos de la ocupación francesa en Cataluña y el fracaso de la rebelión de Barcelona para fomentar la revuelta antifrancesa en Cataluña, como ha adelantado Antonia Deias (2016a y 2016b), quien colabora con el grupo de investigación en la tarea de edición y estudio de sendas piezas, que hemos abordado y que se encuentra ya en un estado considerablemente avanzado.

Con el mismo objetivo de recuperar textos desatendidos por la historiografía literaria tradicional, pero de gran valor por su significación ideológica, nuestro propósito respecto al otro proceso coetáneo antes citado, el de la Monarquía Dual y guerra de sucesión portuguesa, es el rescate de la obra de los dramaturgos lusitanos que escribieron en castellano durante el periodo de la anexión de Portugal a la Monarquía Hispánica, siguiendo los moldes de la Comedia Nueva, tan exitosa en Portugal como en el resto de la Península.

La extensión de la lengua castellana en los ámbitos literarios portugueses es un fenómeno complejo que no se circunscribe al periodo de la Monarquía Dual, aunque entonces adquiriera especiales implicaciones ideológicas[9], y que, por lo que respecta al teatro del siglo XVII, ha de entenderse bajo el canon marcado por la Comedia Nueva, que hizo del es-

8 Deias (1986b: 186-187) recoge varios ejemplos de este uso político del episodio histórico, entre ellos la *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos* de Francisco de Moncada (1623), donde Pedro de Aragón aparece como «el primer rey de España que puso sus banderas vencedoras en los reinos de Italia, sobre cuyo fundamento hoy se mira levantada su monarquía».

9 Álvarez Sellers (2018: 189) advierte que para estos autores el bilingüismo no se contemplaba como una deslealtad, sino como un privilegio; y señala el hecho de que dramaturgos posteriores a la Restauración que escribieron en defensa de la causa portuguesa no tuvieran empacho en escoger el castellano como vehículo de difusión literaria.

pañol la lengua del teatro, puesto que no solo era este el idioma de los dramaturgos que funcionaban como modelos, sino también de la mayor parte de los actores profesionales que debían interpretarlo en los escenarios (Camões y Sousa 2019)[10]. A pesar de ello, la cuestión de la lengua determinó la marginación de estos escritores por parte de la historiografía literaria tradicional: la portuguesa los consideró un cuerpo extraño en su tradición literaria nacional (bajo el rótulo de «castellanizantes»), y la española los ignoró por su carácter foráneo (cf. Depretis 2014). Para nosotros, sin embargo, la obra de los «castellanizantes» portugueses, al situarse en un espacio de intersección, se nos presenta como testimonio privilegiado de los factores de cohesión y de tensión que marcaron la convivencia conflictiva del periodo.

Del extenso corpus textual de la *escola espanhola* en los tiempos de la Restauración (Sousa 2018), nuestro primer propósito es el estudio y la edición de la obra dramática completa del más importante de estos dramaturgos, el alférez lisboeta Jacinto Cordeiro (1606-1646), un autor que conoció el éxito tanto en los escenarios como en las prensas, pero cuya obra teatral carece aún de edición crítica moderna, salvo por algunas piezas aisladas. El atractivo de este autor para nuestros propósitos es que participó personalmente en los conflictos socio-políticos que llevaron a la ruptura hispanoportuguesa, posicionado a favor de la causa secesionista, lo que hace de su producción dramática, escrita toda ella en castellano, un documento de especial interés para su análisis como signo ideológico; y así se aprecia ya en su temprana comedia *La entrada del rey en Portugal* de 1621, que dramatiza la visita a Lisboa de Felipe III en 1619 y que comparte el tono reivindicativo de otros escritos compuestos a raíz de la famosa visita regia (Rivero Machina 2013)[11].

La obra dramática de Cordeiro está compuesta por 17 comedias y dos entremeses (*Entremés famoso de los sordos* y *Entremés de don Roque*,

10 La estrecha relación cultural luso-española que se dio en torno a este fenómeno artístico y social está siendo atendida por los últimos historiadores del teatro, tanto en España (por ejemplo, Reyes Peña y Bolaños Donoso 1998) como en Portugal (Camões y Sousa 2019), confirmando el papel de corrales como el Patio de las Arcas de Lisboa, donde actuaban compañías profesionales castellanas, así como la demanda de impresos teatrales en tierras lusitanas. No obstante, el teatro portugués en español (y también bilingüe) era ya frecuente en el siglo XVI, antes de la Comedia Nueva (véase Mota Placencia y Rodríguez Rodríguez 2009).

11 No es que Cordeiro rechazase por entonces la unión ibérica, sino que mantenía una actitud reivindicativa y patriótica que reclamaba para Portugal un lugar preeminente en esa unión (Rivero Machina 2013: 76).

ambos editados por Depretis 1999)[12]. Tras la publicación temprana de *La entrada del rey en Portugal*, ya citada (Lisboa, Jorge Rodrigues 1621), el grueso de las comedias de Cordeiro apareció publicado en dos partes de comedias, con seis piezas cada una: en 1630 se publicó el volumen *Seis comedias famosas del alférez Jacinto Cordero*, también en Lisboa, en la imprenta Pedro Craesbeeck, y en 1634 el titulado *La Segunda parte de comedias del alférez Jacinto Cordero*, en Lisboa, por Lorenço Craesbeeck, que contiene otras seis comedias[13]. Además, se ha conservado en manuscrito autógrafo, datado en 1626, la comedia titulada *El favor en la sentencia*. Las tres comedias restantes del autor están sin fechar: *La privanza merecida* y *¡Viva quien vence!* en manuscrito autógrafo, y *A grande agravio, gran venganza* en una *suelta* sin pie de imprenta. Solo tres de ellas han sido editadas modernamente: *La privanza merecida* (Depretis 1999), *El juramento ante Dios* (Cruz-Ortiz 2014) y *¡Viva quien vence!* (Paola Calef 2017)[14].

La edición crítica que nos proponemos de toda la obra dramática de Cordeiro permitirá, atendiendo a los objetivos del grupo arriba expuestos, obtener un cuadro completo desde el que indagar en los posicionamientos ideológicos de este autor en relación con las tensiones vinculadas a la Monarquía Dual, su posible evolución y la forma en que se transfieren al texto dramático. En esta empresa nuestro primer hito es la edición de las dos Partes de comedias, a cuyo estudio pertenecen los trabajos «*Concordia discors*: elementos romanceriles en la dramaturgia de Jacinto Cordeiro», de Ane Zapatero y Carlos Mota, y «Seis comedias famosas: en torno a la primera parte de las comedias del alférez Jacinto Cordeiro», de Elena Muñoz Rodríguez, incluidos en el presente volumen.

---

12 Fuera del terreno escénico, escribió tres poemas de larga extensión (*Elogio de poetas lusitanos*, 1631; *Silva al Rey nosso senhor dom Joam Quarto*, 1641; *Triumpho francés*, 1641) y varias piezas poéticas menores.

13 Sus títulos son: *El secretario confuso*, *Con partes no hay ventura*, *El mal inclinado*, *Victoria por el amor*, *Lo que es privar* y *Los doce de Inglaterra*. Las seis comedias de la primera parte aparecen, a su vez, como: *Amar por fuerza de estrella*, *El juramento ante Dios*, *El hijo de las batallas*, *El mayor trance de honor* y las dos partes de *Duarte Pacheco*.

14 Aunque Cordeiro nunca fue un autor desconocido, no empezó a ser objeto de estudios específicos hasta 1966 (Heitor Martins), y hay que esperar hasta 1987 para encontrar estudios de más amplitud sobre su figura y su obra (Christophe González), que van abriéndose camino después gracias a Depretis (1999), y ya en el siglo XXI a Jaime Cruz-Ortiz y Mariela Insúa. El interés por este autor corre parejo al que despierta el teatro hispano-portugués del siglo XVII, como se ve en el espacio a él dedicado en la tesis de Sousa (2018).

Cabe decir finalmente que, en relación con esta línea de trabajo, el grupo se propone continuar la colaboración con el Centro de Estudos de Teatro de la Universidad de Lisboa que ya iniciara José Javier Rodríguez, con dos finalidades: por una parte, compartir los objetivos, el proceso y las dificultades del trabajo con los investigadores portugueses; por otra, buscar una fórmula para que la edición crítica de la obra dramática de Jacinto Cordeiro pueda integrarse en la colección *Teatro de autores portugueses do século xvii. Uma biblioteca digital* (en línea: <http://www.cet-e-seiscentos.com>).

Obras citadas

Álvarez Sellers, María Rosa, «El reinado de los Austrias en el teatro portugués del siglo xvii», *Studia Iberica et Americana (SIBA)*, 5, 2018, págs. 187-200.

Anastácio, Vanda, «Conflitos e contactos na Ibéria: as relações entre Portugal e a Catalunha em 1640 nos "papéis" da Restauração», en *A construção do outro: Espanha e Portugal frente a frente*, ed. de Tobias Brandenberger, Elisabeth Hasse y Lydia Schmuck, Tübingen, Calepinus Verlag, 2008, págs. 59-85.

Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, trad. Pablo Hermida Lazcano, Barcelona, Paidós, 2005.

Calef, Paola, ed., Jacinto Cordeiro, *«¡Viva quien vençe!» Una comedia inédita de Jacinto Cordeiro*, Torino: Università di Torino, 2017.

Camões, José y José Pedro Sousa, «Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (ss. xvii y xviii)», *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 7.2, 2019, págs. 14-88.

CATCOM. Véase Ferrer Valls.

Cruz Ortiz, Jaime, ed., Jacinto Cordeiro, *«El juramento ante Dios, y lealtad contra el amor». A modern and critical Edition*, New York, Peter Lang, 2014.

Deias, Antonia, «La sublevación de Cataluña de 1640 en *Los agravios satisfechos*, apócrifo de Calderón de la Barca», *Revista de Literatura*, 78.155, 2016a, págs. 77-94.

— «*La venganza en los agravios y vísperas sicilianas* dei *tres ingenios* e il 1640. Una commedia del risentimento e del rancore», *Studi Secenteschi*, 57, 2016b, págs. 185-214.

DEPRETIS, Giancarlo, «Due entremeses di Jacinto Cordeiro: *El entremés famoso de los sordos* e *El famoso entremés de Don Roque*», en *L'entremés come genere letterario*, ed. de G. Depretis, Torino, Edizioni dell'Orso, 1999, págs. 113-140.

— ed., Jacinto Cordeiro, *La privanza merecida*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.

— «La dificultad histórica de las relaciones culturales hispanoportuguesas», *Semiosfera*, 2, 2014, págs. 32-44.

FERRER VALLS, Teresa *et al.*, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM*. Disponible en <http://catcom.uv.es> (consulta: 15 de marzo de 2021).

GONZÁLEZ, Christophe, *Le dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps*, Provence, Université de Provence, 1987 (tesis doctoral).

GREER, Margaret R., «Constituting Community: A New Historical Perspective on the Autos of Calderón», en *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis,* Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, ed. de José A. Madrigal, 1997, págs. 41-67.

LE GOFF, Jacques, ed., *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1988.

LOTMAN, Iuri M., «La semiótica de la cultura y el concepto de texto», *Lotman desde América*, ed. de Manual Cáceres, *Entretextos*, 2, 2003, págs. 121-126.

MADRIGAL, José A., ed., *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis,* Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1997.

MARTINS, Heitor, «Jacinto Cordeiro e *La estrella de Sevilla*: Notas sobre a ideología portuguesa durante a Monarquia Dual», en *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, ed. de A. Costa Ramalho, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1966, vol. IV, págs. 109-139.

MOTA PLACENCIA, Carlos, y José Javier RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, «Sobre el teatro portugués en español», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición*

e interpretación, ed. de Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid, Iberoamericana, 2009, págs. 307-320.

Reyes Peña, Mercedes de los y Piedad Bolaños Donoso, «La presencia del teatro barroco español en Lisboa a través del estudio del Patio de las Arcas», en *O Barroco e o Mundo Ibero Atlántico*, ed. de Maria da Graça Mateus Ventura, Lisboa, Colibri, 1998, págs. 135-149.

Rivero Machina, Antonio, «La jornada real de Felipe III de España por Portugal: repertorio literario y mensaje político», *Límite*, 7, 2013, págs. 63-82.

Sousa, José Pedro, *A arte e o ofício do teatro em Portugal no século xvii*, Universidade de Lisboa, 2018 (tesis doctoral). Disponible en <http://hdl.handle.net/10451/34786> (consulta: 15 de marzo de 2021).

Vega García-Luengos, Germán. «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Criticón*, 62, 1994, págs. 57-78.

— «El Calderón apócrifo», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños,* ed. de Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, págs. 887-904.

Seis comedias famosas: en torno a la primera parte de comedias del alférez Jacinto Cordeiro

Elena Muñoz Rodríguez
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
elena.munoz@ehu.eus

Resumen: *Seis comedias famosas del alférez Jacinto Cordero*, publicado en 1630 por Pedro Craesbeeck, constituye la primera parte de comedias del autor lisboeta. Hasta el momento, hemos logrado localizar dos ejemplares de este testimonio, uno mútilo y otro completo. En este trabajo se realiza una descripción bibliográfica del volumen con el fin de resolver las dudas sobre su conservación y su carácter de volumen unitario. Con ello se pretende también aclarar la fecha de publicación de las comedias de Cordeiro tituladas *Próspera* y *adversa fortuna de Duarte Pacheco*.

Palabras clave: Jacinto Cordeiro, Pedro Craesbeeck, teatro impreso, *partes de comedias*, *Próspera* y *adversa fortuna de Duarte Pacheco*.

En el año 1603 salía de las prensas de Pedro Craesbeeck, impresor flamenco afincado en Lisboa, el conocido volumen titulado *Seis comedias de Lope de Vega*, germen de la exitosa fórmula de las *partes de comedias* de un solo autor, que muy pronto se extendió a todas las imprentas de la península ibérica (solo una de las comedias reunidas en este volumen era del Fénix). Varios años después, en 1630, el mismo taller imprime un volumen que se titula *Seis comedias famosas del alférez Jacinto Cordero* (*SCF*), siguiendo el esquema de aquellas seis de Lope. En este caso, el autor que figura en el título sí se corresponde con el autor de las seis comedias del tomo.

En el prólogo de *SCF* Jacinto Cordeiro ofrece una segunda entrega, por lo que esta constituye la primera parte de comedias del autor. Esta segunda entrega se titula *Segunda parte de las comedias del alférez Jacinto Cordero* y no ve la luz hasta 1634, a pesar de que la primera licencia se emite en octubre de 1630[1]. De esta *Segunda parte* conservamos varios

1 *SCF* fue impreso por Pedro Craesbeeck y su hijo, Paulo, fue su costeador. Cuando

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_045
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 440-448

ejemplares en bibliotecas que además cuentan con reproducciones digitales fácilmente localizables y accesibles. Por el contrario, el tomo de *SCF* es algo más complicado de consultar, y en los últimos años ha existido cierta confusión en torno a su conservación e incluso se ha puesto en duda su carácter de volumen unitario.

Un rastreo por los OPAC tanto generales como de las principales bibliotecas europeas y americanas nos permite localizar dos ejemplares: uno en la Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) —signatura RES.205//2V—, y otro en la Biblioteca da Universidade de Coimbra —en la Faculdade de Letras, signatura 2-9-7. El ejemplar de Coímbra está completo (ver descripción abajo). No así el de la BNP, a través de cuya digitalización hemos observado que el ejemplar catalogado como *SCF* solo contiene las comedias de *La primera parte de Duarte Pacheco* y la *Segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco*[2]. Además, están encuadernadas junto a una edición de *La entrada del Rey en Portugal* (*Entrada*) —primera comedia publicada de Jacinto Cordeiro—, impresa en Lisboa, por Jorge Rodrigues, en 1621. *Entrada* es la primera, seguida por las dos comedias de Duarte Pacheco.[3]

Estas comedias de Duarte Pacheco del ejemplar de la BNP, y sus dedicatorias, fueron desgajadas de algún ejemplar de *SCF*, como nos revela el cotejo con el de Coímbra. Por tanto, el único ejemplar completo que poseemos de este testimonio se encuentra en Coímbra; no obstante, creemos que no siempre ha sido accesible ni ha estado presente en los catálogos electrónicos. Todo ello ha generado algunas confusiones que exponemos a continuación en un recorrido por los catálogos impresos y estudios críticos que se han ocupado con más o menos detalle de la obra teatral de Jacinto Cordeiro.

De los bibliógrafos que dan cuenta de ella, quien primero menciona las *SCF* es García Peres (1890: 122), que conocía por lo menos un ejemplar

se publica la *Segunda parte* Pedro Craesbeeck ya había muerto y la imprenta pasa a manos de su hijo mayor, Lourenço, quien imprime el volumen costeado por él mismo y su hermano Paulo.

2 Si visualizamos el registro de este ejemplar en el OPAC de la BNP en formato UNIMARC encontraremos indicado que faltan los folios preliminares y las cuatro primeras comedias del tomo.

3 Antes de las dos comedias de Duarte Pacheco, hay una portada manuscrita que dice «Próspera e Adversa Fortuna de Duarte Pacheco Em Duas Comedias Pello Alferes Jacinto Cordeiro» y lleva otra signatura (205. 2; la *Entrada* es 205), y en la parte inferior a lápiz está escrito «1630» en el centro y, debajo, en la esquina interna «P.º Craesbeeck».

completo y uno mútilo, con solo las dos comedias de Duarte Pacheco, que probablemente fuera el de la BNP, pero no da indicaciones acerca de la ubicación de ninguno de ellos. Gusmão Arouca (2001: 529) recoge las *SCF* tomando la noticia del *Catálogo da importante e preciosissima livraria que perteneceu aos notaveis escritores e bibliófilos Condes De Azevedo e de Samodães* (1921-1922), antiguos poseedores del ejemplar de Coímbra, pero no se aporta el dato de su ubicación en el momento en que escribe su bibliografía, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Por su parte, José Simón Díaz (1971: 8) se basa en lo dicho por García Peres. Héctor Urzáiz (2002: 267), por último, ya solo documenta el ejemplar mútilo de la BNP.

En cuanto a estudiosos y críticos, Raymond MacCurdy en 1978 consulta las comedias de Duarte Pacheco desde el ejemplar de Lisboa, y afirma: «Because of the pagination this so-called *suelta* seems to have been torn from Cordero's *Seis comedias famosas* (Lisbon, 1630), but I cannot be sure since I [...] have not seen the text in the *Seis comedias*» (1978: 173). Christophe Gonzalez también se encuentra con esta dificultad: «En 1630 paraît un premier recueil de six comédies, dont aucun exemplaire ne nous est parvenu. Les ensembles conservés actuellement ne sont que des collections d'éditions isolées ou des morceaux tronqués des deux ouvrages de l'auteur, accolés par des curieux» (1987: 35). Deduce la composición exacta del tomo, afirma, del descarte de otras comedias publicadas en otras ediciones. Desde su tesis doctoral en 1987 hasta 2014 ha dedicado numerosos estudios a Jacinto Cordeiro y en todos ellos confiesa no haber podido encontrar el ejemplar completo.

Jaime Cruz-Ortiz (2010: 342), por su parte, considera *Entrada* una comedia del tomo de 1630. El mismo investigador, que realiza la edición de *El juramento ante Dios* —esta sí, comedia incluida en el tomo— en 2014, utiliza como texto base una edición de Zaragoza de 1652. El motivo, aduce, es no haber logrado localizar ningún ejemplar de *SCF* —salvo el de Lisboa—, y que, si existe, lo más probable es que se trate tan solo de un ejemplar facticio formado a partir de varias *sueltas* (Cruz-Ortiz 2014: 61). Otro error importante que se deriva del volumen de la BNP y de la falta de accesibilidad del de Coímbra es que se ha llegado a considerar que las comedias del díptico de Duarte Pacheco fueron publicadas, como *Entrada*, en 1621. Así lo afirman Cruz-Ortiz (2010: 341), Insúa (2012: 188) y Álvarez Sellers (2020: 37).

El ejemplar de Coímbra es ahora fácilmente localizable a través de catálogos generales como el Universal Short Title Catalogue o Iberian Books y a través también del catálogo de la propia universidad, que posee un

fondo teatral considerable de obligada consulta en la búsqueda de testimonios literarios del Siglo de Oro. A juzgar por el hecho de que no hemos leído por el momento ningún estudio que precise su ubicación (a pesar de que pudiera haber quien sí lo conociera y no creyera necesaria esta aclaración), creemos que este ejemplar ha sido incluido en los catálogos electrónicos solo recientemente y, por ello, los errores en cuanto a las *SCF* se han ido perpetuando. Debido a estas dudas y confusiones parece oportuno ofrecer una breve descripción desde el ejemplar de Coímbra, no sin antes aclarar que no hemos podido consultarlo en persona, así que nos basamos en lo que podemos observar a través de la digitalización.

Transcripción de la portada

SEIS | COMEDIAS | FAMOSAS | Cuyos titulos son los siguientes. | *Amar por fuerça de Estrella.* | *El juramento ante Dios.* | *El hijo de las Batallas.* | *El mayor trance de honor.* | *Primera parte de Duarte Pacheco.* | *Segunda parte de Duarte Pacheco.* | DEL ALFEREZ IACINTO CORDERO. | Dirigidas a diferentes personas. | Año [viñeta xilográfica cuadrada con un rosal] 1630 | EN LISBOA | Por Pedro Craesbeeck Impressor del R | A costa de Paulo Craesbeeck mercader de libros, y vendese en su casa en[4]

Descripción externa

4º. – ¶^{4}A-B^{8}C^{6}D-E^{8}F^{5}G-H^{8}I^{4}K-L^{8}M^{5}N-O^{8}P^{4}Q-R^{8}S^{4}. – 4 h., 1-142 [=124] f. – L. roms. e itáls.

Contenido

Preliminares: licencias, prólogo, dedicatoria de la primera comedia, canción y décima	(¶1r-¶4v)
Amar por fuerza de estrella, y un portugués en Hungría	(A1r-C6v)
Dedicatoria	(D1r)
El juramento ante Dios, y lealtad contra el amor	(A1r-C6v)
Dedicatoria	(G1r)
El mayor trance de honor	(G1v-I4r)
Elemento decorativo	(I4v)
Dedicatoria	(K1r)
El hijo de las batallas	(K1v-M5v)
Dedicatoria	(N1r)

4 La esquina inferior derecha está deteriorada.

Primera parte de Duarte Pacheco	(N1v-P4v)
Dedicatoria	(Q1r)
Segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco	(Q1v-S4r)
Erratas	(S4v)

El volumen se ha realizado en formato 4º. La mayoría de los cuadernos son de ocho folios, salvo el de los preliminares, que es de cuatro, y los que finalizan las comedias, que son de seis o de cuatro (también hay dos anómalos —F y M— de cinco). Además, faltan cuatro folios del primer cuaderno: el texto perdido se corresponde con el final de la primera jornada y el comienzo de la segunda, como hemos podido comprobar gracias a otros testimonios que se conservan de la primera comedia. El tomo fue preparado para que las comedias pudieran desglosarse, ya que siempre coincide el final de una comedia con el final de un cuaderno. La foliación no tiene errores salvo en el último folio, donde se han invertido los dos últimos números: 142 [124].

El texto está dispuesto a una sola columna en los preliminares y en la dedicatoria de cada comedia. El cuerpo del texto se encuentra impreso a dos columnas, salvo en dos circunstancias: la primera, cuando encontramos metros italianos; la segunda, en el folio 13r, donde nos encontramos con 10 versos octosílabos a una sola columna. En este folio y en el anterior (12v) hay grandes espacios antes y después de las acotaciones y solamente contamos entre 30 y 35 líneas por columna, cuando en el resto del impreso hay regularmente 40 líneas. Esto parece evidenciar una mala cuenta del original, resuelta a tiempo mediante el medio lícito de incluir espacios mayores entre líneas. Lo mismo parece haber ocurrido en el folio 53r, donde podemos leer seis versos octosílabos al comienzo del folio, justo antes de un soneto, a una sola columna.

Los paratextos legales, emitidos en portugués, comprenden cinco licencias, la última de enero de 1630. En junio se emite la fe de erratas y se tasa en 150 *réis* en papel. Los preliminares literarios, escritos también en portugués, comienzan con el prólogo del autor al volumen. Aquí Cordeiro hace referencia a algunos lugares de la literatura clásica para reprochar la actitud, siempre censuradora, de los críticos, y pide benevolencia con sus obras, puesto que ya ha visto vituperarlas en algunas ocasiones en los teatros, excusándose, como era habitual, en las transgresiones al texto que acostumbraban a hacer los autores de comedias. Así pues, algunas de las obras que aquí se imprimen ya habían pasado por las tablas. Final-

mente, acudiendo a un nuevo tópico, declara haber sido animado por unos amigos a esta empresa y ofrece una segunda parte si estas primeras comedias son bien recibidas.

Cada comedia lleva una dedicatoria que la precede. En la primera el dedicatario es João Gonçalves da Câmara, cuarto conde de Calheta y capitán general de Madeira, que vivió entre 1590 y 1656, descendiente de João Gonçalves Zarco (1394-1471), noble navegador que obtuvo la capitanía de las islas de Porto Santo y Madeira. Este conde era también poeta, y a él le dedica Cordeiro la 15ª estrofa de su *Elogio de poetas lusitanos* (1631). Le obsequia posteriormente con una canción «em nossa lingoa Portuguesa», dedicada al Senhor Dom Miguel de Noronha, virrey de la India desde 1629, y le pide a su dedicatario que «autorize nossa lingoa com fazer versos nella». Tras esta canción, Cordeiro incluye una sencilla décima a la salida de su libro, esta vez en castellano, en consonancia con el cuerpo de la obra. Todos estos textos anteriores a la primera comedia están impresos en el cuaderno de los preliminares.

La siguiente comedia está dedicada a Henrique Correa da Silva, *alcaide-mor* de Tavira entre 1582 y 1637. Alaba su servicio militar y también el de su padre, Martim Correa da Silva, maestre de Santiago, elogiado por otros españoles por su participación en la batalla de Tentudia. La tercera comedia se la dedica a João Mascarenhas, sin indicar más títulos ni cargos. Puede que se trate de João Mascarenhas, tercer conde de Santa Cruz (por matrimonio con Beatriz Mascarenhas), a quien Cordeiro dedica estos versos en *Entrada*: «Es el capitán mayor / de Ginetes, conde insinge / de Santa Cruz, gran valor, / y Mascarenhas, que basta / para heroica perfeción» (vv. 2660-2664).

El siguiente dedicatario es Lourenço Pirez Carvalho. Según explica Cordeiro, participó, entre otras contiendas, en la «inmortal jornada em que se restaurou a Bahia», conocida expedición llevada a cabo en 1625 de manera conjunta entre España y Portugal por la que se recuperó Bahía, ciudad brasileña que había caído en manos de los holandeses. En esta dedicatoria, el autor aporta al final una valiosa información sobre la representación de la comedia: la Universidad de Coímbra solicitó expresamente esta comedia para que fuera escenificada en las fiestas de canonización de la reina Isabel de Portugal en 1625. Ya había sido representada antes en el Patio de las Arcas de Lisboa por la compañía de Manuel Simón, quien la representó también después en la ciudad universitaria.

A Gabriel Pereira de Castro le ofrece Cordeiro los versos de su primera comedia sobre Duarte Pacheco, que hizo por amor a su patria sobre este

héroe que considera descuidado por los cronistas de su tiempo. Elogia el estudio y dedicación del poeta, cuyos esfuerzos, plasmados en un célebre poema —la *Ulisseia o Lisboa edificada*— se verán recompensados por la fama. El último dedicatario es Manoel Alvres Pinto, «Cavallero del Habito de Santiago, Fidalgo de la Casa del Rey nuestro señor en la de Portugal», según el *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* de António López de Vega (1641), de la que es también dedicatario y donde se le alaba por sus virtudes y servicios militares, en especial en Flandes.

En suma, Cordeiro dedica sus comedias a seis portugueses, uno de ellos poeta reconocido y los cinco restantes, militares a los que pudo conocer el dramaturgo, o bien pudo oír hablar de sus hazañas durante sus servicios militares, y ahora buscaba su mecenazgo o su apoyo en la carrera teatral. João Gonçalves da Câmara, llamado por Cordeiro en su *Elogio* «Conde Capitán», seguramente sea el hombre más influyente de los aquí mencionados, lo que justifica tal vez que le dedique la primera comedia, y que el texto de esta dedicatoria esté impreso todavía en los preliminares, junto a la canción sobre otro noble militar, contemporáneo a Cordeiro y al conde, que acababa de ser nombrado virrey de la India.

Recapitulando, conservamos un ejemplar completo de *SCF*, primera parte de comedias del alférez Cordeiro, y está ubicado en la Biblioteca Universitaria de Coímbra. El tomo de la BNP está incompleto: solo contiene el díptico de Duarte Pacheco, las dos últimas comedias del volumen, y están encuadernadas junto a un ejemplar de la edición de 1621 de *Entrada*. Puesto que suponía cierto riesgo asumir la edición e impresión de la primera parte de un autor que por el momento solo había publicado una comedia, los Craesbeeck prepararon el volumen para que las comedias pudieran ser desglosadas y vendidas por separado. Por cotejo *in absentia*, a través de las signaturas de los catálogos y bibliografías que hemos consultado, no parece que exista ninguna otra comedia que se haya desgajado de algún otro ejemplar de *SCF*. Tampoco existe noticia alguna sobre otras posibles ediciones posteriores de esta primera parte del autor.

Aun así, podemos suponer que, a pesar de las afirmaciones de su autor en el prólogo, granjearon el éxito entre el público lisboeta antes de ser impresas. Poseemos noticias de sus posibles representaciones (Ferrer Valls, *CATCOM*) y algunas se volvieron a publicar posteriormente. *El juramento ante Dios*, la obra más difundida de Cordeiro, se incluyó en la *Parte cuarenta y cuatro de comedias de diferentes autores*, publicada en Zaragoza en 1652. Además, esta comedia y otras dos, *Amar por fuerza de estrella* y *El hijo de las batallas*, fueron impresas después, ya en el siglo XVIII,

en numerosas ediciones sueltas. Una última prueba del éxito de *SCF* es que la *Segunda parte* ya no se imprime para que sus comedias puedan ser desglosadas. Para los editores costear las obras de Cordeiro ya no suponía un riesgo. Estas *SCF* fueron, así, las que consagraron al alférez como uno de los dramaturgos portugueses que mejor supieron, desde Lisboa, asimilar la fórmula de la comedia nueva que triunfaba a ambos lados de la frontera hispano-portuguesa.

Obras citadas

Álvarez Sellers, María Rosa, «Dramaturgos portugueses en la corte hispánica: Jacinto Cordeiro y Juan de Matos Fragoso», en *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, ed. de Elena Martínez Carro y Alejandra Ulla Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2020, págs. 35-56.

Arouca, João Federico de Gusmão, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século xvii*, ed. de Manuela D. Domingos, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2001.

Cruz-Ortiz, Jaime, «El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. de Aurelio González, Serafín González, Lillian von der Walde Moheno, México, El Colegio de México, 2010, págs. 331-344.

— ed., Jacinto Cordeiro, *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*, New York, Peter Lang, 2014.

Cordeiro, Jacinto, *Elogio de poetas lusitanos*, ed. de Maria Lucília Gonçalves Pires, Porto, Edições Afrontamento, 2017.

Cordeiro, Jacinto, *Seis comedias famosas*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1630.

Ferrer Valls, Teresa (dir.), *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Disponible en <http://catcom.uv.es/consulta/> (consulta: marzo de 2021).

GARCÍA PERES, Domingo, *Catálogo razonado biográfico e bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890.

GONZALEZ, Christophe, *Le dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps* (Tesis), Provence, Université de Provence, 1987.

INSÚA, Mariela, «Aspectos del poder en la bilogía *Próspera y Adversa fortuna de Duarte Pacheco* de Jacinto Cordeiro», *Estudos Ibero-Americanos*, 38.1, 2012, págs. 186-199.

LÓPEZ DE VEGA, Antonio, *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1641.

MACCURDY, Raymond, «The faultless favorites: Belisarius and Duarte Pacheco», en *The Tragic Fall: Don Álvaro de Luna and Other Favorites in Spanish Golden Age Drama*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1978, págs. 158-177.

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, tomo IX, Madrid, CSIC, 1971.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

«Un bufón medio alcahuete»: el gracioso y la criada como personajes metateatrales en tres dramaturgas del Siglo de Oro*

Antía Tacón García
Universidade de Santiago de Compostela
antia.tacon.garcia@usc.es

Resumen: El presente artículo examina cómo los personajes del gracioso y la criada funcionan como vehículos de la metateatralidad y la ruptura de la ilusión dramática en las comedias de tres dramaturgas del siglo XVII: Ana Caro Mallén (*El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*), Ângela de Azevedo (*La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén, Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* y *El muerto disimulado*) y sor Juana Inés de la Cruz (*Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*). La metodología empleada parte de la propuesta por Vieweg-Marks (1989) y aplicada por Nohe (2018) al estudio del gracioso barroco.

Palabras clave: metateatralidad, gracioso, criada, Ana Caro Mallén, Ângela de Azevedo, Juana Inés de la Cruz.

Desde que Abel (1963) acuñara el término «metateatro», numerosos estudios han discutido su aplicación a las tablas del Siglo de Oro; en particular, la crítica ha coincidido en señalar a la figura del donaire como vehículo preferente de la metateatralidad y la ruptura de la ilusión dramática en la comedia barroca.[1] A partir de una definición amplia de metateatro

* Este trabajo forma parte del proyecto de tesis «Dramaturgas del siglo XVII: estudio de los personajes de la comedia nueva», dirigido por María José Alonso Veloso y financiado por las Ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU18/02515). Es resultado de los proyectos «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas» (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), «Grupo GI-1373, Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo (EDIQUE)» (ED431B2018/11y ED431B2021/05) y «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: Las tres musas» (PID2021-123440NB-I00; AEI/FEDER, UE).

1 Véanse, por ejemplo, Bravo-Villasante (1944), Pailler (1980), Hernández Araico (1986) o Sáez Raposo (2011). Sobre la metateatralidad en el teatro áureo, puede consultarse también, entre otros, Hermenegildo, Rubiera y Serrano (2011).

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_046
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 449-456

—entendido como una dramaturgia autoconsciente, que llama la atención sobre su propio carácter ficticio y reflexiona sobre el mismo—, el presente trabajo pretende determinar cómo estas tendencias se ven confirmadas o matizadas en las comedias áureas de autoría femenina. Para ello, se examina la producción de tres escritoras del siglo XVII: la andaluza Ana Caro Mallén, primera dramaturga «de oficio» de las letras castellanas (Luna 1992), de cuya autoría se conservan las comedias *El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*; la portuguesa Ângela de Azevedo, quien compuso *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* y *El muerto disimulado*; y la novohispana sor Juana Inés de la Cruz, cuya vasta obra literaria incluye una comedia en solitario, *Los empeños de una casa*, y otra, *Amor es más laberinto*, escrita en colaboración con el canónigo Juan de Guevara. La metodología empleada partirá de la propuesta por Vieweg-Marks (1989) y, en concreto, de su aplicación por Nohe (2018) al estudio del gracioso barroco. Dejando a un lado el metateatro temático —del que no se hallan ejemplos significativos en el corpus seleccionado—, se examinan, pues, cinco categorías: metateatro discursivo, epizante, ficcional, figural y adaptativo o intertextual.

Metateatro discursivo

Según Nohe (2018: 665), el metateatro discursivo «se refiere a aspectos lingüísticos que se relacionan a la teatralidad de la obra de manera autorreflexiva», incluyendo «referencias explícitas hacia la obra específica que se está representando». Con frecuencia, estos comentarios implican un distanciamiento crítico del gracioso con respecto a sí mismo y a la pieza. Incluiremos en esta categoría, en primer lugar, aquellos pasajes autorreflexivos que buscan *evidenciar el armazón y los recursos sobre los que se sustenta la comedia*, señalando, en especial, el empleo de ciertas convenciones del género que, por resultar muy repetidas, pueden indicarse con efectos humorísticos. La propia caracterización de los personajes-tipo es uno de los aspectos más comentados; por ejemplo, Ribete, el lacayo valiente de *Valor, agravio y mujer*, de Caro, lamenta la gula y la cobardía habitualmente atribuidas al criado: «Estoy mal con enfadosos / que introducen los graciosos / muertos de hambre y gallinas» (vv. 529-531). Más adelante, abunda en la función prototípica de la figura del donaire —llevar y traer mensajes y hacer reír al público, del que es favorito— y apunta: «Ya me parece comedia, / donde todo lo remedia / un bufón medio alcahuete» (vv. 561-563).

De manera similar, en *Dicha y desdicha del juego*, de Azevedo, Tijera se burla del lugar común por el cual el criado del galán suele cortejar a la doncella de la dama, afirmando «que es precepto lacayaje, / si sus amos con las amas, / con las criadas quedarse» (vv. 1468-1470). Si, por el contrario, la convención se rompe y el gracioso no tiene sirvienta a la que requebrar, es también frecuente señalarlo. Así lo hace Gaulín en el *El conde Partinuplés*, de Caro, mostrándose consciente de su propia ficcionalidad (vv. 1607-1613):

Gaulín ¡Qué gastan de hiperbatones!,
infeliz lacayo soy,
pues he prevenido el orden
de la farsa, no teniendo
dama a quien decirle amores.
Descuidóse la Poeta,
ustedes se lo perdonen.

La dramaturga se adelanta así a lo que podría percibirse como una carencia de su obra, neutralizando posibles críticas;[2] además, al aludir al abuso del hipérbaton en el diálogo de los enamorados, se mofa de su afectado lenguaje. Así, los comentarios autorreflexivos pueden abordar también aspectos de la comedia ajenos al propio gracioso. Entre los más recurrentes están las llamadas «relaciones», fragmentos narrativos insertos en la obra y frecuentemente denostados por su abundancia y prolijidad. Por ejemplo, cuando doña Leonor se dispone a relatar el origen de sus desdichas al comienzo de *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz, su criada exclama: «¡Cosa brava! / ¿Relación a media noche / y con vela? ¡Que no valga!» (vv. 256-258). Asimismo, en *La margarita del Tajo*, de Azevedo, el gracioso —no en vano llamado «Etcétera»— aboga ante el galán por la claridad y concisión en el lenguaje, frente a la prolijidad de los «poetas modernos» (v. 434), y cierra su intervención diciendo: «Para una comedia aquí / brava relación tenemos» (vv. 437-438).

Por otra parte, han de observarse aquellos pasajes que pretenden *resaltar los aspectos de la obra que se consideran más novedosos o de mayor valor*, procurando que el público los aprecie en su justa medida. Por ejemplo, Caro, a través de Ribete, insta a admirar la versificación de *Valor, agravio y mujer*: «¡Qué difícil asonante / buscó Leonor!» (vv. 1041-

2 Véase Montauban (2011).

1042). Igualmente, Azevedo encarece con frecuencia la propia capacidad creativa por boca de sus personajes; en sus textos figuran numerosos desafíos al público, avivando su curiosidad y retándolo a adivinar el desarrollo posterior de la comedia. Este orgullo de autora resulta particularmente explícito en *El muerto disimulado*; por ejemplo (vv. 540-544):

Dorotea ¿Qué intenta Jacinta hacer?
Yo apuesto que en hora y media
nadie, según lo imagino,
ha de dar en el camino
que lleva aquesta comedia.

De este modo, las escritoras reivindican su dominio de las convenciones del género dramático, pero también, ocasionalmente, su originalidad y capacidad para desafiarlas.

Metateatro epizante

El metateatro epizante «establece un nexo comunicativo entre obra y público» (Nohe 2018: 665), de manera que el personaje, al apelar a los espectadores, admite su presencia en el espacio del corral y provoca la ruptura de la ilusión dramática. Se asocia especialmente a los últimos versos de la comedia, que suelen funcionar como epílogo, recalcando el carácter ficticio de la pieza representada y pidiendo indulgencia para sus yerros. No obstante, el gracioso y la criada también se dirigen al auditorio en muchos otros momentos de la obra. Dichas intervenciones pretenden, en su mayoría, guiar la recepción, sea subrayando ciertos aspectos del comportamiento de los personajes o, como sucedía en algunos de los pasajes recogidos a propósito del metateatro discursivo, llamando la atención hacia las cualidades de la comedia. Por ejemplo, Sombrero pregunta en *Dicha y desdicha del juego*: «¿Quién no se admira, señores, / de la invención de mi amo?» (vv. 2325-2326). Asimismo, el criado Castaño, cuando se disfraza de mujer en *Los empeños de una casa*, comenta el proceso con un público bien identificado: el virrey de Nueva España —al que trata de «Vue-Excelencia» (v. 2477)— y un grupo de mujeres, presumiblemente la virreina y otras damas de la corte, a quienes advierte: «Pues atención, mis señoras, / que es paso de la comedia» (vv. 2472-2473). Se refuerzan así la interrelación y la complicidad con el público, al tiempo que se evidencia de nuevo el carácter ficticio de cada una de las piezas.

Metateatro ficcional y figural

El meateatro ficcional, según Nohe (2018: 665), «incluye una obra teatral al interior de la obra misma, esto es, una obra dentro de la obra». De acuerdo con su interpretación, se adscriben también a esta categoría aquellos momentos en los que un personaje «toma un papel activo frente a la acción», de manera que «organizando intrigas, se vuelve prácticamente director de un metateatro ficcional» (Nohe 2018: 672). En este sentido, una de las escenas más significativas tiene lugar en *Amor es más laberinto*, cuando Racimo anima a su amo a fingir haberse enamorado de Fedra para dar celos a Ariadna; le indica cómo ha de simular tal enamoramiento y llega a aconsejarle: «Haz cuenta que eres poeta / y que te hallas en un paso / de comedia» (vv. 1159-1161).

Este metateatro ficcional guarda estrecha relación con el llamado metateatro figural, es decir, aquel en el que «un personaje actúa como personaje, disfrazándose o disimulando ser otro. Presenta así una obra en tamaño mínimo» (Nohe 2018: 666). Pensemos de nuevo en el disfraz del criado de *Los empeños de una casa*, que participa del propósito humorístico propio del hombre vestido de mujer en la escena aurisecular: al adoptar los atributos del género socialmente inferior, su situación suele considerarse ridícula y degradante. Castaño describe meticulosamente el proceso de vestirse en escena, en un monólogo que combina dos tipos de discurso, según Quispe-Agnoli (2004): uno «vanidoso» y gramaticalmente femenino, cuando se congratula de su belleza física (v. 2444: «Es cierto que estoy hermosa») y otro «justificativo» y masculino, pues nunca llega a perderse del todo en su nueva identidad. Esta duplicidad se intensifica cuando el gracioso se encuentra con don Pedro, quien lo toma por Leonor: Castaño deja entonces de representar el papel de una mujer indeterminada y pasa a fingirse la dama protagonista. En este rol, no solo ha mudado el traje, sino también la manera de moverse (vv. 2487-2489: «menudo el paso, derecha / la estatura, airoso el brío, / inclinada la cabeza) y la voz (vv. 2510-2511: «que quizá atiplando el habla / no me entenderá la letra»). Aunque su interpretación dista de ser perfecta, causando la estupefacción de don Pedro, la metateatralidad se halla muy presente: un personaje pretende ser otro, sirviéndose para ello del disfraz y de diversas estrategias de actuación, más o menos exitosas, que él mismo explicita ante el público.

Metateatro adaptativo o intertextual

El metateatro adaptativo «se vincula a un aspecto intertextual y reflexivo; haciendo referencia a obras anteriores, se posiciona en la producción diacrónica teatral y refleja a la vez la conciencia de que no se trata de la realidad, sino de creaciones artísticas de un género literario» (Nohe 2018: 666). Sobresalen aquí Caro y Sor Juana; entre las obras de la primera, *Valor, agravio y mujer* ha llegado a interpretarse como una reescritura de la tradición donjuanesca, en la que podrían leerse guiños a *El burlador de Sevilla*: por ejemplo, los supuestos tratos del galán, convenientemente llamado don Juan y llegado de Sevilla, con una prostituta del barrio de Cantarranas, relatados por el gracioso Tomillo (*Valor, agravio y mujer*, vv. 1980-2001).[3] Además, Caro utiliza un diálogo entre los criados para reivindicar la creciente presencia de mujeres escritoras en el Madrid de su época e insertarse implícitamente en una genealogía de autoras europeas; menciona a «Argentaria, Sofoareta, / Blesilla, y más de un millar / de modernas» (vv. 1175-1177), estas últimas de origen italiano. Adicionalmente, Tomillo alude al *Quijote* de Cervantes, subrayando el parecido entre la pareja galán-criado y la de don Quijote-Sancho (vv. 131-136). A lo estrictamente meteateatral se une así lo metaliterario.

La otra comedia de Caro, *El conde Partinuplés*, es también rica en intertextualidades: supone la transmodalización de una obra de caballerías en prosa, el *Libro del conde Partinuplés*, cuyo argumento proviene por su parte de un texto francés del siglo XII, traducido al castellano por primera vez hacia 1497 (Smith 1977). La vinculación con el género de caballerías se ve intensificada por algunos de los chistes del gracioso, que se burla de los enojos de Partinuplés diciéndole: «Orlando furioso, tate, / cada loco con su tema» (vv. 686-687). El criado también alude a «Rodamonte Aragonés», personaje del *Orlando enamorado* y el *Orlando furioso* (v. 544).

Finalmente, son notorias las referencias a la producción calderoniana en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, cuyo título supone ya un guiño a la comedia *Los empeños de un acaso*, publicada por Vera Tassis en la *Sexta parte de comedias* de Calderón de la Barca, de 1683. La admiración que Sor Juana debió de sentir por el dramaturgo madrileño se hace explícita cuando el gracioso, viéndose en un aprieto, exclama: «inspírame alguna traza / que de Calderón parezca» (vv. 2394-2395).

3 Véanse Luna (1992: 269-270) y Urban (2014: 74-79).

Conclusiones

Los ejemplos examinados, en sus diversas categorías —evidentemente permeables entre sí— confirman la poderosa presencia de la metateatralidad en la comedia barroca en general y en las piezas de autoría femenina en particular, sustentada sobre los tipos del gracioso y, en menor medida, la criada. Estos personajes quiebran la ilusión dramática al reconocerse como integrantes de una ficción teatral, cuyos códigos identifican, glosan y, a veces, desafían. Asimismo, actúan como intermediarios entre la comedia y el público, guiando la recepción; pueden llegar a comportarse casi como un segundo director en el interior de la pieza; y ocasionalmente representan, mediante el disfraz, un nuevo papel en la misma. Además, las referencias intertextuales a otras obras teatrales o literarias, sumadas a las reflexiones autoconscientes sobre el propio género dramático, permiten a Caro, Azevedo y Sor Juana insertarse en una tradición que reconocen como propia y ante la que se posicionan, sea dejando entrever sus lecturas e influencias —como la producción de Calderón— o defendiendo implícitamente el propio derecho a escribir: mediante la insistencia en su dominio de los recursos del género, como lo hace, sobre todo, Azevedo; o, como Caro, reivindicándose como último eslabón de una cadena de mujeres escritoras, cuya preexistencia las autoriza a la hora de tomar la pluma.

Obras citadas

Abel, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

Azevedo, Ângela de, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén. El muerto disimulado*, ed. de Fernando Doménech, Madrid, ADE, 1999.

Bravo-Villasante, Carmen, «La realidad de la ficción negada por el gracioso», *Revista de Filología Española*, 28, 1944, págs. 264-268.

Caro, Ana, *El conde Partinuplés*, ed. de Lola Luna, Kassel, Reichenberger, 1993.

— *Valor, agravio y mujer*, ed. de Lola Luna, Madrid, Castalia, 1993.

Cruz, sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2010.

HERMENEGILDO, Alfredo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano, «Más allá de la ficción: el metateatro», *Revista sobre teatro áureo*, 5, 2011, págs. 9-16.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», *Imprévue*, 1, 1986, págs. 61-73.

LUNA, Lola, *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro. Vida y obra*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992 (tesis doctoral).

MONTAUBAN, Jannine, «"Descuidóse la poeta; ustedes se lo perdonen": el gracioso en las comedias de Ana Caro», *Hispanic Research Journal*, 12.1, 2011, págs. 18-33.

NOHE, Hanna: «El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 6.1, 2018, págs. 663-679.

PAILLER, Claire, «El gracioso y los "guiños" de Calderón: apuntes sobre "autoburla" e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, C.N.R.S., 1980, págs. 33-50.

PROVENZANO, Serena, *El teatro profano escrito por mujeres: estudio y edición crítica de «Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen» de Ángela de Azevedo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018 (tesis doctoral).

QUISPE-AGNOLI, Rocío, «La inversión de un tema popular: el "hombre disfrazado de mujer" en Sor Juana Inés de la Cruz y María de Zayas», *Theatralia*, 6, 2004, págs. 123-135.

SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad», *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 5, 2011, págs. 29-30.

SMITH, Richard Taylor, *The «Partinuples, conde de Bles»: A bibliographical and critical study of the earliest known edition, its sources and later structural modifications*, Berkeley, University of California, 1977 (tesis doctoral).

URBAN, Alba, *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014 (tesis doctoral).

VIEWEG-MARKS, Karin, *Metadrama und Englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1989.

La composición del retrato cómico en el entremés *El rufián viudo* de Miguel de Cervantes

Ana Aparecida Teixeira de Souza
Universidade de São Paulo (Brasil)
anatcruz@alumni.usp.br

Resumen: Este artículo examina el modo como los personajes rufianescos, del entremés cervantino *El rufián viudo*, construyen, por medio de los lugares comunes del género epidíctico, un retrato cómico de la prostituta Pericona. Por intermedio de este método elocutivo es posible poner en evidencia tanto la deformidad física, como los vicios morales de ella.

Palabras clave: Cervantes, *El rufián viudo*, teatro, género epidíctico, cómico.

En el entremés *El rufián viudo*, Cervantes considera algunos procedimientos retóricos y poéticos en la composición de los discursos de sus personajes rufianescos en la escena en la que Trampagos se duele de la muerte de su coima a Vademécum y Chiquiznaque. A fin de rendirle homenaje a la memoria de la difunta, los tres personajes hacen un retrato de Pericona, para poner de relieve las acciones que ella había desempeñado en vida, su condición física y la causa de su muerte. El objetivo de este artículo es analizar el modo como estos personajes construyen, por medio de los lugares comunes del género epidíctico, un retrato cómico de la prostituta. A través de este procedimiento elocutivo es posible evidenciar tanto la deformidad física como los vicios morales de ella.

Para realizar dicho análisis, es importante tener en cuenta la doctrina del género cómico, que sirve de orientación para examinar la comicidad que forma parte de las características corpóreas y morales de Pericona. Así, se considera lo que dice Aristóteles en su *Poética*:

> La comedia es, tal como dijimos, imitación de personas de baja estofa, pero no de cualquier defecto, sino que lo cómico es una parte de lo feo. Efectivamente, lo cómico es un defecto y una fealdad que no contiene ni

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_047
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 457-463

> dolor ni daño, del mismo modo que la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor (2007: 45).

Conforme al Estagirita, la materia de lo cómico es lo que respecta a lo feo y lo deforme. Dicha fealdad es posible entenderla como siendo de dos especies: por un lado, la fealdad física, que es la deformidad que se representa a través de la máscara cómica[1] y, por otro lado, la fealdad moral que señala el vicio (Hansen 2011: 150-151). De ahí se desprende que es importante considerar la *Ética Nicomáquea*, pues, para Aristóteles, los vicios son deformaciones de la propia virtud; por ello, prescribe que «la virtud, entonces, es un término medio» (1998: 171), para mantener el equilibrio, puesto que todo exceso o falta de ello es una forma de vicio (exceso o defecto). Así, demuestra que lo ridículo, motivo de la risa, reside en el extremo vicioso más bajo y vergonzoso que el otro (Hansen 2011: 151).

Además de considerar la doctrina de lo cómico, se consideran las características del género epidíctico que, según Quintiliano (1997: 387), en *Sobre la formación del orador*, trata de temas bellos (alabanza) y feos (vituperios), y en ambos discursos el asunto debe extraerse de las circunstancias externas al individuo, de la complexión de su cuerpo y, por último, de su alma. De igual modo, a través del género retórico, se prescriben los once lugares comunes de la persona (*loci a persona*), que contribuyen a la producción del retrato, según el modo latino de composición[2].

En *El rufián viudo*, es posible establecer una relación con algunos de estos lugares comunes en la descripción que los personajes hacen de la figura de Pericona[3]. El primer argumento que merece atención es el que se relaciona a la patria, porque, de acuerdo con Quintiliano (1999: 175), representa «las leyes, instituciones y concepciones» específicas de cada Estado. Según el contexto del entremés, Pericona se encuentra en el universo rufianesco, con normas propias de este mundo hampesco y, por ello, apartado de las leyes generales de España.

De acuerdo con el género epidíctico, Quintiliano (1999: 177) considera el nombre una importante «fuente de argumentos para la persona»

---

1 López Pinciano (1998: 390) reitera lo dicho por el Estagirita: «De las obras ridículas trae por ejemplo Aristóteles la cara torcida de alguna persona; y es ansí la verdad, que, como un rostro hermoso mueve a admiración, uno muy feo mueve a risa».

2 López Grigera (1995: 21).

3 Para López Grigera (1995: 22): «De estas circunstancias se sacaban los llamados 'argumentos de persona' y, si observamos cualquiera de nuestras grandes obras de ficción narrativa de los Siglos de Oro, veremos que cada personaje, al menos los principales, han sido construidos en ella siguiendo tales circunstancias».

ya que «a ella pertenece necesariamente el nombre». Y, dentro del vituperio, el nombre proprio es fuente de producción de lo ridículo (Hansen 2011: 165). En el caso de Pericona, el significado de su nombre evidencia su aspecto cómico, considerando que en la época 'Pericona' era la forma femenina del vocablo 'Pericón' que, dentro del universo del juego de quínolas, era el nombre que se le daba «al caballo de bastos»[4] (Hsu 2012: 190). En el contexto de la obra cervantina, esta referencia adquiere un sentido figurado ya que Trampagos «tenía a la Pericona como su "caballo de bastos" que hacía de comodín, puesto que esta servía para todo lo que le conviene» (Hsu 2012: 190). Esta imagen degradante prueba la condición social de este personaje cervantino: una prostituta.

El argumento del sexo también se reconoce como un lugar común del género epidíctico, pues la división sexual implica convenciones de comportamientos referidos a lo masculino y a lo femenino (Hansen 2011: 159-160). Asimismo, por medio de este tópico es posible tratar, con base en el comportamiento de las personas viciosas, el tema del sexo deshonesto (Hansen 2011: 160). En el caso de *El rufián viudo*, la descripción gira alrededor de Pericona y, como ella es mujer, se sometió a las imposiciones de la figura masculina, ya que le sirvió a Trampagos en la prostitución.

Ya el argumento destinado a la posición social, según Quintiliano (1999: 177), tiene la preocupación de investigar la ocupación de una persona en la sociedad. A través de lo que dicen los demás personajes del entremés, se observa que Pericona era pobre, visto que vivió bajo la tutela de Trampagos en la vida prostibularia durante quince años, entregándole todo lo que ganaba. Con ello, es posible confirmar el argumento que define las clases de actividades[5], pues, debido a su oficio, vivía al margen de la sociedad. Asimismo, se puede pensar en el argumento que trata de los bienes de la fortuna[6], pues, queda evidente su pobreza tanto de bienes materiales como de una familia estructurada.

---

4 *Pericón*: «Nombre que dan en el juego de quínolas al caballo de bastos, porque se puede hacer y vale lo que cualquiera otra carta, y del palo que quiere y le conviene al que le tiene» (*Aut.*, s.v. *pericón*).

5 Quintiliano (1999: 177) considera este argumento «porque el campesino, el abogado, el hombre de negocios, el soldado, el marinero, el médico, tienen muy diversas posibilidades de actuación».

6 Para Quintiliano (1999: 77), «no se hace igualmente creíble una misma cosa en un rico y en un pobre, cuando el uno goza de tanta abundancia de parientes, amigos y personas confiadas a su patrocinio y el otro se haya privado de todos estos bienes».

Dicho comportamiento permite corroborar el argumento que tiene que ver con la índole anímica, pues Trampagos es quien trata del carácter de su coima, al decirles a sus amigos rufianes que ella siguió firme ante los sermones y las plegarias de los predicadores, tras oír «treinta y más sermones» (*El rufián viudo*, v. 69). Para Adrienne L. Martín (2009: 880), en esta escena Cervantes ironiza este modo de predicarles a las prostitutas, considerando que los predicadores criaban un verdadero espectáculo teatral para persuadirlas a la conversión. Esta exhibición teatralizada se evidencia cuando Trampagos les cuenta a sus compañeros, de modo irónico, que Pericona solía someterse a «los trances rigurosos / de gritos y plegaria y de ruegos» y que siempre salía de estas celebraciones «sudando y trasudando» (*El rufián viudo*, vv. 74-76). La conducta de Pericona es cómica pues, después de oír más de treinta sermones, no se dejó llevar por las predicaciones y tampoco derramó lágrimas, como se esperaba, y no se convirtió al papel de pecadora que se arrepiente de su mala vida (Martín 2009: 883). Para representar este comportamiento, el rufián dice metafóricamente que ella siguió firme como una roca[7] a su lado. Por ello, Chiquiznaque elogia, de modo cómico y burlesco, dicha actuación: «¡Bravo triunfo! / ¡Ejemplo raro de inmortal firmeza!» (*El rufián viudo*, vv. 79-80).

La edad también forma parte de los lugares comunes, porque «una cosa conviene más a unos que a otros» (Quintiliano 1999: 175), conforme el rango etario de cada uno. Sobre tal argumento, Trampagos les dice a sus amigos que Pericona tenía la apariencia de una mujer de treinta y dos años, en especial a sus amigas y vecinas, pero en realidad, en la ocasión de su muerte, contaba con cincuenta y seis años. Como sabía «encubrir los años» (*El rufián viudo*, v. 58), conseguía producir una apariencia simulada, debido a su habilidad de maquillarse y de teñirse. En los siglos XVI y XVII, conforme lo expone Isabel Colón Calderón (1995: 66), había diversas críticas y defensas que giraban alrededor de los afeites femeninos. Entre las categorías establecidas por la investigadora, destaca, en primer lugar, la cuestión de la inmoralidad, pues «los pecados que se asociaban al uso de los afeites eran relacionados con el sexo», lo que explica la manera con la que Pericona manipuló su verdadera apariencia para mantenerse activa en su oficio. En segundo lugar, sobresale la categoría que respecta a «la creación de una mujer falsa», porque el uso desmedido de

7 *Roca*: «metafóricamente llaman a lo que es muy duro, firme y constante» (*Aut.*, *s. v.* roca).

estos adornos convertía los rostros de las mujeres en «una mona, una máscara o careta, una talla policromada» (Colón 1995: 65-66). Algo semejante sucede con Pericona, ya que, cuando usó afeites para producir otra apariencia, se convirtió en una mujer deformada, por lo tanto, risible, pues, en palabras de López Pinciano (1998: 390), «lo ridículo está en lo feo». Por ello, Trampagos, de modo irónico, elogia su apariencia fingida: «¡Oh, qué teñir de canas! ¡Oh, qué rizos, / vueltos de plata en oro los cabellos!» (*El rufián viudo*, vv. 59-60).

El problema de la apariencia simulada de Pericona permite discurrir acerca del argumento destinado a la complexión física del cuerpo[8], dado que, aunque simulaba su apariencia física, no le fue posible ocultar la enfermedad sifilítica de la que padecía, debido a su profesión. Como se trata de un entremés, los personajes se refieren a esta molestia de modo cómico y burlesco. En virtud de ello, Trampagos les expone a sus compañeros el problema de su coima como si fuera algo simple y sencillo, al aclararles que ella no murió de «casi nada» (*El rufián viudo*, v. 88), solo tenía «malos los hipocondrios y los hígados» (*El rufián viudo*, v. 89). Chiquiznaque, a su vez, completa el cuadro clínico de la prostituta al recordarles que ella «tenía ciertas fuentes / en las piernas y brazos» (*El rufián viudo*, v. 98-99). Asimismo, Trampagos se empeña en mencionar el problema del mal «aliento» de la boca de Pericona. Por ello, Chiquiznaque les ratifica que esto se debió al «corrimiento» originado por la sífilis que, metafóricamente, «dañó las perlas de su boca», o sea, de «sus dientes y sus muelas» (*El rufián viudo*, vv. 109-111). Para finalizar dicho cuadro cómico de la prostituta, Vademécum reitera, de modo a probar lo que dice Trampagos, que algunos dientes se le cayeron de la boca a Pericona, incluso llegó a contarlos cuando «amaneció sin ellos» (*El rufián viudo*, v. 112), motivo que la llevaba a disimular su apariencia con dientes falsos.

Además, Trampagos menciona que Pericona se sometió, durante su vida como prostituta, a un tratamiento terapéutico, que se utilizaba en los enfermos sifilíticos, a través de la práctica de los sudores, con la finalidad de restablecer los humores. Según sus observaciones, la prostituta «Sudó once veces» (*El rufián viudo*, v. 95)[9]. Es interesante señalar que la

8 Para Quintiliano (1999: 177), «muchas veces se infiere de una hermosa apariencia una prueba de su inclinación a la liviandad, de la fuerza corporal una prueba de osado comportamiento y, de semejante manera, lo que es contrario a estas tendencias».

9 Baras Escolá aclara que Pericona «Había estado once veces en el hospital sometiéndose a un tratamiento de sudores, usual para curar la sífilis contagiada por su oficio» (Cervantes 2012: 19, n. 99-101).

cantidad exagerada de veces que Pericona se entregó a este tratamiento demuestra que no había abandonado su oficio en la prostitución. Como Pericona insistió en seguir adelante en la vida prostibularia, es posible ver su deformación moral y, con ello, su carácter cómico. Por consiguiente, Trampagos, para ocultar el vicio de Pericona, les dice a sus compañeros que tras sudar «siempre quedaba como un jinjo verde, / sana como un peruétano o manzana» (*El rufián viudo*, v. 96-97). Dicho comentario transforma la descripción de Pericona en pura comicidad, pues, evidentemente, si estuviera sana, no hubiera padecido con el cuerpo estropeado y tampoco hubiera encontrado un triste fin. En este sentido, la condición de la prostituta es materia de risa porque se fundamenta, según los principios de la poética, «en fealdad y torpeza» (López Pinciano 1998: 389).

A pesar de que los personajes discursan acerca de la muerte de Pericona, no se trata exactamente de una muerte trágica, en la perspectiva de la poética, considerando que «las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si algunas hay, son de gusto y pasatiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como es una vieja cizañadora, un viejo avaro, un rufián o una alcahueta» (López Pinciano 1998: 385). Esta imagen se confirma cuando Trampagos elige a otra prostituta para sustituir el lugar de Pericona. Esto se debe al hecho de que, con la muerte de su coima, pierde su fuente de renta: «¡He perdido una mina potosisca, / un muro de la yedra de mis faltas, / un árbol de la sombra de mis ansias!» (*El rufián viudo*, vv. 139-141). En estos versos, no se lamenta propiamente de la pérdida de Pericona, en el sentido del amor sublime, sino del dinero que ella le ofrecía.

Para finalizar, se puede afirmar que los rufianes, por medio de sus discursos, construyen un retrato cómico de Pericona, pues, a través de lo que dicen, es posible imaginarla con muchos defectos: tanto en lo respecta a su condición moral, ya que era una prostituta, como en lo que respecta a su apariencia física, porque en la práctica de su oficio adquirió un cuerpo degradado y sifilítico. En este sentido, a partir de la ética aristotélica, la prostituta demostró su vicio por falta de virtud. Por medio de esta desproporción, Cervantes compone una imagen cómica y verosímil en *El rufián viudo*, lo que permite evidenciar la comicidad de este entremés cervantino.

Obras citadas

Aristóteles, *Poética*, ed. de Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

— *Ética Nicomáquea, Ética Eudemia,* intro. de Emilio Lledó Íñigo, trad. y notas de Julio Pallí Bonet, Madrid, Editorial Gredos, 1998.

Aut. Véase *Diccionario de Autoridades*.

Cervantes, Miguel de, *El rufián viudo*, en *Entremeses de Miguel de Cervantes*, ed. de Alfredo Baras Escolá, Madrid, Real Academia Española, 2012, págs. 15-32.

Cicerón, *La invención retórica*, ed. de Salvador Núñez, Madrid, Editorial Gredos, 1997.

Colón Calderón, Isabel, «De afeites, alcoholes y hollines», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 13, 1995, págs. 65-82.

Diccionario de autoridades, Madrid, Real Academia Española, 1726-1739.

Hansen, João Adolfo, «Anatomia da sátira», en *Permanência Clássica. Visões contemporâneas da Antiguidade grego-romana*, ed. de Brunno V. G. Vieira y Márcio Thamos, São Paulo, Editora Escrituras, 2011, págs. 145-169.

Hsu, Carmen Y., «Sobre la figura de Trampagos en *El rufián viudo* de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 44, 2012, págs. 187-206.

López Grigera, Luisa, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.

López Pinciano, Alonso, *Philosophía antigua poética*, en *Obras completas*, tomo I, ed. de José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.

Martín, Adrienne L., «Prostitución e historia social en los entremeses del hampa femenina», en *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*, ed. de G. Dopico Black y F. Layna Ranz, Madrid, Polifemo-CSIC, 2009, págs. 865-894.

Quintiliano, Marco Fabio, *Sobre la formación del orador. Parte I. Libros I-III*, trad. de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1997.

— *Sobre la formación del orador. Parte II. Libros IV-VI*, trad. de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1999.

El amor y la violencia. Relaciones entre deseo y subjetivación en Tirso de Molina

Edoardo Maurizio Tommasi
Università di Pisa
edoardo.maurizio.tommasi@gmail.com

Resumen: A través del siguiente estudio reflexionaré sobre las morfologías y las dinámicas del deseo en *El vergonzoso en palacio*, *Don Gil de las calzas verdes* y *El burlador de Sevilla*. Adoptando un análisis lacaniano, integrado con instrumentos constructivistas, afirmaré la existencia de categorías específicas de deseos de los personajes. El análisis de los textos manifiesta la necesidad de reelaborar la metodología del análisis psicológico de los personajes en términos conductivistas, en contraste con los análisis esencialistas y metafóricos que carecen de pertenencia textual.

Palabras clave: Tirso de Molina, Massimo Recalcati, Jacques Lacan, teoría de la literatura, análisis conductivista, constructivismo social, antropología.

A través del presente trabajo quiero compartir una reflexión que necesita todavía desarrollarse en ejemplos ulteriores a los que voy a ilustrar en tres obras de Tirso de Molina: *El vergonzoso en palacio*, *Don Gil de las calzas verdes* y *El burlador de Sevilla*. En el análisis adoptaré una prospectiva conductivista para comprender las dinámicas psicológicas entre los personajes de Tirso de Molina, porque resulta necesaria una metodología que se adhiera a los textos, a lo que dicen y hacen los personajes, sin forzarlos a acostarse en una *chaise longue*. De hecho, con este trabajo intentaré modelizar y comprender las dinámicas del Deseo, del Goce y las consecuentes relaciones de subjetivación que se ejemplifican en los personajes de Tirso según las teorías de Jacques Lacan y, a través de esas, llegaré a considerar que no se pueden construir arbitrariamente psicologías de personajes imaginando una historia familiar o algo ocurrido antes de que la pluma toque la hoja o el primer actor entone su voz. Contrariamente, es necesario basarse principalmente, como hace el conductivista, en lo que vemos y leemos. En este sentido, es central la formulación de modelos

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_048
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 464-470

teóricos inferidos de los personajes para adherir al discurso lacaniano —en particular a las categorías del Deseo elaboradas por Massimo Recalcati— y llegar a añadir una categoría aún no estudiada que surge en la lectura de *El vergonzoso en palacio*.

Hace falta introducir los conceptos necesarios a mi reflexión. En primer lugar, la categoría central en la teoría de Lacan, es decir el Deseo del Otro, que es el deseo que responde a la necesidad de una confirmación ontológica del sujeto, el cual está dependiente de una alteridad estabilizante y partidaria de su identidad —es el Otro que a través del lenguaje hace posible el proceso de subjetivación en que el Deseo del Otro actúa su papel. El deseo no es algo de natural o atávico, porque tiene un fin y nace de la fractura creada desde el primer encuentro con el Otro, o sea la madre que representa en términos sociolingüísticos la *langue*. Esta fractura separa las pulsiones del objeto del Goce, o sea el cuerpo del sujeto mismo, que encuentra el fin de su deseo fuera de sí mismo. Por eso, esta dinámica que se llama Ley de castración condena el sujeto a colmar una ausencia dándole un significado ontológico. Por tanto, el Deseo es búsqueda del significado, es la respuesta a la pregunta «¿Quién soy yo?» y que toma parte en un proceso de *simbolización del imaginario* que es la subjetivación (Recalcati 2012a: 359). Por otro lado, el ser totalmente dependiente del Otro hace que un sujeto sea psicótico; por eso, la separación desde las determinaciones simbólicas del Otro sirve para restablecer el principio de realidad y con eso la identidad del sujeto. Dicho esto, también existe otra cara de la medalla, o sea la del Goce, que es anterior al significado y, por eso, lo ignora. Esto es definido por Lacan una pulsión acéfala y a-semántica, sin un verdadero fin, ya que es perdida desde el momento en que el sujeto es parte de una sociedad que organiza su saber y sus pulsiones en una *langue*. El Goce está más allá de la experiencia del placer, es un exceso que, como escribe Recalcati (2012b: 31), «scompagina la teleologia dell'utile e del benessere». En efecto, esto hace que el sujeto no incida su signo en el orden de las palabras del Otro, porque coloca el placer siempre más allá del Otro. Esto no permite que la vida del sujeto se realice en el Otro y por lo tanto no permite la subjetivación. Los efectos de esta pulsión fueron tratados por Freud antes de su real teorización: él describe una pulsión que tiene los mismos efectos de desubjetivación del Goce, o sea la pulsión de muerte, que desvitaliza el sujeto (Freud 1978: 509).

Sigo ahora analizando los tres personajes de Tirso que sirven para comprender los extremos del Deseo y del Goce, entre los cuales hay un arquetipo aun no estudiado. Considero necesario decir que mi reflexión

se mueve dentro de las categorías organizadas por Massimo Recalcati y que no quiere reemplazarlas, sino apoyarlas para dialogar a través de las especificidades de los casos tomados de la literatura. Empezaré con la categoría que no se encuentra en las de Recalcati y que he modelado sobre Mireno en *El vergonzoso en palacio.* Es posible llamar a esta categoría *Deseo alostérico* y para comprenderla es necesario explicar que es la alostería: un concepto derivado de la bioquímica. En el microcosmo de los enzimas, encontramos algunos que pueden reaccionar juntos a moléculas que acaban por modificar su propio comportamiento y estructura. De esta manera se configura una dinámica de transformación ontológica del enzima, que en principio debería ser el artífice de un cambio del compuesto y que cuando encuentra la molécula justa se convierte en actor del propio cambio, obteniendo la posibilidad de jugar otros roles en los procesos que animan la naturaleza. La misma dinámica pasa con Mireno, que a lo largo de la comedia recorre el acto saliente de su subjetivación, de su cambio identitario. El hecho de que esto pase sin sometimiento al Deseo del Otro rompe con el dominio lacaniano del Otro sobre el sujeto y así surge la posibilidad de una subjetivación que integra el Otro como participante simbólico a la consolidación de su identidad. Al principio Mireno es descrito por Tarso como un campesino, cuya conducta es considerada aristócrata por todos, además, sin negar que los campesinos del sitio sepan del origen noble del padre (*El vergonzoso en palacio*, Acto I, vv. 280-295). Tarso fue educado por el padre de Mireno por no ser servidor, sino devoto y esto nos ilumina sobre el hecho de que en las obras literarias existe únicamente lo dicho y no lo supuesto desde principios psicoanalíticos: en este sentido debíamos actuar análisis conductivistas, es decir que tenemos que ceñirnos a lo que está escrito. La nobleza de Mireno es algo construido por el padre y conseguido a través de comportamientos, lenguaje y educación. El hecho de que todos tratan a Mireno como un noble es fundamental para entender una hipotética psicología del personaje en pañales, cosa que en concreto es totalmente conjetural e inviable, si no fuera por las afirmaciones de Tarso. Queda el hecho de que él fue educado para ser un noble. Pero, sabemos que el padre de Mireno (que es su Otro) actúa también dentro de él alejándolo de la condición de ser noble. Así se realiza la *separtición* del ser de Mireno y se genera la falta de ser al fundamento del Deseo, que como escribe Lacan (2007: 256): «La separtizione fondamentale – non separazione ma partizione all'interno – ecco cosa si trova iscritto sin dall'origine [...] in quella che sarà la strutturazione del desiderio». No obstante, el ejemplo

de Tirso no se detiene a la simple dependencia de un Otro que restablece el sentido en las tierras idiosincráticas del imaginario, no, Tirso nos revela las ambivalencias humanas y las posibilidades de representar un Deseo ulterior, o sea el Deseo alostérico. Mireno se configura como único agente del proprio deseo y de su propia subjetivación, él percibe que tiene que simbolizar su imaginario sin depender del Deseo del Otro. Podemos individuar otro ejemplo en el encuentro de Mireno con el fugitivo Ruy Lorenzo (*El vergonzoso*, Acto I, vv. 428-560). Esta es la ocasión de Mireno para ser quien quiere ser y acceder al modelo de deseo construido por el padre y la aldea, y que ahora funciona independientemente en él. Así se viste y se convierte en noble, o sea en sí mismo. En seguida, otra escena que nos ayuda a comprender la dimensión alostérica del deseo de Mireno es la del sueño fingido por Madalena (*El vergonzoso*, Acto III, vv. 453-610). En estos versos observamos que la escena evoca ciertas dinámicas sadomasoquistas, que como demuestra la novela de Sacher-Masoch, ponen al sádico como intermediario del deseo del masoquista, que de hecho reconoce —como el enzima alostérico— las modalidades de realización del placer de quien tiene enfrente y actúa de consecuencia. En este caso hay la realización del Deseo de Mireno, o sea que se consolide su identidad a través de la palabra del Otro. Así Madalena construye un teatro imaginario dentro de un teatro fingido dentro también de un teatro real, cuyo guion enmarca la improvisación de la identidad de Mireno. Todas estas *mise en abyme* de Madalena son los equivalentes retóricos de prácticas psicoanalíticas que permiten de lograr la simbolización de los deseos, de hacerse una identidad. Toda la atención de Mireno confluye en el discurso de Madalena, que representa por él la verdad sobre la realidad, sobre su Deseo. Esta dinámica no es simplemente una relación equitativa, porque Mireno es elegido por Madalena para ser su *maestro de palabras*, o sea, en término lacaninano, del deseo. Mireno no es dependiente de Madalena, él trabaja para simbolizar el imaginario de los dos. A lo mejor, como las moléculas son dependientes de los enzimas por mudar, es Madalena que depende de Mireno.

El segundo ejemplo de Deseo que podemos encontrar en las obras de Tirso a través del pensamiento de Lacan es lo de doña Juana en *Don Gil de las calzas*. Nombré su categoría reelaborando la del Deseo de muerte, formulada por Recalcati, que siempre es muerte del Deseo del sujeto y, por eso, se trata de algo cerca del Goce, que niega las posibilidades de una relación sujetivante para los personajes en cuestión (Recalcati 2012b), porque si el Deseo tiene un fin en el Otro, el Goce no se puede colocar de

ninguna manera: es una pulsión sin fin. Es decir que el Goce es un concepto que en este momento no sirve para explicar las dinámicas psicológicas que animan doña Juana. Su categoría es la del *Deseo de muerte del Deseo del Otro* y destaca sus intenciones de-subjetivantes nacidas de una de-subjetivación sufrida antes del principio de la comedia y narrada a su criado Quintana. De hecho, el Otro de Juana, es decir don Martín, no respondió a la pregunta ontológica de Juana confirmando su estatus de persona, sino gozando de ella y desconociéndola con el resultado de reducir su función a medio del Goce. En efecto, el hecho de que Juana se viste de don Gil es, según mi análisis, una coacción a repetir y representa un rasgo identitario útil a comprender ciertas dinámicas psicológicas. Ella se viste de don Gil porque si el *Deseo del Otro* es la metonimia de la falta de ser y, por eso, el sujeto desea de ser a través del Otro dependiendo de eso, el deseo que mueve Juana funciona por la misma ley paralela y ella desea recuperar su identidad a través de la ruptura con la del hombre que la gozó. Esta dinámica tiene algo de las leyes paralelas de los rituales antiguos, como si Juana intentara vaciar las determinantes de la identidad de Martín, para poder responder ella misma a la pregunta ontológica del Deseo. De hecho, con la pregunta de doña Inés de conocer el apellido de Gil ella problematiza perfectamente la cuestión sobre la identidad vacía de él: «¿Qué sé yo? / ¿Puede haber más que un don Gil / en todo el mundo?» (*Don Gil de las calzas verdes*, vv. 799-802). Entonces, el origen de su Deseo está en la pregunta ontológica negada, llevándola a repetir y a desear el mismo destino por el Otro. Así nace don Gil, o mejor, don ninguno, un nombre que se explica leyendo las palabras de Juana: «Si en serlo muestro / cosa que no os esté bien, / o que no gustéis, desde hoy / me volveré a confirmar. / Ya no me pienso / llamar / don Gil; solo aquello soy / que vos gustéis» (*Don Gil*, vv. 821-828). El hecho, precisamente, que haya elegido el nombre bajo el cual don Martín se esconde en Madrid, simbólicamente es una desubjetivación de Martín, es decir, «Don Gil no existe, Don Gil soy yo, pues cualquiera puede serlo y tú eres Don ningún».

En conclusión, el Deseo de Juana consiste en destruir la identidad de don Martín y consecuentemente la de don Gil. Se da cuenta de eso lo mismo don Martín cuando recibe la noticia de la muerte de Juana. Allí constatamos el efecto de perturbación de la identidad querido por ella y que todas las expectativas de Martín sobre la realidad son negadas y perturbadas.

El último personaje nos sirve para explicar en contraste las categorías precedentes y a especificar la categoría del Goce total, que es la otra

cara del Deseo. Podemos decir que el Goce es un impulso acéfalo que sobrepasa los posibles finales de la pulsión en busca del objeto del que fue separado originariamente. Esta es la esencia que mueve a don Juan. Bueno, con lo que dice este personaje a la culta pescadora Tisbea (*El Burlador de Sevilla*, vv. 629-632), entendemos que él reconoce en la pescadora una fuerza específica: ¿De qué se trata? Claro, del honor, pero ¿cuál es el origen del honor? Lo que engendra el honor de Tisbea es la solidez de su identidad en consecuencia a su adherencia al Deseo, hasta el punto en que no considera los otros pescadores dignos de su amor. Pues, ella no necesita ningún Otro lacaniano, es arraigada en su deseo y, por eso, respeta el principio de realidad. Contrariamente, don Juan no tiene una identidad sólida y sigue engañando las doncellas porque su poder se lo permite. Es un personaje que no se puede fijar en roles sociales, sino en roles antisociales. Esta conducta es el resultado del ser fijado en la dimensión del goce, que no permite a Juan considerar a los otros como individuos. De hecho, los versos 914-931 comprueban su dimensión gozante cuando acusa a Tisbea de mentir, de fingir su deseo y por eso su identidad. Así en Tisbea nace el Deseo del Otro, de ser confirmada en la *langue* del Otro, de ser su esposa, que simbólicamente significa darle una ontología. Lo que ocurre después ya lo sabemos: Tisbea tendrá un colapso identitario y Juan huirá después de haberla gozada. Gracias a este episodio, junto con los otros, nos damos cuenta de que el goce de Juan es infinito y pone su cumplimiento siempre más allá del objeto. Juan reduce el Otro a objeto–valor del que disfrutar y nada más. El ejemplo paralelo a lo de Juan, con el cual quiero concluir mi discurso, y que actualiza el personaje, es lo del capitalista hecho antes por Recalcati (2012b:130). Esto no tiene pulsiones que lo llevan a satisfacerse con un objeto del deseo, en el Otro, por el contrario, su pulsión es interminable. Ignora el objeto, a lo mejor lo considera como un fulcro de valores traslados y simbólicos que tiene que sacar fuera. La acción reductiva y desubjetivante de Juan tiene los mismos efectos de la destrucción capitalista, que fragmenta las identidades en roles funcionales. Podríamos nombrar este goce de Juan *fetichismo capitalista de las identidades*. En conclusión, hemos visto como Tirso nos dibuja algunos arquetipos del Deseo que sirven aún ahora para reflejar sobre el contemporáneo a través de las teorías psicoanalíticas, que iluminan temáticas que se encuentran ya en el Siglo de Oro disfrazadas en personajes que luchan para realizar sus deseos e identidades en una sociedad que prefiguraba sus destinos antes de que naciesen.

OBRAS CITADAS

FREUD, Sigmund, *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. de Marilisa Tonin Dogana y Ermanno Sagittario, Torino, Edizioni Boringhieri, 1978.

LACAN, Jacques, *Il Seminario. Libro X. L'angoscia (1962 – 1963)*, trad. de Adele Succetti, Torino, Einaudi, 2007.

MOLINA, Tirso de, *Don Gil de las calzas verdes* [1615], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr21b7>.

— *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* [1625], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc988m0>.

— *El vergonzoso en Palacio* [1621], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc47479>.

RECALCATI, Massimo, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012a.

— *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012b.

Historia y ficción en la comedia *El saco de Amberes*

Elena Truan Aguirre
Universidad de Salamanca
elenatruan@usal.es

Resumen: *El saco de Amberes* es una obra de teatro atribuida a Pedro Calderón sobre la que aquí se plantea una introducción a los obstáculos generales que presenta, junto a un análisis comparativo con *A Larum for London*, una obra de teatro de temática similar en inglés. Se explora el contenido de la obra como una traza ficticia basada en personajes históricos que, no obstante, son lejanos geográficamente para espectadores y autor. Cabe analizar la romantización del marco, la ideología, y los personajes, especialmente en comparación con otras perspectivas de la Revuelta holandesa.

Palabras clave: Teatro, Siglo de Oro, Calderón, soldados, Zorrilla, Amberes, Flandes, Revuelta holandesa, saqueo de Amberes, propaganda, comedia, guerra, histórica.

Introducción

El viaje en el que se embarca un investigador cuando comienza a estudiar una obra nunca está exento de escollos, y *El saco de Amberes* no resulta distinto. Actualmente, solo se tiene constancia de dos copias de esta obra, dos sueltas de la misma tirada provenientes de colecciones del siglo xviii que se encuentran en la Biblioteca de Castilla-La Mancha, en Toledo, y en la colección Arturo Sedó del Instituto del Teatro, en Barcelona. El proyecto actual de investigación para la obtención de mi doctorado consiste en una edición y traducción con una breve investigación preliminar del contexto histórico-literario de la obra y de la proveniencia del texto original. Resulta de especial relevancia, además, el análisis comparativo con la obra inglesa anónima *A Larum for London*, que ofrece una visión inglesa propagandística de la leyenda negra española que se originó debido al saqueo de Amberes.

El objetivo aquí será centrarse en estos aspectos del proyecto de doctorado. Principalmente, no obstante, se explorará el contenido de la obra como una construcción de una traza ficticia, basada en personajes histó-

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_049
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 471-478

ricos que no obstante son lejanos geográficamente para espectadores y autor. Al mismo tiempo, se trata de personajes ilustres que forman parte de su memoria histórica reciente. Partiendo de esta base, cabe analizar la extensión de la romantización del marco histórico, la ideología, y los personajes de la obra, especialmente en comparación con otras perspectivas históricas de la Revuelta holandesa: así, la obra es un constante baile de ficción y realidad en el marco de un suceso que aún hoy resulta controvertido por las distintas visiones de lo acontecido, y por resultar clave en el origen de la leyenda negra española.

Obstáculos generales

Previamente a la profundización en el contexto histórico y los elementos ficticios, cabe exponer aquí los principales aspectos de la investigación en torno a esta obra. Como cabe esperar en una comedia sin atribución ni edición previa, ni tan siquiera un manuscrito autógrafo, la edición y traducción de *El saco de Amberes* ha planteado obstáculos de diversa índole. El problema principal al que nos enfrentamos es la autoría. Las sueltas que han sobrevivido hasta nuestros días atribuyen la obra a Calderón de la Barca, pero nos encontramos con una nota en la página de título del ejemplar que se encuentra en Barcelona, que añade que es «de las falsas», y que «que esta comedia es de D. Francisco de Roxas, lo dijo Espetillo y le consta». Por el momento, en lo que concierne a esta investigación, la autoría de *El saco de Amberes* continúa siendo una incógnita, ante la imposibilidad de identificar al autor de la nota o la figura de Espetillo, a quien «le consta» que la obra es de Rojas Zorrilla; y adicionalmente, ante la poca fiabilidad que podían tener sueltas impresas en el siglo XVIII, siendo el más probable objetivo de los impresores el vender la mayor cantidad posible de ellas y, por tanto, en ocasiones, falsificando los autores de las obras. Desafortunadamente, una primera aplicación de la estilometría, cuyo uso podemos agradecerle al Dr. Germán Vega, no presenta resultados concluyentes, salvo indicios que apuntan más bien a una colaboración. El mismo Germán Vega (2013: 127) ya identificó la posibilidad de una colaboración en la que se atisba, aun así, la mano de Calderón. Como resulta natural, la imposibilidad de atribuir *El saco de Amberes* a un autor nos trae la imposibilidad, de momento, de datar la obra.

Contexto histórico y geográfico

En lo que se refiere al contexto histórico y geográfico, el autor o los autores demuestran una clara intención de dotar a la obra de un marco real, presentando una acción siempre acompañada de nombres de lugares y referencias a personajes reales. No solo se encuentran en la obra personajes históricos reales mezclados con los ficticios, sino que también hay referencias a personajes reales que vivieron o participaron indirectamente en el conflicto, como Guillermo de Orange (vv. 143-146) o los militares españoles Julián Romero y Alonso de Vargas (vv. 2519-2523). Se ha identificado como fuente principal la obra *Comentarios de lo sucedido en las guerras de los Países Bajos entre 1561 y 1577*, de Bernardino de Mendoza, como se verá a continuación; pero, además, podría haber habido una cierta documentación geográfica, en el sentido de que el desarrollo de la obra se apoya en gran parte en los movimientos de las tropas y la estructura urbana de Amberes. La obra se desarrolla en la región de Flandes, en el triángulo formado por Amberes, Bruselas, y Alost. Amberes es la ciudad en torno a la cual gira el argumento de la obra; Bruselas, la ciudad de donde viene, según se menciona, Margarita de Parma a acallar la rebelión de los amotinados (vv. 318-322); y Alost, el lugar donde los amotinados escogen instalarse. La localización geográfica de estas ciudades no resulta tan importante para los poetas al ser posiblemente cuestión de haberlo leído en las crónicas de Mendoza; no obstante, es también clave la localización del castillo de Amberes, pues las idas y venidas de los personajes pronto dejan claro al lector que no se trata de un lugar céntrico en Amberes. Esto es especialmente relevante al tenerse en cuenta que las limitaciones de decorado de la época harían imprescindible una distinción entre los espacios. Resulta crucial para el protagonista, Navarrete, al principio de la obra, por ejemplo, volver al castillo antes de que Sancho de Ávila le eche de menos (vv. 344-352): y queda claro que él va hasta la ciudad para visitar a Francelisa, y que ello supone incluso un riesgo (vv. 42-48). La distancia, pues, del llamado castillo a la ciudad es de gran importancia; y lo que hoy en día denominan «el castillo de Amberes» era por entonces una cárcel, y se encontraba en el centro de la ciudad; luego no puede tratarse de ese edificio. Cabe preguntar, pues, si el autor no hubo de consultar un mapa de la ciudad del año en el que tuvo lugar el saqueo. Los mapas de la segunda mitad del siglo XVI de Amberes permiten apreciar con mayor claridad los espacios en los que la acción se desarrolla. Una gran fortaleza española se encontraba en las afueras de la ciudad, junto a la muralla y al río, y su situación resulta imprescindible para los

personajes. En primer lugar, la situación del castillo con respecto a la ciudad constituye un factor de riesgo para Navarrete, y garantía de su dedicación a su amada Francelisa:

> Si lo dices por el riesgo
> que traigo desde el castillo
> a la villa cuando vengo
> a verte, por el rencor
> que nos tienen los flamencos,
> y pueden vengar crüeles
> en mí su enojo sangriento (…) (vv. 42-48)

La posición de la fortaleza española resulta también clave a la hora del regreso de los españoles a Amberes para retomarlo. Es destacable que, no siendo un aspecto imprescindible para la escena, el autor haya optado por especificar que el regreso de los amotinados se produzca a través del río, mostrando conocimientos específicos de la geografía urbana de Amberes y tal vez habiendo llevado a cabo una labor de documentación geográfica:

> Ya está Amberes a la vista
> y, por que nos animemos,
> su castillo estamos viendo
> que el rebelde sitia en vano.
> (…)
> Llegar procuro,
> pues el que está sobre el muro
> Sancho de Ávila parece. (vv. 2474-2483)

En lo relevante al contexto histórico, se puede confiar en la utilización de las crónicas mencionadas de Bernardino de Mendoza, especialmente, debido a los diversos detalles textuales que parece evidente que están sacados directamente de esta fuente. Esto se puede ilustrar con el emotivo ejemplo que, según Bernardino de Mendoza, afirmaron los amotinados al llegar para luchar y encontrarse con sus capitanes, que les ofrecieron descanso y comida:

> Y Sancho de Ávila y las demás cabezas les pidieron reposasen un poco, y comiesen: pero ellos que venían con ramos verdes, y esperanza de buen suceso por sus buenos alientos, respondieron el estar resueltos de comer en el paraíso, o cenar en la villa de Amberes. (Mendoza 1592: 314 v)

El episodio se repite de manera muy parecida en *El saco de Amberes*:

Sancho	Oíd, primero, escuchad, ¿dónde vais con pie ligero? Que un refresco daros quiero antes que entréis, esperad.	
Navarrete	Tarde ese favor llegó, no hay ninguno que lo acete.	
Sancho	¿Por qué?	
Navarrete	Porque a otro banquete nos convidamos, pues yo, a los soldados que asisto con iguales pareceres, vamos a comer a Amberes o a cenar con Jesucristo.	(vv. 2554-2567)

Detalles particulares como este se encuentran de tanto en tanto en *El saco de Amberes* y los *Comentarios* de Mendoza por igual, lo que lo identifica, por el momento, como la fuente principal, si no única, utilizada por el autor o autores a la hora de escribir la obra teatral. Particular a la hora de dar con semejanzas entre la obra y el relato de Mendoza resulta también el personaje principal de la obra, Juan de Navarrete. Si bien la presencia de personajes como Sancho de Ávila, Phillippe d'Egmont (Agamón, en la obra), o Frederic de Champagney (Monsiur de la Campaña) resulta un hecho histórico, y su mención en los *Comentarios* de Mendoza es más comprensible por ostentar cargos relevantes en el Gobierno y el ejército, la presencia de Navarrete señala un detalle particular de lo sucedido en el saqueo de Amberes. A pesar de ser un oficial, Navarrete es un alférez. No resultaban personajes de mucha importancia, y el personaje que se encuentra en la obra encaja en el arquetipo de galán de las comedias de capa y espada: valiente, galante y preocupado por su honor. No obstante, su nombre no es una casualidad, como no lo es, tampoco, la mención de su origen, Baeza. De acuerdo con Mendoza (1592: 315 r), el soldado Juan de Navarrete, «natural de Baeza» fue nombrado «alférez» de los amotinados. Todo apunta a que el soldado jiennense simplemente «llevaba el estandarte de los amotinados» (1592: 315 r), y de ahí que Mendoza le identifique como el alférez de los mismos, siendo esa la función principal de esta posición. Para *El saco de Amberes*, resulta evidente que resultaba más atractivo hacerle un oficial auténtico en el ejército, dándole una condición más noble de la que probablemente tendría el Navarrete real. En

Navarrete, finalmente, si bien su origen es histórico, impera la ficción por necesidad poética: consigue un final feliz con su dama, cuya mano le otorga la princesa Margarita de Parma, mientras que en el saqueo real «murió en las trincheras, siendo de los primeros que subió en ellas» (Mendoza 1592: 315 r).

La perspectiva inglesa

A Larum for London es una obra de autoría anónima impresa en 1602 y primero interpretada en 1599 por los hombres del lord Chamberlain durante la primera temporada del Globe. La obra dramatiza el saqueo de Amberes, centrándose más en el evento que la comedia española, que narra más bien el motín y circunstancias previos al suceso. El estudio comparativo de Ann MacKenzie plantea ya interesantes rasgos a distinguir entre una obra y otra, como el fuerte sentimiento patriótico y la ligereza de *El saco de Amberes* en comparación con el tono pesimista y centrado en la villanización de los españoles más que en la glorificación de holandeses o ingleses. «Esta obra propagandística, Isabelina tardía y virulentamente antiespañola», expone MacKenzie de *A Larum for London*, «mantiene un interesante contraste con (…) [*El saco de Amberes*], que cobra una predecible actitud antiherética y antiholandesa, y convierte la vergonzosa realidad de la devastación de Amberes en un glorioso triunfo para el rey, el país, y Dios» (MacKenzie 1982: 283). Por otra parte, cabe destacar los puntos clave del desarrollo del saqueo y la intensidad con las que cada obra se centra en ellos, retratando con fidelidad o distorsionando a placer la información obtenida de sus respectivas fuentes.

La perspectiva hispánica

A pesar de la visión de MacKenzie de *El saco de Amberes* como antiholandesa, y a pesar de que sin duda la obra es en cierto modo una glorificación de las acciones de soldados españoles en la región de Flandes en general, el autor no es político en el sentido de que no pretende justificar conscientemente los actos del ejército español. La obra no convierte a los flamencos en personajes particularmente crueles, traicioneros o inmorales. Mos de la Campaña y Agamon, los dos antagonistas flamencos, si bien caracterizados por una sangrienta sed de venganza, solo toman decisiones que obedecen a su posición militar u obligación fami-

liar. Como soldados flamencos, sus estrategias están siempre orientadas a luchar contra su enemigo y salvar el honor de su hermana, en el caso de Mos de la Campaña. Dentro de la brújula moral de su tiempo, todas las acciones de los personajes flamencos son justificables, y nunca exageradas como para justificar una dura reacción de los españoles. El autor podría haber descrito a los personajes flamencos como sanguinarios y malvados, y así justificar el saqueo de la ciudad, y convertir el discurso final de Margarita de Parma en una defensa del saqueo y una glorificación de los hechos españoles. Sin embargo, la obra no es tan política. MacKenzie tenía razón en cuanto al carácter antiherético de la obra, si bien no necesariamente tanto en cuanto a su carácter antiholandés. El núcleo del conflicto es incuestionablemente religioso, y esto se refleja principalmente en las constantes referencias a los flamencos como herejes, y la consideración de los flamencos de Francelisa como traidora por ser católica. Al final de la obra, cuando las tropas españolas prevalecen, Sancho de Ávila dice que los católicos, más que los españoles, triunfan, y asegura que todos recibirán un premio por haber luchado bien: nunca por venganza o por castigar a los holandeses. Poco después, Margarita de Parma concluye, despidiendo con ligereza a los soldados para «divertirse» en el saco:

> Yo haré lo que me pides,
> y en tanto que se divierten
> los soldados en el saco,
> los prisioneros se entregan
> a Sancho de Ávila, y él
> a su castillo los lleve. (vv. 2620-2625)

Parece tomarse como una consecuencia lógica, y una verdad universal, que la victoria de los españoles es una victoria de Dios, y los actos en el saco nunca son representados: la obra termina justo antes del comienzo del mismo. La parcialidad no se basa en que los holandeses sean un enemigo cruel, ni en la necesidad de los españoles de castigarlos por una razón en particular: la obra no es parcial por razones políticas, aunque la política y la religión convergieron en su momento. *El saco de Amberes* es parcial, pero principalmente por razones religiosas. Más allá de ser una propaganda para glorificar las acciones de los españoles frente al mundo, es una pieza para el autoconsumo de los católicos. Así, las acciones de los españoles contra la ciudad de Amberes nunca son cuestionadas, ni abiertamente justificadas.

En definitiva, estamos ante una obra que no solo abre vías de estudio en el ámbito del patrimonio literario aurisecular, sino que también ofrece una perspectiva hispánica y romantizada de un suceso histórico capital en la historia de Europa y su visión de España. El empeño del autor por mantenerse cercano a una fuente histórica contrasta con las licencias tomadas a favor de lo teatral, y funde historia y dramaturgia en un crisol de interesantes líneas de investigación.

OBRAS CITADAS

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El saco de Amberes* (s.l.: s.n., s.a.), Barcelona, Instituto del Teatro, Colección Teatral Arturo Sedó, SL59095.

— *El saco de Amberes* (s.l.: s.n., s.a.), Biblioteca de Castilla-La Mancha, Fondo Antiguo, 1-862(8).

MACKENZIE, Anne, «A Study of Dramatic Contrasts. The Siege of Antwerp in A Larum for London and El Saco de Amberes», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, págs. 283-300.

MENDOZA, Bernardino de, *Comentarios de don Bernardino de Mendoza de lo sucedido en las guerras de los Países Bajos desde el año 1567 hasta el de 1577*, ed. de Pedro Madrigal, Madrid, 1592. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/comentarios--de-don-bernardino-de-mendoca-de-lo-sucedido-en-las-guerras-de-los-payses-baxos-desde-el-ano-de-1567-hasta-el-de-1577—o/html/ffafa86a-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html> (Consulta: 17 noviembre 2018).

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», en, *Pictavia aurea*, ed. de Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, págs. 111-142.

Nuevos datos sobre la recepción italiana de Lope de Vega: el caso de *Amar sin saber a quién*

Salomé Vuelta García
Università degli Studi di Firenze, Italia
salome.vueltagarcia@unifi.it

Resumen: La fortuna europea de *Amar sin saber a quién* de Lope de Vega, compuesta entre 1620 y 1622, se debe a la edición *prínceps* de la pieza (*Parte XXII «extravagante»*, Zaragoza, 1630). En Italia, junto a *Il finto paggio, overo amare e non sapere chi* de Francesco Stramboli, publicado en 1685, se halla una desconocida traducción inédita, la anónima *Amare senza sapere chi,* conservada en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena, que fue representada en Bolonia en 1708.

Palabras clave: Lope de Vega, *Amar sin saber a quién*, recepción italiana, *Amare senza sapere chi.*

Amar sin saber a quién se publicó por primera vez en 1630 en la *Parte veinte y dos de las comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio*, la denominada *Parte XXII extravagante* (Profeti 1998: 29-35), y, cinco años más tarde, en la *Veintidós parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega*, con la especificación de que las piezas que se editaban —diferentes de las precedentes salvo por *La carbonera* y *Amar sin saber a quién*— estaban «sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido» (Profeti 1998: 203-204). La fortuna europea de esta comedia, sin embargo, no proviene de la *Parte* supervisada por el Fénix, sino de la *prínceps*, en la que aparece publicada con mucho menor cuidado. Tanto *La Suite du Menteur* de Pierre Corneille de 1644 (Couderc 2011: 139-140), como la más tardía adaptación italiana de la que nos ocuparemos en estas líneas derivan, en efecto, de dicha edición.

Morley y Bruerton (1968: 270-271) fechan *Amar sin saber a quién* entre 1620 y 1622. Recientemente, sin embargo, Frederick de Armas (2007: 27-28) ha señalado como fecha de composición 1619 por la

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_050
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 479-486

alusión a los dos cometas que atravesaron el cielo el 5 y el 24 de noviembre de 1618 («¿quieres tú que Dios / la mano detenga / que a espantar coronas / envía cometas?», Lope de Vega, *Amar sin saber a quién*, III, vv. 2536-2539). Es una comedia urbana que desarrolla el tópico del enamorarse de oídas y enamorarse de un retrato, afrontado a menudo por Lope y sus contemporáneos (Bravo-Villasante 1976: 87-93).

Juan de Vivero, caballero sevillano recién llegado a Toledo, asiste a un duelo y, tras la fuga del asesino, es conducido a prisión, acusado de la muerte de Pedro de Aguilar. El verdadero culpable, Fernando, pide consejo a su hermana Leonarda sobre cómo ayudar al forastero. Esta decide hacerse pasar por una dama que se ha enamorado de él al verle pasar camino del presidio y envía a su criada Inés a la cárcel con una carta y doscientos ducados para el caballero. Poco después, un ministro de justicia toma preso a Fernando y lo conduce a la celda donde se halla Juan para que este lo identifique como el culpable del asesinato acaecido. Juan, sin embargo, no revela la verdad, por lo que Fernando queda libre y le ofrece su amistad. Como respuesta a sus favores, Juan envía a Leonarda un billete y una joya, mientras que la dama hace que Inés le entregue su retrato. Los dos jóvenes se enamoran antes de conocerse personalmente.

Para librarse del encierro, Juan pide ayuda a su amigo Luis de Ribera, familiar del duque de Alcalá, quien le visita en la cárcel y le ofrece su protección. Como apunta Mechthild Albert (2015: 24-25), a partir de aquí se desarrollan tres niveles de acción: la relación de amor entre Juan y Leonarda, complementada por los amores de sus respectivos criados, Limón e Inés; la relación entre el supuesto asesino, Juan, y el verdadero, Fernando, marcada por la generosidad del primero y la gratitud del segundo; y la relación entre Juan y su amigo Luis que está dispuesto a hacerle más llevadera su prisión y terminar por librarle de ella, por lo que Juan queda obligado moralmente. Estos tres niveles de acción quedan relacionados entre sí de manera conflictiva a través del personaje de Leonarda, quien es a la vez la amada de Juan, la hermana de Fernando y la mujer cortejada por Luis. Para Albert (2015: 24), la relación amorosa entre Juan y Leonarda infringe las dos «relaciones homosociales que atañen al protagonista: entre Juan y Fernando por una parte, y entre Juan y Luis por otra», porque cuando llegan a verse, la anhelada revelación, «provoca un postrer (des)engaño», que, «en vez de permitirle a los amantes la realización de su pasión [...], hace estallar los conflictos al nivel de las relaciones homosociales», haciendo patente que «la identidad de la pareja posee una dimensión social que implica, a su vez, cuestiones axiológicas y morales» (Albert 2015: 26).

La resolución del enredo se produce cuando don Luis, al enterarse de que Juan ha dejado Toledo para no entorpecer su deseo de conquistar a Leonarda, va en busca del amigo y, apelándose a su autoridad, lo obliga a volver a la ciudad y aceptar la mano de la dama. El final feliz se blinda con el matrimonio entre Fernando y Lisena, la dama que causó el duelo con el que se abre la comedia, y la boda de los dos criados.

Más allá de los estudios que han subrayado los puntos de contacto entre esta comedia de Lope y algunas novelas cortas como *El amor por la piedad* de Alonso de Castillo Solórzano (Vaccari 2012) y la homónima *Amar sin saber a quién* de Mariana de Carvajal y Saavedra (Albert 2015), así como con la comedia *Amar por señas* de Tirso de Molina (Armas 2007), la crítica ha centrado su atención en analizar las referencias al *Quijote* que constelan la obra (Inamoto 1998, Armas 2007). Estas se desarrollan a dos niveles: amoroso y cómico.

Desde el punto de vista del enredo, nos hallamos ante un amor quijotesco, un amor que inicia a través de la lectura y se instala en el territorio de la fantasía. El billete que Leonarda escribe a don Juan enciende la imaginación de este, propiciando su amor por ella. Cuando el criado le pregunta cómo es posible que ame a una mujer que no ha visto, el caballero responde que se la ha representado mentalmente, como una nueva Dulcinea: «Juan Ya yo estoy enamorado / desta mujer. Limón ¡Aleluya! / Pues ¿sin verla? Juan Ya la vi /Limón ¿Dónde? Juan En la imaginación» (Lope de Vega, *Amar sin saber a quién*, I, vv. 613-616). Lo mismo le sucede a Leonarda, cuando compara la carta que le ha enviado don Luis de Rivera con la del forastero del que su hermano y su criada Inés le han contado maravillas: «Inés, sin verle le vi, / y pienso verme con él. / Si las partes que hay en él, por sola tu información, / llenan la imaginación, / que es el más diestro pincel, / […] yo le tengo de querer» (I, vv. 828-835).

Por otro lado, al igual que con don Quijote, la lectura genera locura, como sugiere el diálogo entre Leonarda y su criada Inés, en el que esta, ante el escepticismo de su señora, muestra de qué manera su pasión por el *Romancero* enciende su imaginación amorosa:

Inés	Si te enternecen palabras, aunque más lo disimules, «Ponte a las rejas azules, deja la manga que labras, Melancólica Jarifa: verás al galán Audalla».

LEONARDA ¿Estudias romances?
INÉS Calla;
que ya la mora Jarifa
está diciendo a su hermana
que al moro bizarro vea,
«que nuestra calle pasea
en una yegua alazana».
LEONARDA Después que das en leer,
Inés, en el Romancero,
lo que a aquel pobre escudero
te podría suceder.
INÉS Don Quijote de la Mancha
(perdone Dios a Cervantes)
fue de los extravagantes
que la corónica ensancha.
Yo leo en los romanceros,
y se me pega esta seta
tanto, que de ser discreta
no tengo malos aceros.
Por la parte del amor,
he dado en imaginar
a quién podría yo amar.
LEONARDA Ama, Inés…
INÉS Dilo.
LEONARDA A un doctor
que te cure esa locura. (I, vv. 98-133)

Además, a nivel cómico, el gracioso Limón alude recurrentemente al robo de la mula de su amo, cuando, en la primera secuencia de la pieza, don Fernando se monta en ella tras matar a don Pedro, dejando al forastero a pie y sin sus haberes, a merced, por tanto, de la justicia que de ahí a poco lo prenderá. La referencia al famoso episodio de la mula perdida de Sancho Panza y al olvido de Cervantes, que el novelista corrigió al inicio de la segunda parte del *Quijote* (Cervantes, *Don Quijote*, II, págs. 574-576), es evidente en el guiño que Limón dirige al público mientras habla con don Fernando:

LIMÓN Cosa es llana
que tendréis guardada en casa
la mula en que os arrugasteis,

cuando al buen don Juan dejasteis
con las manos en la masa.
Decidnos de ella; que hay hombre
que hasta de una mula parda
saber el suceso aguarda,
la color, el talle y nombre;
o si no, dirán que fue
olvido del escritor,
como cuento de un pintor. (III, vv. 2031-2042)

En Italia se ha señalado como única adaptación de *Amar sin saber a quién* la comedia en prosa *Il finto paggio, overo amare e non sapere chi* de Francesco Stramboli, publicada en 1685, en la que una parte del motivo clave de la obra, el enamorarse de un retrato, se contaminaba con la trama de *El lacayo fingido* de Lope, tal y como aparece explicitado en la primera parte del título de la versión (Vaiopoulos 2009). Existe, sin embargo, otra adaptación, la anónima *Amare senza sapere chi*, conservada en forma manuscrita en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena —propiedad del marqués Giovan Gioseffo Felice Orsi (1652-1733), una figura relevante en el ambiente intelectual y teatral boloñés y modenés de finales del siglo XVII y primeras décadas del XVIII—, que contiene, entre otros, siete textos derivados de comedias de Lope o atribuidas a él, extraídos en su mayor parte de la *Parte XXII extravagante* (Vuelta García 2020).

De *Amare senza sapere chi* se conservan dos textos: un *soggetto*, esto es, un plan en prosa en el que se da cuenta de la trama de la comedia, de las entradas y salidas de los personajes y de las indicaciones escénicas necesarias para su puesta en escena (Orsi-Muratori, XI, 11), y una traducción en tres actos, también en prosa, que sigue de cerca el original (Orsi-Muratori, IX, 14).

El *soggetto* constituye el paso previo de la escritura de la adaptación, puesta en escena, en 1708, en casa de los Casali, una de las familias aristocráticas más prestigiosas de Bolonia. En este, no obstante muestre una gran adherencia a la trama y a la estructura dramática del texto de Lope, se efectúan ajustes que tienen en cuenta el nuevo contexto teatral y escénico en el que se inscribe la traducción. El más relevante de ellos consiste en la cancelación de la referencia al *Romancero* y al *Quijote* en boca de Inés, que, dada la sinteticidad propia de esta tipología de escritura, aparecen citados como *scherzi* (burlas) de Inés a su señora («Ines: suoi scherzi Leonarda: sue aseverazioni per lo spirito d'Ines», *Amare senza sapere chi*, f. 1r). En el paso del *soggetto* a la versión dialogada, dichas re-

ferencias se sustituyen por la alusión a algunas novelas del *Decameron* (la quinta de la tercera jornada y la séptima de la cuarta; Boccaccio, *Decameron*, I, págs. 368-376 y 546-553), obra, sin duda, mucho más familiar para los espectadores, a pesar del éxito de la novela cervantina en Italia. Esto demuestra, por otro lado, que a la hora de escribir la adaptación de *Amar sin saber a quién*, el traductor, además de atender a los ajustes que se habían efectuado en la redacción del *soggetto*, tenía delante la comedia española y la seguía paso a paso:

> MARTINA[1]: Se alle focose espressioni et alle amorose preghiere non vi da il cuor di ressistere, né volete pure rispondere, anzi seppur volete far pompa d'una affettata modestia, fate come la Donna del Podestà di Milano, descrittaci dal Certaldese: nulla rispondete a simili ciancie, ma operando con cautela, nascondete con segretezza le debolezze del vostro sesso.
> LEONORA: Studi forse novelle?
> MARTINA: E che? Non vedesi in questa donna qual conquista essa fece, e quanto da tutti fossi essa tenuta per savia?
> LEONORA: Già che ti sei data alla lettura del *Decamerone*, guarda che a te non succeda ciò che alla Simona con Pasquino successe.
> MARTINA: Messer Giovanni Boccaccio, lodato in più luoghi, ma riprovato in molt'altri, m'ha così ben persuasa a non essere ritrosa all'Amore (e in questo il Cielo gliela perdoni) che non posso ameno di non cercarmi un'Amante.
> LEONORA: Sai tu chi dev'essere, o Martina?
> MARTINA: Ditelo per vita vostra.
> LEONORA: Un medico, che vi curi questa pazzia.
>
> (*Amare senza sapere chi*, I, 6, f. 4v-5r)

La sustitución busca acercar culturalmente el texto al nuevo público, pero no es superflua porque implica, por un lado, la cancelación de la clave de lectura quijotesca en lo que atañe a la relación amorosa entre Juan y Leonarda, por el otro, la idea de que la dama debe aprender a nadar y guardar la ropa, tal y como hace la «Donna del Podestà» de Milano en la quinta novela de la tercera jornada del *Decameron*. La fantasía de amor producida por la asidua lectura del *Romancero* se sustituye con la disimulación que tiene que gobernar a la dama para que pueda gozar, de puertas para adentro, de una relación que se desea concreta, carnal, en ningún modo idealizada.

1 En la traducción, los nombres de Inés y Leonarda se sustituyen por Martina y Leonora.

La pérdida de referencias al *Quijote* se evidencia también en la supresión del citado pasaje en el que Limón alude al olvido cervantino de la mula de Sancho Panza. Así las cosas, las continuas alusiones del criado al jumento perdido se convierten en meros pretextos cómicos para que el actor italiano que encarnó a Limón demostrara su bravura sobre las tablas a través de dichos y *lazzi* (como tal aparecen en el *soggetto: lazzi della mula*), que causarían la delicia del público y sancionarían el éxito de la representación. Cae, por tanto, el tributo que, según la crítica, rinde Lope a Cervantes en esta comedia y el resultado es una pieza adecuada perfectamente al horizonte cultural y teatral de la Italia de la época.

Obras citadas

Albert, Mechthild, «*Amar sin saber a quién*: género y géneros en Lope de Vega y Mariana de Carvajal», *Hispanófila*, 175, 2015, págs. 23-32.

Amare senza sapere chi, Módena, Biblioteca Estense, Orsi-Muratori, ms. XI, 11 y IX, 14.

Armas, Frederick A. de, «A lo nuevo quijotil: la comedia nueva entre el encanto y la risa (Lope de Vega y Tirso de Molina)», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro 15-17 julio 2005)*, ed. de Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 13-34.

Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, ed. de Victorio Branca, 2 vols., Torino, Einaudi, 1992.

Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos xvi-xvii)*, Madrid, S.G.E.L., 1976.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, Madrid, RAE, 2004.

Couderc, Christophe, «Corneille traducteur de Lope de Vega : le cas de *La Suite du Menteur*», *Revista de lenguas modernas*, 14, 2011, págs. 137-145.

INAMOTO, Kenji, «Fama póstuma de Cervantes: el caso de Lope de Vega», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* coord. Antonio Pablo Bernat Vistarini, Menorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 159-163.

MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

PROFETI, Maria Grazia, *La collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988.

VACCARI, Debora, «Lope de Vega y la reescritura de la novela corta: el caso de *Amar sin saber a quién*», en *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685)*, ed. de Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Córdoba, SIAL, 2012, págs. 87-105.

VAIOPOULOS, Katerina, «La donna vestita da uomo nel teatro italiano 'alla spagnola'», en *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, ed. de Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2009, págs. 59-85.

VEGA CARPIO, Lope de, *Amar sin saber a quién*, ed. de Milton A. Buchanan y Bernard Franzen-Swedelius, New York, Henry and Holt Company, 1920.

VUELTA GARCÍA, Salomé, «El teatro del Siglo de Oro en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena», en *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, ed. de Fausta Antonucci y Salomé Vuelta García, Firenze, FUP, 2020, págs. 399-420.

Red Aracne Nodus: consolidación y nuevos horizontes en las Humanidades Digitales*

Carlos M. Collantes Sánchez
Universidad de Sevilla
ccollantes@us.es

Resumen: Este trabajo recorre la primera etapa del proyecto *Aracne: Red de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas* desde su origen en 2011 tras el seminario *BIDESLITE*. Se tratan los motivos de su creación, los proyectos de investigación fundadores y los objetivos alcanzados en la primera etapa.
Asimismo, se tratan las perspectivas que se abren a la Red en su segunda etapa, las necesarias actualizaciones tecnológicas y se presentan a los nuevos proyectos de investigación que formarán parte de la Red.

Palabras clave: Humanidades digitales, Red Aracne Nodus, Bibliotecas digitales, Letras hispánicas.

Las Humanidades Digitales aplicadas a la Literatura española gozan de buena salud, como se aprecia en el aumento de encuentros científicos que se dedican a ellas, bien sea a través de congresos monográficos, bien mediante paneles, como fue el caso del *XII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*.

Como apunta Hernández Lorenzo (2020) en el estado de la cuestión acerca de las Humanidades Digitales en España, el panorama actual lo copan los proyectos de investigación que difunden sus resultados a través de bases de datos y/o bibliotecas digitales. También destacan aquellos proyectos que ofertan ediciones académicas, trabajos cuantitativos, métodos estilométricos, mapeados geográficos de lugares de impresión, *Linked Open Data* o trabajos de digitalización a gran escala. Esta investigadora cita en su artículo hasta 50 recursos digitales que se abren a los investiga-

* Este trabajo se ha realizado al abrigo del proyecto *Aracne Nodus. Red de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas* [RED2018-102755-T].

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_051
La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 489-501

dores y estudiosos de la literatura española a través de las Humanidades Digitales procedentes de diversos grupos y proyectos de investigación financiados, tanto nacionales como internacionales.

Dentro de este panorama se encuadra la Red Aracne, cuyo nombre se toma de su «homónima tejedora» (Arrigoni y Rodríguez López 2014: 248), que urde con su hilo la red que cobija a distintos proyectos de investigación en Letras Hispánicas.

El proyecto Aracne germinó en el *I Seminario Internacional sobre Bibliotecas digitales y Bases de datos especializadas para la investigación en Literaturas Hispánicas (BIDESLITE)*, celebrado en Madrid en julio de 2011. Ese año ha sido considerado como el momento en el que se institucionalizaron las Humanidades Digitales en España (Hernández Lorenzo 2020: 569), ya que coincidieron diferentes iniciativas de importancia, entre las que destacó la creación de la asociación *Humanidades Digitales Hispánicas. Sociedad Internacional (HDH)*[1].

En el encuentro *BIDESLITE* se reunieron ocho proyectos de investigación focalizados en las letras hispánicas: *BIESES (Bibliografía de Escritoras Españolas)*, *BSF (Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico)*, *CANCIONERO VIRTUAL* de la University of Liverpool, *CLARISEL (Bases de Datos Bibliográficas)*, *BIDISO (Biblioteca Digital del Siglo de Oro)*, *NICANTO*, de la Université Bordeaux Montaigne, *PHEBO (Poesía Hispánica en el Bajo Barroco)* y *DIALOGYCA BDDH (Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico)*, este último como organizador del evento.

Los objetivos del seminario fueron «poner en común experiencias, problemas y soluciones, así como buscar mecanismos que otorgaran mayor visibilidad al conjunto» (Casas, Redondo y Sánchez 2013: 5). En estos mismos aspectos abundó Antonio Cid en la inauguración del seminario haciendo hincapié en la necesidad de estudiar «las perspectivas de integración y colaboración de bibliotecas digitales, las actuales y las que se creasen en el futuro [...] las necesidades técnicas y de financiación que requieren la creación y mantenimiento de estos portales». Finalizaba su presentación lanzando una pregunta: «¿Es deseable y posible armonizar, integrar estas bibliotecas en una supra-biblioteca hispanística?» (2013: 15). En pos de responder a esta pregunta y de articular una estructura que permitiese poner en común experiencias y metodologías discurrió el seminario, del cual se pudieron sacar importantes conclusiones

1 Disponible en <https://humanidadesdigitaleshispanicas.es/> (consulta: 8 de marzo de 2021).

que sirvieron para configurar la actual Red de investigación. En primer lugar, Nieves Baranda resumió los «puntos de unión» de los proyectos que servirían de base para conformar la Red:

> todos ellos están asociados a universidades; se centran en textos de diversa índole, aunque relacionados con la cultura española de los siglos xiv al xviii; recogen información altamente especializada y buscan la utilidad pública, así como servir de referencia informativa en su campo de estudio; todos los proyectos integran el contexto de un modo u otro y recogen fuentes primarias, aunque, en muchos casos, también secundarias. Principalmente trabajan con impresos, aunque también se encuentran presentes los manuscritos (Casas, Redondo y Sánchez 2013: 119).

La principal conclusión a la que se llegó al finalizar el seminario fue que todos los proyectos necesitaban una mayor visibilización y mayor eficacia orientada al uso de la bibliotecas digitales y bases de datos, y esto se conseguiría con la creación de un portal web que albergase a todas estas colecciones digitales, lo que más adelante se ha denominado el *metabuscador*. Para llevar a cabo la iniciativa se acordó concursar de forma conjunta a un proyecto nacional del MICINN mediante la Acción Complementaria, siendo el primer investigador principal de la Red Pedro Ruiz Pérez, catedrático de la Universidad de Córdoba y responsable de uno de los proyectos fundadores *PHEBO (Poesía Hispánica del Bajo Barroco)*. En 2011 se obtuvo dicha Acción Complementaria y se creó la *Red Aracne de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas* [FFI2011-15606-E], en la actualidad conformada por seis proyectos de investigación (*BIESES, BSF, BIDISO, CLARISEL, DIALOGYCA y PHEBO*) y dieciséis recursos digitales[2] (*Amadís*, Base de datos caballeresca; *Bieses*, Bibliografía de escritoras españolas; *BSF*, Biblioteca Saavedra Fajardo; *Comedic*, Catálogo de obras medievales impresas en castellano; *Dialogyca*, Biblioteca digital de diálogo hispánico; *DINAM*, Diccionario de nombres del ciclo amadisiano; *Emblemas Traducidos*, Biblioteca Digital de Emblemas Traducidos; *Emblemática Hispánica*, Biblioteca Digital de emblemática hispánica; *ESTALA*, Textos críticos poéticos del bajo barroco; *Heredia*, Base de datos de literatura aragonesa; *IBSO*, Inventarios y bibliotecas del Siglo de Oro; *Junta de Libros*, Poesía hispánica en el bajo barroco; *Poliantea*, Enciclopedias, repertorios y mis-

2 Para conocer el funcionamiento técnico de dichos recursos digitales remitimos a Alvite-Díez y Pena Sueiro (2020), así como a la sección «Narrativa cavalleresca e Digital Humanities: progetti in corso», de la revista *Historias Fingidas*. Disponible en <https://historiasfingidas.dlls.univr.it/issue/view/11> (consulta: 8 de marzo de 2021).

celáneas; *Relaciones de Sucesos,* Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos; *Sendebar,* Base de datos del cuento medieval; *Symbola. Divisas o empresas históricas,* Base de datos de empresas históricas)[3].

Todos estos recursos digitales se recogen en el *metabuscador,* el cual aplica el protocolo OAI-PMH (*Open Archive Initiative-Protocol for Metadata Harvesting*) como estándar de interoperabilidad que permite una mayor difusión de los contenidos digitales, convirtiendo a la Red en agregadora de recolectores tan relevantes como HISPANA o EUROPEANA (Pena Sueiro y Saavedra Places 2019). La creación de la Red, que concita de forma simbiótica a las Humanidades Digitales y las Letras Hispánicas, ha supuesto una importante mejora en la visibilización de los resultados de cada uno de los proyectos colaboradores. Se han creado equipos de trabajo y protocolos de actuación que han facilitado que las bibliotecas digitales de nueva creación en el ámbito de las letras hispánicas se articulen bajo unos estándares comunes que permiten su interoperabilidad, salvando diversas problemáticas técnicas.

En un reciente estudio Alvite-Díez y Pena Sueiro (2020) analizan de forma técnica y minuciosa los recursos de las mencionadas bibliotecas digitales que articulan la Red Aracne. Describen cada proyecto, con sus contenidos y objetivos, la arquitectura de la información que los conforman y la interfaz de usuario que emplean. Concluyen «que las colecciones digitales analizadas representan una aportación singular, tanto como herramientas para investigadores, particularmente, hispanistas, como en lo que atañe a su notable contribución a la difusión del patrimonio documental», siendo sus puntos más destacables el incremento y mejora de la visibilidad dentro del área de las Humanidades Digitales; la coordinación, trabajo de equipo y la creación de protocolos de trabajo; la creación de una interfaz de búsqueda conjunta a través de Dublin Core y OAI-PMH; y el libre acceso a la herramienta de código abierto. Del mismo modo, ponen el foco en las mejoras que aún quedan por avanzar como la «implementación de tecnologías semánticas [...], la incorporación de herramientas de enriquecimiento semántico o la integración de aplicaciones para la explotación de datos» (2020: 12-13).

Tras la creación de la Red, y una vez superada la primera etapa en la que se alacanzaron todas las metas propuestas en *BIDESLITE,* el impacto actual de la misma y, en concreto, del *metabuscador* es prometedor. Mediante las estadísticas proporcionadas por *Google Analytics* se aprecia que a lo largo del curso 2019/2020 accedieron a la web 3315 usuarios, los

3 Disponible en <http://www.red-aracne.es/recursos> (consulta: 8 de marzo de 2021).

cuales iniciaron 4526 sesiones, es decir, 1,37 por usuario. El 70,95% de las sesiones iniciadas procedían de España, seguidas por Estados Unidos con un 4,11% y México con un 3,87%[4].

El *metabuscador* da acceso abierto y gratuito a 21596 objetos digitales a través de una interfaz de búsqueda simple o avanzada, en las que se pueden emplear operadores booleanos, y permite su exportación a CSV (Alvite-Díez y Pena Sueiro 2020: 7-8). Este agregador de contenidos está en continuo crecimiento, ya que se alimenta de las bases de datos y bibliotecas digitales de los propios proyectos que integran la Red, en la mayoría de los casos, proyectos aún vivos.

Nuevos objetivos para una nueva etapa: *Aracne Nodus*

En 2018, la Red, a cargo de la nueva investigadora principal del proyecto, Nieves Pena[5] de la Universidade da Coruña, consiguió dar continuidad a la iniciativa a través de convocatoria del MCIU de Acciones de dinamización «Redes de Excelencia». Tras los buenos resultados obtenidos en la primera fase de la Red, los proyectos se adentran en nuevos retos que permitan su consolidación y expansión. Así se han marcado tres objetivos generales:

- Actualización tecnológica (de *software*, diseño adaptativo, etc.) y legal (con la incorporación de exigencias de la nueva ley de protección de datos).
- Ampliación de la Red con la integración de cinco nuevos grupos, cuatro de perfil humanista (*BECLaR, Biblioteca de Ediciones de Clásicos Latinos en el Renacimiento*, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia; *PARNASEO, Servido Web de Literatura Española*, de la Universitat de València; *Progetto Mambrino*, de la Universitá degli studi di Verona; y, *SILEM, Sujeto e Institución Literaria en la Edad Moderna*, de las Universidades de Córdoba y Sevilla), y uno tecnológico (*LBD, Laboratorio de Bases de Datos*, de la Universidade da Coruña).
- Desarrollo de un nuevo *software* que permita la creación de bibliotecas digitales.

4 Tanto la información de *Google Analytics* como la información contenida en el *metabuscador* está actualizada a 2 de noviembre de 2020.

5 Agradezco a Nieves Pena Suiero la información técnica acerca del funcionamiento de la Red que sirvió de base para el actual proyecto *Aracne Nodus*.

Entre las actualizaciones del *software* se encuentra el diseño adaptativo de la web para su uso óptimo desde dispositivos móviles (*smartphone* y *tablet*), o los requerimientos de los distintos navegadores. De esta forma se visualizará un menú principal flotante que estará presente en todo momento, mientras el usuario se desplaza por la página web. En otro orden de prioridades también se revisarán y actualizarán los XML de intercambio de datos de las fuentes de la Red, para adaptarlos al estándar EDM utilizado por EUROPEANA. Por último, se adaptarán las fuentes de los nuevos proyectos de investigación a los ya asentados en la Red, de forma que el agregador de contenidos de Aracne, basado en el protocolo OAI-PMH, pueda recepcionar dicha información y proveerla a los usuarios.

En la bibliografía mencionada a lo largo del presente trabajo se detallan los proyectos de investigación fundadores de la Red y sus recursos digitales, por este motivo nos centraremos ahora en los nuevos proyectos que se han integrado en la Red en esta nueva etapa:

1) El proyecto de investigación *BECLaR, Biblioteca de Ediciones de Clásicos Latinos en el Renacimiento*, desarrollado desde la Universidad Nacional de Educación a Distancia, estudia «la transmisión de los autores clásicos latinos en época incunable y postincunable»[6]. El historial de este grupo, dirigido por el Prof. Antonio Moreno Hernández, se remonta a 2002, aunque es desde 2009 cuando se centra en el *Estudio filológico de los textos clásicos latinos transmitidos en impresos incunables y postincunables conservados en España*. En la actualidad, además de mantener vivo el proyecto antes mencionado a través de la convocatoria del MCIU [PGC2018-094609-B-I00], le ha sido concedida la Ayuda a la investigación en Estudios Clásicos del Programa Logos Fundación BBVA. El objetivo del proyecto, tal y como aparece en su portal web, es

> el estudio filológico de los textos de autores clásicos latinos transmitidos en ediciones incunables e impresos de la primera época postincunable, con particular atención a los fondos conservados en España y Portugal, incorporando un planteamiento multidisciplinar al integrar el estudio de textos en latín y versiones en lenguas romances y la aproximación a las ilustraciones e imágenes desde la historia del arte.

Para ello centran sus objetivos en:

6 Disponible en <http://www.incunabula.uned.es/> (consulta: 8 de marzo de 2021).

> 1. Estudio del patrimonio incunable y postincunable de autores clásicos latinos; 2. Análisis filológico de la tradición impresa incunable y postincunable de los clásicos latinos en España; 3. Estudio de las relaciones con el Humanismo europeo a través de estudios específicos del legado de ediciones de origen francés e italiano conservadas en España; 4. Estudio de las ediciones de versiones traducidas al castellano y al italiano; 5. Estudio de la iconografía de estas ediciones; 6. Estudio de las diversas modalidades de recepción de las ediciones incunables y postincunables[7].

Su web da acceso a tres bases de datos: CICLE (Corpus de ediciones incunables de clásicos latinos en España), CECLE (Corpus de ediciones de clásicos latinos en España), y CICLPor (Corpus de incunables de clásicos latinos en Portugal). Cada corpus cuenta con una interfaz de búsqueda independiente, con su correspondiente sección de ayuda. La interfaz oferta dos tipos de búsqueda (general y avanzada). La máscara de búsqueda de cada repertorio cuenta con los mismos campos, así, a través de la búsqueda avanzada se accede a los campos de autor, obra, impresor, editor, lugar de impresión, idioma, fecha, identificador y término de búsqueda. Los resultados se muestran de forma abreviada, con posibilidad de ordenación por título o fecha. A través del enlace de la descripción abreviaba se despliega la información completa y detallada del registro dividida en Información de la edición/ejemplar, Ejemplares y Mapa de ejemplares.

2) *PARNASEO, Servidor Web de Literatura Española*[8], es un proyecto desarrollado desde la Universitat de València, activo desde 1998 y que en la actualidad ejecuta su séptima edición (Haro Cortés 2019).

El grupo, fundado por José Luis Canet, ofrece un portal web con una amplia gama de materiales y recursos de investigación para la Literatura española. En el artículo recientemente publicado por Haro Cortés, actual investigadora principal, se indica que el servidor web proporciona «páginas electrónicas, portales académicos y bases de datos» que responden a distintas líneas de investigación:

> 1) Literatura y teatro medievales y renacentistas: 1.1. *Lemir*: revista electrónica, acoge artículos, notas de investigación, reseñas y edición de textos, 1.2. Bases de datos: *Ars Magica* (magia en la literatura hispánica) y *Teatro español y crítica teatral* (teatro, actores, teoría teatral); 2) Literatura

7 Disponible en <http://www.incunabula.uned.es/index.php?seccion=objetivos> (consulta: 8 de marzo de 2021).

8 Disponible en <www.mambrino.it> (consulta: 8 de marzo de 2021).

> Sapiencial Medieval: *Memorabilia*: revista electrónica y bases de datos bibliográficas; 3) Literatura de caballerías: *Tirant*: revista electrónica, base de datos bibliográfica y biblioteca de textos caballerescos; 4) Historia de la imprenta. Bases de datos: *Tipobibliografía valenciana de los siglos XVI y XVII, Producción de la imprenta valenciana en el siglo XVI*; 5) *La Celestina* y la tradición celestinesca: *Portal celestinesco* (en construcción) [...] Revista *Celestinesca*; 6) Antiguo Teatro Escolar Hispánico: Portal *TeatrEsco*, Revista *TeatrEsco*, *Catálogo del antiguo teatro escolar hispánico*; 7) Teatro de los Siglos de Oro: *Ars Theatrica. Siglos de Oro* [...]; 8) Edad Media contemporánea: *Storyca* [...]; 9) Edición digital de textos; 10) Literatura Medieval en el ámbito de la docencia universitaria: *Aul@Medieval* [...] (2019: 438-440)[9].

En un principio sería la base de datos *Tipobibliografía valenciana* la que engrosaría los repertorios accesibles a través del *metabuscador* de Aracne.

3) *Progetto Mambrino*[10] de la Università degli studi di Verona, codirigido por Anna Bognolo y Stefano Neri, surgió en 2003 con «la ambición de estudiar el *corpus* de libros de caballerías italianos producidos en Venecia a mediados del siglo XVI (1546-1568) como traducción e imitación del género caballeresco hispánico» (Neri 2019: 442).

Este proyecto reúne en sendos repertorios los ciclos italianos del *Amadis di Gaula* (Bognolo y Neri 2014) y los *Palmerines*, dando cabida a «extensos estudios introductorios, el censo bibliográfico de cada ciclo, los resúmenes según el modelo de las *Guías de lectura caballeresca*, y los índices de los personajes» (Neri 2019: 445).

Desde su página web se accede a la sección de Colecciones digitales en las que se hallan las digitalizaciones de novelas caballerescas italianas que albergan las bibliotecas Civica di Verona, Civica Bertoliana di Vicenza y Internazionale La Vigna.

Entre los futuros objetivos que se marca este proyecto está la creación de una biblioteca digital hipertextual que reúna los *romanzi italiani* publicados en el *cinquecento* como traducciones, continuaciones e imitaciones de los libros españoles de caballerías[11], y, para ello, centran sus es-

9 Se eliminan de la cita los enlaces a cada recurso y se remite a la página principal del proyecto, citada en la nota anterior.

10 Disponible en <http://parnaseo.uv.es> (consulta: 8 de marzo de 2021).

11 Disponible en <https://dh.dlls.univr.it/patrimonio-letterario-filologico.html#mambrino> (consulta: 8 de marzo de 2021).

fuerzos en tres líneas de trabajo: *Optical Character Recognition* (OCR), las *Edizioni Scientifiche Digitali* (DSE), y los *Archivi e Biblioteche Digitali*.

Según explica Stefano Neri, para optimizar la implementación de dicha biblioteca digital han decidido utilizar el *softwar*e de reconocimiento óptico de caracteres (OCR) desarrollado por el proyecto READ a través del *software* Transkribus (Bazzaco 2018) con el fin de «generar una transcripción automática o semiautomática» (2019: 447), lo que permitirá trabajar con textos fiables de extensión considerable. A partir de estos textos base, el corpus podrá ser marcado mediante lenguaje TEI, de forma que se relacionarán las ediciones digitales y las bases de datos con los repertorios antes mencionados.

4) *SILEM, Sujeto e Institución Literaria en la Edad Moderna*[12], es un proyecto coordinado desde las Universidades de Córdoba y Sevilla, subdividido en *Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* [RTI2018-095664-B-C21] (U. de Córdoba), cuyo investigador principal es el prof. Pedro Ruiz, y, *Hacia la institucionalización literaria: polémicas y debates historiográficos (1500-1844)* [RTI2018-095664-B-C22] (U. de Sevilla), codirigido por Mercedes Comellas y Juan Montero. Este proyecto nace en el seno del *Grupo PASO (Poesía Andaluza del Siglo de Oro)* [PAIDI HUM-241][13], constituido en 1988 por Begoña López Bueno, de la Universidad de Sevilla. Este proyecto es la continuación del iniciado en 2015 [FFI2014-54367-C2-1-R], y su objetivo, como reza en su web, es

> elucidar un elemento fundamental en la constitución de la literatura moderna (y, en general, de su ideología y valores), como es la definición de la figura (o figuras) de autor y, a través de ellas, del sujeto en la modernidad. SILEM busca establecer una perspectiva metodológica de acercamiento a los textos sin reducirlos a una pretendida inmanencia, antes bien atendiendo a sus dimensiones pragmáticas, que los insertan en el sistema de la comunicación literaria y sus prácticas para darles su significación histórica precisa. Delimitar el lugar y estrategias del autor, junto a algunos de los elementos de impacto de su tarea, resulta un elemento clave tanto en el acercamiento al sentido de las obras individuales como en una historiografía más allá de la historia de las formas.

12 Disponible en <http://www.uco.es/investigacion/proyectos/silem/> (consulta: 8 de marzo de 2021).

13 Disponible en <http://grupo.us.es/paso/> (consulta: 8 de marzo de 2021).

SILEM pone a disposición de los investigadores ocho bibliotecas digitales en las que se pueden encontrar un corpus de textos de diferentes materias y naturalezas (manuscritos e impresos) acerca de los procesos de constitución del sujeto autorial y la institucionalización de la literatura en la Edad Moderna. Estos textos han sido marcados mediante lenguaje TEI para facilitar su búsqueda y recuperación, así como la agrupación de textos a través de etiquetas conceptuales que permiten establecer relaciones entre las distintas bibliotecas digitales.

Las ocho bibliotecas se articulan en cinco temáticas diferentes: «Biografías» y «Retratos» se centran en la figuración del autor; «Polémicas» e «Historiografía» en la institucionalización de la literatura; «Canon poético» en las obras limitadas a la geografía y literatura de Andalucía; y otras tres más se centran en paratextos, las cuales se dividen a su vez en una de carácter general titulada «Paratextos», otra acerca de los paratextos relacionados con «Lope de Vega», y, la última, sobre paratextos de la novela corta del barroco. Estos dos últimos recursos se corresponden con los proyectos *Prácticas editoriales y sociabilidad en torno a Lope de Vega* [UCO-FEDER 1262510], dirigido por Ignacio García Aguilar, y *El discurso paratextual de la novela corta barroca. Poética y sociabilidad literaria* [P18-FR-3938], cuyo investigador principal es Rafael Bonilla, ambos de la Universidad de Córdoba. El motivo de su incorporación al portal de bibliotecas digitales del proyecto *SILEM* responde a la puesta en práctica de una misma metodología de trabajo, con unos resultados textuales afines a los propios objetivos del proyecto coordinado.

El motor de búsqueda alojado en su web permite cuatro tipos de búsquedas diferentes, con sus respectivas interfaces (Búsqueda básica, Búsqueda por palabras, Búsqueda en bibliotecas, Búsqueda Pro). Uno de los aspectos más destacados e innovadores del proyecto es que su sistema de búsquedas, salvo la Búsqueda por palabras, se centra en la búsqueda por etiquetas, es decir, por conceptos previamente etiquetados y marcados en TEI por los miembros del equipo de investigación. Así, a través de la Búsqueda básica, se permite buscar por una etiqueta concreta en una biblioteca determinada; en la Búsqueda por palabras permite localizar un término (o secuencia de signos) en una o más bibliotecas; Búsqueda en bibliotecas recupera todos los ítems de las bibliotecas seleccionadas; y, la Búsqueda Pro, la última interfaz diseñada para búsquedas de mayor complejidad o especificidad, permite la elección de cualquier cantidad de etiquetas para su recuperación, en cualquier número de bibliotecas digitales. El motor de búsqueda se acompaña de un documento exhaustivo de

ayuda al usuario. Los resultados que ofrece este motor de búsqueda se recuperan en dos niveles: el primero se puede considerar de previsualización donde se muestran todos los resultados de la búsqueda, con los datos básicos de identificación del recurso digital y las palabras que han sido marcadas con la etiqueta escogida para la búsqueda; y un segundo nivel en el que se enlaza al texto completo, en el cual aparecen todos los datos identificativos de la obra, los del editor y *encoding*, y el texto completo editado. Todos los resultados se pueden exportar a los formatos XML, SQL, CSV, TXT, XLS y Word.

5) *LBD, Laboratorio de Bases de Datos*[14], de la Universidade da Coruña, fue el equipo responsable de los desarrollos informáticos llevados a cabo durante la primera etapa de la Red Aracne. Ahora, como miembros de la propia Red, se encargarán del diseño de un prototipo de base de datos que permita la futura integración de otros proyectos y bibliotecas digitales.

Este grupo de trabajo se creó en 1996 y se especializa, según la información suministrada en su web, en «Bases de datos y sistemas de información; Bibliotecas digitales y recuperación de la información; Estructuras avanzadas y algoritmos de -compresión, indización y recuperación de textos; Sistemas de Información Geográfica (GIS); Recuperación de información geográfica; y, Bases de datos orientadas a grafos».

De este *Laboratorio de Bases de Datos* y de la contratación de servicios informáticos externos dependerá la implementación de los objetivos tecnológicos marcados por la Red para esta segunda etapa. Entre ellos destacan los siguientes:

- Desarrollo e implementación de los *Data Providers* de los nuevos grupos a la Red[15].
  – Mapear los atributos de cada fuente con las etiquetas de EDM.
  – Creación de los *Data Providers.*
- Desarrollo de tecnología para la generación de *software* de Bibliotecas Digitales.
  – Análisis de los requisitos.
  – Diseño de la arquitectura.

14 Disponible en <https://lbd.udc.es/> (consulta: 8 de marzo de 2021).

15 El agregador de la Red Aracne que, como ya se ha mencionado, corre bajo el protocolo OAI-PMH, se compone de un *Service Provider*, que aglutina la información de las bibliotecas digitales, y tantos *Data Providers* como fuentes de datos están integradas. Por este motivo es necesario adaptar los recursos de los nuevos proyectos a *Data Providers* que permitan su transformación a OAI-PMH para su envío al *Harvester*.

Tras la consecución de estas metas y de la actualización tecnológica se espera conseguir un aumento significativo en la visibilidad del *metabuscador*, sobre todo a través de su acceso a recolectores supranacionales como HISPANA y EUROPEANA. De esta forma, a la vista de la cantidad de proyectos de investigación que surgen en la actualidad, esperamos que la Red Aracne sea un modelo para otros grupos de investigación que aúnen las Letras hispánicas y las Humanidades digitales, principalmente en la coordinación de procesos para el mejor aprovechamiento de recursos y en la visibilización de resultados conjuntos.

OBRAS CITADAS

AA.VV., «Narrativa cavalleresca e Digital Humanities: progetti in corso», *Historias fingidas*, 7, 2019, págs. 407-461.

ALVITE-DÍEZ, María-Luisa y Nieves PENA SUEIRO, «Colecciones digitales patrimoniales especializadas. Estudio de la Red ARACNE», en *Actas del IV Congreso ISKO España-Portugal 2019, XIV Congreso ISKO España*, eds. Jesús Tramullas Saz, Piedad Garrido Picazo, Gonzalo Marco Cuenca, Zaragoza, Sociedad Internacional para la Organización del Conocimiento (ISKO), 2020, págs. 185-195.

ARRIGONI, Eleonora y Eduardo RODRÍGUEZ LÓPEZ, «La red de investigación de "Humanidades digitales y letras hispánicas": avance de la Red-Aracne», en *Visibilidad y divulgación de la investigación desde las Humanidades digitales Experiencias y proyectos*, ed. Álvaro Baraibar, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, págs. 243-251.

BAZZACO, Stefano, «El Progetto Mambrino y las tecnologías OCR: estado de la cuestión», *Historias fingidas*, 6, 2018, págs. 257-272.

BOGNOLO, Anna y Stefano NERI, «Progetto Mambrino. Resultados y perspectivas», *Janus Estudios sobre el Siglo de Oro*, 3, 2014, págs. 68-72.

CASAS DEL ÁLAMO, María, Germán REDONDO PÉREZ y Sara SÁNCHEZ BELLIDO, «Introducción», en *Actas del Seminario Internacional sobre Bibliotecas Digitales y Bases de datos Especializadas para la investigación en Literaturas Hispánicas (BIDESLITE), Madrid, 4-5 de*

julio de 2011, eds. María Casas del Álamo, Germán Redondo Pérez y Sara Sánchez Bellido, Madrid, IUMP (UCM), 2013, págs. 5-6.

Casas del Álamo, María, Germán Redondo Pérez y Sara Sánchez Bellido, «Resumen del coloquio (segunda sesión)», en *Actas del Seminario Internacional sobre Bibliotecas Digitales y Bases de datos Especializadas para la investigación en Literaturas Hispánicas (BIDESLITE), Madrid, 4-5 de julio de 2011*, eds. María Casas del Álamo, Germán Redondo Pérez y Sara Sánchez Bellido, Madrid, IUMP (UCM), 2013, págs. 119-120.

Cid, Antonio J., «El hispanismo, las bibliotecas digitales, y sus *adynata*», en *Actas del Seminario Internacional sobre Bibliotecas Digitales y Bases de datos Especializadas para la investigación en Literaturas Hispánicas (BIDESLITE), Madrid, 4-5 de julio de 2011*, eds. María Casas del Álamo, Germán Redondo Pérez y Sara Sánchez Bellido, Madrid, IUMP (UCM), 2013, págs. 11-15.

Haro Cortés, Marta, «Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)», *Historias fingidas*, 7, 2019, págs. 437-442.

Hernández Lorenzo, Laura, «Humanidades Digitales y Literatura española: 50 años de repaso histórico y panorámica de proyectos representativos», *Janus, Estudios sobre el Siglo de Oro*, 9, 2020, págs. 562-595.

Pena Sueiro, Nieves y Ángeles Saavedra Places, «Aracne. Red de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas», *Historias fingidas*, 7, 2019, págs. 407-412.

Neri, Stefano, «Proyecto Mambrino», *Historias fingidas*, 7, 2019, págs. 443-448.