Aureae Litterae Ovetenses

Actas del XIII Congreso de la AISO

Edición de
Emilio Martínez Mata,
María Fernández Ferreiro
y María Álvarez Álvarez

Universidad de Oviedo

Aureae Litterae Ovetenses

Actas del XIII Congreso de la AISO

Aureae Litterae Ovetenses
Actas del XIII Congreso de la AISO

Edición de Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez

AISO
| 2023 |
OVIEDO

Universidad de Oviedo

Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:

Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:

Martínez Mata, Emilio, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez (ed.), *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2024.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.

No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2024 Universidad de Oviedo
© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.
Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia.
La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.
Consulte las condiciones de la licencia en:
https:/ /creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo
ISBN: 978-84-10135-42-0
D. L.: AS 2715-2024
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades
33011 Oviedo - Asturias
985 10 95 03 / 985 10 59 56
servipub@uniovi.es
https://publicaciones.uniovi.es/

Comisión científica

María José Álvarez Faedo
(Universidad de Oviedo)

Fausta Antonucci
(Università degli Studi Roma Tre)

Francisco J. Borge López
(Universidad de Oviedo)

Florencia Calvo
(Universidad de Buenos Aires)

Paula Casariego Castiñeira
(Università degli Studi Roma Tre)

Daniele Crivellari
(Università degli Studi di Salerno)

Daniel Fernández Rodríguez
(Universitat de València)

Ignacio García Aguilar
(Universidad de Córdoba)

Flavia Gherardi
(Università degli Studi di Napoli Federico II)

Gaston Gilabert
(Universitat de Barcelona)

Rafael González Cañal
(Universidad de Castilla-La Mancha)

Raisa Gorgojo Iglesias
(Universidad de Oviedo)

Cipriano López Lorenzo
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Rodrigo Olay Valdés
(Universidad de Oviedo)

Adrián J. Sáez
(Università Ca' Foscari Venezia)

Eduardo San José Vázquez
(Universidad de Oviedo)

Antonio Sánchez Jiménez
(Université de Neuchâtel)

Alejandra Ulla Lorenzo
(Universidade de Santiago de Compostela)

ÍNDICE

PÁG.

Preámbulo
Emilio Martínez Mata 15

CONFERENCIAS PLENARIAS 17

- Decoro y género literario en Quevedo y Calderón
  Santiago Fernández Mosquera 19
- Las relaciones de Garcilaso con el Emperador bajo nueva luz
  Eugenia Fosalba 41
- Los descuidos de Lope en el proceso de escritura teatral
  Marco Presotto 59
- Sor Juana Inés de la Cruz: ¿entre el Barroco español y el Barroco de Indias?
  Francisco Ramírez Santacruz 83
- El arte de cansar: Miguel de Cervantes, Lope de Vega y la poética de la digresión autoconsciente
  Antonio Sánchez Jiménez 103

ENCUENTROS DE INVESTIGADORES 151

- Literatura áurea y Humanidades Digitales: un trienio de constante progresión (2020-2023)
  Sònia Boadas 153
- Los estudios sobre prosa del Siglo de Oro: 2020-2023
  Clea Gerber 173
- Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro en el trienio 2020-2023: balance y perspectivas
  Ilaria Resta 217

COMUNICACIONES 237

Teatro 239

- *La dama duende* y *Peor está que estaba*: un análisis comparado, con Lope al fondo
  Fausta Antonucci 241
- *En la vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón: el maravilloso e invisible arte de Lisipo
  Frederick A. de Armas 257
- Una nueva aportación para el estudio del teatro áureo de tema caballeresco
  Daniele Crivellari 269
- «… Que es bestia la carne nuestra». Entre lo pulsional y el espíritu: fronteras de la animalidad en *El rufián dichoso*
  Julia D'Onofrio 285
- Usos métricos de Matos, Diamante y Vélez de Guevara en *El hidalgo de la Mancha*: comedia en colaboración y teatro breve
  Gaston Gilabert 299
- Rojas Zorrilla y su colaboración dramática con Jerónimo de Villanueva
  Rafael González Cañal 313
- Los espacios dramáticos en los autos sacramentales de José de Valdivieso
  Amparo Izquierdo Domingo 327
- Sobre censura áurea: los problemas textuales de *Cegar para ver mejor*, de Ambrosio de Arce
  Gabriel López Cob 341
- Los versos omitidos de *El noble siempre es valiente* de Antonio Enríquez Gómez (alias Fernando de Zárate): ¿censura o atajo escénico?
  Alexander J. McNair 351

- La articulación de los espacios dramáticos en la producción trágica de Cristóbal de Virués
  Elena Merlino 365
- Aproximación a la estructura y al ritmo de una comedia de enredo: *Peor está que estaba* de Calderón de la Barca
  Sara Pezzini 381
- Aguja de navegar palacios: el Salón de Reinos del Buen Retiro como espacio teatral
  Javier Rubiera 395
- Mitología, épica y corte en la comedia *Destinos vencen finezas* (1698) de Lorenzo de las Llamosas
  Luis Tadeo Valverde Molina 409

Prosa **423**

- Permeabilización del cronotopo «tiempo de aventura» a través de los primeros libros del ciclo amadisiano
  Pablo Sergio Alemán Falcón 425
- Maravillas y horrores en el último *Palmerín de Inglaterra* (1559)
  Anna Bognolo 439
- Opúsculos españoles en la guerra de los Treinta Años: noticia de una nueva fuente del *Comento a la Sátira de Valles Ronces*
  Lucio R. Cebreiro 451
- Ricote y Ana Félix, dos moriscos sui géneris
  Gonzalo Díaz Migoyo 465
- La problemática soledad de los libros de pastores
  Paola Encarnación Sandoval 473
- Muerte de hombre y muerte de mujer en la picaresca española
  Enrique Fernández 483
- Teofanía y mito en ilustración: écfrasis inversa de la primera salida de don Quijote
  Daniel Holcombe 493

- Castillo Solórzano: un intento de refuncionalizar la novela «larga» de protagonismo noble (*Lisardo enamorado* y *Los amantes andaluces*)
  Christine Marguet 505
- Los gérmenes de perspectivismo literario en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*
  Ivette Martí Caloca 519
- El *Quijote* y las modernidades americanas
  Carmela V. Mattza 531
- El léxico del movimiento en *La Lozana andaluza*
  Lucía Pascual Molina 541
- La desnudez en los libros de caballerías
  Tomasa Pilar Pastrana Santamarta 555
- La internacionalización de los *Sueños* de Quevedo: el caso inglés (1640-1975)
  Belén Quinteiro Pulleiro 569
- Los roles y figuras del lector en *El necio bien afortunado*
  José Rico Ferrer 577
- El *Quijote* en la novela española contemporánea: *Los besos*, de Manuel Vilas
  Patricia Suárez Álvarez 589
- A vueltas con los montañeses y coritos del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605)
  Luc Torres 603

Poesía **615**

- Variantes de autor en el *Aminta* de Jáuregui: presencia de fuentes clásicas y modernas en el proceso de traducción y revisión
  Daria Castaldo 617
- Algunas letrillas amorosas atribuidas a Góngora: delimitación del corpus
  Laura Castro Álvarez 631

- Francisco de Quevedo y Antonio Tebaldi: estudio de una posible influencia
  Alessandra Ceribelli 643
- Los grabados en el *Roncesvalles* de Garrido de Villena
  Alessia Fichera 655
- La relación en verso de la erupción del Tajuya (1585) incluida en *El Pastor de Iberia* (1591): desastres naturales, historia y autofagia arcádica
  Ignacio García Aguilar 671
- «¡Vaya de música y versos!»: los villancicos de música en la Real Capilla de Madrid
  Mónica García Quintero 685
- José de Miranda y la Cotera: prácticas poéticas e inserción en el campo literario madrileño a mediados del siglo XVII
  Inmaculada Osuna 703
- La bucólica barroca en cinco sonetos (Quevedo, Medrano, Espinosa y los hermanos Argensola)
  Samuel Parada Juncal 717
- La *oscuritas* gongorina oculta en Buenos Aires: el caso de Néstor Perlongher
  Alejandro Penín González 733
- *La Gatomaquia* y los estudios de animales: objetos cotidianos y descripciones burlescas
  Fernando Rodríguez Mansilla 745
- Jerónimo de Urrea y su traducción de *Le Chevalier délibéré*, de Olivier de la Marche
  Marcial Rubio Árquez 759
- Boscán y el petrarquismo. La imagen historiográfica de Gil de Zárate
  Pedro Ruiz Pérez 771
- Diego Hurtado de Mendoza, en los albores de lo sublime en España
  Matías A. Spector 783

Varia 793

- *Serva inter servas Dei*: el orbe visionario-vindicativo de Úrsula de Jesucristo (Perú, 1604-1666), morena criolla y donada clarisa
  Emilio Ricardo Báez Rivera 795
- Terminología literaria y Siglo de Oro: sobre las fuentes de las figuras retóricas en el *Diccionario de autoridades* (1726-1739)
  Raúl Díaz Rosales 809
- Hacia una definición de la literatura bufonesca: límites y conflictos
  Alexandre García Macovio 823
- Tragicomedia en la corte en 1656-1657: la relación ilícita y escandalosa del marqués de Almazán con Manuela Bernarda, comedianta
  Francisca Jiménez Guillén 835
- Francisco Delicado y Bartolomé de Torres Naharro: visiones de Roma en el siglo XVI
  Alfonso Martín Rubio 849
- Pistas sobre la estancia de Salcedo Coronel en Italia a través de manuscritos y otros testimonios (y aviso de un libro registro)
  Érika Redruello Vidal 863
- La poética diplomática de Vera y Zúñiga: de *El embajador* a *El Fernando*
  Adrián J. Sáez 877
- *Audi, filia* (1556), de Juan de Ávila, y la literatura espiritual entre los libros prohibidos de 1559
  Julio C. Varas García 893

Preámbulo

La publicación de las *Actas selectas* culmina el XIII Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (AISO), celebrado en Oviedo del 17 al 21 de julio de 2023. Después del congreso de Neuchâtel de 2020, que se había desarrollado a distancia por medios telemáticos, consecuencia indeseada de la infausta pandemia, la reunión de Oviedo suponía para la AISO la vuelta a los congresos presenciales, con lo que implicaba de reencuentro entre los investigadores y de fructífera comunicación personal. Si bien se mantuvo la posibilidad de una participación telemática, un procedimiento que hemos heredado de la época en la que no era posible viajar, recuperamos la oportunidad no solo de escuchar y debatir de manera presencial, sino también de disfrutar de la convivencia entre los participantes, tanto en la cena de gala como en las pausas para el café o en las comidas y cenas de cada día.

A lo largo de esos días, el congreso reunió a doscientos siete especialistas en el Siglo de Oro, procedentes de universidades y centros de investigación de diecisiete países, lo que muestra el interés que suscita el Siglo de Oro: Argentina, Austria, Brasil, Canadá, Chile, Estados Unidos, España, Francia, Israel, Italia, México, Perú, Polonia, Puerto Rico, Reino Unido, Suiza y Uruguay.

Estas actas recogen las cinco conferencias plenarias, una selección de comunicaciones, tras un proceso de evaluación y revisión, y, como novedad —las de congresos anteriores se publicaron en la revista *Etiópicas*—, tres mesas de investigadores, las de Teatro, Prosa y Humanidades Digitales, a cargo de Ilaria Resta, Clea Gerber y Sònia Boadas, respectivamente. Las conferencias plenarias, encomendadas a Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel), Marco Presotto (Università di Trento), Eugenia Fosalba (Universitat de Girona), Francisco Ramírez Santacruz (Universität Freiburg) y Santiago Fernández Mosquera (Universidade de Santiago de Compostela), versaron, de manera respectiva, sobre Cervantes, Lope de Vega y la poética

de la digresión autoconsciente; los descuidos de Lope en el proceso de escritura teatral; las relaciones de Garcilaso con el emperador; sor Juana Inés de la Cruz, el Barroco español y el Barroco de Indias; y decoro y género literario en Quevedo y Calderón.

Me complace dar las gracias a las personas que con su extraordinaria labor han hecho posible el congreso. En primer lugar, los miembros de la Comisión Local Organizadora, que desarrollaron un enorme trabajo con una eficacia ejemplar: María Álvarez Álvarez, María José Álvarez Faedo, Elena de Lorenzo, Rodrigo Olay, Eduardo San José, Francisco Borge y, en especial, la secretaria de la comisión, María Fernández Ferreiro. Un agradecimiento que hago extensivo a quienes colaboraron generosamente en la propia celebración del congreso: Patricia Suárez, Laura Puertas, Alicia García, Alejandro Penín y Álvaro Vázquez.

Finalmente, quiero agradecer el magnífico trabajo de las editoras de estas actas, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez, así como a los miembros de la Comisión Científica, los componentes de la Junta Directiva de AISO y de la Comisión Local, que se encargaron de la evaluación de las comunicaciones.

Emilio Martínez Mata

CONFERENCIAS PLENARIAS

Decoro y género literario en Quevedo y Calderón

Santiago Fernández Mosquera
Grupo de Investigación Calderón
Universidade de Santiago de Compostela

«A nadie nombro / que aquí es la lisonja ofensa».
Enrique en Calderón, *La banda y la flor.*

El concepto de decoro, si bien puede arrancar de Aristóteles en su *Ética Eudemia* y en la *Retórica* (Hernández Castro 2019) en su significado inicial, ha tenido variaciones semánticas señaladas que cobran una especial relevancia en el Siglo de Oro español y, por lo tanto, su análisis se debe abordar desde varias perspectivas que den cuenta de esas variedades: la de poeta y la de persona; la literaria y la humana; la poética y la social. Cada una de ellas conlleva, además, otras posibilidades implícitas.[1] Por ejemplo, la noción poética del decoro se sitúa en el primigenio uso del concepto y del término que acuñará finalmente Cicerón, mientras que los valores sociales y éticos serán añadidos un poco posteriormente, tal vez de la mano de Panecio de Rodas o, más cercanamente, del propio Cicerón.

El valor del concepto no se fijará solamente con las nociones clásicas y será en España durante el Siglo de oro donde sufra una evolución muy importante de la mano de Juan de Valdés, entre otros: el decoro es un concepto que se fundamenta en la observancia de los valores literarios y éticos por parte

[1] Este trabajo es parte del proyecto *Calderón Digital* de I+D+i, con referencia PID2020-114711GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033. Se integra, además, en el Grupo de Referencia Competitiva (GI-1377) *Calderón* de la Universidade de Santiago de Compostela, financiado por la Xunta de Galicia. Las ideas expuestas en esta ponencia han sido desarrolladas más extensamente, con los apoyos bibliográficos aquí drásticamente resumidos, en mi libro *Géneros y construcción literaria en el Siglo de Oro*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2023.

de un autor, pero también será un comportamiento que se deba al respeto que merece un tercero que está presente en la interlocución.[2] Es decir, un valor esencial del decoro, en su nueva acepción hispánica, es demostrar un comportamiento adecuado para con quien lo merece, a quien ostenta ese decoro y que se refleja paradigmáticamente en la expresión castellana de «guardar el decoro a alguien». Es decir, respeto al modelo literario y respeto al modelo social.

En un conocido artículo, Maxime Chevalier (1993:5) recoge las acepciones comunes del término decoro en el siglo XVII, asentadas sobre la base del citado Juan de Valdés o la definición de Covarrubias:

> Se nos ofrece, pues, la palabra decoro como de triple sentido. Puede significar cierta inclinación virtuosa que impulsa al hombre a conducirse con arreglo a unos valores esencialmente morales: «el decoro / que debe a ser quien es», dice excelentemente un personaje de *Los baños de Argel*. Refleja por otra parte, de manera más específica, el concepto horaciano de conformidad con la naturaleza y verosimilitud de los caracteres. Puede remitir por fin al respeto, deferencia o miramientos que conviene demostrar a varias personas o cosas por diversos motivos.

El segundo sentido al que alude Chevalier es eje esencial de la preceptiva clásica que hace mayor hincapié en el valor literario del decoro. En esta acepción se concentra el valor poético del término, ya que apela a la propiedad del género literario y su verosimilitud, que habrá que entender no solo en la construcción de los personajes, sino también en la configuración de la obra dentro de un modelo genérico consabido.

Sin ir mucho más lejos en las consideraciones previas, convendrá acercarse a la obra de los dos autores elegidos, Quevedo y Calderón, para profundizar en su uso y explicar la exigencia del concepto en géneros muy diferentes como los seleccionados para esta comparación: *Los sueños*, una sátira menipea, o distintas comedias, en el caso de Calderón de la Barca.

Añadamos a estas matizaciones una fundamental: la diferente interpretación del decoro en ambos poetas. Tal vez no haya escritores con una vida

[2] Hernández de Castro (2019:203): «tanto el *decorum* retórico como el *decorum* ético, en Cicerón, están referidos a la condición de la persona que tiene el decoro. Será en el Siglo de Oro español cuando el decoro adopte por primera vez la connotación que lo emparentará con la *semnótes* aristotélica».

más dispar en nuestro Siglo de Oro con respecto a su actitud social y literaria. Por un lado, Quevedo, que desde el inicio de su obra (como se comprueba en sus primeras sátiras) se presenta como un autor perturbador, aunque formalmente respetuoso con el género literario, pero, sobre todo, incómodo con su comportamiento político-social; y por otro, Calderón, tomado como modelo de intelectual cortesano prudente e integrado, cuya actitud le llevó a congeniar con el poder establecido, si bien desde tal vez 1672 su actitud pudo variar muy circunstancialmente ante las nuevas circunstancias políticas.

Es cierto que estas ideas generales han sido prudentemente matizadas para ambos. Es decir, Quevedo no siempre fue un escritor a la contra del poder establecido, especialmente durante el reinado de Felipe III y en los primerísimos años del de Felipe IV, mientras que el dramaturgo no mantuvo exactamente la misma posición cortesana a lo largo de su dilatada vida, ya que desde 1672 hallamos muestras de cierto cambio de estrategia cortesana. Pero ninguno de los dos en realidad cambió radicalmente su perspectiva, ni su estatuto literario o social. Quevedo mantuvo un aire desafiante con el poder, sobre todo si ese poder no era el que le favorecía, subrayando siempre su consideración de poeta; y Calderón conservó su buena imagen de dramaturgo prudente hasta su fallecimiento, a pesar de las discutibles y arriesgadas interpretaciones sobre su comportamiento político.

Sin embargo, los dos mostraron a lo largo de su vida y en su obra su carácter de escritores profesionales, es decir, ambos subrayaron siempre su condición de poetas frente a sus enemigos literarios o políticos o ante la sociedad de su tiempo. Calderón se enfrentó a la temida Inquisición o a algunos poderosos para vindicar su producción ante alguna discrepancia doctrinal, como sucede con el famoso caso del auto *Las órdenes militares*; y Quevedo se jugó su libertad, cuando no su vida, por escribir y satirizar a los poderosos del momento, desde el valido hasta el propio Felipe IV. Y esto lo hicieron siempre desde su perspectiva intelectual de artistas que hacían prevalecer su obra frente a manipulaciones o exigencias externas de diverso tipo. Esta independencia no siempre fue bien entendida.

Uno de los pilares esenciales de esta actitud fue su respeto al género literario elegido en cada una de sus obras. Porque precisamente la elección genérica es clave a la hora de interpretar la actitud decorosa de los escritores, el decoro poético, pero también el decoro social. En otras palabras, es lícito el tratamiento sarcástico de algunos temas o personajes en una sátira o será apropiada la acumulación de enredo inverosímil en una comedia de capa y

espada. Estas elecciones, si estuvieran fuera de contexto genérico, no solo romperán el modelo literario, sino que también destruirían el decoro de la obra, del autor y de los espectadores o lectores de su tiempo.

El escritor del XVII tal vez no tuviera una idea clara de «género literario» en el sentido moderno,[3] quizá deba decir en el sentido estructuralista o formalista del modelo, pero sí sabía dónde encuadrar su producción literaria: si era un tratado, un memorial, un discurso, una comedia, un auto sacramental, un entremés… Esas diferencias son marcadas por los escritores en diferentes lugares, siendo en el mismo título o en los preliminares los más evidentes. A partir de esa posición, escriben lo que se espera del género que adoptan; en otras palabras, si el autor sabe desde dónde escribe, también el público tiene un horizonte de expectativas que no resulta fácil de transgredir. Es evidente que el concepto de género que subyace a esta idea es el utilizado por la perspectiva filológica, menos proclive a la deconstrucción de esta propuesta teórica y, sobre todo, alejada de la obsesión por destruir los márgenes a los que obliga o inclina el género literario para facilitar la búsqueda de significados exóticos poco conocidos o inesperados como se pretende desde otras tendencias hermenéuticas. En ese sentido, será difícil, por tanto, sustraerse a las afirmaciones o consideraciones que hacen los propios autores cuando señalan explícitamente que escriben lo que escriben amparados por una tradición concreta o cuando declaran, ya desde el mismo título, el ámbito desde el cual ellos consideran que debe ser entendida la obra.

Los escritores del XVII no deconstruyen los géneros, no tienen intención de destruirlos, sino de imitarlos, aunque en más de una ocasión los superen. El respeto por la imitación del modelo clásico era el punto de partida de cualquier producción culta. Si Quevedo escribe *El Buscón* lo hace en la línea del *Lazarillo* y del *Guzmán*; si redacta los *Sueños*, lo hará en el mismo camino que la sátira clásica o menipea y otros precedentes inmediatos le permiten.[4]

---

[3] Para consideraciones teóricas sobre el concepto de género, véanse, por ejemplo, Fowler (1982:106 y ss.) y Mathieu-Castellani (1984:30).

[4] Afirma Ramón Valdés (2016:226): «Quevedo, pues, habría querido escribir un sueño, "su" *Sueño* al estilo de los humanistas, como bien señaló Ilse Nolting-Hauff. De hecho, en algún testimonio el título es exacta y sencillamente ese, al estilo humanista: *Sueño*». Y antes Nolting-Hauff (1974:60) afirmaba explícitamente: «Parece que Quevedo también procedió originariamente de acuerdo con la tradición. De sus tres Sueños reales dos llevan la palabra "sueño" solo temporalmente en el título […] El temprano título hace suponer que Quevedo tenía originariamente la intención de escribir un Sueño, "su" Sueño, siguiendo las costumbres humanistas».

Si Calderón escribe una jácara (en un modelo quevediano, por cierto), una fiesta mitológica o una comedia de capa y espada, lo hace sobre modelos anteriores, singularmente el propuesto años antes por Lope de Vega en sus últimas propuestas. Es cierto que la coherencia o el respeto por el modelo se ven transgredidos en alguna ocasión. Y esto es así porque muchas obras llevan consigo una suerte de gen de transformación del género en el que se integran, que anuncia su evolución en lo que ahora se suele denominar hibridismo, pero que esconde tal vez otros factores que van más allá de la denominada hibridación. Porque esos genes transformadores no tienen en todas las piezas idéntico peso ya que los elementos constitutivos de un género literario no son todos equivalentes, ni poseen el mismo valor, ni la misma función constructiva en su configuración. Sin ese gen de transformación no se produciría la evolución literaria, pero ello no implica que la actitud de cada escritor, por lo menos hasta antes del Romanticismo, suponga un planteamiento estético revolucionario y rupturista. No puede ser así en un modelo artístico que exige la *imitatio*.

El caso de *Los sueños* de Quevedo

La apelación a guardar el decoro en *Los sueños* de Quevedo cobra una gran importancia, sobre todo en una de las acepciones de su significado: la adecuación, la coherencia genérica, en este caso de la sátira; es decir, en palabras del escritor: «¿Qué importa que sepas dos chistes y dos lugares si no tienes prudencia para acomodallos?» (*El mundo por de dentro*, *Los sueños*, ed. Arellano, p. 292). El decoro no es censura, es acomodación prudente a las circunstancias sociales, políticas, ideológicas y también personales. Ni siquiera es autocensura, aunque se le parezca, porque el decoro es un comportamiento no tanto exigido externamente como asumido por el autor y la persona con respecto a sí misma y a quien se le debe el decoro.

Pero el decoro, por su carácter circunstancial y en ocasiones funcional, también puede ser entendido según la conveniencia de emisor y receptor, que aplicarán distintos umbrales para reconocer su vigencia. Es claro que Quevedo, en algunas de sus obras o escritos, ha tenido una conciencia del decoro que no encajaba con la de los poderosos de la corte, incluido el propio Felipe IV.

Que a Quevedo le preocupa este asunto se demuestra en los mismos preliminares de dos de sus *Sueños* y confirma textualmente en la doble tradición

manuscrita e impresa. Esta circunstancia puede resultar significativa porque tal vez ilustre la «intención» del autor cuando difunde obras manuscritas o cuando tiene pretensión de imprimirlas. Son vías diferentes, con consecuencias distintas. Parece indudable que la tradición manuscrita de sus obras, sean las que fueren, estará siempre menos atada a los compromisos de todo tipo (administrativos, políticos, morales, religiosos, de difusión...) que las obras publicadas impresas. Es una obviedad, pero conviene no olvidarlo. Y las críticas, las invectivas antiquevedianas, ya se producen con la difusión manuscrita, como bien demuestran los *Sueños*,[5] es decir, desde 1606.

La primera referencia al decoro aparece en *El alguacil endemoniado* (1606) en su versión manuscrita (Crosby,1993:146, lin. 47-51):[6]

> Sòlo e querido aduertirte en la primera oja que este papel es sòlo vna rreprehenssion de malos ministros de justiçia, *goardando el decoro* a muchos que ay loables por uirtud y nobleça, poniendo todo lo que en èl ay deuajo la correction de la Yglesia Romana y ministros de buenas costumbres, etz.

El carácter formulario del párrafo viene matizado por estar incluido en una versión manuscrita que en principio no necesitaba de dicha fórmula.[7] No se trata de una forma de automatismo lexicalizado porque no en todos los preliminares de los *Sueños* emplea el término 'decoro' que ahora nos interesa. Existe, por lo tanto, un deseo manifiesto por parte del escritor de subrayar esa circunstancia porque seguramente ya se sintiese amenazado.

De nuevo, más o menos un año más tarde, escribe en el *Sueño del infierno*, 1608 (Crosby 1993:159-160):

> Sòlo te pido, Lector, o te conjuro por todos los Prologos, que no tuerzas las raçones ni offendas con malizia mi buen çelo. Pues lo primero *guardo el*

[5] Véase, sobre este punto, el interesante trabajo de H. Ettinghausen (2010).

[6] Como acertadamente señala su editor: «El texto de referencia del *Alguacil endemoniado* era manuscrito, y como tal, circulaba de manera particular entre los lectores y aficionados, fuera del alcance de los censores de otras destinadas a la imprenta. Por lo tanto, las palabras de Quevedo denuncian la intromisión en la tradición manuscrita de materia ajena que pertenecía a la tradición impresa. Cuando Quevedo escribió dichas palabras, todavía no había publicado ninguna sátira en prosa, pero parece que por el carácter de sus obras y por su recepción pública, sentía la amenaza de la censura» (Crosby 1993:8).

[7] Señala Crosby (1992:8): «La "reprensión de lo malo" y la revelación de los vicios ("conocer los vicios"), formaban parte del léxico de las aprobaciones de la época».

> *decoro* a las personas, y sòlo reprehendo los viçios, murmuro los descuydos y demasias de malos offiçiales, sin tocar en la pureza de los offiçios: y al fin si te agradare el discurso, tù te olgaràs, y si no, poco importa, que a mì ni de ti ni de èl se me da nada. Vale.

Y si la apelación al decoro está ya en las versiones manuscritas, con más razón se conserva en las impresas, sin mayor variación. En el *Alguacil endemoniado* (*Sueños*, 1627): «Solo he querido advertirte en la primera hoja que este papel es sola una reprehensión de malos ministros de justicia, guardando el decoro que se debe a muchos que hay loables por virtud y nobleza» (Arellano 1991:138). Idéntico párrafo se mantiene en la versión del *Alguacil alguacilado* de *Juguetes* (1991:429).

Lo mismo sucede en la otra referencia explícita al decoro que aparece en los preliminares del *Sueño del infierno* y que se repetirá sin más cambio en *Las zahúrdas de Plutón* de *Juguetes* (Arellano 1991:442), como tampoco apreciamos variantes de interés en la versión de *Desvelos*, manteniéndose, por lo tanto, la coherencia de la alusión al decoro en todas las tradiciones: «Pues, lo primero, guardo el decoro a las personas y solo reprehendo los vicios» (Arellano 1991:171).

Cuando surgen desde el primer momento las diatribas antiquevedianas referidas a los *Sueños*, lo primero que se le afea es la ruptura de dicho decoro. Por ejemplo, en la tal vez más conocida invectiva, el *Tribunal de la justa venganza*, se produce la crítica a un pasaje de los *Sueños* que tiene especial significación, no por la diatriba en sí, sino por lo que puede esconder de polémica contemporánea sobre el decoro. En ella se alude al pasaje del *Sueño del Juicio final* (Arellano 1991:94-99):

> Después noté de la manera que algunas almas venían con asco, y otras con miedo huían de sus antiguos cuerpos. A cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras y admiróme la providencia de Dios en que estando barajados unos con otros, nadie por yerra de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos.

Su editor Ignacio Arellano (1991:94-95, n. 17) nota lo siguiente:

> *faltaba un brazo, a cuál un ojo*: rasgo que aprovecha Quevedo por su expresividad grotesca. Era punto debatido en la cuestión del decoro de los Juicios finales, y Pacheco recuerda, por ejemplo, que en la resurrección, los

> accidentes casuales «como ser tuerto, cojo y manco no se verán allí aunque sea en los condenados […] Todos resucitarán, aunque sean los condenados, sin defeto alguno» (*Arte de la pintura*).

La apelación al *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco es clave en este punto. Los primeros cuatro capítulos del *Libro segundo* de su *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1649) están consagrados al concepto de decoro en general y especialmente dedicados al decoro debido al tema del *Juicio final*.

Puede tratarse de una simple coincidencia temporal entre dos temas bastante comunes en el momento, aunque el tratamiento sea diametralmente opuesto. Pero no sería extraño que el pintor conociese el *Sueño del Juicio final* quevediano y que el poeta también estuviese al tanto de la obra (dibujo y pintura) del sevillano, con seguridad ya cuando fue impresa la sátira en 1627 en Barcelona.

Pues bien, los autores del *Tribunal* acusan a Quevedo de contravenir el decoro en el tratamiento de este asunto aplicado a diferentes figuras que no encajaban o perdían sus miembros en el momento de la llamada: los lujuriosos, ojos; los maledicentes, la lengua; los avarientos, las tripas; los escribanos, sus orejas; los mercaderes, sus uñas; y las rameras hacían tiempo buscando sus muelas o cejas.

La advertencia está desenfocada porque argumenta con razones teológicas y escriturarias lo que es burla grotesca. Demuestra en ello las dos causas aparentes de estas acusaciones: o no entender nada de los que se escribe y en qué género Quevedo inserta su obra o, lo que parece más verosímil, interpretar torticeramente el texto para desencajarlo de su género y desvirtuar su significado. Pero esta operación no deja de ser ridícula por cuanto las razones aducidas están totalmente fuera de lugar, como cualquier lector de la época entendería. Su efecto habría de ser escaso en el ánimo de Quevedo y tal vez habría de ser una calificación de rebote negativa para los impulsores de esta diatriba. Sin embargo, sí que afectaba a Quevedo lo que realmente esconde la diatriba: asuntos de esta índole que están expuestos en la Biblia y que son comentados tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento no deben ser objeto de chanzas graciosas escondidas en la sátira grotesca.

La incoherencia de la acusación estriba en el desprecio del género literario, en no querer entender que, mientras que Pacheco habla de la necesidad del decoro en el tratamiento serio del juicio final (en pintura, pero eso ahora

no es relevante), Quevedo inscribe sus figuras en la sátira, en un contexto grotesco que justificaría ese empleo.

Se puede pensar que estas alusiones al decoro en los preliminares de la obra obedecen a un uso casi obligado para la difusión del texto. Pero resulta llamativo que, en aquellos textos manuscritos no destinados en un primer momento a la edición impresa, sea en donde primeramente son introducidas. El decoro es un concepto asumido por todos, emisor y receptor, y puede variar circunstancialmente. De hecho, en Quevedo, escritor de tantos géneros, varía grandemente y en más de una ocasión parece no tenerlo en cuenta o aplica un concepto tan personal que choca con el de sus receptores. Quevedo traspasa el umbral del decoro de muchos de sus coetáneos, particularmente de los poderosos no afines a su pensamiento.

Más coherencia tendría que se incluyesen esas prevenciones de los *Sueños* como párrafos de compromiso en los preliminares de *Juguetes* en donde se retracta de sus errores de juventud, en esa aparente palinodia de su mala praxis anterior. Sin embargo, los párrafos tienen un valor preciso, al igual que los anteriores en los que se alude al decoro debido a su escritura y público. Y, por supuesto, son alusiones anteriores a *Juguetes,* como se ha anotado.

Queda claro, pues, que el escritor desea mantener el decoro en su obra. Y ese decoro también se refleja en el otro importante valor referido al mismo concepto: su significado social y político. Quevedo muestra en esta sátira una actitud política de prudente respeto para con el rey de España. En este sentido, *Los sueños* adoptan una postura bien diferente a otras obras posteriores.

Cuando el escritor trata de cuestiones que están abiertas a interpretaciones de corte más político que moral —por lo tanto, más inestables e incluso peligrosas— bien que se cuida, en *Los sueños*, de no dejar dudas sobre su posición. En otras palabras, deja claro cuál es su intención y cuál la de la obra. El lector podrá darle la vuelta, pero lo tendrá más difícil para justificar esa interpretación.

En el momento en que Quevedo se mete en política directamente, con referencias claras y no edulcoradas o emborronadas por el género literario en el que las inscribe, su cuidado es mayor porque el peligro es real y sobrepasa el campo literario en el que se mueve. Cuando se intuye o se declara una ácida crítica a Olivares o a la monarquía, las consecuencias biográficas son evidentes, mucho más claras que las literarias o morales. Bien conocida es su biografía en este aspecto. Precisamente en ese ámbito se percibe una clara evolución en la actitud y la obra de Quevedo con respecto a los *Sueños*. Su

otra gran sátira, *La hora de todos*, bastante posterior a los primeros *Sueños*, contiene innegables críticas y pullas de carácter político, bien poco disfrazadas en la sátira.

¿Qué sucede en *Los sueños*? Hay apelaciones directas al rey de España en *Los sueños* y las pocas variantes generadas, no numerosas, tienden, como siempre, a suavizar las alusiones, muchas veces reforzando el valor inicial aparente en las versiones autorizadas por Quevedo. No se trata de una cuestión baladí ya que, a pesar del estatuto de sátira literaria, cualquier apelación directa o indirecta al más alto grado de poder de la monarquía podría servir para una censura y castigo llamativo, como sucedió con otras obras del propio poeta.

La primera muestra la encontramos en el *Sueño del infierno* ya en su tradición manuscrita. Se trata de una referencia a los reyes españoles, con clara salvaguarda de malas interpretaciones (Crosby 1993:188):

> Dime prissa a salir de este çercado, y pasè a vna galeria donde estaua Luzifer çercado de diablas, que tanbien ay henbras como machos. No entrè dentro porque no me atreuì a poder sufrir su aspecto disforme: sòlo dirè que tal galeria ni tan bien adornada no se ha visto en el mundo, porque toda estaua colgada de Emperadores y Reyes viuos, como acà muertos. Allà vi toda la casa Otomana, los de Roma, por su orden. Mirè por españoles, y de no ver corona ninguna española quedè contentissimo

Y se repetirá casi en la misma formulación, sin variantes significativas, en la tradición impresa (*Sueños y discursos*, 1627): «Miré por los españoles y no vi corona ninguna española; quedé contentísimo *que no lo sabré decir*» (Arellano 1991:265). Esta última frase añadida parece enfatizar el contento del narrador al comprobar la ausencia de reyes españoles en el *Infierno*. Es decir, mantiene y confirma la afirmación, sea la variante de autor o ajena. Por si hubiese duda, en la versión expurgada de *Juguetes*, la alusión a los reyes de España fue eliminada, lo cual demuestra el picajoso cuidado con que fue leído este párrafo, probablemente para eliminar cualquier duda sobre la conveniencia de la alusión.[8]

En otras ocasiones, las variantes de *El Alguacil endemoniado* traslucen o bien un empeño poco disimulado de lisonja facilona o tal vez una crítica

[8] «Allá vi toda la casa otomana, los de Roma por su orden. Vi graciosísimas figuras, hilando a Sardanápalo…», *Juguetes, Las zahúrdas de Plutón* (Arellano 1991:481).

muy velada presente en algunos manuscritos: «Dichosos uosotros que sin merecello, sois uasallos y gouernados de un rey tan uijilante y católico como Filipo tercero, a cuya imitación os uais al cielo» (Crosby, Variantes, mss. XZ, 1993:418).

Por su parte, *Juguetes* (Arellano 1991:435-436) deshace cualquier posible insinuación rehaciendo el párrafo para evitar la referencia a Felipe III y a los reyes españoles y añade una vaga alusión a los reyes «gentiles».

Otras alusiones directas a los reyes Felipe III y Felipe IV están presentes en todas las tradiciones en el texto del *Sueño de la muerte* y no contienen variantes significativas entre la tradición manuscrita, la impresa, ni en la versión de *Juguetes* (Arellano 1991:526-527), ni siquiera en *Desvelos soñolientos* (Arellano 1991:591).[9]

> Muriò Philipo tercero, dixe yo. Fue santo Rey de virtud inmemorable (dixo el Marques) según le vi yo en las Estrellas pronosticado. Reina Philipo quarto dos días a, dixe yo. Ello pasa? Asi que hay ha dado el tercero quarto para la ora que yo esperaua? (*Sueño de la muerte*, Crosby 1993:235).

Tal vez la neutralidad de la alusión o su relativa importancia a la hora de situar la redacción del texto haya facilitado la estabilidad del pasaje. Pero ello demuestra que las intenciones políticas del autor, sea en la versión que sea, quedan claras e incluso ni las distintas manos de las correcciones y censuras, incluyendo la suya propia, quisieron intervenir en este párrafo.

El género literario ampara y justifica el decoro: no es lo mismo un memorial firmado por el escritor, difundido bajo su supuesta aquiescencia y dirigido a una persona concreta, que una sátira, con su contexto literario, que admite según qué posiciones o expresiones que en otro serían indecorosas. El umbral del decoro en los distintos géneros es diferente. Y, aun así, Quevedo es tachado de indecoroso, y por ello un texto como los *Sueños* ha sufrido tantísimas correcciones y enmiendas, variantes de autor y reescrituras ajenas y propias que han generado el sinnúmero de testimonios en

---

9 «—Murió Filipo III —dije yo.
—Fue santo rey, de virtud incomparable —dijo el nigromántico— según leí yo en las estrellas pronosticado.
—Reina Filipo IV días ha —dije yo.
—¿Eso pasa? —dijo—; ¿que ya ha dado el tercero cuarto para la hora que yo esperaba?» (*Sueños y discursos, Muerte*, Arellano 1991:360).

dos caminos diferentes de su tradición textual. Las bases de estas invectivas podrían ser las interpretaciones desajustadas del contexto, del género literario empleado por el escritor. Pero no debemos olvidar que los enemigos de Quevedo buscaban un descrédito mayor y general: impedir que el poeta utilizase materiales impropios para ilustrar su prosa grotesca.

Por otra parte, si atendemos al decoro social y político, también Quevedo lo mantiene, al menos en *Los sueños*. Si en algo destaca Quevedo a lo largo de su vida es por su voluntad, casi necesidad, de intervención política. Que no quiera hacerlo en *Los sueños* implica que las alusiones a la vida pública coetánea no encajaban en su intención, al menos en ese momento que fue, por cierto, dilatado en el tiempo, ya que conocemos el largo proceso de escritura y reescritura de las piezas que componen la sátira. Tal vez más tarde, en *La hora de todos*, tenga otro deseo y proponga una sátira con elementos claramente políticos, pero recordemos que no fue impresa hasta después de su muerte, en 1650, y que se considera fecha probable de redacción a mediados de los años treinta del siglo, muchos después de la composición de los *Sueños*.

Quevedo aplica en este momento, en un asunto tan delicado y que a la postre le llevó a prisión en varias ocasiones, un deseo manifiesto de mantenerse dentro del decoro, de guardar el decoro para con su rey. No lo hará en otros casos, pero esas son otras obras, otros géneros u otros momentos.

¿Qué sucede con Calderón?

El concepto de decoro poético en Calderón no solo abarca una perspectiva genérica, literaria y estilística, sino que también expresa muy claramente, en sus textos, su concepción social. Esto es, el dramaturgo crea una obra asumiendo los principios iniciales y convencionales del decoro dramático, los propuestos por Lope y matizados por él, pero, al mismo tiempo, emplea en la construcción de sus personajes el concepto social del decoro, mezclando de manera coherente ambas perspectivas en su obra. Es decir, Calderón construye su obra con decoro literario: adecua el lenguaje, la métrica, sus acciones, su comportamiento a sus personajes, y lo hace con verosimilitud, que resultará casi un sinónimo de decoro en la tradición clásica española, dentro del género de la obra. Y, a su vez, utiliza la noción de decoro social en el desarrollo de la trama, en el diálogo de los personajes que apelan a su decoro personal y al respeto que merecen en muchas ocasiones.

Pero al mismo tiempo, Calderón como persona, como cortesano, como individuo, también tiene que obedecer a un comportamiento decoroso en las actuaciones que tienen proyección social, como son sus obras de teatro: la proyección externa hacia quien tiene decoro por su persona. No solo debe mantener el decoro inherente a su obra y a su modelo de creación, sino también guardar el decoro de quien asiste a la representación. Si el teatro no fuese un género social y comunitario, quizá su preocupación por el decoro no habría sido tan evidente como tal vez suceda en Quevedo, pero la ruptura de la convención literaria, unida a un comportamiento indecoroso social y político, hubiese llevado al fracaso al dramaturgo. Por añadidura, en un contexto áureo, el de un caballero discreto, obedecer a ese decoro debido es también mantener el suyo propio como artista y como persona.

Sin embargo, también es cierto que un poeta con la capacidad de Calderón podría utilizar diferentes estrategias para no romper abiertamente con el decoro en ninguna de sus facetas y, al tiempo, mostrar sus críticas sociales, políticas o literarias. Sería un difícil ejercicio porque tendría que sortear varias fases de censura, intérpretes puntillosos y sagaces y, sobre todo, un contexto social que lo admitiera, incluso dentro del ámbito más próximo como era la corte. Pero lo más importante no es que tuviese dicha destreza, sino que la quisiese ejercer. Esta es la clave. Y estoy convencido de que Calderón, al menos hasta la caída del conde-duque y, en una segunda fase, hasta la muerte de Felipe IV, no sintió esa necesidad porque coincidía ideológicamente, en general, con el gobierno del valido y era escrupulosamente fiel al rey, ya que la situación de la corte no había llegado al nivel de desgobierno y degradación política de los años de la regencia y el reinado de Carlos II.

Esto, además, se ve justificado porque la función de una pieza cortesana, por ejemplo, podía ser distinta en los primeros años treinta del siglo que en los últimos años, cuando la polémica función pedagógica del teatro estaba muy presente.[10] En ese sentido, Calderón no hacía más que adaptarse a la situación política de la corte y sus exigencias: en un primer momento, sus obras tenían la doble función de entretenimiento y ostentación para, en su última fase, mantener estas de una manera mucho menos efectiva, pero añadir la tal vez necesaria función educativa para con el joven y limitado rey, como demuestra paradigmáticamente *El segundo Escipión* (1676).

[10] Véase, en este sentido, el imprescindible trabajo de Carmen Sanz Ayán (2006).

Esta obligada distinción en el conjunto de una obra que abarca casi todo un siglo es imprescindible para no malinterpretar afirmaciones que no son extensibles a más de sesenta años de vida cortesana y literaria.

Pero, aun así, concediendo esa evolución en la intención del dramaturgo y el supuesto valor político y pedagógico de su último teatro, la actitud de Calderón no es equivalente a la de Bances Candamo, quien, adelantémoslo ya, tampoco tenía como intención zaherir al rey ni poner de manifiesto sus múltiples impotencias, sino aportar soluciones y subrayar siempre el poder real y la consolidación de la imagen del rey por muy débil y controvertida que esta fuera.

Otro de los sentidos del decoro que ilustra Chevalier (1993:5) en el artículo ya citado es «cierta inclinación virtuosa que impulsa al hombre a conducirse con arreglo a unos valores esencialmente morales», que en el plano artístico conduce a la verosimilitud y coherencia de acción y dicción de los personajes, pero que en plano ético remite al comportamiento cabal de una persona discreta en el siglo XVI y XVII. Es también tal vez el más apegado al significado ético ciceroniano y tiene que ver con el valor propio de la persona y su coherencia de comportamiento para con los demás.

Sin duda, es uno de los más presentes en la obra de Calderón y resulta un elemento modulador del carácter de muchos de sus personajes, los cuales ostentan decoro por sí mismos en tanto caballeros, damas, príncipes, reinas o campesinos rectos. Y esa vindicación del decoro se produce tanto en una comedia de capa y espada como *La dama duende* (2005: vv. 2739-2745), en una escena de enfrentamiento entre caballeros:

> LUIS Mal caballero, villano,
> traidor, fementido huésped,
> que al honor de quien te estima,
> te ampara, te favorece,
> sin recato te aventuras
> y sin *decoro* te atreves:
> esgrime ese infame acero.

como en la tragedia *El mayor monstruo del mundo* (2017:vv. 1933-1945), en palabras de la ofendida protagonista Mariene:

> Pues, ¿qué atrevimiento es ese?
> ¿Así mi luz se respeta?

¿Así mi sombra se ofende?
¿Mi *decoro* así se trata
y mi respeto se pierde?
¿En mi casa y a mis ojos
vuestras acciones se atreven
a profanar un palacio
que es templo de honor, y al verle
el sol se atreve con miedo
y entra dentro porque viene
a traerle luz, que el sol
aun no entra de otra suerte?

Este decoro, el que se posee y el que se puede traicionar reflejado en los pasajes mencionados, es muy común en todo el teatro del Siglo de Oro y particularmente en Calderón.

El tercer sentido señalado por Chevalier (1993:5), «respeto, deferencia o miramientos que conviene demostrar a varias personas o cosas por diversos motivos», es el presente en la definición de Covarrubias, s. v. *decorar*, por cierto: «decoro vale el respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves».

Tal vez sea ese el valor principal del significado de la palabra en Calderón, de ahí que aparezca vinculada constantemente a la palabra *respeto*: no solo respeto hacia la ética de comportamiento, no solo respeto para con la coherencia poética, sino también respeto para con el interlocutor inmediato y, por supuesto, añado, en un paso más, para el receptor de la obra, en este caso, el espectador externo que estará contemplando la representación. La vinculación entre decoro y respeto es esencial, y resulta un sintagma repetido en múltiples ocasiones en la obra calderoniana. Si no es su valor principal, es cuando menos el habitual, el que lo vincula al respeto, a la observancia de las reglas sociales y morales, a la discreción y la decencia, tan apreciada en el Siglo de Oro y siempre presente en la obra de Calderón. Sobrarán ejemplos en este sentido en diferentes comedias y en muy dispares personajes. Veamos algunos versos de *Argenis y Poliarco* (2015:vv. 3111-3115):

POLIARCO Como rabiando vivo.
HIANISBE Y los dos, en efeto,
¿cómo contra el decoro y el respeto
ofendéis a los cielos?

ARCOMBROTO Como yo tengo amor.
POLIARCO Yo, amor y celos.

Y se podrían añadir muchísimos más ejemplos, tal vez con diferentes matices, pero estos valdrán ahora para asegurar su abrumadora presencia en Calderón. Lo confirmará Chevalier para otros autores:

> La tendencia a identificar decoro y respeto se va confirmando por todos lados según avanza el siglo, tanto más claramente cuanto que aparece con creciente frecuencia en fórmulas que implican o subrayan dicha acepción: «guardar el decoro», «perder el decoro», «decoro y respeto». Dentro de la literatura de entretenimiento no sorprende esta evolución (Chevalier 1993:8).

Es decir, la obra y la persona tienen decoro, retórico y ético, pero también el interlocutor o el público merece un comportamiento decoroso, exige un debido decoro. Esta esencial variación del concepto en el Siglo de Oro es fundamental para entender el comportamiento de un autor teatral y mucho más en el ámbito cortesano: si todo público merece respeto porque tiene decoro, cuánto más deberá ser respetado quien más decoro detenta en la monarquía como es el rey. Ya lo advierte también Chevalier (1993:22) con respecto al público lector y al uso, en su caso, de la propiedad del lenguaje y al uso del eufemismo: «De la misma manera que un personaje de ficción debe guardar el decoro al hablar con otro personaje, el escritor debe guardar el decoro al dirigirse a sus lectores. El escritor debe respetar a sus lectores».[11]

La riqueza funcional de la expresión en Calderón nos premia con matices que no hacen más que enriquecer estos valores. Por ejemplo, el decoro debido a sí mismo, que es un grado más que el respeto por sí mismo, emparentado con el valor primario del concepto. Así lo manifiesta Zarés en la versión manuscrita de *Judas Macabeo* (2012:vv. 1251-1260), por citar solo un ejemplo:

> Tú la tendrás, pero advierte
> que no la doy ni la niego,
> y, por que confuso pienses
> que no es favor ni rigor,
> aquí es justo que la deje.

[11] Algo que de nuevo recalca Hernández Castro (2019:203): «Y es precisamente esta connotación, que alude al respeto, deferencia o miramientos que conviene demostrar ante determinadas personas, la que nos devuelve a la *semnótes* aristotélica».

Tú con aquesto aseguras
la alabanza que pretendes;
yo, el *decoro* que me debo.
Álzala del suelo y vete.

En general, este valor del sentido de decoro será imprescindible para entender el comportamiento de Calderón, como dramaturgo y como persona. Ejemplos en su obra de este sentido no faltan y si se aplican a la acción de sus comedias es lícito pensar que él mismo habría de seguirlo en su práctica profesional:[12]

GOBERNADOR Yo sé quién sois. El acero
no os desciñáis, que con él
habéis de ir, aunque vais preso.
Una dama que con vos
aquí ha de estar haced luego
que, guardando a su persona
todo el decoro y respeto
que se le debe, parezca,
que ha de ir presa
(*Peor está que estaba*, 2006:887).

Sin embargo, será la noción del concepto decoro surgida en el siglo XVII la que tiene que ver con el sentido aristotélico señalado, la novedad empleada por Calderón: el decoro que merece la persona copresente en una conversación o en una situación, el decoro debido, y que se refleja en la común expresión de «guardar el decoro a alguien» que debe ser ampliado en un nivel literario al receptor de la obra en un nivel performativo y pragmático.

Ese es el decoro que además de ser literario es también social, en cualquiera de sus facetas, pero, para cierto teatro de Calderón, es un decoro cortesano y, si se quiere, político. Un decoro que exige, además, un compromiso ético, cuando no moral e incluso político, por parte del dramaturgo. Por eso se hace difícil pensar que Calderón rompiese precisamente ese decoro cuando no lo hacía con las otras variantes conceptuales del concepto.

[12] Y muchos más ejemplos con el mismo sentido: *Mañanas de abril y mayo*, p. 312; *También hay duelo en las damas*, pp. 1262-1263; *Mujer, llora y vencerás*, p. 376; *El sitio de Bredá*, p. 995.

Además, el decoro contiene un elemento ético imprescindible que debe ser subrayado para no favorecer interpretaciones postrománticas, es decir, revolucionarias, atribuidas al poeta: cumplir con el decoro no es solo ser coherente y verosímil con la construcción dramática, con la elocución de los diferentes personajes, incluso con la elección de la métrica (Antonucci 2000); no solo es ser respetuoso con el contexto en el que se actúa, en el que se proyecta la pieza literaria. El decoro tiene también un valor personal, de tono moral, que impide al artista romperlo, más allá del valor social que pueda transgredirse. Un escritor culto, serio, del XVII sabe que romper el decoro es traicionar su comportamiento y desdibujar el valor de su discreción, cualidad esencial para un caballero y para un cortesano. Romper el decoro moral, social y literario no habría de tener el premio que comportaría siglos más tarde en las artes y en la vida social.

La noción de decoro es compleja y está constituida por elementos poéticos, sociales y éticos, y actúa en diferentes niveles, literario, social y personal, lo que la convierte en una clave esencial para la interpretación del texto, de su significado, pero también del comportamiento de la persona, en este caso, de Calderón de la Barca.

Habrá que valorar si Calderón quiere romper dicho decoro, en el nivel que sea, el expresado continuadamente en sus obras, con un valor diferente, o romper el decoro en la construcción de un personaje o en una acción concreta. Y, por supuesto, comprobar cuándo el decoro poético, por ejemplo, permite una ruptura del decoro social; es decir, cuándo el género, la acción poética o la fuente de la historia valida un comportamiento indecoroso (el incesto, el parricidio...); o, al revés, cuándo el decoro moral impide ese progreso de la acción (el incesto en *La devoción de la cruz*, por ejemplo).

En la medida en que se cumple el decoro poético —que tiene mucho que ver con la verosimilitud y el cumplimiento de los valores genéricos de la pieza—, el decoro moral queda disculpado precisamente por su ámbito literario: el público entiende que es literatura, pero lo entiende si está bien planteado y justificado en la obra. He ahí el problema de las comedias de uxoricidio que se justifican no moralmente, no decorosamente, sino literariamente. Por eso son aceptables. Quien no lo entiende así, muchos en el XIX y algunos en el XX, acaba acusando a Calderón de reaccionario, es decir, de imprudente, indiscreto e indecoroso, incluso desde la perspectiva ideológica del XVII, no ya del siglo XX.

Los diferentes matices del concepto de decoro señalados en Calderón tienen, además, otra variable esencial también exigida por el género dramático. La propia esencia performativa del teatro exige otro matiz importante: la distinción entre el respeto al decoro en la fábula, en el texto dramático, y el decoro escénico, en la representación. La relación entre ambos, esencial en el teatro, tiene consecuencias directas en el resultado final de la representación. El resultado final en las tablas tiende a disimular, esconder, aludir... aquellos momentos más «indecorosos» de la trama. Y siempre se dice que es «por decoro», por el decoro debido a quien presencia la escena, a los espectadores, a todos, sin distinción en este caso de su calidad, aunque unos y otros entendiesen la escena de maneras distintas.

Por lo tanto, Calderón, como todos los autores dramáticos del Siglo de Oro, conoce bien cuáles son los límites escénicos de una acción decorosamente comprometida. Es sabido cómo el dramaturgo utiliza diversos recursos dramáticos para no representar de manera directa las escenas más truculentas, por más que hayan podido ser justificadas por las fuentes o la construcción dramática de la pieza.

Tal vez la manera más frecuente y más *cómoda* escénicamente de ocultar estas escenas sea el omitirlas en la elipsis de dos jornadas, como ya hace Lope en *El castigo sin venganza* y hará Calderón, por ejemplo, en la citada *Los cabellos de Absalón*. Pero existen otros recursos, que ahora no estudiaremos, que se asientan sobre prácticas escénicas más sofisticadas y espectaculares que rozan la capacidad de aceptación del público y que por su extremosidad conmovían grandemente a los espectadores.

Lo que ahora nos ocupa es en qué medida Calderón como poeta cortesano mantiene o no un comportamiento decoroso. Y esto tendrá que ver con cuál es el valor de sus obras, cuál su significado y cuál su recepción a lo largo de su trayectoria dramática. Esta actitud está vinculada al concepto del decoro genérico y también al decoro social y político de su comportamiento y, sobre todo, a la voluntad y capacidad del dramaturgo de guardar el decoro debido a quien lo está escuchando a través de su obra.

Convendrá, por otra parte, diferenciar en ese aspecto social, que el decoro en el XVII no es equivalente a lo que hoy llamamos corrección política. Se puede caer en la falacia de entender la actual corrección política, lo políticamente correcto, como un concepto actual de decoro. Pero no es así. Lo políticamente correcto tiene un valor eminentemente grupal que busca la aquiescencia social y, consecuentemente, la aceptación del individuo en

el grupo, que ostenta unos valores convencionales para ser aceptado, pero carece de todo valor ético y, por supuesto, no tiene vinculación directa con lo estético. Su principal diferencia es la ausencia de compromiso ético y moral, porque detrás de la corrección política en más de un caso se esconde la hipocresía social que invita a actuar, de palabra o de acción, de una manera contraria incluso a lo que piensa el individuo o, cuando menos, de una manera diferente a la sincera posición del enunciador. No hará falta poner ejemplos porque muchos nos disculpamos cuando hacemos apelación a lo correcto políticamente cuando en realidad pensamos otra cosa, como si se tratase de una *preateritio* retórica y convencional.

Género y decoro entablan una relación de exigencia mutua que es difícil soslayar para entender la literatura y el comportamiento del escritor en el siglo XVII. Lo hemos querido ejemplificar con dos autores señeros, en géneros literarios diferentes e incluso con un comportamiento social bien distinto. En el caso de *Los sueños*, Quevedo elige un género que se ampara en la tradición de la sátira menipea para ofrecer una escritura sarcástica e irreverente no siempre entendida, incluso cuando (y esto es extraño en Quevedo) se empeña en mantener un decoro político para con el rey a lo largo de la larga gestación de la obra. Por su parte, Calderón selecciona unos subgéneros dentro de la comedia que implican un uso determinado del decoro en la construcción del enredo, en la selección de los temas y, sobre todo, en el comportamiento social de sus personajes y de él mismo como dramaturgo.

Ambos guardan el decoro que el género literario elegido les exige o, al menos, les aconseja. Y, al mismo tiempo, siendo respetuosos con esa elección poética, también lo son con el decoro social que su condición de escritores y caballeros les supone. Ciertamente, el umbral de decoro de Quevedo no coincidirá con el de Calderón y ejemplos podríamos añadir en otras obras y con otras consecuencias biográficas. Pero eso será ya en la próxima ponencia.

Bibliografía

Antonucci, Fausta, «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000), pp. 19-37.

Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende*, ed. F. Antonucci, Crítica, Barcelona, 2005.

—, *El sitio de Bredá. Comedias*, I, ed. L. Iglesias Feijoo, Biblioteca Castro, Madrid, 2006, pp. 953-1052.

—, *Peor está que estaba. Comedias*, I, ed. L. Iglesias Feijoo, Biblioteca Castro, Madrid, 2006, pp. 859-951.

—, *También hay duelo en las damas. Comedias*, III, ed. D. W. Cruickshank, Biblioteca Castro, Madrid, 2007, pp. 1199-1328.

—, *Mujer, llora y vencerás. Comedias*, V, ed. J. M. Ruano de la Haza, Biblioteca Castro, Madrid, 2010, pp. 337-445.

—, *Judas Macabeo* (versión ms.), ed. F. Rodríguez-Gallego, Iberoamericana, Madrid, 2012.

—, *Argenis y Poliarco*, ed. A. Vara López, Iberoamericana, Madrid, 2015.

—, *El mayor monstruo del mundo*, ed. M. J. Caamaño, Iberoamericana, Madrid, 2017.

—, *Mañanas de abril y mayo*, ed. I. Arellano, Iberoamericana, Madrid, 2022.

Chevalier, Maxime, «Decoro y decoros», *Revista de Filología Española*, 73, 1.2 (1993), pp. 5-24.

Ettinghausen, Henry, «Enemigos e inquisidores. Los *Sueños* de Quevedo ante la crítica de su tiempo», en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de oro*, ed. E. Fosalba y C. Vaíllo, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2010, pp. 279-318.

Fowler, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes,* Harvard University Press, Cambridge, 1982.

Hernández Castro, David, «Hermenéutica de la "semnótes": el concepto de decoro en la ética de Aristóteles», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 77 (2019), pp. 197-212.

Kapust, Daniel, «Cicerón: el *decorum* y la moralidad de la retórica», trad. C. Felipe Pineda Pérez, *Praxis Filosófica*, 35 (2012), pp. 257- 282.

Martínez-Burgos García, Palma, «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística», *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 2 (1988), pp. 91-102.

Mathieu-Castellani, Gisèle, «La notion de genre», en *La notion de genre à la Renaissance,* dir. G. Demerson, Editions Slatkine, Ginebra, 1984, pp. 17-34.

Nolting-Hauff, Ilse, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Gredos, Madrid, 1974.
Pacheco de Narváez, Luis, *El Tribunal de la justa venganza*, ed. V. López Roncero, Eunsa, Pamplona, 2008.
Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, ed. preliminar, notas e índices F. J. Sánchez Cantón, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1956, 2 vols.
—, *Arte de la pintura*, ed. introducción y notas Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990.
Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, Cátedra, Madrid, 1991.
—, *Sueños y discursos*, ed. J. O. Crosby, Castalia, Madrid, 1993, 2 vols.
Radbruch, Gustav, *Filosofía del Derecho*, en *Colección Clásicos del Derecho*, trad. J. Medina Echavarría, Editorial Reus, Madrid, 2007.
Sáez García, Adrián J., «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 61, 2 (2013), pp. 607-627.
Sanz Ayán, Carmen, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*. Discurso leído el día 26 de febrero de 2006 en la recepción pública de la Excma. Sra. doña Carmen Sanz Ayán y contestación por el Excmo Sr. don José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Real Academia de la Historia, Madrid, 2006.
Valdés Gázquez, Ramón, «Francisco de Quevedo por las sendas de la sátira menipea», *La Perinola*, 20 (2016), pp. 221-270.

Las relaciones de Garcilaso con el Emperador bajo nueva luz

Eugenia Fosalba
Universitat de Girona

Preámbulo

He preferido mantener el texto de la conferencia plenaria tal y como la pronuncié, ligeramente reducida, el 19 de julio de 2023, durante la celebración del XIII Congreso de la AISO, en la Universidad de Oviedo, con la añadidura de las notas imprescindibles. He modificado el título, eso sí: el que había propuesto era «Novedades sobre la vida y obra de Garcilaso», pero la imposibilidad de aportar todos los detalles en una hora me inclinó a centrarme finalmente en las relaciones del gran poeta con el emperador Carlos V, a través de la lectura desprejuiciada de su propia obra y con atención a elementos contextuales que aportan algunos materiales literarios y de archivo. Por supuesto, estas anotaciones acerca de las relaciones del poeta con Carlos V no son en modo alguno exhaustivas, solo tratan de reunir datos desperdigados, inéditos, adjuntados a otros que ya he mencionado en mis investigaciones, y que se organizan aquí en esta argumentación exclusiva sobre el trato entre ambos personajes, con el objeto de reorientar, en la medida de lo posible, la visión que se mantiene del poeta en su conflictiva relación con el monarca. Como algunos aspectos han aparecido ya o reaparecerán en otras publicaciones, prefiero mantener el formato de la conferencia a que obedece el texto. Se trata, así, de una investigación en desarrollo de la que se presentan algunos datos anticipadamente, a la espera de otros que corroboren, completen o desestimen aspectos parciales de la misma.

***

Me siento muy honrada por la invitación de AISO a presentar algunos de los últimos avances en mis investigaciones sobre la vida y obra de Garcilaso.

Debo agradecer antes de empezar mi deuda con el equipo de Pronapoli, el proyecto de investigación que dirijo desde 2016 sobre Garcilaso en Italia, formado por un conjunto multidisciplinar e internacional de investigadores (procedentes de la filología hispánica, italiana y clásica, así como algún historiador) que funciona de forma coral, donde el diálogo y la ayuda entre sus componentes es constante: hay un espíritu de colaboración y de respeto maravilloso, que cuidamos entre todos.[1] Deseo destacar también entre los colaboradores a jóvenes recién doctorados como Maria Czepiel, de la Universidad de Oxford, la descubridora de dos odas latinas desconocidas de Garcilaso. Desearía mencionar que su hallazgo, el más importante sin duda acerca del poeta en mucho tiempo, no es fruto de la casualidad: su trabajo con nosotros en la edición de las odas por ella descubiertas, que pasarán a formato digital en breve, la comunicación pronunciada en este congreso de la AISO, sus publicaciones, es de tan alta calidad que la anuncian como una nueva María Rosa Lida. No puedo pasar por alto tampoco el trabajo constante y desinteresado siempre de Gáldrick de la Torre, que apoyó el proyecto desde el principio, cuando aún no tenía beca, trabajando a destajo en su admirable tesis sobre la Nápoles de los años 30 que acogió a Garcilaso, un trabajo que está a punto de aparecer en formato muy ampliado, como un eruditísimo libro. Gáldrick ayudó además desde el principio en la composición de la web de proyecto (www.pronapoli.com), junto a Adalid Nievas. Sobre Nievas hay que mencionar que ha escrito una tesis de inspiración también italiana, reescribiendo en su totalidad la biografía del gran poeta Francisco de Aldana: ha llegado a exhumar más de cien documentos desconocidos sobre el poeta, así que, por el camino, se ha convertido en un gran experto en archivos, y me está ayudando a orientarme y a encontrar documentos valiosísimos para la escritura de la biografía de Garcilaso en que me he embarcado recientemente. Esta conferencia le debe mucho.

Para evitar las trampas de la nostalgia y hacer cuanto sea posible más pequeñas esas inevitables lagunas de la historia que tan alegremente se salta la interpretación, para descubrir al poeta lo más cercano a la realidad que fue Garcilaso de la Vega, resultará imprescindible allegar más datos de los que actualmente tenemos rebuscando en los archivos, por un lado, y, por el otro, habrá que despojarse cuanto nos sea posible de los velos interpretativos heredados de la crítica. Quitarnos esas vendas invisibles de los ojos

[1] He aquí el equipo de colaboradores: https://pronapoli.com/equipo/

no es tan fácil. Voy a contarles una trampa en la que caí yo misma hace muy poco en un artículo publicado en *e-Spania* el año pasado (2022),[2] un error del que, en una visita junto a Adalid Nievas este enero a Simancas, me arrepentí, cuando se hizo visible un detalle doloroso (doloroso para mí, para mi amor por Garcilaso, y para mi exclusiva subjetividad), un detalle relacionado con la muerte de nuestro poeta. Ya lo explicaré después. De momento les cuento mi error de interpretación. En el momento en que en el citado artículo de *e-Spania* volvía sobre la cuestión que marca un antes y después en la vida de nuestro amado poeta, la asistencia a la boda de su sobrino y tocayo un día de agosto de 1531 en la iglesia mayor de Ávila, me detuve en el cinematográfico momento en que Carlos V, relajado en las aguas termales de Bad Abbach, un día de junio de 1532, a unos quince kilómetros de Ratisbona, intentando curarse de la gota que le maltrataba la pierna, le dicta a Francisco de los Cobos sus dudas sobre el futuro de Garcilaso cuando abandone el confinamiento en la isla del Danubio. Entre bastidores de este episodio de especial atención a Garcilaso por parte del Emperador está de nuevo la insistencia del duque de Alba, como reconoce Cobos en un momento de su informe. Escribe el secretario Cobos, inclinado sobre su recado de escribir:

> En lo de Garcilaso, paresce que, pues confiesa la culpa que tovo y pide a V.M. perdón della, que V.M. le podrá mandar enviar por el tiempo que fuese servido a su convento [de Uclés] o alguna de las fronteras de África en la armada que se hace, o a Nápoles para defensión del reino, o mandarle servir a V.M. en esta jornada [de Viena, en preparación], guardando la carcelería que tiene hasta que V.M. salga para ir al campo.

Todavía en la indecisión, se apunta al margen, como colofón a este zigzagueo de posibilidades: «Que vaya a Nápoles a servir allí por el tiempo que fuere la voluntad de SM o al convento que más quisiere» (Gallego Morell 1976:145-147).

Tratando de ponerme en la piel del Emperador escribí lo que después descubrí que no era más que una interpretación subjetiva:

---

[2] Esta publicación se inscribe en el proyecto del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España «Garcilaso de la Vega en Italia. Clasicismo horaciano (2020-2023)», Ref. PID2019-107928GB-I00.

> Ya sabemos cuál fue la elección del poeta. Toda esta historia de los desposorios secretos en que Garcilaso se vio abocado a un conflicto de lealtades, parece no más que un molesto asunto doméstico para el Emperador, *que a todas luces apreciaba a su súbdito* (Fosalba 2022).

Filonico Halicarnasso pone al descubierto, no obstante, en sus *Vite di alcune persone illustri del secolo XVI*, BNN (X B 67), la trastienda de este momento de la consulta de Cobos con el Emperador en los baños de Bad Abbach: vemos aquí que Garcilaso no es más que un peón casi invisible (del que se menciona que partió hacia Nápoles desde Ratisbona junto al marqués de Villafranca) y, al mismo tiempo, se hacen evidentes las verdaderas y urgentes preocupaciones del Emperador: el pasaje descubre lo que verdaderamente tenía Carlos V en la cabeza en esos días de junio en que estaba en los baños; esto es, entre muchas otras cuestiones, la elección del marqués de Villafranca para ocupar el cargo de virrey de Nápoles y la necesidad de hacer desaparecer a Pompeo Colonna, de lo que según se insinúa en la crónica, se encargó un criado de Ippolito de Medici:

> No mucho después de llegado el cardenal de Medici a Nápoles y envenenado, por medio de Filippetto, el cardenal Colonna, bajo la promesa de paz del pontífice, su tío [del Cardenal de Médicis], que lo había sacado del lodo con grande mudanza, como fue darle además de grandes ingresos, los bienes y la buena vida a manos llenas, fue de esto informado el príncipe de Salerno, embajador en la corte, que era enemigo extremo del citado cardenal [Colonna] por las cosas acaecidas entre ellos en Nápoles. Dio noticia de ello al marqués de Vilafranca, junto con los amores de que estaba vinculado en la corte cesárea [se supone que Médicis con Giulia Gonzaga]. El cual [el marqués], deseoso de controlar todo cuanto había servido en esos días, informó a su señor César. De quien recibiendo los debidos privilegios e instrucciones, poderes y provisiones, habiendo salido [el príncipe de] Salerno algunos días antes [de Ratisbona] para recibirlo en su casa (para que, como terminó sucediendo, no lo echara más adelante para siempre), él también se marchó [de Ratisbona], trayendo consigo al coronel Antonio Caracciolo, que entonces por su favor sería consejero de guerra y marqués de Vico de su gobierno, [así como también lo acompañaron] Ferrando Bisballe y Garcilasso della Vega, poeta y caballero de buen entendimiento e ingenio (fols. 227r.-227v.).[3]

[3] La traducción es mía.

Este tipo de aportaciones documentales ayudan a poner a los personajes en su sitio. Pero ante el silencio documental que de momento nos estamos encontrando ante la muerte de Garcilaso —que en cualquier momento puede quedar modificado, bien es cierto—, no deja de ser justo plantearse algunas dudas. Sería posible que *a ritroso* de la fama de Garcilaso posterior a 1543 se haya envuelto el final de nuestro poeta en la bruma del mito y que, en general, se haya fantaseado sobre el amor que le dispensaba el Emperador. Lo que sí asoma en los documentos con claridad es que el duque de Alba lo defendía a ultranza frente al disfavor que le mostraba el Emperador y que este luchó sin cuartel por que se le reivindicara. Véase acerca de esta profunda vinculación del Duque con nuestro poeta un rastro que ha pasado hasta ahora inadvertido: Bernardino Martirano nos da la clave en su *Pianto di Aretusa*: al describir al duque de Alba al frente de las tropas en Túnez, se le presenta como a Idomeneo, hijo de Deucalión y nieto del gran rey Minos de Creta, uno de los militares griegos que participó en la guerra de Troya al frente de ochenta naves, siempre acompañado de su fiel escudero Merión (aquí «Merion Lasso»), hijo de Molos, hijo a su vez bastardo de Deucalión y, por tanto, medio hermano-sobrino de Idomeneo, y su más fiel compañero:

> Ecco la strage grande, ecco il fracasso,
> e d'Alarbi e di Turchi e di Africani:
> il grande Idumeneo d'Alva, che'l passo
> apre col ferro e con le invitte mani;
> ecco il cortese e forte Merion Lasso,
> che dentro il sangue nuota di que' cani
> e, mentre al suo signor combate a canto,
> acquista il pregio e d'ogni onor il vanto.[4]

Este dato apunta a una relación muy estrecha con el duque de Alba, que ya sabíamos, pero que todavía queda más reforzada ahora.[5] El duque

[4] Véase la edición de Tobia Toscano (1993:89): «Aquí está la gran masacre, aquí está el alboroto, / de árabes y de turcos y de africanos: / el gran Idumeneo de Alva, que el paso / abre con el hierro y con las manos invictas; / aquí está el bondadoso y fuerte Merión Lasso, / que nada en medio de la sangre de esos perros / y, mientras lucha de su señor al lado / adquiere el valor y el orgullo de todo honor».

[5] Eustaquio Fernández de Navarrete (1850:154) ya se detuvo en los vínculos familiares entre ambos personajes: «Hernán Álvarez de Toledo, señor de las casas que luego poseyeron sus descendientes los señores de Higares, fue llamado *el Tuerto*

y Garcilaso pudieron muy bien compartir su etapa de instrucción, puesto que se sienten como hermanos, o al menos como hermano de Garcilaso se comporta siempre el duque (casi todo lo bueno que le pasa en el exilio se debe a él). Muy pronto huérfano, fue criado bajo el amparo de su abuelo, don Fadrique, y estos versos, que los describen tan unidos, abren la posibilidad de que Garcilaso tuviera vínculos con él desde los tiempos en que Boscán fue su preceptor y que, de alguna manera, estuviera presente en esos momentos, en calidad de condiscípulo o ayudante de instrucción (¿militar?), o ambas a la vez. Esto explicaría este amor inquebrantable, que es como el de la sangre.

Como fuere, y volviendo a la relación de Garcilaso con el Emperador, son muy numerosas las afirmaciones de la crítica acerca de esta afición mutua entre Carlos V y Garcilaso. La que más llama la atención, por la relevancia del autor y de la obra en que aparece, es la de Dámaso Alonso (1960:22-23), a propósito de la eclosión y decadencia del imperio en dos tiempos, dos siglos, los de oro. En un epígrafe titulado «El poderío y la decadencia en la obra de los escritores» se lee:

> El emperador Carlos V asoció a su obra, de un modo u otro, a los mejores entre los escritores españoles de su época. No podemos dudar del entusiasmo que por él sentía Garcilaso de la Vega. Unos cuantos versos de cansancio nos le revelarían, en la Elegía Primera, como un guerrero a la fuerza, solo deseoso de la vida pacífica y el reposo:
>
> ¡Oh miserables hados! ¡Oh mesquina
> suerte la del estado humano, y dura,
> do por tantos trabajos se camina!
>
> Y agora muy mayor la desventura
> De aquesta nuestra edad, cuyo progreso
> Muda de un mal en otro su figura.

por haber perdido un ojo en la guerra. Sirvió en cuantas ocasiones pudo al rey D. Pedro, y posteriormente al señor Enrique II, de quien fue muy apreciado. Debido a la muerte de su hermano Garci Álvarez pasó a ser tutor de su sobrino Hernán Álvarez, y por lo mismo fue segundo señor de Valdecorneja. Obtuvo las dignidades de mariscal mayor de Castilla y alguacil mayor de Toledo, y habiéndose casado con doña Leonor de Ayala, hija de Hernán Pérez de Ayala y de doña Elvira Cevallos y hermana del gran canciller Ayala, fue cuñado de Pedro Suárez de Guzmán, II señor de Batres, padre [de la madre] del poeta Garcilaso, que estaba casado con otra hermana del mismo canciller».

¿A quién ya de nosotros el eceso
de guerras, de peligros y destierro
no toca, y no ha cansado el gran proceso?

¿Quién no vio desparcir su sangre al hierro
del enemigo? ¿Quién no vio su vida
perder mil veces y escapar por yerro?

¿De cuántos queda y quedará perdida
la casa y la mujer y la memoria,
y de otros la hacienda despendida?

¿Qué se saca de aquesto?...

«Sin embargo —sigue el maestro Dámaso Alonso— su adhesión al César está patente en muchos lugares de sus obras; su vida entera la proclama y su muerte la resella inequívocamente». Fijémonos dónde corta, y lo que sigue, ausente en la cita de Dámaso:

¿Qué se saca d'aquesto? ¿Alguna gloria?
¿Algunos premios? ¿O agradecimiento?
Sabrálo quien leyere nuestra historia:
veráse allí que como polvo al viento,
así se deshará nuestra fatiga,
ante quien se endereza nuestro intento
(vv. 76-96).

La verdad es que el maestro Alonso no podía haber escogido peor ejemplo de esa adhesión entusiasta de Garcilaso a la milicia dedicada a la defensa del imperio y de los designios del Emperador. ¿En qué otras obras, podríamos preguntarnos, siguiendo la sugerencia de Dámaso, hay esa deseada alabanza de la vida militar al servicio del Emperador? Busquemos en la Elegía II, cuando el poeta se compara con Boscán:

Tú, que, en la patria, entre quien bien te quiere,
La deleitosa playa estás mirando
Y oyendo el son del mar que en ella hiere,
Y sin impedimento contemplando

La misma a quien tú vas eterna fama
En tus escritos procurando,
alégrate, que más hermosa llama
Que aquella que'l troyano encendimiento
Pudo causar el corazón t'inflama;
No tienes que temer el movimiento de la fortuna,
con soplar contrario, que el puro
resplandor serena el viento.
Yo, como conducido mercenario,
Voy do fortuna a mi pesar 'envía,
Si no a morir, que aqueste's voluntario
(vv. 145-159).

Tampoco aquí parece que asome el amor por la lucha armada acaudillada por el Emperador. Volveremos en otro momento sobre la Elegía II, que es, con todo, la obra que contiene al comienzo un asomo de elogio al monarca. Ya analicé en otra ocasión, en un capítulo entero consagrado al soneto 33, plagado de dobles lecturas y ambivalencias, el desvío con respecto a lo que parecía un encomio del triunfo sobre el campo de batalla africano, suplantado, como en un fundido cinematográfico, por el fuego del amor que lo atormenta allá donde el poeta ve las llamas de la destrucción belicosa, en una confesión al amigo Boscán, que orilla así, muy conscientemente, lo que parecía que se anunciaba como un ensalzamiento de una hazaña imperial sin igual (Fosalba 2019:180-200).

Vuélvase ahora a la Égloga II, concebida su primer esbozo o tramo muy probablemente de camino a Nápoles, al pasar desde el confinamiento danubiano por Ferrara, donde estaba en prensa la tercera versión del *Orlando furioso*: ¿a quién está dedicada? A su gran amigo, el duque de Alba. A Carlos V se le rebaja a su altura, al tratarlos a ambos como iguales, equiparando los méritos como estratega y alto mando de ambos, lo que eleva al mismo tiempo los del jovencísimo duque, a quien, además trata como si fuera la parte noble y constructiva del pensamiento del monarca:

Hallaba en la ribera del gran río,
de noche al puro frío del sereno,
a César, que'n su seno está pensoso
del suceso dudoso de la guerra;
que, aunque de sí destierra la tristeza

del caso, *la grandeza trae consigo*
el pensamiento amigo del remedio.
Entramos buscan medio convenible
para que el terrible furor loco
les empeciese poco y recibiese
tal estrago, que fuese destrozado.
Después de haber hablado, ya cansados,
en la hierba acostados se dormían,
casi como aprobando aquel consejo
(vv. 1575-1589).

Si se sigue a la búsqueda de rastros de la colaboración artística de Garcilaso en el ensalzamiento del imperio, aparece una obra clave a este respecto: la Oda latina dedicada a Juan Ginés de Sepúlveda.

Siempre resulta interesante contextualizar: ese esfuerzo aportará en algún momento datos clave de la interpretación de la obra. Hay que intentar relacionarlo todo. Por tanto, aquí conviene preguntarse: ¿cuándo pudo entablar amistad Garcilaso con Sepúlveda? La primera vez que podemos documentar la visita de Garcilaso en Roma es en el descenso desde Ratisbona que lo llevará en compañía de Pedro de Toledo hacia Nápoles en agosto de 1532, cuando permanecieron en la Ciudad Eterna los últimos diez días de agosto, lo que permitió que pudiera tratar en los pasillos del Vaticano a Ginés de Sepúlveda.[6] Hay todavía otro momento que ha pasado inadvertido a la crítica y que es clave en el nacimiento del *Democrates primus*, la obra sobre la licitud de la guerra que compuso Ginés de Sepúlveda. El propio autor explica en el prólogo a su diálogo que concibió esta obra crucial con motivo del paso de las tropas del Emperador por la ciudad de Bolonia de regreso de Ratisbona, cuando Garcilaso ya estaba exiliado en Nápoles desde hacía pocos meses. Fue durante el largo encuentro que mantuvieron Carlos V y Clemente VII, acompañados de sus respectivas comitivas, la de Carlos V y sus militares de alto rango, en la segunda de las cuales se encontraba Sepúlveda, junto al séquito de Clemente VII; se trata de una estancia del Emperador y su ejército que se prolongó en la ciudad de Bolonia desde el 13 de diciembre de 1532 hasta el 28 de febrero de 1533. El dato revelador

[6] Véase para información que se ofrece a partir de aquí, con más detalle, en Fosalba (2023:329-347).

es que hay una carta del 15 de enero de 1533 que documenta la presencia de Garcilaso en dicha ciudad, una carta en la que Pedro de Toledo ruega al Emperador que acceda a recibir a Garcilaso en su lugar, para darle cuenta de asuntos que necesitan más una plática que una sola carta. En la comitiva del Emperador se encontraba el duque de Alba, además del de Béjar, y otros jóvenes soldados que, como el propio Sepúlveda refiere en el prólogo a su obra, fueron quienes le manifestaron sus dudas acerca de si la milicia iba de acuerdo con los principios cristianos. No sería de extrañar que Garcilaso, siempre a la vera del duque, fuera uno de los jóvenes militares que manifestaron a Sepúlveda sus inquietudes morales. Fue, además, en este momento cuando don Fernando pudo ofrecer al poeta su relato acerca de la jornada en socorro de Viena, «guerra sacrosanta» recentísima que estaba sobre la mesa en el encuentro con Sepúlveda («pietas ad bellum sacrosanctum concitavi»), como este narra en su *Democrates*, descrita tan minuciosa como bellamente en la Égloga II de Garcilaso, en el fragmento épico dedicado al panegírico don Fernando Álvarez de Toledo. Los jóvenes militares imperiales tuvieron ocasión de manifestar entonces sus escrúpulos ante las barbaridades que se cometen en la guerra y fue este el motivo por que el humanista cordobés se dispuso a escribir, según confiesa en el preámbulo a su obra, un diálogo que demostrara que la guerra podía tener causas justas y cristianas. Para defender sus argumentos, Ginés de Sepúlveda lleva constantemente la contraria a Erasmo en su *Querela pacis* (traducida por Diego López de Cortegana en 1520 con poco éxito entre los lectores; solo tras la paz con Francia encontrará su momento de madurez en el público español gracias a la edición de Alcalá en 1529, más próxima a la generación de Garcilaso). De manera que los orígenes del *Democrates* nos revelan las inquietudes de aquellos jóvenes militares, como Garcilaso, agitados por dudas morales hacia las atrocidades que se cometen en la guerra. El duque de Alba pudo superarlas, como demuestra su actividad en los Flandes años después. Pero ahora estamos en un momento todavía tierno. Y Garcilaso muere al poco.

De todas maneras, la *Oda a Ginés de Sepúlveda* aún tuvo que aguardar a una segunda estancia en Roma, demostrada por Adalid Nievas (2021), en el desastrado verano de 1534, camino de Palencia, donde se hallaba el Emperador, a quien portaba numerosas cartas de parte del virrey de Nápoles, sobre varios asuntos del momento, además de un informe oral sobre la reciente razia de Barbarroja en las costas de Calabria, del que después dejó constancia escrita, en uno de los pocos autógrafos que publicamos recientemente

(Fosalba y Nievas 2022). Garcilaso permaneció unos días más de lo previsto en Roma al entrar Clemente VII en agonía, lo que volvió a dar ocasión a que se consolidara la amistad con Sepúlveda. Pero para que llegara a componerse la oda latina que dedicó nuestro poeta a Sepúlveda todavía debía llover más y que varios acontecimientos históricos de primera magnitud hubieran tenido lugar: la muerte de Clemente VII, por un lado, en septiembre de 1534, y, más tarde, la toma de Túnez por parte del Emperador, en el verano de 1535, con su presencia en el sur de Italia para celebrar los fastos. En poco tiempo, ambos, Ginés y Garcilaso, iban a tratar de desencallar su situación comprometida con respecto al Emperador: Ginés de Sepúlveda había sido uno de los fidelísimos a Clemente VII y la muerte inminente del Papa lo dejaba sin su protección. Por su parte, Garcilaso, como ya sabemos, había caído en desgracia por asistir a las bodas de su sobrino y tocayo, y se hallaba desde hacía años «en tierra ajena». El Emperador terminó aceptándolo como mensajero del virrey, pero no lo había perdonado suficientemente todavía como para condonar su apartamiento de la corte, que era lo que nuestro poeta más ansiaba. Hay una carta muy reveladora de la situación en que se hallaba Garcilaso, desconocida hasta hoy, dirigida por el Emperador al virrey de Nápoles, en la que Carlos V, encontrándose con las tropas en Palermo, el 27 de septiembre de 1535 (un mes después de haber atracado las tropas en Trapani), de regreso de Túnez, apremia al marqués de Villafranca a que obligue a Garcilaso a que de una vez por todas tome posesión de la castellanía de Reggio, concedida en el verano de 1534 (hacía exactamente un año, por petición del marqués de Villafranca, en carta del 15 de septiembre de 1534), hallándose por entonces Garcilaso en la corte de Palencia:

> Veréis cómo los días pasados hicimos concesión a Garcilasso de la Vega de la tenencia y alcaydía del castello de la nuestra ciudad de Ríjoles que vacó por muerte de don Jayme d'Aragón y porque segund habemos entendido hasta agora no se ha presentado no ha sido puesto en la posesión de la dicha alcaydía, os encargamos y mandamos que luego como ahí se os presentare hagáis darle libre y pacífica posesión del dicho castillo al dicho Garcilasso de la Vega (…) que tal es nuestra voluntad […] a 27 de setiembre de 1535. Yo el Rey.[7]

[7] Archivo de la Corona de Aragón, Real Cancillería, Registros, núm. 3969, fol. 184v. Agradezco a mi colaborador Adalid Nievas la noticia de este valioso documento.

No es difícil recrear la circunstancia en que se escribe esta carta: Garcilaso se halla en Sicilia, bajo la «seña esclarecida» del Emperador, junto a las tropas ahí reunidas, «diversas en estudio», como las describe en su Elegía II dirigida a Boscán, refiriéndose, como bien se sabe, a los afanes de los militares a la espera del premio por los servicios prestados, respecto de los que él toma una estoica distancia, aunque esta moderación en las maneras tampoco le impide aspirar a la compensación que ha orientado sus muchos servicios al César; o sea, la condonación del destierro, que después de cerca de cuatro años de trabajos, ausente de casa, tanto merece («ni voy tampoco por la estrecha senda / de los que cierto sé que a la otra vía / vuelven, de noche al caminar, la rienda»). Garcilaso había tratado de reivindicarse y de recuperar el favor regio gracias a su enorme ayuda en los preparativos de la campaña tunecina, que habían resultado extremadamente útiles para la organización y la consecución del gran triunfo militar, en el que además arriesgó su vida (y por entonces tenía heridas recientes en la boca y un brazo). Hallándose ambos en Sicilia en el momento en que se expide la carta para el virrey, el motivo de la carta solo puede deberse a una audiencia solicitada por Garcilaso en la que este por fin le reclamó lo que más deseaba; esto es, que se le levantara el destierro. Pero todo lo que recibe es lo que ya se le había concedido hacía un año y él rechazaba. En efecto, la concesión de la alcaidía de la impresionante fortificación aragonesa de Reggio, en un lugar clave para la defensa del turco, se hizo un año antes, como ya se ha mencionado, a petición del virrey, quizá inquieto por su retraso en su regreso de España, en el temor de perder un servidor de tan alta confianza y que a buen seguro no cejaba en pedir poderse reunir con su familia, pero Garcilaso no mostró en todo el tiempo transcurrido interés alguno en tomar posesión de ella. Aceptarla suponía cerrar la puerta a su anhelado regreso a la patria y a la corte española, por supuesto (y de hecho renunció a la alcaidía solo seis meses después). Por tanto, esta carta supone una solemne bofetada a la recompensa por sus muchos desvelos en los preparativos de la jornada de Túnez, que se remontaban al verano de 1534.

Con este agravio en el fondo de su corazón, Garcilaso escribió la oda latina dedicada a Juan Ginés de Sepúlveda, con quien había, a buen seguro, entablado una relación de estrecha confianza, gracias a las estancias romanas reseñadas, además de la visita a Bolonia en enero de 1533. La oda está escrita bajo el peso de esa frustración y, lejos de un encomio, da la impresión de constituir un ataque en toda regla a la figura del Emperador, escrito en un arrebato de rencor. No se olvide que Garcilaso envió a Ginés de Sepúlveda

unos comentarios de Luis de Ávila sobre las hazañas de Carlos V en Túnez, como anuncia el humanista pozoalbense en su carta de agradecimiento a Ávila, una misiva escrita desde Roma, el 12 de enero de 1536. Iba a emplearla Sepúlveda para completar su propia crónica sobre las vicisitudes del Emperador en la célebre empresa de Túnez, un texto obediente con la perspectiva regia, que le valió la compensación de un puesto como cronista imperial para el resto de sus días. Garcilaso podía haber caído también en la tentación del encomio y elaborar una epopeya panegírica sobre la jornada africana que desencallara el perdón regio, que tanto necesitaba… pero no lo hizo. El único panegírico que compuso dedicado a hazañas militares fue el que dedicó en la Égloga II a su amigo don Fernando Álvarez de Toledo, quien lo había librado del castigo del confinamiento impuesto por el Emperador. Y lo escribió más que probablemente entre la isla del Danubio y la entrada en Nápoles, en varios tramos, inmediatamente antes y después de ser liberado; por eso su paso por Ferrara, en un momento en que el *Orlando furioso* cobraba nueva boga, dejó tan honda huella ariostesca en esta composición.

En los versos de Garcilaso se muestra una África atemorizada bajo un rey —como un aparente Eneas— intrépido y piadoso, que más bien debe identificarse, en cambio, en una ambigüedad muy garcilasiana, con el personaje opuesto de Turno,[8] cuando aparece venciendo los vientos veloces sobre su montura mientras atraviesa las apretadas filas y agita ardiente en su mano la lanza mortal. Aquí Garcilaso presenta al César cabalgando sobre su montura y persiguiendo desde su abrumadora superioridad leonina a las humildes *feras*: pese a que está refiriéndose metafóricamente a seres humanos, las *feras* son trasunto de los infieles musulmanes, contra los que se luchó en Túnez, a quienes, adviértase el detalle, los adjetiva de *imbelles*, «mansas fieras» (*imbelles feras*).[9] Luego se presenta al Emperador en pleno saqueo, una imagen aborrecible, y más todavía desde el célebre *sacco di Roma*, que no cubrió precisamente de gloria al monarca. No hay que descartar que

[8] Andrew Gray (2016:21-23) nos recuerda que estos momentos virgilianos, en los que la ferocidad militar de Carlos sugiere la de Turno y Mezencio, no son aislados, sino que encuentran un eco anterior en los versos 9-16, que, como se señala en la edición de Morros, recuerdan a Turno blandiendo su armamento («telum immane manu quatiens» [*Eneida* XII, 442]), haciendo retroceder los vientos («praevertere ventos» [*Eneida* XII, 345]) mientras conduce su carro.

[9] Compleméntese esta información con la anterior que reseña las aportaciones de Gray.

fuera este un motivo de conversación en Roma con Garcilaso, a juzgar por estos versos que se acaban de aducir.

Como fuere, el supuesto panegírico latino del Emperador resulta, analizado con un poco de atención, muy literariamente justificado al inspirarse en una presentación de Eneas sacrificial, mágica y profética, como ha señalado recientemente Juan Alcina, pero no hay que olvidar la imagen aterradora resultante —más cerca de Turno, uno de los principales antagonistas de Eneas—, que define a un personaje dominado por una crueldad arbitraria.[10]

Recuérdense ahora los versos que se comentaban más arriba y sobre los que se llamó la atención en un trabajo anterior acerca del soneto 33.[11]

> Pugnax perpetuo dum trepidos agit
> giro, saevus uti Massylias leo
> per sylvas Numidasve
> imbelles agitat feras
> (vv. 17-20).[12]

Nótese que aquí se emplea una adjetivación con varios matices distintos para calificar al león regio: «saevus leo» puede significar *fiero* pero también

[10] «Si Eneas es en Cartago un varón nefando (arma …viri …nefandi, *Aen*. 4, 495-498) en un contexto sacrificial, mágico y profético, su sucesor en el mismo escenario, el augústeo César Carlos también será calificado como tal. Alrededor de este concepto compone Garcilaso las tres estrofas finales donde la constante influencia de Virgilio y su gusto por el léxico jurídico y de religiosidad romana […] Así se justificaría la naturaleza terrible de Carlos V, valiéndose de la difundida etimología sobre caesaria y relacionándola con el título de César que ostenta desde 1530. La madre muerta y rajada (*mater caesa*), al tiempo que se afanan en extraer de sus entrañas el niño casi exánime, convierte en sacrílego al nonato, bañado en su sangre, en el límite de la muerte, *funereo limine* (v. 33), que ha transgredido los ritos mortuorios y de parentesco (cf. n. 31); y esa impureza o contaminación sacrílega conservada por la fuerza del nombre Caesar (*nomina posteris*) afecta a los descendientes del primero y lleva al *furorem* bélico equivalente al de las muertes injustas y desmesuradas de enemigos del furioso Eneas (*caede nova*). Pienso que Garcilaso escoge esta expresión virgiliana por el tipo de matanza inesperada y sacrílega que implica sacrificar a la madre, que también se aplicaría al belicoso Emperador por su título»: agradezco a Juan F. Alcina que me permitiera leer su magnífico artículo en prensa.

[11] Fosalba (2019:73-99; 2023:369).

[12] «Mientras belicoso da vueltas constantemente y provoca a los temerosos como un cruel / fiero león que persigue a las mansas fieras en los bosques de Masilia y Numidia.», Morros (1995:253).

cruel, que persigue a las «imbelles feras», es decir, a las *mansas fieras*, lo que ya resulta más inquietante, porque el epíteto «imbelles» se emplea en Virgilio (*Geórgicas*, II, 172) para los vencidos, privados de espíritu bélico por la derrota, y, con una frecuencia mucho más alta, en Tito Livio, para los no combatientes, mujeres y niños «femine puerique et allia imbellis turba» (*Ab Urbe condita*, XXVIII, 31).[13]

Lo curioso es que un pasaje de Horacio ilumina la lectura de los mismos versos desde un revelador ángulo: se trata del que aparece en Oda I, 6: 8, 10, donde se contrapone *saevus*, atribuido a la morada de Pélope,[14] e *imbellis*, referido a su propia lira (o sea, la del poeta).

> Nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem
> Pelidae stomachum cedere nescii
> nec cursus duplicis per mare Ulixei
> nec saevam Pelopis domum
>
> conamur, tenuis grandia, dum pudor
> imbellisque lyrae Musa potens vetat
> laudes egregii Caesaris et tuas
> culpa detere ingeni
> (vv. 5-12).[15]

Se repite, por tanto, en la Oda a Sepúlveda la contraposición entre los antónimos *saevus* e *imbelles* de Horacio (Oda I, 6), y lo llamativo del caso es que ambos, como se puede constatar, se sitúan inmediatamente a continuación

[13] Véase la frecuencia con que emplea este adjetivo en este sentido Tito Livio en su *Ab Urbe condita* 38, 21, 32, 13, 14, como documentan Lewis and Short, *A Latin Dicctionary*, Oxford, Clarendon Press, p. 889.

[14] Se cuenta de Pélope que había sido ofrecido en sacrificio a los dioses por su padre Tántalo, descuartizado y guisado. Ninguno quiso probarlo, salvo Deméter, que no alcanzó a sospechar lo que los demás, y despistado, se comió el hombro. Los dioses recompusieron y resucitaron a Pélope, habiéndole sustituido el hombro perdido por uno de marfil. Véase el estudio de estas concomitancias léxicas entre la obra de Garcilaso y Horacio por parte de Lockaj (2023:112).

[15] «Yo, débil en temas grandes, no oso, Agripa, / cantar ni eso [cantos meonios] ni las iras tremendas/ del tenaz Pelida ni el viaje de Ulises/ el astuto por los mares/ ni la morada cruel de Pélope: vétanme / pudor y la Musa dueña de mi mansa/ lira marchitar por torpeza el loor / tuyo y del egregio César»; la traducción de los versos de Horacio es de Manuel Fernández Galiano (2004:101).

—y no parece casualidad— de la célebre *recusatio* —el esquinazo a los temas épicos— que empleará Garcilaso en la *Ode ad Florem Gnidi*.

En Horacio (I, 6) aparece, además, la crueldad en el propio hogar (por familia) de Pélope, una atrocidad que solo gracias a un milagro, la misericordia de los dioses podrá superar, puesto que se trata de la peor o la más feroz de las dificultades imaginables: fue Tántalo, el propio padre de Pélope, quien lo descuartizó y sirvió en estofado a los dioses. Así que Horacio se aparta de ese tema cruel, como de los temas grandes de la épica (a su vez del tenaz Pelida —padre de Aquiles, de los Argonautas—, o el viaje de Ulises), arguyendo supuesto pudor o torpeza, al tiempo que se reafirma en su Musa, que es dueña de una lira mansa —no guerrera, más bien antiguerrera—, y añade significativamente Horacio que solo cantará al banquete, a las peleas de niñas y mozos con las uñas cortadas, o al fuego que lo abrasa, su pasión amorosa.

Resulta muy revelador que en el venusino la mansedumbre (*imbellis*) sirva para calificar a la propia lira; esto es, la propia identidad del poeta, frente a la barbarie infligida a Pélope en su propia morada. Garcilaso tenía muy presente dicha *recusatio* de Horacio, porque echa mano de ella dos veces en su obra y, por tanto, recordaba perfectamente esta contraposición de adjetivos antónimos en su uso latino original. No es difícil hacerlo extensible a su experiencia con el Emperador, aunque sea en una lectura en clave, que el latín disfraza.

¿Qué podría concluirse de este recorrido? Que hay que pisar con pies de plomo al reconstruir los pasos de Garcilaso, no dejándose llevar por los anacronismos de nuestra subjetividad presente, ni tampoco dejarse llevar por la bruma del mito que envuelve desde muy temprano a un poeta tan amado por la posteridad. Hay que dejarse sorprender, aunque sea desagradablemente, con lo que dice su poesía y lo que dice la documentación. En suma, hay que seguir buscando. Podemos congratularnos no obstante de que, a lo que parece, Garcilaso tuviera una fortísima personalidad como hombre y eso sin duda también contribuyó a la belleza y la trascendencia universal de su poesía.

Bibliografía

Alcina, Juan, «Sobre la oda de Garcilaso a Juan Ginés de Sepúlveda», en *Homenaje a Elena Rodríguez Peregrina*, ed. J. M. Rodríguez Peregrina, J. J. Sánchez Gázquez y J. J. Valverde Abril, Universidad de Granada, Granada, en prensa.

Alonso, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1960.

Horacio, *Odas y Epodos*, trad. M. Fernández Galiano, Cátedra, Madrid, 2004.

Fernández Navarrete, Eustaquio, *Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega*, Imprenta de la Viuda de Calero, Madrid, 1850.

Fosalba, Eugenia, *Pulchra Parthenope. Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2019.

—, «Garcilaso de la Vega: comienzos de su vida errante», *e-Spania*, 13 (2022), pp. 1-27.

—, «El viaje de Ratisbona a Nápoles, pasando por Roma, de Garcilaso de la Vega», en «*Aun a pesar de las tinieblas bella / aun a pesar de las estrellas clara*». *Scritti in ricordo di Ines Ravasini*, ed. D. Canfora, N. De Benedetto y P. Laskaris, Edizioni di Pagina, Bari, 2023, pp. 329-347.

Fosalba, Eugenia y Nievas, Adalid, «Garcilaso de la Vega, espía y mensajero de confianza del virrey de Nápoles», *Boletín de la Real Academia Española*, 102, 325 (2022), pp. 471-512.

Gallego Morell, Antonio, *Garcilaso: documentos completos*, Planeta, Barcelona, 1976.

Gray, Andrew, «Garcilaso at home in Naples: on the neo-Latin muse of the Príncipe de los Poetas Castellanos», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 21, I, (2016), pp. 5-33.

Martirano, Bernardino, *Il pianto di Aretusa*, octava 127, ed. T. R. Toscano, Loffredo, Napoli, 1993.

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

Nievas, Adalid, «El viaje de Garcilaso de la Vega a España en el verano de 1534: documentos e implicaciones políticas desconocidas», *Cuadernos de Historia Moderna*, 46, 2 (2021), pp. 841-847.

Lockaj, Rodney, «L'Orazio di Garcilaso de la Vega contra quello dell'Urbe», *Bulletin Hispanique*, 125 (2023), pp. 109-120.

Los descuidos de Lope en el proceso de escritura teatral

Marco Presotto
Università degli studi di Trento

1. Premisa: la investigación reciente y los autógrafos de Lope

En el contexto de la reconstrucción de un patrimonio cultural tan ingente como lo es el del teatro español del Siglo de Oro, hemos asistido en los últimos treinta años a una verdadera explosión de proyectos de edición y estudios que han abarcado el tema bajo muchas perspectivas y con las metodologías más dispares. Los congresos de la AISO han dado buena cuenta de ello.[1] En cuanto a la recuperación de los documentos que transmiten este legado, es indudable que la sistemática labor de edición crítica completa de las obras de cada dramaturgo, junto con la meritoria digitalización de los fondos de las principales bibliotecas públicas, ha cambiado mucho el panorama de los testimonios antiguos del teatro del Siglo de Oro en cuanto a su accesibilidad. Ahora los documentos están más cerca del estudioso y, en general, resultan mayormente comprensibles, aunque queda mucho por hacer y descubrir, como estamos acostumbrados a ver.[2]

Los manuscritos autógrafos de Lope de Vega, dentro de este inmenso corpus, adquieren un significado especial por muchos motivos. Estos documentos nos ayudan a entender varios aspectos de la creación de la obra dramática en cuanto a su práctica escénica y comercial en el teatro de corral.

[1] Para apreciar el aumento de la producción científica, puede consultarse la base de datos bibliográfica La casa di Lope, a cargo de Fausta Antonucci (https://www.casadilope.it).

[2] Me refiero, en el caso de Lope, a las dos comedias inéditas descubiertas en la Biblioteca Nacional de España por García Reidy (2013) y Madroñal (2021), así como la localización y edición crítica del manuscrito autógrafo de *Barláan y Josafat* a cargo de Crivellari (2021).

Lope cuidó los manuscritos a lo largo de toda su vida con criterios gráficos y estéticos constantes, junto a una especial atención al producto acabado, de forma que no tiene comparación con los demás autógrafos teatrales de la época. También en esto, el Fénix quiso marcar la diferencia. El catálogo se publicó hace más de veinte años (Presotto 2000); para entonces, una gran parte de las comedias contenidas ya habían conocido ediciones críticas, realizadas en distintos momentos históricos y con diferentes competencias. Sin embargo, resultó pronto muy claro que este legado constituía una verdadera mina para el estudioso, gracias a la infinidad de correcciones de Lope, la presencia de censuras y licencias y los repartos de los actores, por citar las dimensiones de mayor bulto. A partir del reconocimiento de unas constantes en los manuscritos desde 1593 hasta 1635, que es el intervalo temporal de los autógrafos conservados, los investigadores han profundizado en una gran variedad de aspectos. El estudio de unos signos paratextuales aparentemente casuales, como son las líneas horizontales y las rúbricas simplificadas, ha llevado a Crivellari (2013a) a identificar las marcas de segmentación dramática del texto por parte de Lope, su misma manera de concebir la estructura de la acción en relación con la polimetría y de ponerla por escrito en el documento destinado a la compañía.

Ante una producción tan ingente, y la herencia de la imagen legendaria del genio romántico capaz de escribir una comedia en veinticuatro horas, el análisis atento de los autógrafos nos ha permitido reflexionar con mayores indicios, cuando no pruebas concretas, en torno al sistema que tuvo que adoptar a lo largo de su vida para redactar una pieza teatral. Aun a sabiendas de que la producción de Lope pudo conocer miles de excepciones en cuanto a su redacción, los documentos conservados nos hablan de varias y distintas fases de preparación del texto para la escena y, también, después, para la imprenta. Un posible esquema de los documentos que remiten directamente al autor es el siguiente: en primer lugar, el dramaturgo realizaba un plan en prosa (argumento y estructura dramática), luego un borrador en verso y, finalmente, la copia en limpio para la representación. Se conservan solamente tres planes en prosa de Lope, dos de ellos autógrafos, escasez que no sorprende por su carácter de texto efímero; sin embargo, estos se diferencian en las dos tipologías que he indicado: una narración muy genérica sobre la historia que se va a representar, frente a una descripción ya más ordenada de las secuencias dramáticas atenta a la cronología. Son indicios, dada la

penuria de documentos.[3] En cuanto a los borradores en verso, se conservan por lo menos dos.[4] No es fácil distinguirlos de las copias en limpio, pero la grafía es más irregular, las correcciones son muchas y poco cuidadas gráficamente, no se encuentran referencias a la puesta en escena y otros datos codicológicos remiten a una fase previa al manuscrito definitivo. La copia en limpio para la representación es la tipología en absoluto más conservada. Como he anticipado, un gran cuidado gráfico caracteriza estos documentos destinados a la venta. Aparece la portada y las *dramatis personae* en cada acto, considerando que el manuscrito estaba repartido en tres cuadernos y así se entregaron a la compañía. A pesar de esta pulcritud, a menudo las copias en limpio no son tales, es decir, están repletas de intervenciones de varias manos, pero, sobre todo, de Lope, como es sabido. Estas correcciones de autor nos informan sobre el proceso de escritura, ya que pueden ser enmiendas que derivan de una revisión de lo que acababa de escribir, pero en gran medida son verdaderas reescrituras del texto, hechas muchas veces a lo largo de la redacción misma de la obra. Esto nos da también una distinta perspectiva sobre el valor del modelo que Lope tenía ante sí en el momento de la transcripción y de la recreación a la que sometió el texto. A estas tres tipologías podría añadirse, en algunos casos, una cuarta, que sería la copia en limpio destinada a la imprenta. La ausencia de ejemplares conservados de esta tipología de documento se debe, otra vez, a su carácter efímero, siendo funcional a una fase transitoria de la producción del texto, impreso en este caso. También es de notar que la redacción por parte de Lope de un manuscrito destinado a la imprenta, o la revisión atenta de una copia de otros, no debió de ser una costumbre muy frecuente en el autor. En su mayoría, las comedias publicadas bajo su autorización resultan a veces deturpadas y se utilizaron a menudo modelos bastante lejanos del texto que el dramaturgo había vendido a la compañía. Según declara el mismo Lope, pudo entregar al impresor copias ajenas para publicar una comedia, como ocurre con *La dama boba*, o pudo recuperar su misma copia en limpio que había vendido a las compañías teatrales. Afortunadamente tenemos un testimonio de esta fase posterior a la representación, que es *El cardenal de Belén*, de la que se

[3] Para mayores consideraciones en torno al plan en prosa, véase Presotto (2021).

[4] Me refiero al primer acto de *La mayor virtud de un rey* y a *Las bizarrías de Belisa* (Presotto 1999, y Boadas 2021).

conserva también la dedicatoria autógrafa a fray Hortensio Paravicino.[5] Además de la dedicatoria, es de notar que Lope redacta de su puño y letra también la *dramatis personae* de toda la obra y no la reparte por acto, como en cambio había hecho en los tres cuadernos destinados a la compañía. Además, la presencia de la indicación «Representola Balbín» confirma el estatuto del documento, pensado para la imprenta siguiendo la tradición de señalar el autor de comedias que había estrenado la pieza.[6]

Lope procede con sumo cuidado en todas las fases de escritura del texto, es un perfeccionista también desde el punto de vista de la *mise en page*, no se olvida de ningún aspecto accesorio: los encabezados, la numeración de las páginas, las portadillas de cada acto, la firma con fecha y lugar, las muchas rúbricas a confirmar la autoridad del manuscrito. Quizá justamente a causa de este perfeccionismo, la gestación de la copia en limpio fue en varias ocasiones muy atormentada, hasta el punto de que es un lugar común llamarla así, ya que a menudo las páginas están llenas de tachaduras que llegaron supuestamente a dificultar la lectura del encargado de la compañía teatral.

Son muchos los editores críticos que se han aventurado a estudiar estas correcciones, adentrándose en el intrincado mundo del proceso de escritura. Con una mirada de conjunto, creo que es Boadas (2023) quien más ha profundizado este aspecto, teniendo en cuenta también los importantes resultados recientes de editores como, entre otros, Ramón Valdés, Alejandro García Reidy, Fernando Rodríguez-Gallego y el ya citado Daniele Crivellari, a quien debemos varios ensayos sobre casos de estudio concretos de gran relieve también metodológico.[7] Gracias a una aproximación sistemática, la disciplina ha conocido importantes avances. Se ha aplicado la tecnología forense con el uso de la fotografía espectral y el análisis químico de la tinta, lo cual ha permitido ya resolver algunos problemas de lectura; se espera una aplicación más amplia de esta técnica no invasiva para el estudio del *ductus*

5 La comedia se conserva en la Biblioteca Medicea-Laurenziana de Florencia, mientras que los preliminares pertenecen a un coleccionista privado en Nimes (Presotto 2020).

6 Fernández (2021) demuestra definitivamente que el manuscrito autógrafo fue el documento que se utilizó por parte de los impresores, aunque debió de constituir una excepción en la práctica editorial de la época.

7 En cuanto a la labor crítica de Crivellari, véase 2013b, 2015, 2020 y 2021, además de su edición de *Barlaán y Josafat* ya citada (Vega 2021). Sobre los editores recientes de autógrafos, remito a Presotto (2024), donde me refiero ampliamente a las ediciones aquí evocadas.

y la definición de distintas fases de redacción (Boadas 2020).[8] Además de poder estudiar mejor las correcciones de Lope realizadas en el momento mismo de la redacción del texto principal, gracias a la posibilidad de leer detrás de las tachaduras, hemos podido ordenar y clasificar las distintas tipologías de intervenciones posteriores en la fase de revisión del texto por parte del dramaturgo, como es el caso de gran parte de los añadidos en los márgenes. También hemos descubierto estrategias de escritura que hacían parte de las hipótesis plausibles, pero que se han podido comprobar. A veces el escritor deja espacios en blanco en el manuscrito, luego acude a la fuente que le sirve para completar el texto (una poliantea o un libro técnico-científico, por citar los ejemplos que se han documentado) y lo añade después. O, más sorprendente aún, hemos visto cómo Lope en algunas ocasiones deja en la columna de escritura el lugar necesario para insertar un soneto. Para ello, hasta marca las líneas para mayor precisión con pequeños puntos, que luego casi desaparecen cuando, tras haber elaborado el soneto en otro lugar o haberlo recuperado de sus papeles, lo inserta en limpio en el manuscrito. También hemos podido apreciar intervenciones más importantes: tras una primera redacción formal y gráficamente correcta, el escritor añade largas secuencias en un segundo momento con la inserción de nuevas hojas (*Amor, pleito y desafío*), o reescribe inicios y finales de actos aprovechando los espacios en blanco que quedan a disposición en el cuaderno (esto ocurre en seis comedias distintas, entre ellas, *El castigo sin venganza*). Todo esto, lo recuerdo, no ocurre en el borrador que supuestamente había redactado, sino en la copia destinada a la venta, lo cual confirma la constante vena creativa del dramaturgo, a menudo incapaz de limitarse a transcribir el resultado de su labor previa.[9] Podrían añadirse más novedades. Blasut (2024) estudia las didascalias de los autógrafos, es decir, las indicaciones de los nombres de los personajes que hablan y que aparecen en el margen izquierdo del primer verso de cada parlamento, o en medio de la línea en el caso de versos

[8] Las nuevas tecnologías para el análisis de la tinta nos ayudan también de forma determinante para establecer las distintas manos que intervinieron en la obra: la del encargado de la compañía o del mismo autor de comedias y las de los censores, principalmente. Sobre el tema de la censura, gracias a la base de datos CLEMIT, dirigida por Héctor Urzáiz, tenemos ahora un instrumento de gran utilidad para una reconstrucción de esta fenomenología más atenta, sistemática y documentada.

[9] Sobre estos aspectos de la revisión de Lope vuelvo a remitir a las aportaciones originales de Boadas (2023), que he rápidamente resumido aquí.

partidos. Estas didascalias, por lo visto, se redactan de dos formas posibles, y, en algunas ocasiones, estos nombres se añadieron después de la redacción del texto principal, con todo lo que conlleva en cuanto al riesgo de producir errores. Finalmente, Crivellari (2024) se ocupa de las *dramatis personae* y consigue definir unas líneas de conducta constantes en la redacción del listado de los nombres, relacionadas al parecer con la estructura dramática y menos con su relevancia o prestigio en el sistema de los personajes.

2. La fiabilidad de un autógrafo de Lope

Adoptando una mirada de conjunto, una lectura distante de este corpus de autógrafos nos ofrece la imagen nítida de unos manuscritos siempre fiables. Bien se trate de copia de un borrador en verso, más probable y documentado, bien el dramaturgo versifique directamente sobre el papel un modelo en prosa, o bien, finalmente, vuelva más de una vez sobre un concepto, una secuencia, o una palabra, el resultado final es, visto en términos estadísticos, impecable. Lo cual tampoco podía darse por descontado si tenemos en cuenta lo que afirma Lope, en varias de las dedicatorias que aparecen en sus *Partes*, en torno a la calidad del trabajo de revisión que supuestamente ha hecho para el lector, y si luego comparamos estas afirmaciones con la notable precariedad que a veces presenta el texto impreso y garantizado por el dramaturgo. En medio está el proceso de imprenta, que no le interesa o no puede controlar con el mismo cuidado, pero también el distinto peso específico que tenía la comedia al imprimirse por docenas, frente al brillo del manuscrito, destinado a las mejores compañías teatrales del momento, que iban a pagar lo que fuera para podérselo adjudicar.

Una vez que hemos decretado la calidad del texto contenido en el autógrafo, también tenemos que recordar que se trata de un artefacto manual, que, como se ha dicho, conserva en varios casos las marcas de una gestación compleja y también de un aprovechamiento comercial que ha dejado su rastro. Si de copia se trata, los errores de transcripción son inevitables. ¿Cómo se comporta Lope con ellos? ¿Los detecta? ¿Siempre? ¿Hay partes del texto que, por su estatuto, merecen una menor atención por parte del dramaturgo y quedan expuestos a mayores riesgos en cuanto a su transmisión? Los muy escasos errores de Lope, ¿son de la copia, y por lo tanto pueden enmendarse, o pertenecen a otra acepción menos rígida del término ‚error' en su valor ecdótico? Me refiero a una *desviación* pasajera o

sistemática, en todo caso inconsciente pero que produce una nueva realidad textual más o menos compatible con el contexto. Este fenómeno pone al editor crítico delante de un problema muy distinto, que va más allá del clásico error cultural, pero que puede tener un tratamiento análogo desde una perspectiva ecdótica.

En primer lugar, es innegable que el proceso creativo constante de Lope implica un notable riesgo en cuanto a la estabilidad del texto. Esto resulta bastante evidente en los manuscritos. Son innumerables los ejemplos que demuestran cómo el dramaturgo vuelve sobre una secuencia que ha cambiado para corregir errores o incongruencias que acaba de producir con su elaboración. A pesar de la atención que pone, algo tiene necesariamente que escapársele. Pueden ser detalles de poca monta, que luego él mismo, la compañía o un editor antiguo enmiendan sin gran esfuerzo. Esto es lo habitual. Sin embargo, una o más excepciones pueden ser un indicio útil. Valdés (2005:103-108) dedica a esto un capítulo modélico en el prólogo a su edición de *La batalla del honor*, con varios ejemplos muy interesantes, y hace referencia a una necesaria «matización del valor del testimonio». Rodríguez-Gallego (2015), en su edición de *La corona merecida*, distingue el «Lope copista» de sus propios borradores, del Lope creador, y estas dos categorías le sirven para la labor ecdótica.

2.1. Los descuidos en la versificación

Uno de los temas más delicados tiene que ver con la estructura métrica de la obra. En el lejano 1955, Jaime Homero Arjona publicó un estudio sobre las rimas defectuosas en los autógrafos de Lope que sigue siendo de referencia. Esto tiene un enorme mérito si pensamos en la dificultad objetiva de acceso a los manuscritos en esa época y la calidad no siempre excelsa de las ediciones, que comportó un trabajo añadido por parte del estudioso para entender exactamente si los problemas métricos encontrados remitían a Lope o al descuido del editor moderno. Arjona subrayaba la competencia absoluta por parte del dramaturgo en la versificación, lo cual nos lleva en general a considerar cualquier desajuste métrico que encontremos en su obra como un defecto de la tradición, con muy pocas excepciones. A pesar de ello, el estudioso señalaba los muchos casos de rima consonante en secuencias con rima asonante y viceversa, llegando a documentar, en los autógrafos, noventa y siete casos de la primera tipología y once de la segunda, que son muy pocos en el cómputo general, pero atestiguan una excepción que hay

que tener en cuenta. También Arjona se ocupaba de versos imperfectos, que son una cantidad realmente irrisoria desde un punto de vista estadístico; ya Poesse (1949:81-82) había encontrado, en un corpus de treinta autógrafos de Lope, solamente un total de diecisiete versos imperfectos desde un punto de vista del cómputo silábico, en gran parte debidos a errores de la copia. La capacidad del Fénix de versificar impide pensar que haya podido equivocarse en un cómputo silábico. Cuando esto ocurre, la explicación reside en el proceso creativo, que el autor no ha llevado a cabo con el debido cuidado, o simplemente se debe a los defectos de la transmisión. Los ejemplos son escasos, en comparación con el corpus de autógrafos, pero existen.[10] También aparecen casos en los que el resultado final de una serie de correcciones del autor produce un verso correcto métricamente, pero no desde el punto de vista sintáctico.[11]

En cuanto a la estructura estrófica, es cierto que, en contadas ocasiones, es posible suponer que los defectos deriven del mismo Fénix. Que esto se deba al Lope copista o al Lope creador, habrá que definirlo en cada caso, y no siempre la solución es tan evidente. Por citar un ejemplo, en *La hermosa Ester* (primer acto, fol. 14r), al copiar una décima (vv. 750-759), Lope olvida un verso, quizá también a causa del cambio de página. Empieza a transcribir los dos siguientes, luego se da cuenta del error en el acto mismo de la copia, no concluye el verso que estaba copiando, lo tacha junto con el

[10] Véanse, como ejemplos, en *La buena guarda,* v. 2190: el verso es hipométrico porque Lope olvida poner el nombre del personaje en el texto además de ponerlo en el margen como didascalia; en la misma comedia, el v. 319 es hipermétrico porque el personaje de Carriazo recuerda la letra de la canción que acaba de escuchar. Un ejemplo de corrección de Lope no concluida correctamente se encuentra en *La corona merecida*, v. 2127 (véase también v. 2220). También puede haber casos de aparente irregularidad justificada por el tipo de estrofa, como el verso de cinco sílabas en *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (v. 2744), en una secuencia en endechas. Menos explicable, en mi opinión, es la presencia, en *El cardenal de Belén*, de una estrofa de cuatro versos (vv. 2349-2352) en una larga secuencia de octavas (vv. 2333-2392); la editora Fernández Rodríguez lo califica de serventesio, pero me parece improbable. El texto es coherente desde el punto de vista del contenido; nótese que, después de los cuatro versos, hay un cambio de página, lo que pudo producir un salto en la copia y la pérdida de los versos. Además, Arjona (1955:117) señala una rima mixta consonántica y vocálica justo en los versos siguientes, lo cual puede ser otro indicio de una falta de atención. Para todos estos casos, remito a las ediciones críticas correspondientes recogidas en la bibliografía.

[11] Esto ocurre, por ejemplo, en *Amor, pleito y desafío*, fol. 26r (v. 1261).

anterior que está fuera de lugar y vuelve a escribir correctamente la parte de la estrofa. Como indica con ejemplos Aragüés Aldaz (2016:54-62), el documento presenta varias intervenciones *in itinere* y otras sucesivas que demuestran una notable atención a la estructura métrica. Por otra parte, es sabido que la polimetría de Lope tiene numerosas licencias, debido a las variadas necesidades en la fase de creación de la acción dramática. No es difícil, por ejemplo, encontrar quintillas sueltas en estrofas de coplas reales o en secuencias de redondillas,[12] pero lo más común es la presencia de versos sueltos en secuencias de pareados de endecasílabos y hasta las redondillas o quintillas.[13] No puede considerarse en cambio un descuido el caso de las llamadas «décimas aumentadas» o «docenas», es decir, décimas de doce versos,[14] aunque también cabe indicar que es una forma métrica en la que a menudo los editores modernos han encontrado imperfecciones de otro

[12] En *La discordia en los casados* aparece una quintilla (vv. 409-413) en medio de una secuencia de redondillas. Al parecer, no se produce ningún problema de comprensión de la escena. Distinto es el caso, en *La buena guarda*, de los vv. 738-741, donde se intercala una redondilla dentro de una tirada de quintillas, con unos versos que parecen truncar el sentido de la respuesta del personaje y, según la editora, Boadas, derivan de un defecto de la copia por parte de Lope.

[13] Véase *El castigo sin venganza*: en una secuencia de endecasílabos pareados, se encuentra un verso suelto (v. 2473); esto ocurre también en *¡Ay, verdades, que en amor...!* (vv. 1108, 2140) y no es inusual (Morley y Bruerton 1968:41); en *Carlos V en Francia*, el v. 2423 es un octosílabo suelto sin rima en una secuencia de redondillas, aunque parece correcto por el sentido. En el caso de *La doncella Teodor,* donde aparece un verso suelto entre redondillas (v. 437), su editor, González-Barrera, supone, por el contexto, que debe de ser indicio de una laguna textual más o menos importante. En *Amor con vista* se encuentra una de las escasas secuencias en pareados de octosílabos que aparecen en la obra de Lope (vv. 1856-1891). El fragmento empieza y acaba con un verso suelto.

[14] Morley y Bruerton (1968:38) definen la décima aumentada como «demasiado frecuente como para considerarla defectuosa». Sirvan como botón de muestra de esta estrofa atípica los siguientes ejemplos, aunque no proceden siempre de manuscritos autógrafos: *El amigo hasta la muerte*, vv. 530-541; *La batalla del honor* (autógrafo), vv. 497-508; *Los enemigos en casa*, vv. 1144-1155, *La hermosa Ester* (autógrafo), vv. 1621-1632, *Historia de Tobías*, vv. 2332-2343, *Lo fingido verdadero,* vv. 1352-1363, *La madre de la mejor*, vv. 1253-1264, 2564-2587 y 2628-2639 (véase la nota en la p. 577, que remite a su uso también por parte de Vélez de Guevara); *Los ramilletes de Madrid*, vv. 443-454. Más casos en Lope y otros autores, en Morley y Bruerton (1947); en las pp. 53-54 hablan de «décima larga». Sobre el término «docena», véase Clarke (1936). Lope alaba la décima y quien considera su inventor, Vicente Espinel, en el prólogo a *El caballero de Illescas*, pp. 1019-1020 y notas.

tipo, que habría que analizar con más detenimiento, ya que quizá no siempre remiten a un error de la tradición.[15]

En algunas ocasiones, el defecto puede tener una explicación que remite al proceso de escritura, como se ha visto, con indicios como la presencia de un verso tachado o el cambio de página, pero a veces los diálogos no quedan mínimamente afectados y es lícito suponer que no remitan a errores de la copia sino a descuidos del autor. En *La buena guarda*, por ejemplo, la reestructuración de una secuencia por parte de Lope tiene como resultado que se queden dos octosílabos sueltos entre dos redondillas (vv. 2097-2098), pero el texto funciona correctamente. En *Barlaán y Josafat* se encuentran dos casos de estrofas irregulares: aparece en el primer acto un verso suelto, sin rima, en una secuencia de redondillas (v. 920), pero no constituye un problema desde el punto de vista de la comprensión de la escena. Poco antes, en el mismo acto, encontramos dos redondillas que se enlazan también gracias a una autorrima, pero a una de las dos estrofas le falta un verso (vv. 727-733). Como apuntó Arjona (1955:117) y acepta Crivellari en su edición de la comedia, parece que Lope, al escribir dos redondillas, utilizó un verso para ambas, ya que el texto no parece carecer de significado. Esta peculiaridad del verso compartido por dos redondillas se encuentra también en *Santiago el Verde* (vv. 1909-1916), aunque el tratamiento de los dos editores modernos es distinto.[16] La presencia de autorrimas podría ser el indicio de un relativo descuido por parte del autor. Esto ocurre en *La batalla del honor*, donde el fenómeno coincide con la anomalía de una estrofa de seis versos (vv. 2172-2177) en una secuencia larga de quintillas;[17] tampoco en este caso parece que haya incongruencia alguna en la acción dramática.

---

15 Es interesante el caso de *La fortuna merecida*, que conoce solamente una tradición impresa. Entre los vv. 731-756, dentro de una secuencia de décimas (711-876), se encuentran tres estrofas atípicas, con una décima de nueve versos, aparentemente correcta desde el punto de vista del contenido dentro de la acción dramática, seguida por una quintilla (AABBA) y una décima aumentada. Parece en cambio deberse a un error de la transmisión el caso de *Mirad a quién alabáis*, otra comedia transmitida solamente por el impreso; en la décima de los vv. 1537-1656, falta el v. 1588, y parece faltar algo para dar sentido a la frase.

16 Mientras que Crivellari en su edición de *Barlaán y Josafat* no señala en el texto una laguna, lo hace en cambio Sáez Raposo al editar *Santiago el Verde*; en este último caso, el lugar se encuentra en el segundo acto, que no es autógrafo.

17 Defecto señalado por Valdés en su edición de la comedia, p. 105 n. 44; en la larga secuencia, las combinaciones a menudo se configuran como coplas reales, aunque no siempre.

En cuanto a la atención de Lope a la estructura métrica, un caso interesante es el que se encuentra en *¡Ay, verdades, que en amor...!*. Es un autógrafo cuidado, pero en el tercer acto, reunidas en pocos folios, aparecen tres estrofas, en tres lugares distintos, que aparentemente se escribieron en un primer momento de forma incompleta (es decir, cada una sin un verso), pero el manuscrito transmite los versos que faltan, en los tres casos, en el margen derecho, escritos verticalmente o a continuación del último verso (Rodríguez- Gallego 2022:227-229). Es curioso notar que esto ocurre siempre al final de la página, como si el dar la vuelta a la hoja hubiese procurado, por parte del Lope copista, un error que en una rápida revisión quedaría detectado y subsanado por el mismo autor. Es la hipótesis más autorizada, considerando además los muchos defectos de la copia que produce a menudo el cambio de página (errores en la numeración, repetición de versos o de acotaciones o didascalias equivocadas, entre otros).[18] Aunque también pueden notarse en los autógrafos casos en los que Lope reduce la dimensión de la letra para concluir una estrofa o un parlamento al final de la página,[19] y, a veces, la presencia de textos en el margen de la parte inferior del folio puede remitir a esta voluntad de concluir un fragmento (una estrofa, un parlamento, un concepto) por parte del autor antes de pasar a la página siguiente. Es probable, por lo tanto, que se trate de la *mise en page* y no de un error de la copia enmendado.[20] Además de estas características, que finalmente restituyen

18 En cuanto a la repetición de versos causados en la copia por el cambio de página, Boadas (2016b:454) señala varios casos enmendados por una mano distinta de la de Lope, lo cual parece ser indicio de algún fallo en la revisión del autor. Sobre estos defectos de la escritura, véase, en la misma edición, en el primer acto, el verso 619 al final del fol. 13v, anotado por la editora.

19 Esto ocurre, por ejemplo, en *Amor, pleito y desafío*, fol. 11r del tercer acto (vv. 2535-2536), o en *El bastardo Mudarra*, segundo acto, fol. 15v (vv. 1950-1957), donde Lope concluye una octava en la página reduciendo la dimensión de la letra para no tener que pasar a la página siguiente (en este manuscrito se encuentran más ejemplos de cambio de *ductus*).

20 En los autógrafos se encuentran varios ejemplos parecidos donde la explicación no es inmediata. En *El castigo sin venganza*, primer acto, fol. 9r, según García Reidy y Valdés (2022:814), a Lope, mientras está copiando una décima del borrador, al dar la vuelta a la hoja (fol. 9v), se le escapan los dos versos finales de la estrofa (vv. 486-487), que integra sucesivamente en vertical al final del folio recto. Un fenómeno idéntico se produciría en los vv. 754-755, que concluyen una redondilla, a causa del salto de página entre los folios 13v y 14r.

un texto completo, pocas páginas después (fol. 14v) encontramos otro lugar que presenta un defecto métrico, ya que falta un verso en una secuencia en metro de romance. En esta ocasión, el lugar no resulta subsanado y puede suponerse que nos encontramos en una situación análoga a las ya descritas, que confirmaría que Lope, en estos folios, se encontraba en una fase de mayor cansancio en el proceso de copia. Sin embargo, la posición de la secuencia es en medio de la página, poco antes de una acotación que sí pudo haber determinado el descuido. El contexto es el siguiente: en Madrid, el galán Juan y su criado Martín se encuentran, de noche, fuera de la casa de la dama y, de repente, ven llegar a unas personas. No parece ser la ronda nocturna, que típicamente lleva una linterna y está constituida por un alguacil, su ayudante y un escribano. Léase la secuencia, en la que, desde un punto de vista lingüístico, o dramático, no parece faltar nada:

MARTÍN ¿Si es justicia?
JUAN No hay linterna.
MARTÍN Bien dices, que suele ser
de estos tres magos la estrella:
corchete, alguacil y pluma.
[.....]

Entre don García, galán, Alberto y gente que acompaña.

ALBERTO Bueno fuera haber traído
un hacha.
GARCÍA La casa es esta.
(*¡Ay, verdades, que en amor...!*, vv. 2630-2636)

El editor, Rodríguez-Gallego, siguiendo los criterios de Prolope, señala oportunamente en el texto la laguna que sirve a efectos del cómputo silábico, e indica también en nota la presencia de una tachadura que puede remitir a un *pentimento* del autor. Pero quizá no es tan cierto que efectivamente, en ese lugar, se ha perdido un verso. Justamente la presencia de acotaciones es, a menudo, causa de una imperfección en la estructura polimétrica de la obra. Lope, a veces, parece que se deja llevar por una dimensión dramática más que poética, y no tiene reparo en insertar breves intervenciones de personajes secundarios que sirven para contextualizar el cambio de la acción en el escenario. Esto ocurre, por ejemplo, en *El cuerdo loco* con el verso suelto del

maestresala Finardo, que funciona como acotación implícita, ya que indica la entrada de otro maestresala, Celio, con la poción:

PAJE Y yo, ¿canto mal?
ANTONIO También.
PAJE ¿Por qué?
ANTONIO Porque no declaras
la letra, y jamás reparas
en que te oigan, mal ni bien.
FINARDO Ya la epitima está aquí.

El maestresala, con una toalla al hombro y un vasillo y salva.

ANTONIO ¿Qué hay, Celio?
CELIO Ya vuestra alteza
lo puede ver.
ANTONIO ¿Cómo va
de amores?
ANTONIO Así... Se está
fuerte aquella buena pieza.
(vv. 955-963)

El verso 959, «Ya la epítima está aquí», queda fuera de la estructura métrica (redondillas); por el contexto, tampoco sería previsible una tirada más larga del personaje de Finardo. En la misma obra, también la exclamación de Dinardo (v. 1193) «¡Mirad qué mayor locura!» parece desgajada del sistema métrico, resultando otra vez un verso suelto, aquí en una secuencia de quintillas. Más allá de las hipótesis, la enmienda en estos casos que acabo de citar de *El cuerdo loco* sobre base métrica es harto complicada, ya que deberíamos eliminar el verso 959 de Lope o indicar que faltan al menos tres versos para completar la estrofa, así como ocurre en el caso del verso 1193, donde tampoco podríamos descartar *a priori* que falte más texto, si decidimos que es un error del Lope copista.[21]

[21] Entre los demás ejemplos, en *La doncella Teodor* llama la atención, por sus implicaciones eruditas, la presencia de un verso suelto (v. 437) en una secuencia de redondillas, que introduce la división de las tres almas aristotélicas, «vegetativa, sensible», seguido por el verso 438, «racional o irracional», que empieza la estrofa siguiente. Dado el tema tratado, sorprende que Lope haya olvidado en la copia unos versos, que deberían ser por lo menos tres, pero no pueden calcularse. Según

Para mayor complicación, existen casos en los que el verso suelto, que no encaja en la estructura métrica, tampoco tiene sentido en la acción dramática, lo cual representa otra tipología de error de Lope que remite al proceso creativo o a los defectos de la copia, y obliga al editor crítico a la enmienda que prevé la eliminación de una parte de texto escrita por el dramaturgo. Es lo que ocurre en *Amor, pleito y desafío*, segundo acto, fol. 14r, donde, tras la modificación de una breve secuencia de tres redondillas (vv. 1728-1739), Lope olvida tachar un verso que ya no tiene sentido en la nueva lectura y produce un desajuste en la estrofa, ya que queda un verso suelto en medio de una redondilla.

2.2. Los nombres de persona y lugar

Otro aspecto que nos depara sorpresas en la proteica escritura teatral de Lope tiene que ver con los nombres de persona y, en menor medida, de lugar. Ante un sistema de personajes típicamente muy enrevesado también por las características del género, puede ocurrir que el escritor se equivoque de nombre, lo cual produce a veces un efecto desastroso si el error se produce dentro del texto declamado por el actor.[22] Es conocido el caso de la confusión de Lope entre Nise y Finea de *La dama boba*, que en los vv. 2322-2323 lleva a una promesa equivocada de casamiento: «Hagamos este concierto / de Duardo con Finea», pronunciado por el padre Octavio, es incoherente con la voluntad de los dos ancianos personajes en escena, ya que Duardo tiene que casarse con Nise. La crítica le ha dado muchas vueltas, hasta ofreciendo propuestas de enmiendas, pero no hay manera de resolverlo, ya que «Finea» rima con «crea», del verso 2326. Otro caso análogo ha sido ampliamente estudiado, y se encuentra en *El castigo sin venganza* (v. 2143). Tal como aparece en el autógrafo, el duque de Ferrara, siguiendo el relato de Batín, al volver de la guerra, «Apenas de Mantua vio / los deseados confines», se adelantó a su séquito para llegar cuanto antes a sus posesiones. Los confines tendrían que ser de Ferrara y no de Mantua. Nos encontramos ante un problema sin solución, porque la voluntad de Lope queda reflejada en un texto correcto métricamente pero incompatible con la acción dramática. ¿El

el editor, González-Barrera, se omite la referencia al «alma intelectiva» y, por lo tanto, es un error de la transmisión, aunque quizá podría aceptarse igualmente.

22 Un ejemplo interesante de vacilación en los nombres propios se encuentra en *El príncipe despeñado*. En el v. 2678, escribe «Yñigo Ibañez», personaje que no existe en la comedia, y luego lo corrige con el nombre exacto, que es «Mendo Iñíguez».

editor moderno deberá forzar la mano y enmendar a Lope para restituir la coherencia textual, además de métrica? En el caso de *El castigo sin venganza*, el autógrafo es testigo de algunos intentos de enmienda antiguos, aunque no de Lope; García Reidy y Valdés, en su edición, aceptan esta enmienda y el verso publicado es «Apenas el Duque vio». Por lo tanto, ¿hay que deducir que allí hay un error de transmisión y lo escrito en el autógrafo por el Lope copista no corresponde a la voluntad del Lope creador? La existencia de otros defectos análogos de este tipo induce a la duda sobre la oportunidad de intervenir. En este caso concreto, sin embargo, la enmienda queda sufragada por su presencia en el impreso programado por el autor (y quizá en parte controlado por él), es decir la *Parte XXI* de sus comedias, además de la famosa y anterior suelta barcelonesa.[23]

Aunque tipológicamente muy distintos, no lo son tanto de cara al tratamiento ecdótico, en mi opinión, los errores culturales que Lope produce al transcribir un nombre de la Antigüedad clásica que está copiando de una poliantea. Le interesa sorprender al público con antropónimos raros y referencias eruditas a sabiendas de que no los reconocerá por completo, y por esto no se preocupa demasiado de transcribirlos correctamente, o quizá los encuentra deformados ya en su mismo modelo. Es significativo en este sentido, en el v. 1891 de *El castigo sin venganza*, el caso de «Erosto» luego corregido en «Eróstrato» por Lope, aunque en realidad quería referirse a «Erasístrato»[24]. En casos como este, la banalización por parte del copista está al acecho. Por lo tanto, en los impresos antiguos, ante la presencia de un topónimo o antropónimo clásico incorrecto será difícil establecer si deriva del descuido de Lope o del proceso de transcripción.

---

[23] Sobre la tradición textual de esta pieza, véase García Reidy y Valdés (2022:809-854). Otro descuido de Lope con los nombres de los personajes se encuentra en *Los embustes de Celauro*, del que se conserva un apógrafo de la colección Gálvez. En el v. 2797, el viejo Gerardo llama a la protagonista, que está a su servicio bajo otra identidad, con su verdadero nombre, que no puede conocer (Fulgencia). Por necesidades de rima, la lección tiene que ser esta y no puede suponerse un error de copia o de memorización.

[24] Véase la nota de comentario de García Reidy y Valdés. En *Quien más no puede*, al lado de Telamón, entre los nombres de mujeres abandonadas después de haber sido raptadas por su amante con promesas de reinar y cuya acción tuvo repercusiones políticas, aparece el de «Temisa» (v. 86). Sin embargo, parece que este nombre no consta, ni tampoco ‚Artemisa' o parecidos. En *Del monte sale* el Fénix transcribió «Aristófanes» en vez de «Aristómenes» y «Seleuco» en vez de «Zaleuco», véase Boadas (2023:65).

2.3 Acotaciones y didascalias

Es muy sabido que el sistema de acotación que presenta el dramaturgo en sus comedias autógrafas es muy escueto y a menudo incompleto, si exceptuamos casos particulares.[25] En general, son indicaciones para que la compañía pueda tener las informaciones mínimas necesarias sobre el movimiento escénico previsto por el poeta, objetos de escena u otros elementos que el dramaturgo considera imprescindibles, además de contar con las acotaciones implícitas que aparecen en el texto declamado por los actores. A partir de ahí, está en las manos del autor de comedias cualquier decisión sobre la puesta en escena y, luego, tocará al editor antiguo perfeccionar el paratexto de cara a la lectura. Por esto se explican con facilidad las muchas variantes de la tradición impresa. En los autógrafos es interesante notar la gran escasez, en términos estadísticos, de acotaciones de salida de escena de los personajes, en especial los secundarios. Lope no se interesa a menudo por ellos, y no siempre, creo yo, porque da por descontado que nos podemos imaginar cuándo se marchan, porque él mismo no tiene clarísimo, en ocasiones, quien está en el tablado. Si en general puede decirse que las acotaciones de Lope son correctas, ya que en contadas ocasiones se detectan errores en los nombres de los personajes,[26] más fácil es que se olvide de alguien cuando el movimiento implica más actores.[27] Además, en varias ocasiones, especialmente con los personajes secundarios, el autor confunde sus nombres, siendo evidente que no ha memorizado por completo el reparto, a menudo muy amplio. Si el sistema de los personajes tenía que estar clarísimo en la mente del dramaturgo en cada momento de su creación, menos cierto es que asociara

[25] Valdés (2005:102-103) señala que las acotaciones en *La batalla del honor* son más completas que en el impreso. Véanse también las comedias hagiográficas *La buena guarda* y *La niñez del padre Rojas*, investigadas recientemente (Boadas 2018 y Crivellari 2021).

[26] Por ejemplo, en *El castigo sin venganza*, v. 2181, Lope escribió la acotación «Vase el conde», mientras que es el marqués quien debe salir de escena; el defecto es subsanado por una mano ajena a la de Lope en el mismo autógrafo; véase García Reidy y Valdés (2022:819).

[27] En *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, v. 1321*Acot*, Lope olvida hacer salir un personaje; también cabe señalar en *Quién más no puede* indicaciones erróneas de entrada del personaje de Enrique, en el v. 2498*Acot*, y de Estela, en el v. 2686*Acot*, enmendadas por Lope en un segundo momento; ambos casos pueden deberse a cambios más importantes del texto realizados en el acto mismo de la escritura. Otro ejemplo ese encuentra en *El castigo sin venganza*, v. 1749*Acot*, donde Lope hace salir de escena a Aurora y al marqués, pero se olvida de Rutilio.

siempre con exactitud la función del personaje con su nombre de pila. En *Quien más no puede* hay una escena entera en el tercer acto en la que Lope se equivoca en las didascalias con el nombre de un personaje, al que llama «Julio» pero que, en realidad, es «Nuño» desde el principio de la pieza. En un segundo momento, el dramaturgo se da cuenta del error, lo corrige de forma sistemática —hasta lo señala claramente en el reparto del tercer acto (fol. 2r): «Nuño que por yerro es Julio»—,[28] y se resuelve así la cuestión. Un caso un poco distinto se encuentra en *La buena guarda*, donde el personaje de la portera es sustituido por Lope con el genérico de «doncella» o «criada», probablemente debido a la necesidad de evitar el término «portera» por ser una referencia cultural a otra tradición que podría desorientar al público, como indica la editora Boadas. La sustitución, sin embargo, no es completa, ya que se limita principalmente a las acotaciones, mientras que gran parte de las didascalias no se modifican, produciendo confusión en el encargado de la compañía, que cree estar delante de dos personajes distintos.[29]

En otras ocasiones, los autógrafos de Lope presentan personajes que nunca han entrado en escena pero intervienen, o lo contrario, y en este segundo caso no siempre se justifica su supuesta presencia en el escenario como personajes que no hablan.[30] A veces parece que el mismo autor se

[28] La indicación en el reparto resulta borrada en el autógrafo.

[29] Ver nota de Boadas a los vv. 1781*Acot* y 2852*Acot*. Véase también Boadas (2016a:96-97). Otro ejemplo de corrección sistemática que no se realiza por completo se encuentra en *El bastardo Mudarra*, donde Lope regulariza el parentesco de Mudarra con doña Clara transformándola de «prima» en «sobrina» a partir del v. 2525 (cfr. también vv. 2553, 2555), pero no lo hace más adelante (v. 2805), produciendo una incongruencia en el texto declamado por el actor.

[30] En *Sembrar en buena tierra*, el v. 2265 («Tu primo, señora, viene»), se atribuye al personaje de Galindo, que no aparece en escena, mientras que, en la tradición impresa, quien habla es la criada Elena, que tampoco resulta presente pero que sería más coherente por el contexto. Galindo es el criado del galán Felis; se podría suponer que la escueta indicación de salida de escena del galán por parte de Lope pueda comprender también a su criado, como ocurre en el v. 2068*Acot*. Sin embargo, cuando entran juntos en el escenario, el dramaturgo indica a los dos, lo cual hace suponer que, cuando señala solamente la entrada de Felis, significa que está solo. Véase en la edición el v. 2184*Acot* (se supone que entra en escena solamente con Celia); v. 2267*Acot* (sale de escena solo); v. 2324*Acot* (entra con Galindo). También es verdad que en el v. 2746*Acot* se indica la entrada de Don Felis con doña Ana y Florencio y no se incluye a Galindo, mientras que en realidad este personaje habla en escena a partir del v. 2789. La confusión es evidente también al impresor antiguo, que intenta, como puede, poner remedio.

desorienta con los nombres de los personajes que están en el tablado, y el defecto puede afectar a secuencias largas. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *Sembrar en buena tierra*: en la acotación que aparece tras el verso 851, Lope se confunde con los nombres de las criadas de la comedia. Inés es la criada de doña Prudencia, mientras que Elena sirve a la dama Celia. En toda la escena, el autor se equivoca y atribuye las pocas intervenciones de Elena a Inés.[31] Por este motivo, cuando nos encontramos en la tradición impresa con casos de didascalias equivocadas hasta de manera sistemática, puede que esté detrás un descuido de Lope. Un caso interesante se encuentra en la comedia *La niña de plata*, de la que no se conservan autógrafos, publicada en la *Parte IX* de sus comedias. En el tercer acto, el texto confunde en las didascalias a los personajes de Dorotea y Teodora.[32] Este descuido de la *princeps* es afortunadamente enmendado en la segunda edición, posiblemente gracias al impresor, pero cabe la hipótesis de que se deba al mismo autor, que en este caso habría causado un importante problema para la representación.

En cuanto a las didascalias, las tipologías de defectos que se pueden encontrar se multiplican, y van desde la repetición de la misma didascalia dentro de un solo parlamento[33] a la ausencia completa de la didascalia,[34]

---

31 Véanse vv. 945*Per*, 954*Per*, 958*Per*. Sobre la tendencia a confundir personajes equivalentes en términos dramáticos, véase también el caso de Dalifa y Fidaura en *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (vv. 1371-1377).

32 Véase, en la edición, p. 554 y nota al v. 2365*Per*.

33 Véanse, como ejemplos, *¡Ay, verdades, que en amor...!*, vv. 734-735 (con un error de atribución), v. 1868; *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, v. 1333. En *La hermosa Ester*, v. 2017, se introduce una didascalia al inicio del soneto. En *El primero Benavides*, v. 819, Lope vuelve a poner una didascalia inútil después de una acotación, pero la repetición se debe al cambio de página (fol. 13v). Más interesante es el caso, en *El castigo sin venganza*, del v. 1724, donde la repetición del nombre de Aurora en la didascalia corresponde a la conclusión de un aparte.

34 Véanse como ejemplos de lugares donde Lope se olvida poner la didascalia, *La buena guarda*, vv. 584*Per*, 2327*Per*; en *Sembrar en buena tierra*, v. 688, falta la didascalia de Lisardo; por lo tanto, aparecen en la secuencia dos didascalias del mismo personaje; quizá por esto los editores antiguos sustituyeron la segunda didascalia con la de otro personaje, Prudencia. Es diferente el caso de aquellas didascalias que se omiten tras una acotación que indica expresamente el personaje que va a hablar, ya que no puede considerase exactamente como un descuido. Remito para ello a Presotto (2024).

o a la atribución de un parlamento a un personaje equivocado,[35] lo cual presupone a veces un esfuerzo importante del encargado de la compañía para repartir correctamente el diálogo, y quizá explica también en parte los muchos errores de atribución de versos a los personajes que encontramos en las ediciones antiguas, aunque sin duda se deben en su absoluta mayoría a problemas de transmisión.

3. Algunas conclusiones para el editor crítico

Si todas estas consideraciones son de utilidad para reconstruir el fenómeno teatral del Siglo de Oro en todos sus aspectos y para conocer el sistema de trabajo del más prolífico dramaturgo de la época, ¿de qué pueden servir para el editor crítico? En general, lo admito, de poco, siempre que hablemos en términos estadísticos. Pero creo que se podrían sacar algunas conclusiones de carácter metodológico. Entre ellas, una distinta actitud ante la oportunidad de indicar en la edición los versos que faltan para completar una estrofa y calcular estos versos en el cómputo final. Casi siempre es fácil detectar cuántos versos exactos faltan, pero a veces la laguna puede esconder una secuencia más amplia o simplemente remitir a un descuido de Lope no enmendable. Quizá se debería añadir una explicación de carácter contextual al lado de la justificación métrica en los casos más discutibles, para no descartar *a priori* la posibilidad de que el *error* pueda matizarse en *desvío*, remitir al mismo Lope y por esto no ser siempre enmendable.

Limitándonos a la última parte de comedias que se acaba de publicar dentro del proyecto Prolope (me refiero a la *Parte XXII*), señalo como botón de muestra algunos defectos presentes en comedias transmitidas solamente gracias a la *Parte* o, en todo caso, sin testimonios de mayor autoridad y que los editores han atribuido a Lope evitando de proponer enmiendas. En *La mayor victoria*, un desajuste semántico (v. 1840) es necesario para mantener la rima, según confirma su editora, Ilaria Resta.[36] En *La carbonera*, después de un largo parlamento en metro de romance (vv. 1716-1877), y antes de una secuencia en décimas (1886-1975), aparecen dos redondillas sueltas

[35] Véanse, entre otros, los autógrafos de *La buena guarda*, v. 645*Per*; *El primero Benavides*, vv. 1826*Per*, 2991*Per*; *Santiago el Verde*, v. 3268*Per*; *Carlos V en Francia*, vv. 2553*Per*, 2556*Per*, en este último enmendados por otra mano.

[36] Véanse vv. 1839-1842: «un clavel cuando vestido / de rubí la vista engañas, / y entre verdes espadañas / parece que le han fingido».

(vv. 1878-1885), lo que llevó a Menéndez Pelayo a suponer que se trataba de una décima de la que se habían perdido dos versos. Sin embargo, el editor actual, Gómez Sánchez-Ferrer, oportunamente no considera que haya suficientes datos para ello y no los considera en el cómputo de los versos. Más complicados serán los problemas de carácter dramatúrgico, como por ejemplo el señalado por Crivellari en relación con la comedia *La primera información*, (vv. 2059-2060), donde se hace referencia a una carta que, en el texto tal como nos ha llegado, nunca existió, pero que evidentemente no es enmendable, aunque quizá tampoco representable así. Estas incongruencias estructurales difícilmente podrán deberse a la mano de Lope, debido al sistema de construcción del texto dramático tal como se ha indicado. Los atajos de la compañía, ampliamente atestiguados en los autógrafos, sí pueden en cambio causar desajustes de este tipo. Los impresos antiguos reflejan a menudo estos problemas, ya que son el resultado de un trayecto a veces accidentado del texto que comprende los pocos, pero significativos, descuidos de Lope que hay que tener en cuenta en la labor ecdótica.

Bibliografía

Aragüés Aldaz, José, «Prólogo», en Lope de Vega, *La hermosa Ester* en *Comedias. Parte XV*, t. II, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, pp. 1-93.

Arjona, Jaime Homero, «Defective Rhymes and Rhyming Techniques in Lope de Vega's Autograph Comedias», *Hispanic Review*, XXIII, 2 (1955), pp. 108-128.

Boadas, Sònia «Enmiendas autógrafas y fuentes veladas en *La buena guarda* de Lope de Vega», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, V (2016a), pp. 88-99.

—, «Prólogo», en Lope de Vega, *La buena guarda*, en *Comedias. Parte XV*, t. II, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016b, pp. 427-498.

—, «Alonso Riquelme y la reescritura de *La buena guarda* de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, XCVIII, 1 (2018), pp. 41-60.

—, «Techniques and Instruments for Studying the Autograph Manuscripts of Lope de Vega», *Hipogrifo*, VIII, 2 (2020), pp. 509-531.

—, «*Las bizarrías de Belisa*: un borrador autógrafo de Lope de Vega», *Criticón*, CXLII (2021), pp. 27-46.

—, «Enmendar las faltas: Lope de Vega y la revisión de las comedias autógrafas», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXIX (2023), pp. 38-70.
Blasut, Giada, «Las didascalias en los manuscritos autógrafos de Lope. A vueltas sobre su dúplice realización gráfica», *Bulletin Hispanique*, CXXVI, 1 (2024), pp. 165-182.
Clarke, Dorothy, «Sobre la espinela», *Revista de Filología Española*, XXIII (1936), pp. 293-304.
CLEMIT: Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales, Universidad de Valladolid, 2012, http://www.clemit.es/.
Crivellari, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013a.
—, «Dal manoscritto alla scena: *El piadoso aragonés* di Lope de Vega», *Testi e Linguaggi*, VII (2013b), pp. 63-75.
—, «El trabajo del autor sobre sí mismo: Lope de Vega escribe *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*», *Anuario Calderoniano*, VIII (2015), pp. 93-111.
—, «Autor vs. Poeta, o de lo que los espectadores del Siglo de Oro no vieron ni escucharon: *Amor con vista* de Lope de Vega», *Criticón*, CXL (2020), pp. 117-140.
—, «Notas sobre el proceso de composición y representación de *La niñez del Padre Rojas*, de Lope», *Criticón*, CXLII (2021), pp. 85-107.
—, ««Las figuras de esta comedia»: hacia una fenomenología de las *dramatis personae* en los autógrafos teatrales de Lope», *Bulletin Hispanique*, CXXVI, 1 (2024), pp. 145-164.
Fernández, Laura, «El autógrafo de *El cardenal de Belén* de Lope de Vega: un original de imprenta por accidente», *Criticón*, CXLII (2021), pp. 109-128.
García Reidy, Alejandro, «*Mujeres y criados*, una comedia recuperada de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, LXXV, 150 (2013), pp. 417–438.
García Reidy, Alejandro y Valdés, Ramón, «Prólogo», en Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, en *Comedias. Parte XXI*, t. I, ed. G. Pontón y R. Valdés, Gredos, Madrid, 2022, pp. 787-860.
Madroñal, Abraham, *El renacer del Fénix. Yo he hecho lo que he podido, fortuna lo que ha querido, una comedia desconocida de Lope de Vega*, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid, 2021.
Morley, Sylvanus Griswold y Bruerton, Courtney, «Addenda to the Chronology of Lope de Vega's Comedias», *Hispanic Review*, XV, 1 (1947), pp. 49-71.

—, *Cronología de las comedias de Lope de V*ega, trad. M. R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968 [*The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, 1940].
Poesse, Walter, *The internal line-structure of thirty autograph plays of Lope de Vega*, Indiana University, Bloomington, 1949.
Presotto Marco, «*La mayor virtud de un rey*. Note sul processo compositivo di una commedia di Lope», *Cultura Neolatina*, LIX, 3-4 (1999), pp. 349-371.
—, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
—, «La dedicatoria autógrafa de Lope para la publicación de *El cardenal de Belén*», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXVI (2020), pp. 500-533.
—, «El plan en prosa en la tradición textual del teatro de Lope de Vega», *Criticón*, CXLII (2021), pp. 11-26.
—, «Apuntes sobre los manuscritos autógrafos de Lope y sus editores modernos», *Bulletin Hispanique*, CXXVI, 1 (2024), pp. 13-33.
Rodríguez-Gallego, Fernando, «Prólogo», en Lope de Vega, *¡Ay, verdades, que en amor…!*, en *Comedias. Parte XXI*, t. I, ed. G. Pontón y R. Valdés, Gredos, Madrid, 2022, pp. 213-250.
Valdés, Ramón, «Prólogo», en Lope de Vega, *La batalla del honor*, en *Comedias. Parte VI*, t. I, coord. V. Pineda y G. Pontón, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2005, pp. 65-141.
Vega Carpio, Lope de, *El amigo hasta la muerte*, ed. J. Badía Herrera, en *Comedias. Parte XI*, t. II, coord. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, pp. 1-175.
—, *Amor con vista,* ed. G. Blasut, en prensa.
—, *Amor, pleito y desafío*, ed. M. Presotto, en *Comedias. Parte XXII*, t. II, coord. F. Antonucci y M. Presotto, Gredos, Madrid, 2023, pp. 309-506.
—, *¡Ay, verdades, que en amor…!*, ed. F. Rodríguez-Gallego, en *Comedias. Parte XXI*, t. I, ed. G. Pontón y R. Valdés, Gredos, Madrid, 2022, pp. 213-426.
—, *Barlaán y Josafat*, ed. D. Crivellari, Cátedra, Madrid, 2021.
—, *El bastardo Mudarra,* ed. D. Antas, PPU, Barcelona, 1992.
—, *La batalla del honor*, ed. R. Valdés, en *Comedias. Parte VI*, t. I, coord. V. Pineda y G. Pontón, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2005, 65-292.
—, *La buena guarda*, ed. S. Boadas, en *Comedias. Parte XV*, t. II, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, 427-667.
—, *El caballero de Illescas*, ed. D. Gavela, en *Comedias. Parte XIV*, t. I, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, pp. 1003-1155.

—, *La carbonera,* ed. G. Gómez Sánchez-Ferrer, en *Comedias. Parte XXII*, t. II, coord. F. Antonucci y M. Presotto, Gredos, Madrid, 2023, pp. 777-956.
—, *El cardenal de Belén*, ed. N. Fernández Rodríguez, en *Comedias. Parte XIII*, t. I, Gredos, Madrid, 2014, pp. 845-1010.
—, *Carlos V en Francia*, ed. L. Capique, en *Comedias. Parte XIX*, t. II, coord. A. García Reidy y F. Plata, Gredos, Madrid, 2020, pp. 825-1026.
—, *El castigo sin venganza*, ed. A. García-Reidy y R. Valdés, en *Comedias. Parte XXI*, t. I, ed. G. Pontón y R. Valdés, Gredos, Madrid, 2022, pp. 787-1016.
—, *El cordobés valeroso Pedro carbonero*, ed. A. García-Reidy, en *Comedias. Parte XIV*, t. II, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, pp. 3-199.
—, *La corona merecida*, ed. F. Rodríguez-Gallego, en *Comedias. Parte XIV*, t. I, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, pp. 583-829.
—, *El cuerdo loco,* ed. A. Sánchez Jiménez y A. Sáez, en *Comedias. Parte XIV*, t. II, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, pp. 725-909.
—, *La discordia en los casados*, ed. R. L. Scungio, en *A Study of Lope de Vega's use of italian novelas as source material for his plays, together with a critical edition of the autograph manuscripts of «La discordia en los casados»*, tesis doctoral dirigida por W. Fichter, Brown University, 1961.
—, *La doncella Teodor,* ed. J. González-Barrera, en *Comedias. Parte IX*, t. I, coord. M. Presotto, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, pp. 165-302.
—, *Los embustes de Celauro*, ed. M. Presotto, en *Comedias. Parte IV*, t. III, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, pp. 1221-1350.
—, *Los enemigos en casa*, ed. D. Símini, en *Comedias. Parte XII*, t. I, coord. J. E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, pp. 365-490.
—, *Lo fingido verdadero*, ed. L. Giuliani, en *Comedias. Parte XVI*, t. II, coord. F. D'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, pp. 737-890.
—, *La fortuna merecida*, ed. A. I. Sánchez, en *Comedias. Parte XI*, t. II, coord. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, pp. 611-790.
—, *La hermosa Ester*, ed. J. Aragüés Aldaz, en *Comedias. Parte XV*, t. II, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, pp. 1-269.
—, *Historia de Tobías*, ed. M. Cuiñas Gómez, en *Comedias. Parte XV*, t. II, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, pp. 669-804.
—, *La madre de la mejor*, ed. E. Canonica, en *Comedias. Parte XVII*, t. II, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Madrid, 2018, pp. 515-646.

—, *La mayor victoria,* ed. I. Resta, en *Comedias. Parte XXII*, t. II, coord. F. Antonucci y M. Presotto, Gredos, Madrid, 2023, pp. 3-136.
—, *Mirad a quién alabáis*, ed. E. di Pastena, en *Comedias. Parte XVI*, t. I, coord. F. D'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, pp. 535-676.
—, *La niña de plata*, ed. E. Muriel, en *Comedias. Parte IX*, t. II, coord. M. Presotto, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, pp. 543-677.
—, *La primera información,* ed. D. Crivellari, en *Comedias. Parte XXII*, t. I, coord. F. Antonucci y M. Presotto, Gredos, Madrid, 2023, pp. 641-786.
—, *El príncipe despeñado,* ed. A. Pozo y G. Serés, en *Comedias. Parte VII*, t. III, coord. E. di Pastena, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, 1241-1390.
—, *Quien más no puede*, ed. M. Presotto, en *Comedias. Parte XVII*, t. I, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Madrid, 2018, pp. 234-418.
—, *Los ramilletes de Madrid*, ed. E. Wright, en *Comedias. Parte XI*, t. I, coord. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, pp. 467-610.
—, *Santiago el Verde,* ed. F. Sáez Raposo, en *Comedias. Parte XIII*, t. II, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, pp. 331-566.
—, *El sembrar en buena tierra*, ed. M. Morrás y X. Tubau, en *Comedias. Parte X*, t. II, coord. R. Valdés y M. Morrás, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, pp. 1043-1180.

Sor Juana Inés de la Cruz: ¿entre el Barroco español y el Barroco de Indias?

Francisco Ramírez Santacruz
Université de Fribourg

Sor Juana Inés de la Cruz vivió, escribió y murió en la Nueva España, desde donde se convirtió en una de las máximas figuras literarias del periodo de más esplendor de las letras en español. Cultivadora e innovadora de diversos géneros literarios, conocedora de la ciencia de su época, vinculada a los más poderosos de su tiempo, sor Juana, singular por donde se le mire, fue una mujer extraordinaria y una artista excepcional.

Su vida estuvo llena de contradicciones y paradojas. Su madre nunca aprendió a leer, mientras que ella, según su amigo epistolar Diego Calleja, reunió en el convento de San Jerónimo de la Ciudad de México una de las bibliotecas más grandes de la Nueva España. Fue una exégeta de la Biblia en un tiempo en que la teología les estaba vedada a las mujeres. Y al final de sus días fue la autora más leída de la monarquía hispánica, aunque había nacido en una pequeña población rural, llamada Nepantla, donde creció escuchando náhuatl y cantos africanos de negros. Otra de las paradojas que encierra su vida y su obra es que sor Juana puede ser definida como un poeta *global* pese a que se ha solido representar como una marginada.

Sin duda alguna, el gran misterio de su vida es lo acaecido en sus últimos años. Estando en la cumbre de su fama, mientras recibía cartas de América del Sur, invitaciones de Portugal y escribía poemas sumamente jocosos, algo muy grave sucedió en la vida de sor Juana, que, en febrero de 1693, tomó la resolución de volver a pasar por el año de noviciado y suspender sus contactos con el mundo exterior. Al concluir dicho noviciado, la monja reafirmó sus votos y reiteró, por escrito, su devoción a la Inmaculada Concepción de la virgen María. En total redactó en este periodo cinco escritos del fuero eclesiástico. Falleció el 17 de abril de 1695. Tenía 43 o 46 años, según la fecha de nacimiento que se acepte.

Si en aquella época corrieron divergentes versiones sobre sus últimos años, los biógrafos modernos tampoco concuerdan. Por un lado, se encuentran quienes toman al pie de la letra los testimonios antiguos y están convencidos de que sor Juana sufrió una crisis religiosa, decidió cambiar de vida y murió ejemplarmente camino a la santidad. Y, por otro, se hallan quienes ponen en tela de juicio las palabras de sus primeros biógrafos y la de sus últimos textos del fuero eclesiástico y arguyen que, en realidad, el alto clero novohispano se lanzó contra ella y terminó por silenciarla.

A su vez, su obra tampoco está exenta de polémica. En un inicio la recepción se centró en definir, entender y explicar un elenco singular de facultades poéticas e intelectuales en un miembro del estamento criollo.[1] Posteriormente, y a raíz de trabajos desarrollados en la década de los 70 y 80 del siglo XX que leen el periodo colonial y el Barroco hispanoamericano como una lucha de clases o una disputa ideológica de dos bandos —opresores y oprimidos/marginados—, se pretendió vincular a la monja con estos últimos. Recientemente, algunas lecturas han querido colocar a sor Juana en un tercer espacio entre el Barroco español y el Barroco de Indias; sin embargo, como pretendo mostrar a continuación, la gran aportación de sor Juana no es la creación de un tercer espacio, sino ser la primera figura criolla que abandonó un concepto nacionalista de la propia literatura por uno cosmopolita.

De hecho, quizá no exista durante la primera globalización moderna un autor que ejemplifique mejor el intercambio cultural más allá de las fronteras nacionales. En consecuencia, el objetivo es presentar la cuestión del cosmopolitismo de sor Juana a través de tres aspectos: a) la prefiguración del concepto de *Weltliteratur* en el seno de la poética sorjuanina; b) la estrategia desplegada en epígrafes y portadas para internacionalizar a la poeta; y c) la dimensión material de procesos literarios de selección y circulación, a saber, su correspondencia con otros autores, sus fenomenales estadísticas de venta y su contacto con grupos de lectores fuera de su región.

[1] La bibliografía sobre el criollismo en sor Juana es enorme. Para un desarrollo crítico inicial, véase López Cámara (1957). Más recientemente, son de particular interés los estudios de Catalá (1987), Sabat de Rivers (1992 y 1998), Moraña (1998), Martínez-San Miguel (1999) y Merrim (2010), por solo mencionar algunos trabajos seminales.

Sor Juana Inés de la Cruz y la *Weltliteratur*

En la loa de *El divino Narciso*, lleva a cabo sor Juana Inés de la Cruz una atrevida analogía entre los sacrificios humanos de los aztecas y el sacramento de la eucaristía. La monja-poeta elabora la loa en base a lo referido por Juan de Torquemada en su *Monarquía indiana* (1615), donde describe la fiesta religiosa conocida como *Teocualo* («Dios es comido»). El cronista franciscano narra cómo cada 3 de diciembre los sacerdotes aztecas formaban con semillas de amaranto, amasadas con sangre de niños sacrificados, la figura de Huitzilopochtli, a quien sor Juana llama «el gran Dios de las semillas». Posteriormente, según Torquemada, derribaban la figura y cada uno de los sacerdotes comía un pedazo. La originalidad de la loa consiste en presentar el rito azteca como presentimiento de la eucaristía.

La crítica ha solido ver en la loa una reflexión sobre el sincretismo religioso o una subversión del discurso imperial de conquista y colonización (Grossi 2007:47-72). Por mi parte, quiero llamar la atención sobre unos versos que remiten al momento de producción, transmisión y recepción del *Divino Narciso*, auto sacramental al que la loa antecede. Hacia el final de la breve pieza alegórica se desarrolla el siguiente diálogo entre Celo y Religión:

CELO ¿Y dónde se representa?
RELIGIÓN En la coronada villa
de Madrid, que es de la fe
el centro y la regia silla
de sus Católicos Reyes,
a quien debieron las Indias
las luces del Evangelio
que en el Occidente brillan.
CELO ¿Pues no ves la impropiedad
de que en México se escriba
y en Madrid se represente?
RELIGIÓN ¿Pues es cosa nunca vista
que se haga una cosa en una
parte, porque en otra sirva?
[…]
CELO Pues, dime, Religión, ya
que a eso le diste salida,
¿cómo salvas la objeción

de que introduces las Indias
y a Madrid quieres llevarlas?

RELIGIÓN Como aquesto solo mira
a celebrar el Misterio,
y aquestas introducidas
personas no son más que
unos abstractos, que pintan
lo que se intenta decir,
no habrá cosa que desdiga,
aunque las lleve a Madrid:
que a especies intelectivas
ni habrá distancias que estorben
ni mares que les impidan.
(vv. 435-448 y vv. 457-473)

A mi entender, sor Juana prefiguró en estos versos el concepto de *Weltliteratur* o Literatura Mundial, término acuñado en 1827 por Goethe, para quien era imprescindible abandonar las literaturas nacionales en favor de una literatura mundial, que él entendía como una red internacional de intercambio y consumo de productos intelectuales (Strich 1949:13). Posteriormente, Marx y Engels retomaron en el *Manifiesto Comunista* (1848) dicho concepto en el contexto del capitalismo decimonónico:

> La burguesía, con su explotación del mercado mundial, ha configurado la producción y el consumo de todos los países a escala cosmopolita. Con gran pesar de los reaccionarios, ha sustraído a la industria el suelo nacional bajo sus pies. Las antiguas industrias nacionales han sido destruidas y lo siguen siendo a diario. […] En lugar de la antigua autarquía y aislamiento locales, surge un intercambio universal entre todas las naciones. Y no solo en la producción material, sino también en la intelectual. Los productos intelectuales de cada nación se convierten en propiedad común. La peculiaridad y limitación nacionales se van tornando imposibles de día en día, y de las muchas literaturas nacionales se forma una literatura mundial (Marx y Engels 2001:54).

Cuando, en la loa al *Divino Narciso*, Celo pregunta si no es impropiedad que una obra dramática se escriba en América, pero que se represente en Europa, Religión responde que no sería la primera vez que una cosa se haga en una parte y sirva en otra, o, dicho en términos mercantiles, que se produzca

en un sitio y se consuma en otro. Desde esta perspectiva, los versos de sor Juana, formulados en los años finales de la primera globalización moderna,[2] esbozan fielmente los mecanismos de la *Weltliteratur*, definidos tanto por Goethe como por Marx y Engels ciento cincuenta años después de que estos fueran escritos.

Ahora bien, aunque durante el siglo xx la noción de Literatura Mundial evolucionó hasta el grado de entender por ella un canon fijo de obras universales que son acogidas en diferentes lenguas y regiones, actualmente algunos estudiosos conciben la *Weltliteratur* como un proceso dinámico sujeto a ciertos mecanismos de recepción global: «I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language» (Damrosch 2018:4),[3] advierte uno de los más destacados estudiosos de la materia. En este sentido, la Literatura Mundial sería un modo de circulación y de lectura. No puedo sino advertir que sor Juana se muestra en la loa también plenamente consciente de esta cualidad de su literatura, es decir, de su condición «translocal», pues advierte que a *sus* letras «[no] habrá distancias que estorben / ni mares que les impidan». Adicionalmente, confiesa sin tapujos que escribe una obra para que sea consumida por un público extranjero; en otras palabras, reconoce que la evolución y el crecimiento de la literatura novohispana estarían sujetos a su capacidad de establecer y mantener relaciones globales.

Ya se parta de las concepciones de Goethe o de Marx y Engels en torno a la Literatura Mundial, ya se acepten las definiciones críticas más actuales al respecto, lo cierto es que sor Juana y su obra deben ser vistas como el punto de partida de toda historia literaria de la globalización *desde* América. Por supuesto que antes de ella existieron otros que escribieron en América durante la primera globalización moderna y cuyas obras se publicaron y difundieron en Europa, pero en esos casos se trató de autores europeos (Colón, Cortés, etcétera), cuyos escritos no fueron vistos como extranjeros, importados o marginales. Sor Juana, en cambio, fue la primera figura criolla, que abandonó conscientemente un concepto nacionalista de la propia literatura por uno cosmopolita.

---

[2] La primera globalización moderna surge durante el periodo de expansión colonial de Europa, que, a su vez, coincide con los Siglos de Oro de la literatura hispánica (Ette 2012:8-13).

[3] Y más adelante añade: «World literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading» (Damrosch 2018:5).

La creación de la *marca* cosmopolita sor Juana Inés de la Cruz

Sor Juana vio sus obras impresas en letras de molde en cuatro décadas distintas. Algunas de sus composiciones aparecieron en México en los preliminares de otros libros como poemas panegíricos. Otras más se publicaron en ediciones sueltas (varios villancicos, dos obras devocionales, un texto teológico y un auto sacramental). En vida de sor Juana se recopiló en España, en dos tomos, lo más granado de su obra y, muerta ella, en un volumen, también publicado en España, se reunieron algunos textos inéditos.

La historia de la literatura la conoce como sor Juana Inés de la Cruz, pero no siempre fue este el nombre que apareció en las portadas o en los epígrafes. A veces prefirió encubrirlo, no permitiendo que su nombre apareciese en la portada; en otras ocasiones optó por publicar bajo un pseudónimo. En las portadas no siempre se la llamó religiosa y únicamente en una ocasión se especificó que lo era de velo y coro; también solo una vez se aludió en una carátula a su relevante cargo de contadora del convento de San Jerónimo, que ejerció durante casi una década. Las portadas subrayaron que vivía en Ciudad de México hasta que la poeta alcanzó el estrellato gracias a sus libros publicados en España. Las portadas y algunos epígrafes, pues, son un pequeño microcosmos de la *mitopoiesis* en torno a su figura y un espacio privilegiado para observar el desarrollo de su carrera como autora y la recepción de su obra;[4] son también el elemento que mejor refleja la estrategia de internacionalización que siguieron los aliados de la poeta para convertirla en una *marca* cosmopolita. Junto con los preliminares son precisamente las portadas y los epígrafes el sitio donde se trasluce cómo los editores prepararon al público europeo para recibir y leer al producto de importación que era sor Juana. Asimismo, no hay que olvidar que muchos peninsulares vieron en la escritora una mercancía tan valiosa como «todas las riquezas de las Indias».[5]

Sor Juana se convirtió en autora oficialmente a principios de 1668. Ese año, el bachiller Diego de Ribera imprimió una obra sobre los recientes festejos

[4] Para un estudio de la *mitopoiesis* en los preliminares de los tres tomos originales (1689, 1692 y 1700), ver Ramírez Santacruz (2019a:46-56).

[5] En los preliminares del *Segundo volumen* (1692) se leen estos reveladores versos de Ambrosio de la Cuesta y Saavedra sobre la jerónima: «*Ergo et opus nomenque tuum tanti usque valebunt, / Quanti divitiæ, quas habet Indus, erunt*» ['Así, pues, tu nombre y tu obra valdrán tanto como todas las riquezas de las Indias'].

para celebrar la conclusión de la catedral metropolitana y su dedicación.[6] Fiel a la costumbre de la época Ribera invitó a varios poetas para que engalanaran los preliminares de su libro con una composición laudatoria. El lugar de honor de las once colaboraciones lo ocupó un soneto de una superdotada joven —la única mujer del grupo— que había ganado en los dos últimos años gran celebridad en la corte. El epígrafe, cuya redacción correspondió probablemente al mismo Ribera, es su acta de nacimiento como autora: «De doña Juana Inés de Asuaje, glorioso honor del Mexicano Museo». El soneto en el libro de Ribera es su única publicación conocida con nombre seglar. En adelante siempre publicará bajo su nombre de monja.

En los años setenta del siglo XVII sor Juana escribió villancicos, obras de encargo, coplas de felicitación u homenaje y loas. De todo esto se imprimieron en esa década solo cinco juegos de villancicos y un poema, dedicado otra vez a Diego de Ribera en 1676. El epígrafe de dicho poema es autoría de Ribera: «De la nunca bastantemente alabada, armónica, Fénix del Indiano Parnaso, la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa del convento de San Jerónimo».[7] En la siguiente década, sor Juana pasó de ser una escritora conocida localmente en Ciudad de México a una autora cuyas obras eran exportadas a todos los rincones de la monarquía española. A partir de ese momento hay que concebir y estudiar su obra dentro de un campo literario global, aspecto que abordo a continuación.

En la década de los ochenta del siglo XVII se imprimieron en México ocho obras de sor Juana. En ediciones sueltas aparecieron el *Neptuno alegórico* y la *Explicación sucinta del arco triunfal* (¿1680?), dos juegos de villancicos

6 El libro de Ribera tiene el siguiente título: «*Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilísima ciudad de México en la sumptuosa dedicación de su hermoso, magnífico y ya acabado templo, celebrada el jueves 22 de diziembre de 1667 años*. Conseguida en el feliz y tranquilo govierno del Excelentísimo Señor don Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, marqués de Mancera, virrey y capitán general de esta Nueva España, y presidente de la Real Audiencia y Chancillería que en ella recide, etc. Escrita por el Br. don Diego de Ribera, presbítero, que obsequiosamente la dedica al capitán Joseph de Retes Largacha, apartador general del oro de la plata de este reyno por su Magestad. Con licencia: en México por Francisco Rodríguez Lupercio. Año de 1668». Reproduce un facsímil Cruz (1995). En su edición de la lírica de sor Juana, Méndez Plancarte cataloga el soneto con el número 202.

7 El libro de Ribera se intitula: *Defectuoso epílogo, diminuto compendio de las heroicas obras que ilustran esta nobilísima ciudad de México, conseguidas en el feliz gobierno del Illmo. y Exmo. Señor Maestro don fray Payo Enríquez de Ribera…*

(1683 y 1685), los *Ejercicios de la Encarnación* y los *Ofrecimientos de los Dolores* (ambos sin fecha conocida). Una décima en elogio de José de la Barrera Barahona (1681) y un romance para un certamen poético a la Purísima Concepción, organizado por la Real Universidad (1683), fueron incluidos en otros libros, cuya autoría no perteneció a la monja.[8]

En las portadas del *Neptuno* y de la *Explicación*, el nombre de la jerónima se basa en la fórmula utilizada por Ribera en 1676. En aquella ocasión se la llamó «la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa del convento de San Jerónimo». Cuatro años más tarde, ambas portadas señalan que la autora fue «la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de San Jerónimo de esta ciudad». Hay, según se observa, una omisión y una adición: en lugar de «religiosa profesa» se lee ahora solo «religiosa» y al final se añade el sintagma «de esta ciudad». Si el epígrafe de 1676 había asociado por vez primera en letra de molde a sor Juana con su convento, las carátulas de estas dos obras inauguran su relación con la Ciudad de México, aunque sin mencionar a la capital del virreinato por su nombre.

De los dos juegos de villancicos de esta década, ambos impresos sin nombre de la autora, no hay nada que añadir salvo que, en por lo menos un ejemplar que se conserva de los *Villancicos de la Asunción* (1685), una nota manuscrita, muy probablemente de la época, atribuye la autoría a sor Juana. Aunque evidentemente deseaba esconder su nombre, algunos de sus contemporáneos no estaban de acuerdo con su actitud. Los *Ejercicios* y los *Ofrecimientos* también fueron publicados sin el nombre de sor Juana en la portada.[9]

En 1681 sor Juana fue invitada a engalanar con sus versos los preliminares de una obra de Barrera Barahona en la que describía el festejo conventual organizado por monjas clarisas en honor a la condesa de Paredes. Precisa hacer un breve comentario sobre el epígrafe que antecede a la composición: «Del mexicano Fénix de la Poesía, la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa del convento de San Jerónimo de esta ciudad». La formulación

[8] José de la Barrera Barahona, *Festín plausible con que el religiosísimo convento de Santa Clara de esta ciudad celebró en su feliz entrada a la Exma. Señora Doña María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna y virreina de esta Nueva España…* (México, 1681); Carlos de Sigüenza y Góngora, *Triunfo parténico que en glorias de María Santíssima inmaculadamente concebida celebró la Pontificia, Imperial y Regia Academia Mexicana* (México, 1683).

[9] Alatorre (2007:35, n. 2) ubica una edición en la que sí aparece el nombre de sor Juana, pero esta fue hecha después de fallecida la autora.

combina el elemento protonacionalista («mexicano») del epígrafe de 1668 con el mitológico y más cosmopolita («Fénix») de 1676, además de insistir en el vínculo entre sor Juana y su convento y la Ciudad de México. Sin duda, Barrera Barahona tuvo los epígrafes de Ribera en mente e intentó ofrecer, al redactar el suyo, una suma de ambos.

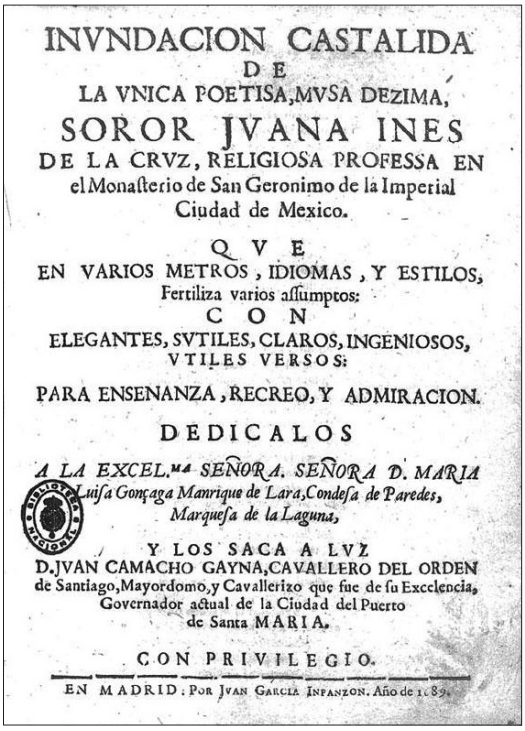
La composición con que sor Juana participó en el certamen poético de 1683 —catalogada por Méndez Plancarte con el número 22— no lleva epígrafe, pero interesa porque la monja la firmó, por única vez que se sepa, con un pseudónimo, que, en realidad, es un anagrama: Juan Sáenz del Cauri. Que un autor recurriese a dicha estrategia para encubrir su nombre en un concurso poético no era inusual, pero llama la atención que ninguno de los otros participantes premiados lo hiciera, con la única excepción de ella. ¿Por qué lo hizo? No lo sabemos aún.

Hasta 1689 todas las publicaciones de sor Juana se imprimieron en la Ciudad de México, pero a partir de esa fecha la situación cambió radicalmente con la aparición de su primer libro en España: *Inundación Castálida de la Única Poetisa, Musa Décima, sóror Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el monasterio de San Jerónimo de la imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios asumptos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración*. Después del título se indica en la portada que los versos de la jerónima van dedicados a la condesa de Paredes y que Juan Camacho Jayna fue el responsable de dar el dinero para la impresión de la obra, es decir, fue el socio capitalista.

La carátula ofrece varias novedades con la finalidad de internacionalizar a su autora: primera vez que el nombre de la autora incluye «sóror» y no el tradicional *la madre*; primera vez que se nombra explícitamente a la Ciudad de México; y también primera vez que se le asigna a la alta calidad de sus versos un sitio protagónico.

Sabido es que en el círculo madrileño que imprimió *Inundación castálida* no existió un consenso alrededor de las primeras palabras del título y que hasta el último minuto se debatieron otras propuestas.[10] En cambio, la segunda parte del título, dedicada a la caracterización de sus versos, gozó desde un inicio con amplia aprobación de todos los miembros del grupo.

[10] En el privilegio de la edición prínceps, fechado el 19 de septiembre, el título reza *Varios poemas castellanos de sóror Juana Inés de la Cruz*; en la tasa del 19 de noviembre se intitula *Poemas de sóror Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el convento de San Jerónimo de México...*



INVNDACION CASTALIDA
DE
LA VNICA POETISA, MVSA DEZIMA,
SOROR JVANA INES
DE LA CRVZ, RELIGIOSA PROFESSA EN
el Monasterio de San Geronimo de la Imperial
Ciudad de Mexico.

QVE
EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS,
Fertiliza varios assumptos:
CON
ELEGANTES, SVTILES, CLAROS, INGENIOSOS,
VTILES VERSOS:

PARA ENSENANZA, RECREO, Y ADMIRACION.

DEDICALOS

A LA EXCEL.ma SEÑORA. SEÑORA D. MARIA
Luisa Gonçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes,
Marquesa de la Laguna,

Y LOS SACA A LVZ
D. JVAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN
de Santiago, Mayordomo, y Cavallerizo que fue de su Excelencia,
Governador actual de la Ciudad del Puerto
de Santa MARIA.

CON PRIVILEGIO.

EN MADRID: Por Juan Garcia Infanzon. Año de 1689.

Imagen 1: *Inundación castálida*, Madrid, 1689. [Fuente: Biblioteca Nacional de España].

Hasta ese momento nunca se había aprovechado portada alguna para elogiar su arte poético. En los epígrafes de las décadas anteriores tampoco se había entrado en mayores detalles: los elogios eran a su persona en cuanto artista —«glorioso honor del mexicano Museo», «Fénix»—, pero no específicamente a la materia que le abría las puertas del Parnaso europeo, al que hasta entonces no había ingresado ningún americano. Sin embargo, los amigos de sor Juana, encargados de diseñar el lanzamiento de *Inundación castálida*, quisieron hacer desde la portada una valoración estética y ética de su producción artística; asimismo se esmeraron por enfatizar el potencial «translocal» de la misma. El primer punto consistió en enfatizar que la autora dominaba diversos metros, idiomas y estilos, algo, sin duda, poco común en una monja novohispana. Ahora bien, los muchos calificativos que se utilizan para describir los versos parecen ser una respuesta a aquellos que consideraban que sor Juana escribía «negros versos», expresión con la que Núñez y otros intentaron denigrar su actividad poética.[11] Los versos

[11] En su desafiante carta a Núñez sor Juana le dice: «La materia, pues, de este enojo de V.R., mui amado padre y señor mío, no ha sido otra que la de estos negros

de sor Juana, responden sus aliados españoles, no son versos infaustos o condenables, sino, ante todo, *sutiles* y útiles, según la máxima horaciana.

Para ubicar a la autora en el mapa cultural de la época, las portadas o los epígrafes mexicanos anteriores a 1689 la sitúan en el «convento de San Jerónimo» o en el «convento de San Jerónimo desta ciudad».[12] Probablemente porque la difusión de sus libros se consideraba local no hacía falta especificar de qué ciudad se trataba (en Puebla había otro convento de jerónimas). La portada de *Inundación castálida*, en cambio, es la primera en que el sintagma «imperial Ciudad de México» aparece,[13] dándole, por vez primera, a esta ciudad periférica una voz en el concierto de la cultura hegemónica y metropolitana. Es preciso destacar el adjetivo «imperial», que si bien, según *Autoridades*, podía significar 'especial o grande en su línea' o 'de singular dignidad', en este caso sirve para presentar a la Ciudad de México como una «nueva Roma», lo que le otorga un capital cultural cosmopolita. Que a partir de este año los impresores mexicanos opten por abandonar la especificación «desta ciudad» a favor de «Ciudad de México» en todas las portadas, donde aparece el nombre de la monja, es un indicio de la fama que estaba adquiriendo sor Juana y de que sus libros ya no solo interesaban a un público local, sino también al de otras regiones de la monarquía española. Convenía, entonces, que la Ciudad de México apareciese con todas sus letras como la ciudad de sor Juana.

Ya he dicho que las portadas o epígrafes en México suelen hablar de «la madre Juana Inés de la Cruz», mientras que en España inicia la tendencia con *Inundación castálida* de llamarla en su función de autora «Sóror Juana

versos de que el Cielo tan contra la voluntad de V.R. me dotó» (en Alatorre 1987: 618-619). En esta carta resuenan a través de citas indirectas y paráfrasis muchas conversaciones que sor Juana y su confesor sostuvieron a lo largo de años; en ellas debió el jesuita referirse constantemente a los versos de sor Juana como *negros*, es decir, 'condenables'. La monja utiliza la misma expresión, pero la subvierte en su carta con gran ironía.

12 Así en el epígrafe de Ribera de 1676 o en los títulos del *Neptuno* y de la *Explicación*. El convento queda, de esta forma, identificado como un sitio de producción de artística.

13 Ahora bien: de diciembre de 1689 son los *Villancicos de la Purísima Concepción*, en cuya portada se lee «del convento de San Jerónimo de México»; es la primera vez que se menciona por su nombre la capital del virreinato en una portada de una obra de sor Juana publicada en México. Es probable que el editor mexicano supiese que la jerónima acababa de ser publicada en España ese mismo año, y pensaría, con razón, en una distribución global.

Inés de la Cruz». Pero existe también un punto muy relevante en el que la portada de *Inundación castálida* parece haber sido pionera, a saber, el espacio que ocupa el nombre de la jerónima en la disposición gráfica de la portada. Según se puede observar, el cuarto renglón de la portada reza «SOROR JVANA INES». No hay en toda la carátula palabras que se hayan impreso con un tamaño de letra mayor (acaso las primeras palabras del título tienen la misma medida, pero nótese que el nombre de la condesa de Paredes está impreso con letras mucho más pequeñas). Es evidente que los editores actuaron con plena conciencia: querían que el mundo se grabara su nombre. Su estrategia para colocarla dentro del campo literario global fue todo un éxito. De ser sor Juana una autora que escondía su nombre pasó este a ser una *marca*, que se vendía como la de ningún autor de aquella época. Finalmente, es preciso reconocer en la portada una cartografía que muestra los efectos de la globalización. La obra de sor Juana ocupa ahora un sitio en el mapa de la cultura europea al ser identificada con la fuente griega castálida.

En resumen, la portada de *Inundación castálida* fue un parteaguas, cuyas repercusiones se sintieron en la Ciudad de México y más allá, donde los impresores adoptaron algunos de sus elementos. Esta carátula significó la culminación de aquellos tímidos epígrafes de Ribera (1668 y 1676) y de Barrera Barahona (1681), que elogiaban a la autora, pero que se cuidaban de emitir cualquier opinión sobre sus versos o que se resistían a pensar en la posibilidad de que su obra viajara al Viejo Continente.[14] Hay más: si los autores de los epígrafes no se atrevieron a pronunciar la palabra que los enemigos de la monja tomaron una y otra vez en la boca para atacarla («versos»), la portada de *Inundación castálida* la colocó literalmente en el centro («VTILES VERSOS»). La singularidad de esta monja, y por lo que ameritaba ser publicada en Europa y aspirar a la inmortalidad, era su arte poético.

Ejemplifica bien la diferencia entre la sor Juana *mexicana* de principios de los ochenta y la *internacional* de 1689 una comparación entre las portadas del *Neptuno* y la *Explicación* y la de *Inundación castálida*. En aquellas, todo gira en torno al evento político y social y a los títulos nobiliarios del virrey: en ambas el nombre de sor Juana aparece al final; en ambas el crédito se lo

[14] En 1676 Ribera la había ubicado en el «Indiano Parnaso», o sea, en el Parnaso local. La condesa de Paredes debió conocer estos epígrafes y habrá querido distanciarse de ellos con la portada de *Inundación castálida*. La virreina, por otra parte, no solo fue decisiva para la configuración de la portada, sino también para la ordenación general de *Inundación castálida* (Ramírez Santacruz 2016:70-71).

lleva la Iglesia Metropolitana de México (dicha institución «erigió» el arco, lo «consagró obsequiosa» y lo «dedicó amante»). Para 1689 la situación es otra: la autora, aunque carece de alcurnia, tiene versos que coleccionan atributos como nobles títulos («elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles»). Si la autora es «única poetisa» como lo declara la portada (es decir, 'singular'), lo es porque sus versos tienen pedigrí artístico y son meritorios para cruzar el Atlántico, a diferencia de la producción artística de sus contemporáneos novohispanos. Por último, si sor Juana era relegada en las portadas del *Neptuno* y de la *Explicación* al último lugar, ahora su nombre *es* la portada. En breve, con la portada de *Inundación castálida* sor Juana fue presentada ante sus lectores europeos como la autora de un producto artístico capaz de circular más allá de su cultura de origen.

Sor Juana Inés de la Cruz y los procesos de circulación literarios

A finales del siglo XVII y principios del XVIII sor Juana era probablemente la autora más leída en español, un hecho al que ella había contribuido con sus decisiones de manera terminante. La monja-escritora había preferido que el grueso de su producción fuese publicado en Madrid, la capital del imperio, y no en la Ciudad de México, sitio que, pese a sus majestuosas dimensiones y fastuosa arquitectura, era la periferia. A juzgar por el número de ediciones que se hicieron de sus libros en España, la poeta mexicana fue uno de los mayores fenómenos editoriales de las letras hispánicas. Su primer libro, *Inundación castálida*, apareció en Madrid en 1689, y el *Segundo volumen* en Sevilla en 1692. Finalmente, en 1700, también en Madrid, vio la luz *Fama y obras póstumas*. Sus libros se vendieron como pan caliente y, para 1725, se habían impreso casi 22 000 ejemplares de sus obras, una impresionante cantidad solo superada por el *Lazarillo* y *La Celestina*, los dos libros más leídos del periodo áureo. En ese sentido, se puede afirmar que la publicación de las *Obras* de sor Juana fue un gran negocio editorial de dimensiones globales.

Si desde la metrópolis llegaron sus libros a todos los rincones del imperio, también hay que destacar que sor Juana fue publicada por los mejores impresores españoles de la época como Juan García Infanzón, Tomás López de Haro, Manuel Ruiz de Murga o Rafael Figueró, lo que, a mis ojos, evidencia un proyecto muy bien consensuado para posicionarla dentro del mercado global. Incluso el influyente Francisco Laso, presidente de la Asociación de Mercaderes de Libros de Madrid, promovió en 1714 la primera

reedición de sus obras póstumas, publicadas originalmente en 1700.[15] Estos datos deberían ser suficientes para replantearnos la recepción de una autora novohispana en el Viejo Mundo, porque se ha solido sostener que la producción artística de los virreinatos era considerada de menor calidad que la española. También se ha dicho que en aquella época a las mujeres no se les atribuía la misma capacidad intelectual que a los hombres. Todo eso puede ser cierto. Pero en función del éxito editorial de sor Juana dentro de España, está claro que, por lo menos, en su caso esto no aplica y que hubo muchos lectores que supieron sobreponer su placer estético a consideraciones ideológicas estrechas; en este sentido, hace falta estudiar sus obras desde el punto de vista de la circulación de saberes y prácticas culturales.

Conviene también considerar los vínculos de sor Juana con otras regiones del continente americano en aras de cartografiar la capacidad de movimiento, movilidad y dinamismo de su obra.[16] Por ejemplo, uno de sus más fervientes admiradores fue el bogotano Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla, capitán general de Neiva y la Plata, quien entre 1690 y 1703 le escribió docenas de poesías en las que se dirige a ella, muerta en 1695, como «paisanita querida». De sus poemas se deduce que los dos primeros tomos de las *Obras* de sor Juana llegaron a Santa Fe a más tardar entre 1694 y 1696. Cuando la jerónima ya había fallecido, el bogotano seguía escribiéndole. Sor Juana, sin embargo, nunca le respondió, porque muy probablemente jamás leyó sus escritos.[17]

Durante el siglo XVII fue muy raro que poetas o artistas que residían en los virreinatos americanos tuviesen contacto entre sí. En general, el intercambio cultural era con la metrópolis y no, por ejemplo, entre Lima y México. Pero sor Juana sí recibió cartas de dos vates peruanos que leyeron sus dos primeros tomos (*Inundación castálida* y el *Segundo volumen*) y quedaron deslumbrados. Esta correspondencia entre ella y los peruanos es hasta hoy el único registro que se tiene de intercambios epistolares entre creadores de los dos virreinatos más importantes.

---

15 Para estos datos y sus exorbitantes estadísticas de venta, ver Rodríguez Cepeda (1998:16).

16 Sobre estos conceptos en relación con los estudios transareales, ver Ette (2012:28).

17 Para la figura de Álvarez de Velasco Zorrilla y su vínculo literario y sentimental hacia sor Juana, ver Pascual Buxó (1993).

Uno de estos peruanos fue presumiblemente Sebastián de Navarrete, quien la invitó a convertirse en hombre comiendo los jarros de barro que le había enviado como regalo; sor Juana le respondió con un jocoso romance (núm. 48). El otro interesado en entrar en contacto con la poeta no era peruano, pero residía en Lima desde hacía muchos años. Fue el español Luis Antonio de Oviedo, conde de la Granja. En su carta-poema (núm. 49 bis), el conde de la Granja coloca a sor Juana al nivel de los máximos poetas peninsulares: *Primero sueño* está a la altura de las *Soledades* de Luis de Góngora; compara la agudeza de la novohispana con la de Francisco de Quevedo y la declara una digna competidora de Pedro Calderón de la Barca en el arte dramático. Ciertamente estos elogios deben entenderse en un contexto panegírico, pero tampoco son exageraciones sin sustento. Como ya he dicho, a juzgar por el número de ediciones, los lectores de la monarquía española compartían la opinión del conde de la Granja.

Un tema particularmente fecundo para entender la *Weltzuwendung*,[18] o apertura hacia el mundo, de las obras de sor Juana es su conexión con Portugal. Sor Juana murió en abril de 1695 y, según las fuentes, pasó por una grave crisis alrededor de abril de 1693 que la hizo abandonar las letras por un tiempo. Pero a finales de 1692, o a más tardar a principios de 1693, sor Juana recibió una petición extraordinaria: un grupo de monjas portuguesas, que habían leído sus obras, le solicitaron una contribución para su academia literaria, llamada *Casa do Prazer* (Casa del Placer). Estas religiosas pertenecían a ocho conventos de Portugal, que se comunicaban entre sí a través de cartas. El grupo de monjas estaba relacionado con otro conocido como *Casa do Respeito* (Casa del Respeto), conformado por mujeres aristocráticas. Sor Juana aceptó la invitación de las portuguesas y envió veinte redondillas en forma de enigmas.

Es evidente que sor Juana se identificó plenamente con estas monjas de la Casa del Placer, quienes compartían su afición por la poesía, la música y la polémica intelectual. A sor Juana le debió parecer extraordinario que en Portugal hubiese monjas dispuestas a invertir su tiempo libre en un esparcimiento poético tan mundano.[19] Ella vivía en un contexto cultural

[18] Provechoso concepto traído a colación por Minnes (2017:39) para estudiar una serie de textos de los Siglos de Oro en un contexto transatlántico.

[19] Sor María do Céul del convento de franciscanas de la Esperança, que firmó una de las licencias de los *Enigmas*, hablaba del amor como la monja mexicana: «É uma aspiração que vive por fogo e acaba por ar; é um ai que vive por alento e morre por suspiro; é uma mentira que vive dúvida e acaba desengao; é um fingimento

que censuraba esa clase de diversión, pero en Lisboa, donde muchísimas religiosas provenían de familias nobles, las líneas divisorias entre corte y convento se habían difuminado. A diferencia de México, donde las monjas-escritoras redactaban casi solo hagiografías de otras religiosas, la literatura conventual portuguesa dio frutos en géneros literarios cortesanos.[20] Esto solo fue posible por las relajadas costumbres que prevalecieron. Una monja dominica, que vivió en el convento de la Rosa en Lisboa, hizo alarde de que ella y sus compañeras tenían permiso para recibir devotos y que gozaban de mayor libertad que las mujeres casadas.[21]

Los *Enigmas de la Casa del Placer* son una muestra, seguramente de muchas que no conocemos, de las fructíferas relaciones literarias y transoceánicas entre América y Europa. Por alguna razón, los estudiosos de esta encantadora obrita no se han percatado de la «poética de movimiento»,[22] que subyace a este texto, pero precisamente son los *Enigmas* el ejemplo paradigmático de la capacidad translocal, transnacional y transcontinental de la literatura de la sor Juana.

Finalmente, quiero reiterar que, si bien sor Juana ya había desparecido para 1695, al final del siglo XVII y principios del XVIII la monja era leída en Europa, América y Asia, hazaña por muy pocos imitada en aquella época. Verbigracia, en 1709, para celebrar el nacimiento del primogénito de Felipe V, se hicieron en todas las posesiones de la monarquía hispánica una serie de festejos que incluyeron misas, corridas de toros, danzas y representaciones teatrales. Dos de las comedias que se escenificaron en Filipinas salieron de la pluma de la jerónima: *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa* (Paz 1994:405). Muchos poetas e intelectuales criollos, cuyas obras enfrentaban grandes dificultades para darse a conocer en el extranjero, debieron de sentir admiración hacia sor Juana, pero también envidia. Tal vez por ese

que dura força e acaba tragedia; é um delírio que vive desmaio e passa a acidente; é um velar de olhos cerrados; é um cuidado de coracões adormecidos; é uma fé de idólatras; uma idolatría de infieis» (citado por Martínez López 2005:146).

[20] Martínez López (2005:143, n. 13) recuerda que la censora de los *Enigmas*, sor Feliciana María de Milão, escribió unas «Décimas […] ao galanteio de Sua Magestade» sobre los amoríos del rey con Ana de Moura y muchas cartas «llenas de chismes cortesanos».

[21] Dice literalmente que «ca dentro [do convento] era melhor do que se cuida lá fora, porque há mais liberdade que lá fora» (citado por Martínez López 2005:145-146).

[22] Término acuñado por Ette (2012:26).

sentimiento ambivalente la poeta siempre siguió siendo para ellos la madre Juana Inés de la Cruz y jamás la *Musa décima*. Sea como fuere, a la niña de Nepantla estaba reservado entre otras cosas el destino de convertirse en la poeta americana más representativa de una red global de producción, difusión y recepción de la literatura durante la primera globalización. Su literatura es el epítome en aquella época de lo que hoy entendemos por *Weltliteratur*.

Conclusión

He intentado mostrar cómo a partir de factores materiales y económicos sor Juana ingresó y floreció dentro de un campo literario global. Ella fue, en efecto, la primera novohispana internacional, y sus obras se consumieron en tres distintos continentes al mismo tiempo. Pero para ofrecer un panorama más completo de su dimensión mundial, es imprescindible profundizar en otros aspectos, tarea que aquí solo puedo bosquejar. Por ejemplo, si, como sostiene Damrosch, la Literatura Mundial es una forma de lectura, dicha forma de lectura, creo, también debería de encontrarse en aquellos mismos que la producen. Verbigracia, la manera en que sor Juana lee a Cervantes revela la irrupción de un «sujeto transatlántico» que desde los márgenes del imperio se relaciona con la literatura europea, pero no desde una perspectiva subordinada. De hecho, según he mostrado en otro momento, su lectura del *Quijote* y la puesta en práctica de una poética cervantina en su propia obra debe ser vista como un llamado a escribir una literatura cosmopolita en y desde la Nueva España (Ramírez Santacruz 2019c:87-103).

Por otra parte, poco se ha insistido en sus multiculturalismo y multilingüismo. A diferencia de otros intelectuales contemporáneos suyos, o de un Goethe, para quien Europa occidental y sus lenguas eran la referencia obligada, sor Juana no solo dominaba el latín y aprendía griego en los últimos años de su vida (Ramírez Santacruz 2019b:199), sino que estaba familiarizada con diversos cantos africanos, gracias a los esclavos de su abuelo, con quienes había convivido durante su infancia, y hablaba el náhuatl con solvencia. Precisamente la loa al *Divino Narciso* es un testimonio de su interés por la lengua y la cultura autóctonas. Asimismo, varios de sus villancicos incorporan motivos africanos y reproducen sonecillos negros.[23] En el contexto

[23] Por ejemplo, los *Villancicos de san Pedro Nolasco* (1677), donde se hallan onomatopeyas de la música negra y una mezcla del náhuatl con el castellano.

de la Literatura Mundial estos datos importan, porque una buena parte de su originalidad artística se explica, entre tantas otras cosas, gracias a su capacidad de encontrarles un sitio a las voces y sonidos de culturas orales y marginadas dentro de la cultura europea del libro. En definitiva, con sor Juana estamos ante el primer intelectual y escritor americano, que fue plenamente consciente de los procesos de producción, exportación y recepción de su obra a escala mundial, una muestra más, por si hiciese falta, de su extraordinaria modernidad.

En conclusión, no se debe reducir el criollismo a un discurso contestatario o antipeninsular o a un tercer espacio entre el Barroco español y el Barroco de Indias, lo que limita severamente su papel en la historia literaria de aquel siglo. A mi modo de ver, los más sobresalientes escritores criollos del siglo XVII pusieron en marcha una labor irreemplazable para el futuro de las letras de lengua española, que estamos obligados a empezar a reconocer como *la gran alternativa criolla*.

Bibliografía

Alatorre, Antonio, «La Carta de sor Juana al P. Núñez (1682)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35, 2 (1987), pp. 591-673.

—, *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, vol. 1, El Colegio de México / El Colegio Nacional / UNAM, México, 2007.

Catalá, Rafael, *Para una lectura americana del Barroco mexicano: sor Juana Inés de la Cruz & Sigüenza y Góngora*, The Prisma Institute, Minneapolis, 1987.

Cruz, Salvador, *Juana Inés de Asuaje —o Asuage. El verdadero nombre de sor Juana*. Con un facsímil del impreso donde sor Juana publicó su primer poema (1668), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Biblioteca José María Lafragua, Puebla, 1995.

Cruz, sor Juana Inés de la, *Inundación Castálida de la Única Poetisa, Musa Décima, sóror Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el monasterio de San Jerónimo de la imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios assumptos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración*, Juan García Infanzón, Madrid, 1689.

—, *Segundo volumen*, Tomás López de Haro, Sevilla 1692.

—, *Lírica personal*, ed. A. Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

—, *Loa para el auto sacramental de «El divino Narciso»*, en *Autos y Loas*, ed. A. Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, pp. 3-21.
Damrosch, David, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton, 2018.
Diccionario de Autoridades (1726-1739), ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1979.
Ette, Ottmar, *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Walter de Gruyter, Berlin / Boston, 2012.
Grossi, Verónica, *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en sor Juana Inés de la Cruz*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2007.
López Cámara, Francisco, «La conciencia criolla en sor Juana y Sigüenza», *Historia Mexicana*, 6, 3 (1957), pp. 350-373.
Martínez López, Enrique, «Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos», *Prolija Memoria*, 2, 1 (2005), pp. 139-175.
Martínez-San Miguel, Yolanda, *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de sor Juana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1999.
Marx, Karl y Friedrich Engels, *Manifiesto Comunista*, trad. P. Ribas, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
Merrim, Stephanie, *The Spectacular City, Mexico, and Colonial Hispanic Literary Culture*, University of Texas Press, Austin, 2010.
Minnes, Mark, *Ein atlantisches Siglo de Oro. Literatur und ozeanische Bewegung im frühen 17. Jahrhundert*, Walter de Gruyter, Berlin / Boston, 2017.
Moraña, Mabel, *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, UNAM, México, 1998.
Pascual Buxó, José, *El enamorado de sor Juana. Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla y su «Carta laudatoria (1698) a sor Juana Inés de la Cruz»*, UNAM, México, 1993.
Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Fondo de Cultura Económica, México 1994.
Ramírez Santacruz, Francisco: «"La dicha de poseer": deseos y retratos en sor Juana Inés de la Cruz», *Criticón*, 128 (2016), pp. 69-84.
—, «Sor Juana, las riquezas del Nuevo Mundo y el ingenio indiano. En torno a una polémica en los paratextos de las ediciones prínceps de 1689, 1692 y 1700», *iMex. Interdisciplinary Mexico / México Interdisciplinario*, 15 (2019a), pp. 46-56.
—, *Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo*, Cátedra, Madrid, 2019b.

—, «Maese Pedro en la Nueva España: sor Juana Inés de la Cruz, lectora de Cervantes», en *Cervantes transatlántico / Transatlantic Cervantes*, ed. F. Ramírez Santacruz y P. Á. Palou, Peter Lang, New York 2019c, pp. 87-103.

Rodríguez Cepeda, Enrique, «Las impresiones antiguas de las *Obras* de sor Juana en España (un fenómeno olvidado)», en *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, ed. J. Pascual Buxó, UNAM, México, 1998, pp. 13-75.

Sabat de Rivers, Georgina, *Estudios de literatura hispanoamericana: sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, PPU, Barcelona, 1992.

—, *En busca de sor Juana*, UNAM, México, 1998.

Strich, Fritz, *Goethe and World Literature*, Routledge and Kegan Paul, London, 1949.

El arte de cansar: Miguel de Cervantes, Lope de Vega y la poética de la digresión autoconsciente

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel

> «¿Qué es lo que queréis ahora? Y venid al punto sin rodeos ni callejuelas, ni retazos ni añadiduras» (*DQ*, II, 47).

Hacia el final de su vida, Miguel de Cervantes produjo una serie de obras en las que las digresiones, las tramas secundarias e incluso las interrupciones desempeñan un papel central.[1] Es el caso de los *Quijotes* de 1605 y 1615, de algunas *Novelas ejemplares* (1613) y de su última novela, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Ciertamente, otros libros del momento presentan interpolaciones: es el caso del *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604), que es célebre por ellas, pero también de los libros de caballerías, de pastores y bizantinos, algunos de los cuales basan la esencia misma de su poética en la interpolación.[2] Pese a ello, las intercalaciones, interrupciones y digresiones de Cervantes son peculiares: son intencionalmente intrusivas, irónicas y muy autoconscientes, pues el alcalaíno las suele acompañar de comentarios metaliterarios sobre la naturaleza transgresiva de las interrupciones

[1] Este trabajo se enmarca en el contexto del proyecto «Self-Reflective Digression in Cervantes and Lope de Vega» (Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique, 10.001.474)

[2] Sobre digresiones en el *Guzmán*, «la primera gran novela digresiva española» (Garrido Ardila 2011:223), véase Cavillac (1993), Azaustre Galiana (1994), López Grigera (2002), Close (2007) y Gómez Canseco (2012:801-812; 822). Sobre digresiones y dilación en la ficción bizantina, véase Fusillo (1989:68-77) y González Rovira (1996:91), quien relaciona interpolaciones (en general) y *amplificatio*. Sobre interpolaciones y *entrelacement* en los libros de caballerías, véase Williamson (1991) y Garrido Ardila (2015:883-884).

en general y de las digresiones en particular, obstáculos que deploran los oyentes ficticios que introduce el autor. Estas peculiaridades cervantinas también se encuentran en uno de sus rivales, Lope de Vega, cuyas *Novelas a Marcia Leonarda* (1621 y 1624) proponen un laberinto de digresiones que el narrador afirma no poder controlar y que, anticipa, provocarán la impaciencia de su lectora ficticia y dedicataria, Marcia Leonarda, obviamente una mujer (el detalle no es baladí). Este estilo lopesco aparece ya en la *Arcadia* (1598) y en su poesía épica, pero cobra particular fuerza en su obra tardía: *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624) (que incluyen las *Novelas a Marcia Leonarda*), *La Dorotea* (1632) y *La Gatomaquia* (1634). En estos libros, Lope asume que sus digresiones autoconscientes y provocadoras despertarán la ira del lector, en un desafío a la teoría literaria de la época paralelo al de Cervantes. En efecto, los preceptistas del momento advertían que la narración no debía tener digresiones, o que, si alguna permitía, debía ser breve (Guerra Caminiti 2009:326). Regla que los narradores de Cervantes y Lope infringen con descaro, indignando a sus oyentes ficticios, exasperados por los meandros de los perros parlantes, del narrador de *Marcia Leonarda*, del protagonista del *Persiles*.

Desde el comienzo, la retórica clásica tenía reticencias hacia esta figura, acerca de cuyos peligros advierte constantemente. Así, el fundador de la tradición retórica occidental, Aristóteles, comienza su *Retórica* (I. 2) explicando cuál es el problema con los tratados precedentes, que considera desviados porque contemplan pruebas que no son propias del arte. El Estagirita argumenta esta objeción esgrimiendo dos ideas relacionadas. En primer lugar, sostiene que la evidencia lógica que expresa el entimema resulta más apropiada para el arte retórico que las emociones. Los entimemas, afirma Aristóteles, «son el cuerpo de la persuasión», mientras que «el mover a sospecha, a compasión, a ira y a otras pasiones semejantes del alma no son propias del asunto, sino atinentes al juez». Por tanto, concluye, «solo las pruebas por persuasión son propias del arte y todo lo demás sobra» (1354a, 1.2) (p. 163). En suma, y por mucho que en otros lugares Aristóteles explique que la persuasión se consigue mediante *ethos*, *pathos* y *logos* (1356a), el gran filósofo griego comienza su libro y dedica la mayor parte del mismo estudiando el *logos*, con su categoría estrella, el entimema. En segundo lugar, el que más nos interesa, Aristóteles advierte contra las digresiones. Estas (explica en 1354a, 1.2) fueron prohibidas por el más alto tribunal de justicia ateniense, el Areópago, no solo porque eran ajenas al tema en cuestión, sino también

porque los jueces las consideraban una apelación injusta a la pasión, más que a la lógica:

> De modo que si ocurriera en todos los juicios como ya acontece en algunas ciudades, y principalmente en las que tienen buenas leyes, nada tendrían (estos autores) que decir. Pues todos, ciertamente, o bien juzgan que conviene que las leyes proclamen este principio, o bien lo practican y prohíben hablar fuera de lo que toca al asunto, como se hace en el Areópago, procediendo en esto adecuadamente. Pues no conviene inducir al juez a la ira o a la envidia o a la compasión, dado que ello equivaldría a torcer la propia regla de que uno se ha de servir. Aparte de que es evidente que nada compete al litigante fuera de mostrar que el hecho es o no es así y si aconteció o no aconteció (pp. 163-164).

Es cierto que en otros lugares de la *Retórica* este rechazo no es tan terminante. Así, en el libro III (1418a) Aristóteles concede que los oradores pueden usar digresiones «cuando no haya otro camino», pues, aunque resultan eficaces para suscitar emociones, pueden «desviar la atención» del auditorio (p. 585). Sin embargo, la reticencia y las asociaciones negativas son evidentes, y llegaron a los tratadistas que manejaban los contemporáneos de Cervantes y Lope: digresión y pasiones, digresión y peligro, digresión y advertencia. Entre esos tres polos se ha movido el recurso desde entonces.

Nuestro trabajo examina la naturaleza de las digresiones de Miguel de Cervantes y Lope de Vega en el contexto de la teoría literaria del momento. Para ello, en la primera parte del artículo estudiaremos qué es una digresión, tanto desde el punto de vista de nuestros contemporáneos como desde la historia de la retórica, lo que nos llevará a reflexionar sobre la naturaleza del fenómeno y sus consecuencias para la escritura, en particular en lo relativo a los ideales de pertinencia y tensión —o *táxis*—. A continuación, en la segunda parte del trabajo, propondremos un término para señalar las digresiones de Cervantes y Lope que hemos presentado arriba: «digresiones autoconscientes». Estas digresiones son la base una tradición narrativa que parte de Cervantes y que, tras un efímero florecer en los últimos años de Lope de Vega, se desarrolló en la narrativa dieciochesca, decimonónica y actual. Aunque haremos mención de esa tradición, nuestro propósito es más bien examinarla en algunos pasajes del *Coloquio de los perros*, *Marcia Leonarda* y *La Gatomaquia*, que nos servirán para ponerla de relieve

y analizar sus características centrales. Por último, en la tercera parte del trabajo propondremos tres maneras de indagar los motivos que pudieron haber fomentado que estos dos ingenios desarrollaran este peculiar estilo. Estos tres ángulos críticos son el análisis retórico, los estudios de recepción y de género, y los estudios de carrera literaria y, más concretamente, los relacionados con el llamado «estilo tardío».

Naturaleza y sentido de la digresión

Nada en principio más sencillo que definir qué es una digresión. Así lo hace un manual de retórica muy difundido en la España áurea que sabemos consultó Lope de Vega, el *De arte rethorica libri tres* de Cipriano Suárez (Sevilla, Andrea Pescioni, 1569): «Interruptio est brevis declinatio a proposito. Nam longior illa digressio, quae multis pars causae videtur, inter figuras numeranda non est»[3] (fol. 58r).

Enseguida regresaremos a estos conceptos (la definición de Suárez es bastante más eficaz y sutil de lo que su brevedad podría dar a entender), pero antes conviene recordar que la crítica contemporánea tiende a mostrarse más perpleja que el jesuita y ha notado que las digresiones son tan difíciles de definir como de localizar (Sabry 1992:51). De hecho, Charles (1979) las llama «cosas» («chose poétique, chose littéraire»), Laugaa (1994) las describe como un «objeto no identificado» y Montalbetti y Piegay-Gros (1994:8-9) explican que solo podemos definir las digresiones negativamente, por lo que no son (es decir, y teóricamente, «pertinentes para la historia»): por tanto, y para emplear los términos de Suárez, los críticos contemporáneos constatan que solo podemos saber qué es una digresión si sabemos cuál es el propósito del que se desvía la «interrupción» larga. En este sentido, parece evidente que los dos criterios que esgrime Suárez para definir el recurso (pertinencia y exceso) son tan relativos como sujetos a grados (Sabry 1992:61; Montalbetti y Piegay-Gros 1994:17-18; Milhe Poutingon 2012:20-21): diferentes lectores tendrán diferentes ideas acerca de ambos. Además, el género literario influirá en el asunto, pues ni la pertinencia ni la longitud serán iguales en una novela que en un cuento, en una epopeya que en una epístola.

[3] 'Una interrupción es una pequeña desviación de un propósito. La digresión es más larga, causa por la que a muchos les parece que no debe contarse entre las figuras'.

Una dificultad parecida a definir las digresiones supone clasificarlas. Así, Genette (1972:133), quien no habla explícitamente de digresiones, las situaría entre otras metalepsis como la pausa descriptiva, la analepsis o la prolepsis, fenómenos que podemos confundir con digresiones (Savoyane 2006:65-66; Santovetti 2007:21), como abajo veremos. Incluso una experta como Sabry (1992) admite este peligro al señalar que, a la hora de identificar las digresiones, podemos distinguir dos escuelas: los críticos que confían en los narradores para señalar sus digresiones; los críticos que utilizan el juicio propio para localizarlas. Ambos métodos son problemáticos (Laugaa 1994:106). Por un lado, los narradores no advierten acerca de cada una de las digresiones, o pueden denominarlas de otro modo (Laugaa 1994:109), lo que nos lleva de nuevo a la cuestión de qué es una digresión. Asimismo, la crítica ha señalado la existencia de fórmulas que indican el comienzo y el final de una digresión (la apertura y el *redeo ad propositum*, muchas veces acompañados de una *epanorthosis* o *correctio*, incluso de una palinodia) (Quintiliano, *Institutio*, IX, 3, 87; Montalbetti y Piegay-Gros 1994:13-15; Milhe Poutingon 2012:183-184), aunque, de nuevo, es preciso reconocer que no todas las digresiones llevan estas marcas. Por último, los críticos han subrayado la metáfora espacial que subyace al concepto de digresión (Sabry 1992:17-18; Montalbetti y Piegay-Gros 1994:8; Chambers 1999:86; Cotterill 2004:3; Milhe Poutingon 2012:289-557): *parékbasis*, *diégodos*, *digressio*, *egressio*, *excursus*, *excursio*, *excessus*, términos todos que designan un giro, un desvío, una metáfora en la que el espacio remite al tiempo (Kemp 2012) y que, además, tenemos que relacionar con el placer: el dirigirse hacia otro lado (etimológicamente, «divertirse») es fuente de diversión. En cualquier caso, la idea subyacente en la metáfora espacial supondría que el discurso (y la narración) serían un camino que conduciría a un fin, y que las digresiones serían meandros dilatorios en dicho camino.

Otras proposiciones de la retórica clásica que es necesario considerar acerca de las digresiones son las relativas a las ventajas de estos recursos literarios, a su situación en el texto o discurso y a los peligros que entrañan. En cuanto a las primeras, los tratadistas suelen relacionar digresión y amplificación, práctica esta que fomentaría el placer del auditorio y permitiría además el lucimiento del orador. Si el auditorio experimenta placer con la digresión, ello se debe a que ese recurso provoca emociones y permite la *variatio*, práctica que la retórica clásica suele ligar al descanso y goce del oyente (Calvo 2021; Campana 1997). Desde luego, las retóricas españolas del

Siglo de Oro recogieron estas ideas y Bravo, consciente del anatema contra las digresiones, concede que el discurso puede incluir «digressio aliqua extra causam aut criminationis aut similitudinis, aut delectationis non alienae ab eo negotio quo de agitur» (*De arte*, fol. 174r), pues estas digresiones tendrían funciones determinadas: ornamentar o conmover (fol. 85r). La idea venía de antiguo, como podemos comprobar examinando un pasaje donde Longino (*Sobre lo sublime*) comenta el estilo de Demóstenes, que relaciona con la «vehemencia» y «pasión» y que describe como digresivo:

> Donde más oportunamente se muestra el estilo elevado y tenso de Demóstenes es en su vehemencia y pasión violenta y allí donde es necesario conmover profundamente al oyente; mientras que la expansión está allí donde es necesario extenderse en el detalle. Pues es apropiada al tratamiento de lugares comunes, para las peroraciones, las más de las veces, y para las digresiones (Longino, *Sobre lo sublime*, 12, 5, p. 171).

Por su parte, al explicar cómo hablaba Isócrates, Dionisio de Halicarnaso también afirma que la digresión permite variar y que, por consiguiente, entretiene al auditorio:

> Pero el orden de los hechos y su división en apartados, la forma de evitar el aburrimiento —con cambios inauditos en la narración y digresiones exóticas— y todos los demás recursos que son excelentes para la distribución de los hechos son mejores en Isócrates y más efectivos (Dionisio de Halicarnaso, «Sobre Isócrates», pp. 144-145).

En esta batalla contra el aburrimiento tiene un papel muy importante el suspense, otro efecto de las digresiones que consideraba la retórica clásica. Al respecto conviene citar de nuevo a Longino:

> Pues, con frecuencia, dejando colgado el pensamiento con el que comenzó a hablar y acumulando en medio, como si siguiera un orden extraño y desacostumbrado, unas ideas sobre otras, venidas de no se sabe dónde, haciendo que el oyente tema por el total colapso de la frase, después que le ha obligado a participar, excitado, del peligro con el orador, entonces, de improviso, después de una larga digresión, termina al fin por decir en su momento oportuno el pensamiento tan largo tiempo deseado, y así conmueve mucho más por esta forma atrevida (Longino, *Sobre lo sublime*, 22, 4, p. 187).

Para los tratadistas, este estilo digresivo y entretenido resultaba particularmente espectacular y, por tanto, permitía que el orador se luciera. Es lo que sostiene Hermógenes al comentar los discursos de Licurgo: «Utiliza también muchas veces muchas digresiones, al referirse a mitos, historias y poemas, lo cual es propio de la habilidad aparente» (Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, p. 307). Evidentemente, este énfasis en el entretenimiento y placer del auditorio, así como en el lucimiento del orador, hace que la retórica clásica considerara la digresión un recurso particularmente apropiado para el género epidíctico, aunque no faltan autores, como Teón (*Ejercicios de retórica*, pp. 80-81), que lo relacionen también con el forense.

En lo referente al lugar del discurso más apropiado para las digresiones, muchos tratadistas se inclinan por el exordio (sin duda para llamar la atención del auditorio), o por algún momento justo antes de la *peroratio* (tal vez para marcar la transición y permitir que descanse el oyente). Además, presentan el estro digresivo con términos muy parecidos a la célebre *sprezzatura* de Castiglione, esto es, como un estilo que paradójicamente permite lucirse pero que, en su mejor versión, parece natural y relajado. Son muy elocuentes al respecto las palabras de Dionisio de Halicarnaso, quien, amén de enfatizar la importancia de la *variatio* y sus efectos placenteros, considera que la obra digresiva está «compuesta de tal modo que no pare[ce] compuesta», sino natural e improvisada:

> Tiene cierta gracia, en este aspecto, la obra compuesta de tal modo que no parezca compuesta. Creo que no son necesarias muchas palabras, pues estoy convencido de que todo el mundo sabe que la variación es lo más agradable y bello en la prosa. Considero ejemplo de variación toda la obra de Heródoto, de Platón y de Demóstenes, pues es imposible encontrar otros autores que hayan utilizado más digresiones, diversificaciones más oportunas y figuras más variopintas que ellos (Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria*, pp. 90-91).

Una opinión semejante expresa Menandro el Rétor, quien habla de «relajación» o *anéseis*, término griego que solemos traducir al latín como *oratio soluta* y que Serés (2014) ha ligado al estilo de Cervantes, en una conexión que retomaremos abajo. En cualquier caso, el citado Menandro relaciona la digresión con este estilo *relajado*: «Entonces tendrás ocasión de relajar el estilo —eso es una innovación que hemos aprendido de los autores más

recientes— y de dar voz, como en el drama, a una región o a un río» (*Dos tratados de retórica epidíctica,* p. 157).

No obstante estas recomendaciones y puntualizaciones, numerosos tratadistas siguen la línea marcada por Aristóteles y advierten severamente contra los riesgos de este estilo digresivo que tantos atractivos alberga. Al respecto, los preceptistas solían aducir como contraejemplo el caso de Teopompo de Quíos, quien se hizo famoso por digresiones que los tratados de retórica consideraban extravagantes, por traídas por los pelos (es decir, por falta de relevancia), por extensas y por inoportunas. Sobre el particular se pronuncia el ya citado Dionisio de Halicarnaso en dos de sus tratados:

> También erró [Teopompo de Quíos] contra la continuidad narrativa con la introducción de digresiones; pues algunas se relatan con frialdad e inoportunamente, como la historia que narra sobre Sileno en Macedonia o la de la serpiente marina que lucha contra una trirreme (Dionisio de Halicarnaso, «Sobre la imitación», p. 497).

> Se equivoca también [Teompompo de Quíos] en el contenido, en especial en las digresiones. Algunas de ellas no son necesarias ni pertinentes, sino que muestran una gran dosis de ingenuidad infantil. Entre estas la historia de Sileno que aparece en Macedonia o la del dragón que se enfrenta en combate naval con una trirreme y otras no pocas semejantes a estas (Dionisio de Halicarnaso, *Carta a Pompeyo Gémino*, p. 246).

También alude a este Teompompo Teón, en unos pasajes que nos interesan particularmente, pues hacen referencia a elementos que ya hemos indicado arriba, como son el lugar donde es apropiado introducir la digresión (no en el medio del discurso, considera Teón) o la longitud recomendada que debe tener (y que resulta relativa a la de la obra en sí):

> Hemos de evitar igualmente el introducir en medio de una narración digresiones extensas, aunque no es necesario rehusar absolutamente toda digresión, como Filisto, ya que hace que descanse la atención de los oyentes, sino la que es tan extensa que despista la atención de los que escuchan, de modo que se necesita hacer mención de nuevo de lo dicho con anterioridad, como Teopompo en las Filípicas, pues a lo largo de una digresión encontramos dos o incluso tres y hasta más historias enteras, en las que no sólo

> no aparece el nombre de Filipo, sino de ningún macedonio siquiera (Teón, *Ejercicios de retórica*, p. 84).

A un tiempo, Teón reconoce las ventajas y peligros de la digresión: bien usada, y como toda *variatio*, hace descansar «la atención de los oyentes», pues distrae; mal empleada (por demasiado extensa o complicada), «despista la atención de los que escuchan». Es una cuestión de grado, como ya podíamos percibir en la definición del padre Suárez: grado de longitud (desviación grande o pequeña) y grado de relevancia (relación con el asunto central).

Este último problema remite a la idea de unidad y a un corolario de la misma, la tensión narrativa o *táxis*. Los glosa Cascales en sus *Tablas poéticas* cuando trata de las partes de la fábula. Allí, Castalio responde a una pregunta de Pierio acerca de si la fábula ha de ser «entera», es decir, acerca de la relación entre todo y partes. Será «entera», dice Castalio:

> si consta de principio, medio y fin. Y porque estas partes están tan asidas entre sí, que en effecto del principio pende el fin, y del fin y principio, el medio, fácilmente puede cada uno considerar la connexión y hermandad de las partes del poema que el poeta deve guardar tan estrecha. La prueva infallible que ay para ver si la fábula está bien constituida y si tiene principio, medio y fin, como lo deve tener, o no, es mirar si las partes del poema andan tan juntas y coherentes, que si quitáis o mudáis alguna, quede manca y destruida toda la obra. Porque si se puede hazer essa transposición y quitamiento de parte, o partes, sin detrimento del todo, no está la fábula bien dispuesta; y si al contrario, estará muy buena. Aristóteles satisfará a este lugar y a parte de lo que e dicho: *Decet igitur, quemadmodum una unius imitatio est in alijs imitatricibus artibus; ita & fabulam, videlicet, quae actionis imitatio sit unius, eiusdemque integre esse, sicque rerum inter se partes coherere, ut ne ulla quidem vel transferri, vel subtrahi queat, quin totum illud varietur: planeque immutetur* (pp. 56-57).

Cascales remite aquí a un conocido pasaje de la *Poética* de Aristóteles (8, 30-35), donde el Estagirita propone una estética que ha sido muy influyente en la historia de la teoría literaria occidental, en la que reaparece con frecuencia:

> Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitaciones imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los

> acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se transpone o suprime una parte, se altera y disloque el todo; pues aquellos cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo (*Poética,* p. 157).

Según este criterio, las digresiones, desviaciones del propósito de la obra (en el grado que fuere), serían una especie de añadidos superfluos a la misma, unos parásitos (Charles 1979:405; Otten 1984:21; Montalbetti y Piegay-Gros 1994:5). Cascales reconoce este problema y hace que Pierio replique que, si aplicamos estrictamente el criterio de la *táxis*, habría que eliminar de los relatos todo tipo de digresiones, como advertía Lope de Vega en el *Arte nuevo* al proponer muy aristotélicamente que la fábula

> de ninguna manera sea episódica;
> quiero decir, inserta de otras cosas
> que del primero intento se desvíen;
> ni que de ella se pueda quitar miembro
> que del contexto no derribe el todo
> (vv. 182-187).

Esta exigencia podría suponer una interdicción muy severa y casi total contra las digresiones, y eliminaría del canon literario obras evidentemente modélicas, por lo que representa un grave problema. Así lo formula Pierio en la obra de Cascales:

> Acerca desto se me offrece una duda. Ya se sabe que las fábulas, o épicas, o scénicas, o lýricas, reciben sus episodios (que son ciertas digressiones), y éstos los traemos fuera de la actión principal. Siendo, pues, extrínsecos, muy bien se podrán quitar sin detrimento del todo. Los episodios en la *Eneida* virgiliana son éstos: Aportar Eneas a la reyna Elisa; explicarle el assalto de Ilión; los amores y muerte de Dido; el hablar Eneas con Heleno; baxar a los infiernos y tratar con su padre Anchises de su famosa descendencia. Pues aunque en este poema quitemos alguna parte desto, todavía el todo quedará en pie. Porque el todo se llama la actión primaria que fue propuesta del poeta, y es ésta: Eneas, huiendo de Troia, después de muchos infortunios y trabajos, avisado del oráculo, arriba a Italia y edifica una nueva ciudad. Si esto es assí, no me parece firme ni valedera essa regla (p. 57).

A lo que Castalio responde de manera tan categórica como poco satisfactoria:

> Los episodios, que para ornato y luz de su poesía suelen usar los poetas, es verdad que son estrangeros de la fábula, que en effecto son traídos de afuera; pero, juntos con la actión principal, ya no son estrangeros, sino naturales; porque se juntan según el verisímil y necessario, y se atan estas partes accessorias tan estrechamente con la principal, que componen un cuerpo gallardo, hermoso y proporcionado tanto, que ya no se pueden separar sin hazerse notable falta, y sin perturbar y corromper el orden de la fábula. De manera que aquello que era ageno de la propuesta materia, ligado con verisimilitud, es ya todo una cosa y sirve de crecerla, illustrarla y recrearla. Dize Rodigino que Phidias hizo la estatua de Minerva, y en el campo del escudo se esculpió él con tanto artificio que no se podía mudar ni quitar sin destruir toda la estatua. Assí los episodios an de estar tan bien enxeridos con la fábula que sin quedar ella destruida no se puedan quitar (pp. 57-58).

En suma, el criterio sigue siendo el grado, en particular el grado de relevancia, aspecto sobre el que se ha centrado Chambers (1999) en una de las propuestas más particulares sobre el estudio de la digresión. En ella, Chambers llega al extremo de acuñar un neologismo (*loiterature*) para indicar un tipo de ficción que merodea voluntariamente (*loiters*), es decir, que se entretiene y vaga, en lugar de dirigirse al final como la flecha y sin distraerase, como recomendaba Horacio Quiroga en su «Decálogo del perfecto cuentista» (Zavala 1997). Según Chambres, esta ficción merodeadora desafiaría el anatema contra las digresiones al llenar la narración con ellas, y tendría una genealogía que incluiría textos de Burton, Montaigne, nuestro Cervantes, Diderot, Sterne, Melville y muchos novelistas postmodernos. En concreto, para Chambers la *loiterature* explora la dilación y el placer (el placer de la dilación y la dilación del placer),[4] pues, explica, este estilo subvierte al menos dos valores centrales de la sociedad occidental: el uso provechoso del tiempo y las taxonomías diferenciadas (1999:41).[5] Chambers explica que

[4] De modo paralelo, Otten (1984:24) habla del «plaisir du retard».

[5] Las taxonomías se verían amenazadas por dos rasgos que Chambers asocia a la *loiterature*: el principio del etcétera (las digresiones muestran que cualquier taxonomía es abierta, ya que siempre podemos añadir algo a ella) y el principio de la escalera mecánica (las digresiones subrayan la libre asociación, el hecho de que todo puede relacionarse con todo) (1999:85-93; 114-122). Otten (1984:26-27) nos

la *loiterature* cuestiona principios filosóficos clave como la relevancia (¿qué hay de trivial y excesivo en el texto?) y la dirección (¿todo tiene que hacer avanzar la historia?), ambos esenciales en la tradición occidental desde Aristóteles, Horacio y su apelación a la economía y la tensión narrativas (*táxis*). Desde luego, estas ideas no pueden limitarse a la teoría postmoderna o a sus admirados predecesores (la lista de autores que ofrece Chambers), pues ya se encuentran en la Antigüedad. Es lo que se desprende de la célebre carta LII de Plinio el joven, en el pasaje en el que explica que, en su texto, la digresión es la obra («Non enim excursus hic eius, sed opus ipsum est», *Letters*, V, LII, 43), anticipándose en varios siglos al célebre *dictum* de Sterne, quien consideraba que las digresiones eran el alma de su libro (*Tristram*, p. 163). Estas ideas invierten el problema de la relevancia de la digresión: aquí, lo relevante es la digresión, y el resto, lo secundario. En cualquier caso, queda claro que la digresión, cuando se usa de modo autoconsciente, permite reflexionar sobre aspectos tan centrales en la construcción literaria como son la tensión narrativa y la relevancia. Son algunas de las cuestiones que examinan Cervantes y Lope en los textos que nos interesan.

La digresión autoconsciente en Miguel de Cervantes y Lope de Vega: estado de la cuestión

Antes de proponer nuestra definición del fenómeno digresivo, así como de estudiar la particular expresión que adopta en Cervantes y Lope, conviene recordar que los historiadores de la literatura se han ocupado ampliamente del problema de la digresión. En cuanto a los enfoques históricos, si revisamos la literatura secundaria existente encontramos varios estudios sobre la digresión en la retórica antigua (Laugaa 1971; Davies 1988; Sabry 1989 y 1992:17-41; Panico 2001; Milhe Poutingon 2012:13-27) e incluso en épocas posteriores. Así, Connochie-Bourgne (2005) ha recopilado una serie

ofrece un ejemplo *avant la lettre* del principio de la escalera mecánica en el *Tristram Shandy*: el capítulo acerca del nacimiento del protagonista, que pasa de tratar acerca de su concepción, luego de la vida de su padre y madre, etc., en una lógica que podría llevar, en potencia, a una dilación infinita de la trama principal. Abajo veremos algunos ejemplos en las digresiones autorreflexivas de *La Gatomaquia*: al comienzo de la silva IV, una anécdota sobre monas lleva a una reflexión sobre la veracidad, a una invitación a viajar a África, a un comentario sobre Tito Livio, a uno sobre Venecia, sus góndolas y canales, etc. Hay otro ejemplo similar en la propia *Gatomaquia* (VII, 72-144).

de artículos sobre la digresión en la Edad Media, entre ellos el estudio de James-Raoul (2005) sobre la digresión en la poética medieval. En cuanto al clasicismo (siglos XVI, XVII y XVIII), tenemos el capítulo del excelente libro de Sabry (1992:43-72) y el segundo volumen de Weinberg (1963), que estudia textos italianos e incluye pasajes clave de preceptiva sobre las digresiones. También es fundamental el estudio de Cotterill (2004) sobre los textos ingleses de la primera modernidad, que propone tres conexiones que haremos en nuestro proyecto: digresiones y subjetividad, digresiones y emociones, deseo y estilo femenino,[6] y digresiones y disidencia (Cotterill 2004:6; 14-15; 23; 30 y 2), un punto ya planteado por Chambers (1999:9). Más recientemente, Milhe Poutingon (2012) ha trabajado sobre la digresión en la teoría literaria del Renacimiento, revisando los debates del siglo XVI sobre la pertinencia, examinando qué marcadores utilizaban las digresiones renacentistas en las letras francesas del momento y estudiando qué justificaciones encontraban los escritores para ellas.

Si dirigimos nuestra atención a la ficción, McMorran (2002) examina cómo la tensión entre la posada y el viaje les sirve a autores como Cervantes y Scarron para reflexionar sobre la narrativa digresiva. Además, y por supuesto, hay varios estudios sobre Sterne (sobre su uso de la digresión, sobre su dependencia de Cervantes) (Montalbetti y Piegay-Gros 1994:47-48; Costa Lima 2006:65-66; Navaud 2007), así como sobre escritores digresivos posteriores, como Melville, los autores *nouveau roman* o los novelistas posmodernos (Santovetti 2007). En cuanto a España, contamos con importantes estudios sobre la retórica del Siglo de Oro, empezando por Rico Verdú (1973) y López Grigera (1994), seguidos por Artaza Álvarez (1989; 1997; 2000; 2015), Pineda (1994; 1998), y González García (2015), así como Azaustre Galiana (2001; 2009; 2013; Azaustre Galiana y Casas, 2015), quien, de hecho, ha dedicado un artículo completo a las digresiones (Azaustre Galiana 1994). Además, estudiosos como Canavaggio (1958), Campana (1997) y Milhe Poutingon (2012:559-695) han examinado la asociación entre relatos interpolados y *varietas* en la teoría literaria de la época, y particularmente en el Pinciano. En cuanto a la literatura del Siglo de Oro, tenemos trabajos sobre los usos de la digresión en autores individuales (Azaustre Galiana 1994; Guerra Caminiti 2009), así como los estudios de Garrido Ardila (2001; 2011; 2015), quien postula que la novela digresiva modernista y posmoderna (*La novela*

[6] Véase también Grohman y Wells (2011: 5).

disgresiva, 2005) procede de una tradición del Siglo de Oro y en particular cervantina basada en «interpolaciones digresivas» o «episodios digresivos» (2011; 2015), que Garrido Ardila también identifica en otras novelas que pudieron influir en Cervantes: el *Guzmán de Alfarache* y el *Lazarillo de Tormes* (Garrido Ardila 2011:216).

Por lo que respecta a Cervantes, la mayor parte de los trabajos sobre sus digresiones se centran en el *Quijote* y sus novelas intercaladas, pasajes que no consideramos digresiones, sino más bien un tipo afín de aplazamiento. Los estudiosos que analizan las digresiones cervantinas han estado muy influidos por el contexto en el que se originó el debate durante el siglo xx, cuando Parker (1956) respondió a los críticos ingleses que, en la tradición aristotélica de la *táxis* y la obra orgánica, censuraban las historias intercaladas del *Quijote* por considerarlas superfluas. Con intención apologética, Parker argumentó que esas interpolaciones desempeñaban un papel esencial en la trama del libro, y críticos posteriores como Zimic (1998) y Neuschäfer (1999), por citar solo dos, siguieron esta línea de argumentación. Garrido Ardila (2001; 2011; 2015) también se inspira en un espíritu polémico cuando demuestra hasta qué punto la novela digresiva «modernista» depende de Cervantes y, por tanto, dista mucho de ser una invención decimonónica. En suma, estos enfoques han subrayado con razón la importancia de las digresiones e interpolaciones cervantinas, pero utilizan el término «digresión» *lato sensu* para referirse a todo tipo de interrupciones, incluidas las novelas intercaladas y los interludios poéticos. Además, ciertos críticos han minimizado o negado los efectos subversivos de algunas de las interrupciones cervantinas, concentrados en explicar que tienen perfecto sentido en la estructura de la novela cervantina y en subrayar que la crítica contemporánea las permitía. Esto, sin embargo, erosiona el potencial subversivo de esas interrupciones, potencial que, sostenemos, fue precisamente lo que atrajo a Cervantes (y, más tarde, a Lope) a las digresiones.

Solo un puñado de críticos escapan a esa tendencia. Riley (1997) sería uno de los más importantes, pues examina cómo Cervantes utilizó algunas de las fuentes del *Coloquio de los perros* (*El asno de oro* y Luciano) y del *Persiles* (Heliodoro) para forjar un tipo de ficción basada en la interrupción constante que también empleó en *El Quijote*. En el *Coloquio*, las interrupciones se alimentaban de diálogos («un comentario crítico y digresivo en forma de diálogo»); en el *Persiles*, de interpolaciones (Riley 1997:61), y en el *Quijote*, podemos añadir, de ambos. Según Riley (1997:50 y 61), Cervantes

utiliza las interrupciones para reflexionar sobre los límites de la narración, e incluso sobre la pertinencia. Riley (1997:50) relaciona esta estética con misceláneas como la *Silva de varia lección*, pero en trabajos anteriores conectó las digresiones cervantinas con la interacción del escritor con el *Guzmán de Alfarache*. Según sostiene Riley (1990:93), Cervantes sustituye el comentario del sermón de Alemán por un comentario dialógico, que en el *Coloquio de los perros* implica a dos personajes y en otras obras cervantinas a un narrador que comenta su propio estilo, idea ya avanzada por Guillén (1966:298). Otros críticos también se han centrado en esta relación Cervantes-Alemán y en la cuestión de las digresiones e interpolaciones, aunque fijándose sobre todo en el *Quijote* (Márquez Villanueva 1991; Rey Hazas 2002; Close 2007; Ehrlicher 2007; Gómez Canseco 2012). En cualquier caso, Riley (1997:61) invita a estudiar cómo Cervantes explora los límites de la ficción a través de las interrupciones (entre ellas, las digresiones). Es una idea que exploraremos en breve, pues nos interesa subrayar que las digresiones autoconscientes cuestionan aspectos clave de la ficción, como la relevancia y el suspense.

Un crítico posterior que aborda las digresiones cervantinas sin tratar de justificarlas es Rodríguez Posada (2016). En concreto, Rodríguez Posada examina un pasaje del *Quijote* donde el narrador describe en detalle la casa de don Diego de Miranda llamándola «digresión». Rodríguez Posada relaciona este giro con la estética de la *evidentia* y la polémica en torno a las descripciones morosas y ornamentales, rasgos que Cervantes rechazaría para favorecer la verosimilitud y la franqueza, algo que ya apuntó Gómez Canseco (2001) al comentar el prólogo del *Quijote* (1615). Estas ideas de Rodríguez Posada resultan sumamente útiles: en primer lugar, plantean la cuestión del lugar de las descripciones detalladas en una obra narrativa: si son digresivas (como siempre, será una cuestión de pertinencia y extensión), y si pueden funcionar como digresiones autoconscientes; en segundo lugar, nos recuerdan las tendencias metaliterarias de las digresiones autoconscientes en Cervantes (y en Lope), y su relación ambigua y cómica con la pedantería y el estilo hinchado.

Especialmente importantes para nuestro propósito son los estudios sobre la estructura del *Persiles*, una obra tardía también rica en digresiones autorreflexivas. La crítica ha examinado su *dispositio* advirtiendo la influencia de Heliodoro (Stegmann 1971; Pelorson 2003b), lo que daría lugar a una estructura compleja plagada de interrupciones (Robbins 2011:11), una trama que Forcione (1970:198) describió como dilatada por la inserción de

todo tipo de material. Comparándola implícitamente con el *Coloquio de los perros*, Garrido Domínguez (2007:88) ha considerado el *Persiles* una «novela-pulpo» y García Galiano (1995-1997:184) una «novela cefalópodo». Del mismo modo, Pelorson (2003a) ha hablado de una «novela pastiche» y Alcalá Galán (2009:218) de un «semillero de historias», mientras que otros críticos han utilizado la metáfora del mosaico y subrayado su compleja organización (Armas Wilson 1991:236; Zimic 2005:23; Moner 2006:342). En un artículo explícitamente dedicado a las digresiones en el *Persiles*, Robbins (2011) se centra en sus efectos perturbadores y en las reflexiones metaliterarias de Cervantes sobre el punto paradójicamente central que las digresiones tienen en cualquier historia, aunque nos parece que Robbins se refiere aquí a todos los aplazamientos, y no exclusivamente a las digresiones.

En suma, este estado de la cuestión incluye muchas ideas aprovechables. Es el caso de las de Parker (1956), Garrido Ardila (2001; 2011; 2015) y otros críticos que se centran en el aplazamiento y la reflexión metaliteraria en el *Persiles* (Forcione 1970:198; Ruiz Pérez 2006:276; Robbins 2011), pues muestran que las interrupciones de Cervantes son intencionadas y esenciales para entender su estética. Siguiendo a Riley (1997), examinaremos enseguida la estética cervantina de la interrupción y el aplazamiento, presente principalmente en obras como el *Coloquio* y el *Persiles*, pero también en menor medida en el resto de sus textos narrativos. Así, estudiaremos las digresiones como parte de un conjunto de dispositivos de diferimiento (intercalaciones, interludios poéticos, narraciones de personajes secundarios, *entrelacement*, etc.) que Cervantes probablemente asumió para reaccionar ante las digresiones dogmáticas de Alemán, pero que utilizó para reflexionar sobre la literatura, como ha señalado Gerber (2018a:91-127) para las interrupciones o «cortes» de la primera parte del *Quijote*. Un análisis detallado del fenómeno exigiría apartarse de la mayoría de los críticos citados para establecer una taxonomía de las interrupciones que aclarara una situación que lleva a Paz Gago (1996) a hablar, indistintamente, de «interpolaciones digresivas», «episodios», e incluso «discursos digresivos», «digresiones teóricas» (el cura y el canónigo toledano hablando de literatura, en *DQ*, I, 48), y «pausas digresivas», y a Forcione (1970:187) a considerar en el mismo plano las narraciones de personajes secundarios, las écfrasis, los cuentos tradicionales, las digresiones, las recapitulaciones y las prolepsis. Aunque todos estos recursos producen diferimiento, las distinciones son importantes, pues proponemos que las

digresiones *stricto sensu* son un tipo de aplazamiento que Cervantes utilizó de manera especial y autorreflexiva para explorar los límites de la ficción.

En cuanto a las digresiones de Lope, la situación es similar. En su caso, la crítica se ha centrado por separado en dos corpus: por un lado, sus novelas (*El peregrino en su patria* y, sobre todo, las *Novelas a Marcia Leonarda*); por otro, sus epístolas poéticas. En cuanto a las primeras, la crítica tradicional consideraba las digresiones de Lope un signo de torpeza. Sin embargo, esta opinión ha evolucionado y la crítica celebra ahora las *Novelas a Marcia Leonarda* (Bonilla Cerezo 2007:97-98), defendiendo su valor y el interés de sus digresiones. En particular, contamos con varias ediciones críticas de las *Novelas a Marcia Leonarda* (Rico 1968; Carreño 2002; Barella 2003; Presotto 2007), así como estudios sobre su lectora ficcional, Marcia Leonarda (Rico 1968:7-10; Scordilis Brownlee 1981:28-41; Rallo Gruss 1989; Ruiz Fernández 1998; Vila 2001; McGrady 2007; Güntert 2010:230-232; Brito Díaz 2018 y 2021). Asimismo contamos con trabajos sobre cómo Lope intentó dignificar su producción y cómo reacciona ante Cervantes con esas novelas (Montero Reguera 1999 y 2008), y existen también estudios sobre el nuevo arte novelístico de Lope (Scordilis Brownlee 1981; Rabell 1992; Schwartz 2000; Vila 2000).

Especialmente importante es el clásico artículo de Sobejano (1983) sobre la digresión en las epístolas en prosa y en verso de Lope, que será uno de los puntos de partida para nuestro trabajo, pues aclara que las digresiones de Lope no son un error de novicio, sino un estilo literario consciente. Además, Sobejano señala que las digresiones aparecen en la mayor parte de la narrativa de Lope y no solo en *Marcia Leonarda*, y que pueden relacionarse con sus epístolas en verso, que abrazan francamente el estilo digresivo. En resumen, se ha trabajado mucho sobre *Marcia Leonarda*, pero muy poco sobre las digresiones en el resto de la producción de Lope. En cualquier caso, aún quedan puntos por dilucidar. En primer lugar, y siguiendo a Sobejano, hay que relacionar todas las obras digresivas del Fénix: ficciones tempranas, epístolas poéticas, ficciones tardías como *Marcia Leonarda* y *La Dorotea*, pero también poesía narrativa, que Sobejano no contempla (*La Dragontea*, *Isidro*, *La hermosura de Angélica*, *Jerusalén conquistada*, *Triunfos divinos*, *La Filomena*, *La Circe*, *Corona trágica*, *Laurel de Apolo* y *La Gatomaquia*, texto en el que nos centraremos en nuestro estudio). Esta conexión permitiría averiguar cómo evolucionó el estilo digresivo de Lope desde 1598 y hasta qué punto estuvo determinado por factores internos (sus propios intereses) o externos (influencia cervantina, aspiraciones cortesanas, consideraciones

de género). En segundo lugar, debemos identificar las digresiones de Lope en todo este corpus, distinguirlas de otras formas de dilación y clasificarlas. En tercer lugar, debemos aislar las digresiones autoconscientes y compararlas con las de Cervantes. También, y lo que es más importante, debemos examinar las opiniones de Lope sobre la digresión, relacionándolas con sus motivos, que, como veremos abajo, son la influencia del estilo tardío, la búsqueda del lenguaje natural y la imitación del estilo cortesano y femenino.

En cualquier caso, este estado de la cuestión nos permite proponer el concepto de «digresión autoconsciente» o, si se quiere, «autorreflexiva». Con él identificamos las digresiones irónicas de Cervantes y Lope, interrupciones deliberadamente diseñadas para romper las reglas retóricas, burlarse de los lectores y hacerles reflexionar acerca de qué es una narración, acerca de qué es la relevancia, acerca de qué es la literatura. A diferencia de otro tipo de interrupciones, las digresiones autoconscientes necesitan un narrador que incurra en ellas, esto es, que se desvíe de su propósito y sabotee su misión narrativa al colocar obstáculos en su propio camino. Asimismo, las digresiones autoconscientes necesitan un receptor ficticio que dé muestras de irritación ante el recurso, real o supuesta. Por último, necesitan un elemento de complicidad irónica, pues en las protestas de incapacidad estilística del narrador y en las quejas del receptor el lector intuye a un autor socarrón que se burla de la interdicción acerca de las digresiones y que propone explorar cómicamente los principios centrales de la narración, esto es, la pertinencia y la tensión. En suma, estas digresiones autoconscientes van mucho más allá de la búsqueda de *variatio* y pretenden lanzar al lector en una espiral de reflexión metaliteraria. Se trata de un recurso de sumo interés característico del arte narrativo de Cervantes y Lope, sobre todo en sus últimos años.

Coloquio de los perros

Para estudiar al primero de estos dos autores, y dada la extensión de la bibliografía sobre su obra, nos vamos a centrar exclusiva —y brevemente— en el *Coloquio de los perros*, la última de las *Novelas ejemplares* (1613). Como es sabido, esta novelita, cumbre del arte narrativo del Siglo de Oro español, se inserta en la ficción de la novela del *Casamiento engañoso*, la última de la colección: la dice haber transcrito «casi por las mismas palabras» y «sin buscar colores retóricas para adornarlo, ni qué añadir ni quitar para hacerle gustoso» uno de los personajes de la misma, el alférez Campuzano (p. 537),

quien habría oído el diálogo de dos perros una noche mientras se encontraba curándose una sífilis en el vallisoletano Hospital de la Resurrección (pp. 535-536). Ante los ojos asombrados del licenciado Peralta, amigo de Campuzano e imagen del lector, se desarrolla el diálogo de los perros parlantes Berganza y Cipión, quienes de modo milagroso tienen el don de la palabra y se comprometen a aprovecharlo pasando la noche contándose sus vidas. En este esquema identificamos ya una estructura de *mise en abyme* que invita a la interpretación metaliteraria. No en vano, Peralta es una figura de lector (Gerber 2015) que, al final de la lectura y del libro, se niega a comentar la veracidad de los hechos, pero emite un juicio literario sobre el texto, que considera «bien compuesto» y de singular «artificio» e «invención» (p. 623).

Este contenido metaliterario se hace evidente en el propio diálogo perruno, pues en él uno de los perros (Berganza) ejerce de narrador y el otro (Cipión) de receptor y comentarista, por lo que funciona como una nueva figura de lector. Además, los dos animales establecen al comienzo de su diálogo un pacto que se hace eco del pacto narrativo. En efecto, los perros acuerdan narrarse sus vidas por turnos, Berganza la primera noche, Cipión la segunda:

> CIPIÓN. Sea esta la manera, Berganza amigo: que esta noche me cuentes tu vida y los trances por donde has venido al punto en que ahora te hallas, y si mañana en la noche estuviéremos con habla, yo te contaré la mía; porque mejor será gastar el tiempo en contar las propias que en procurar saber las ajenas vidas (p. 545).

Es algo en lo que insiste el propio Cipión en varias ocasiones más a lo largo del relato de su compañero:

> CIPIÓN. Habla hasta que amanezca, o hasta que seamos sentidos; que yo te escucharé de muy buena gana, sin impedirte sino cuando viere ser necesario (p. 545).

> CIPIÓN. De buena gana te escucho, por obligarte a que me escuches cuando te cuente, si el cielo fuere servido, los sucesos de mi vida (p. 606).

Este pacto no solamente sitúa a Cipión en una posición de receptor, sino de receptor impaciente, preocupado por la eficacia narrativa de Berganza.

Por ello, Cipión jalonará el relato de su compañero de comentarios relativos al estilo del narrador. La inmensa mayoría de estos comentarios atañe al ideal de brevedad, relacionado con el de la *táxis*, pues Cipión censura constantemente lo que considera son digresiones de su amigo:

> CIPIÓN. Basta, Berganza; vuelve a tu senda y camina (p. 555).
>
> CIPIÓN. Sé breve (p. 556).
>
> CIPIÓN. Pasa adelante (p. 557).
>
> CIPIÓN. Basta; adelante, Berganza, que ya estás entendido (p. 560).
>
> CIPIÓN. Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas (p. 568).
>
> CIPIÓN. Mejor lo hará el cielo. Sigue tu historia y no te desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones; y así, por larga que sea, la acabarás presto (p. 570).
>
> CIPIÓN. No te diviertas, pasa adelante (p. 571).

Como se puede observar, algunos de estos comentarios son simples llamadas al orden retórico en general («Sé breve»; «Pasa adelante»), pero otros se dirigen más concretamente al terreno de la digresión, tecnicismo que el perro llega a utilizar, remitiéndose además al criterio de la pertinencia («impertinentes digresiones») y a la metáfora habitual para hablar de digresiones, la espacial («camino carretero»; «diviertas»). A ese tecnicismo, además, se añade la metáfora de las «colas» de «pulpo», muy comentada por la crítica, pues presenta la narración de Berganza como algo cómicamente monstruoso. Semejantes comentarios de Cipión —repetimos, figura del lector y, por tanto, de todos los receptores del *Coloquio de los perros*— ponen el acento del diálogo en el estilo narrativo de Berganza, y más concretamente en la digresión, sus motivos y sus efectos. Además, se ven potenciados por la urgencia que siente el perro, quien teme que caiga la noche y la interrupción que comenta sea la última y tras ella no haya «pasar adelante», como ocurre en otra célebre (y cómica) interrupción cervantina, la que se autoimpone Sancho en el cuento de la pastora Torralba, en el *Quijote* de 1605 (I, 20). En

el *Coloquio de los perros*, Cipión parece estar midiendo con impaciencia el paso del tiempo:

> CIPIÓN. No más, Berganza; no volvamos a lo pasado: sigue, que se va la noche, y no querría que al salir del sol quedásemos a la sombra del silencio (p. 586).
> CIPIÓN. Sí perdono. Concluye, que, a lo que creo, no debe de estar lejos el día (p. 617).

Por tanto, si Cipión es una figura del lector, lo es de un lector urgido por llegar al final del relato: la «sombra del silencio» que le amenaza es una motivación poderosa para que exija en su compañero la tensión narrativa que propugnaban los preceptistas. Esto es, la ficción del *Coloquio de los perros*, con esa idea de que el tiempo se está acabando desde el mismo momento en que los perros comienzan a dialogar, pone de relieve la exigencia de la *táxis*, que Cervantes encarna en un perro censor (Cipión) y uno infractor (Berganza).

Por tanto, la novelita, con su *mise en abyme*, sus figuras de autor y lector, y sus digresiones autoconscientes, subraya algunas cuestiones centrales del ideal narrativo de Occidente. Cervantes presenta una situación de pacto de lectura y de exigencia de *táxis*, pero también de violación de este precepto, con la consiguiente reflexión sobre el mismo. El hecho de que el perro que ejerce de crítico literario (Cipión) use tecnicismos retóricos como «digresión», o que emplee frases fundamentales para referirse al problema, pone de relieve el nivel de autoconsciencia de Cervantes al respecto. En efecto, entre las frases que podemos destacar en su comentario a la narración de Berganza destaca una que tiene ecos en el *Quijote* e, incluso, en las *Novelas a Marcia Leonarda*, lo que pone de relieve el grado de reflexión del alcalaíno y la conexión entre estos textos de digresión autoconsciente. Nos referimos al lugar en que Cipión se muestra comprensivo con una digresión que Berganza podría haber hecho, pero que no hará: «Bien se me trasluce, Berganza, el largo campo que se te descubría para dilatar tu plática, y soy de parecer que la dejes para cuento particular y para sosiego no sobresaltado» (p. 616). El pasaje no solo conecta estos textos, sino que, además, lo hace recurriendo a la metáfora espacial que tanto nos interesa (aquí, el «largo campo» «para dilatar» el relato) y poniendo de relieve el problema de la *táxis*, que aquí subraya el apremio que sienten los perros ante la inminente llegada del día.

Novelas a Marcia Leonarda (1621 y 1624) o el arte de cansar

Este singular modo narrativo que hemos examinado en el *Coloquio de los perros* también aparece de modo destacado en algunas obras del gran rival del alcalaíno, Lope de Vega, y particularmente en las *Novelas a Marcia Leonarda*, las cuatro novelitas que Lope incluyó en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). La crítica ha notado convenientemente la importancia de las digresiones en estas obras, hasta el punto de que Scordilis Brownlee (1981:31) las considera anomalías narrativas, pues en ellas encontramos una trama «constantemente interrumpida» (Presotto 2007:22) que se subordina al extenso comentario de un narrador verborreico que ni siquiera se preocupa seriamente por conectarlo con la diégesis. El resultado, según Carmen Rabell (1992:48), es que el narrador de las *Novelas a Marcia Leonarda* «viola constantemente el principio aristótelico de la unidad», algo en lo que han incidido diversos críticos. En estas afirmaciones aparecen ya algunos de los elementos que hemos analizado en las páginas precedentes y que examinaremos ahora en las *Novelas a Marcia Leonarda*: el imperativo de la *táxis*, la cuestión de la relevancia (el que las digresiones resulten la parte central de la obra), la cuestión clave de la función del narrador, que aquí subvierte su propia misión al situar obstáculos en su diégesis.

De hecho, desde el comienzo de la primera de las novelitas, «Las fortunas de Diana», el narrador introduce lo que admite son «cosas fuera de propósito» (*Novelas*, pp. 182 y 195). Sin limitarnos a esa novela, podemos destacar, entre estas inconveniencias, la larguísima descripción de Constantinopla y su historia con la que el narrador interrumpe la historia de Felisardo en la segunda de las novelitas, «La desdicha por la honra» (*Novelas*, pp. 206-208). Sin embargo, las digresiones no se limitan a topografías, pues Lope las dedica a todo tipo de temas:[7] a la hipocresía de los hombres en sus relaciones amorosas (p. 119), a la supuesta falta de castidad de Dido en sus diversas versiones (virgiliana y ovidiana) (pp. 141-142), a la comedia portuguesa (p. 230), al valor de las autoridades clásicas (p. 217), al infame Vellido Dolfos y la vanidad genealógica de los españoles (pp. 218-220), a los escritores pedantes (pp. 192-293) y, por supuesto, al propio arte de novelar (pp. 183-184). Estas últimas digresiones no son necesariamente las más abundantes, pero sí las que más han llamado la atención de la crítica, y deben contemplarse junto

[7] Las ha clasificado Sobejano (1983:472).

con otra serie de digresiones de carácter metaliterario, como la mínima que le pide a Marcia Leonarda que pase la página («aquí doble vuestra merced la hoja», *Novelas,* p. 227) o la que la autoriza para saltarse unos versos, precisamente con el fin de mantenerse conectada con la historia de los amantes:

> y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos de este romance sin leerlos; o si estuviere más de espacio su entendimiento, saber qué dicen estos pensamientos quejosos a poco menos enamorada causa (*Novelas*, p. 132).

Sean del tipo que sean, las digresiones de las *Novelas a Marcia Leonarda* oscilan en longitud (entre un par de líneas y un par de páginas) y pueden aparecer en momentos anodinos o decisivos de la trama, lo último con la consiguiente ruptura de los principios consabidos de relevancia, *táxis* y suspense. Es lo que ocurre ya en las primeras páginas de «Las fortunas de Diana», pues precisamente cuando los dos amantes se intercambian los primeros requiebros, irrumpe el narrador para regalarnos la siguiente reflexión:

> Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de Celestina, cuando Calisto le dijo: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios». Y ella responde: «¿En qué, Calisto?». Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces «¿en qué, Calisto?», que ni había libro de Celestina, ni los amores de los dos pasaran adelante. Así, ahora en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros, que quisiera ser un Heliodoro para contarlos o el celebrado autor de la Leucipe y el enamorado Clitofonte (*Novelas*, pp. 111-112).

Se trata de una intromisión que resulta en muchos aspectos típica de las *Novelas a Marcia Leonarda:* por su longitud (mediana, en este caso), por la naturalidad y desenfado con que el narrador la introduce (un episodio trae a la mente del narrador un recuerdo, que inmediatamente se convierte en un comentario más o menos extenso) y por los ecos orales que presenta (comentaremos más sobre este particular abajo). Igualmente representativa del conjunto de digresiones de las *Novelas a Marcia Leonarda* es que esta que nos ocupa incorpore elementos metaliterarios: concretamente, este comentario versa sobre el recuerdo de una lectura de *La Celestina*, un libro que lleva al narrador a desear ser el autor de otro libro, concretamente el Heliodoro de *Leucipe y*

Clitofonte. Amén de suponer una interrupción cómica en un momento decisivo (e inicial) de la obra, las referencias a *La Celestina* y a Heliodoro proporcionan al lector indicios acerca de la prosapia literaria de la novelita lopesca (en parte dialogada y de influencia bizantina) y, por consiguiente, constituyen una reflexión autoconsciente sobre el propio arte de novelar.

De modo paralelo a lo que examinamos en el *Coloquio de los perros*, el componente metaliterario de estas digresiones de las *Novelas a Marcia Leonarda* resulta esencial: el narrador de Lope las inserta de modo perfecta y explícitamente consciente y autorreflexivo, meditando sobre su peculiar estilo narrativo e incluso sobre las interdicciones retóricas al respecto. Así, muy temprano en la primera de las novelas, «Las fortunas de Diana», el narrador advierte a Marcia Leonarda de que va a inundar de interrupciones la trama de la novelita:

> Paréceme que vuestra merced se promete con esta prevención la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde agora, que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden (*Novelas*, pp. 182-183).

Lope acude aquí a los ya familiares principios de la *varietas* y del deleite para justificar un estilo que se promete profundamente digresivo, promesa que el narrador cumple con creces, según recuerda páginas más adelante haciéndose eco, además, del vocabulario ya empleado para definir las digresiones como «cosas fuera de propósito»: «Cumpliendo voy lo que dije, cansando a vuestra merced con cosas tan fuera de propósito, ya que lo sean del mío» (*Novelas*, p. 195). De hecho, este aspecto metaliterario y humorístico de las digresiones lopescas llega a su paroxismo en un célebre pasaje de «La desdicha por la honra» en el que el Fénix llega a acuñar un término específico para referirse a sus digresiones. Si Cipión habló de colas de pulpo, Lope habla de «intercolumnios», esto es, el espacio situado entre dos columnas, que se podía adornar con elementos escultóricos. En este caso, estamos ante una metáfora procedente del vocabulario arquitectónico que ha llamado la

atención de la crítica mucho más que el ya citado y tal vez mucho más significativo «cosas fuera de propósito», que introduce un elemento esencial para entender estas digresiones lopescas: su aspecto humorístico y su conciencia de romper las reglas de la retórica e, incluso, de la relevancia. En cualquier caso, el pasaje de los intercolunios es el siguiente:

> Aquí, señora Marcia, ni aun los hipérboles de los versos serían bastantes, cuanto más la llaneza de la prosa, que ni es historial ni poética, aunque la escribiera el autor de las relaciones de los toros, quejoso de su fortuna adversa; y tiene muy justa causa, pues le están en tanta obligación los de Zamora, de quien no se acordara este lugar después que se dejaron de cantar los romances del Rey don Sancho, la traición de Bellido de Olfos y las tristezas de doña Urraca, que casi llegaron a competir con los de don Álvaro de Luna, que duraran hasta hoy si no se hubiera muerto un cierto poeta de asonantes, que arrendó esta obligación por veinte años a los regidores de la fortuna. Y ya que nos habemos acordado de Bellido de Olfos, suplico a vuestra merced me diga si conoce algún pariente suyo; que me ha dado cuidado ver que, en siendo un hombre ruin, no le queda ningún pariente en este mundo, y en habiendo procedido virtuosamente o hecho alguna cosa digna de memoria, todos dicen que decienden de él. Y yo conocí un hombre que decía por instantes: «Adán, mi señor»; y podía muy bien, porque esto es lo más cierto, aunque un hombre haya nacido en la Cochinchina, tierra donde dicen que se halló Pedro Ordóñez de Závalos, natural de Jaén, y convirtió una infanta, bautizando más de ducientas mil personas, y hizo muy bien, y Dios se lo pagará, si fue verdad, y si no, no.
>
> Todos estos intercolunios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia y escusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes, habiéndose conocido (*Novelas*, pp. 218-220).

Esta extensa digresión tiene bastante en común con la de «Las fortunas de Diana» sobre *La Celestina* y Heliodoro que comentamos anteriormente: también aquí nos encontramos en un momento central de la trama (nada más y nada menos que la anagnórisis de los amantes), situación que el narrador interrumpe ostentosamente.[8] Asimismo reminiscente del pasaje anterior

[8] La interrupción es tan violenta que ha confundido a críticos tan perspicaces como Marcel Bataillon (1947:40), quien considera esta ruptura «uno de los pasajes más oscuros de la novela».

resulta el hecho de que en el presente encontremos los consabidos comentarios metaliterarios («ni aun los hipérboles de los versos serían bastantes, cuanto más la llaneza de la prosa, que ni es historial ni poética, aunque la escribiera el autor de las relaciones de los toros, quejoso de su fortuna adversa»), amén de una desenfadada asociación de ideas de estilo casi oral, todo ello sazonado de una notable ironía. En efecto, la concatenación de comentarios llega a producir un efecto jocoso, de disparate, semejante al que luego encontraremos en algunos episodios de *La Gatomaquia*: en el que nos ocupa, el narrador pasa de hablar de Bellido Dolfos a tratar de don Álvaro de Luna y recordar las conversiones de Pedro Ordóñez en la Cochinchina. Elementos todos ellos rematados por el hecho de que la digresión acabe con un comentario metaliterario más, el célebre pasaje en el que el narrador bautiza su *excursus* con la metáfora arriba comentada («intercolunios») y explica, además, la doble función narrativa del mismo: en primer lugar, paliar los efectos emocionales de la trama en la narrataria (y, se supone, en los lectores); en segundo lugar, ahorrarle al narrador el esfuerzo de construir una escena de alta emotividad.

Al rebautizar el recurso y al comentar explícitamente sus funciones, Lope da a entender que su exagerado uso de la digresión es perfectamente consciente, es decir, que forma parte de su proyecto literario, de su «poética de la digresión» autoconsciente. Es lo que vienen sugiriendo los críticos desde comienzos del siglo pasado, aunque cada uno de ellos se haya centrado en elementos diversos. Así, Cirot, quien no en vano escribe en los años 20 del citado siglo, la década de las grandes novelas modernistas de la digresión, rompe una lanza por las *Novelas de Marcia Leonarda*: su intención es corregir el anatema corriente en la época sobre estas novelitas («corriger, si je puis, l'impression que laisserait le jugement assez peu favorable des manuels de littérature») y, en lugar de censurar las digresiones, celebrarlas y sostener que forman la esencia de su estilo. Para empezar, Cirot subraya que, lejos de ser pesadas o frías, las digresiones de *Marcia Leonarda* están llenas de gracia; además, y sobre todo, afirma que, si son disparatadas, su disparatar es consciente: «calembredaines peut-être aussi, mais calembredaines conscientes» (Cirot 1926:334-335). De modo semejante, Laspéras (1987:178) defiende el valor de este recurso; Checa (2001:7), que son un juego consciente; Avalle-Arce (2005:11), que la *amplificatio* (y vimos que la digresión es un tipo de amplificación) es la «marca registrada» de la prosa lopesca; Presotto (2007:31)

y Montero Reguera (2008:227-229), que las digresiones son una aportación novedosa y la esencia del arte narrativo de Lope; Güntert (2010:234), que son parte de la «voluntad de estilo» de Lope.

En cualquier caso, estas digresiones autoconscientes juegan a un tiempo con el deleite y el cansancio, como se observa en el siguiente pasaje:

> Paréceme que vuestra merced se promete con esta prevención la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde agora, que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden. Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles (*Novelas*, pp. 182-183).

El pasaje, citado en parte arriba para ejemplificar el estilo autoconsciente del Fénix, relaciona sutilmente las digresiones de la novela («la copia de cosas fuera de propósito») con el deleite («sin disgusto de los oídos»), afirmando sacrificar ante este («contento y gusto») la preceptiva de los clásicos («arte»). La relación explícita de esta idea con las expuestas en el *Arte nuevo* («yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias») llama sin duda la atención de la crítica, pero también del lector en general, y contribuye a asentar la idea de que la digresión es de por sí placentera. Sin embargo, lo cierto es que el propio pasaje contiene también elementos que permiten contradecir esa opinión, lo que demuestra una ironía muy propia no solo del *Arte nuevo*, sino de Lope en general: por una parte, el narrador afirma que la variedad que aporta la digresión deleita; por otra, reconoce que esta «copia de cosas fuera de propósito» atenta contra la «paciencia» del lector. Es decir, la digresión, o al menos el intercolumnio tal y como se practica en las *Novelas a Marcia Leonarda*, no deleita, sino que más bien irrita, como ha reconocido Domingo Ynduráin (1962:49), al comentar que los recursos como los versos intercalados tienen «algo de digresivo que interrumpe el proceso del relato y tal vez impacienta a la lectora».

De hecho, las afirmaciones totalmente explícitas al respecto abundan en el texto, en el que el narrador liga con frecuencia el verbo «cansar» con las digresiones. Así, la voz narrativa reconoce que está «cansando a vuestra merced con cosas tan fuera de propósito» (*Novelas*, p. 195) y, tras la larga descripción de Constantinopla, afirma que «Aquí llegó Felisardo, y me parece que vuestra merced estaba ya cansada de esperarle» (*Novelas*, p. 208). En otras ocasiones, el verbo empleado es más bien «perdonar», con el que el narrador pide disculpas a Marcia Leonarda del pesar que, supone, le provocan las digresiones, así como de la transgresión contra las normas básicas de la retórica que suponen: es el caso de la gran digresión sobre la casa de Guzmán en «Guzmán el Bravo» («y perdone vuestra merced la digresión, que debo mucho a esta ilustrísima casa» [*Novelas*, p. 290]) y del verso latino «*Nec nos ambitio, nec nos amor urget habendi*»,[9] en la misma novela («Ya vuestra merced tendrá perdonado el verso» [*Novelas,* p. 300]). Parece razonable suponer que, si el narrador anticipa que las digresiones van a molestar a su lectora ficticia (y lectores reales), es porque esta se interesa más por la trama de las novelas que por las disquisiciones anejas, que la distraen de la diégesis. Al menos es lo que podemos deducir de aquellos pasajes en los que la supuesta impaciencia de Marcia Leonarda se asocia con el deseo de que progrese la trama, de saber qué pasa a continuación en la historia. Es el caso de uno de los intercolumnios más citados de la colección, el pasaje ya citado de «Las fortunas de Diana» en el que el narrador le sugiere a Marcia Leonarda que se salte unos versos y siga leyendo tras ellos, si le apetece hacerlo así (*Novelas*, p. 132). Como bien han visto los críticos (Scordilis Brownlee 1981:68), el comentario ironiza sobre la convención de incluir versos en las novelas, pero además nos indica que Lope era consciente de que había lectores a los que les interesaba mucho más la trama («deseo de saber las fortunas de Diana») que los versos intercalados. Esta impresión se refuerza al examinar un comentario semejante de «Guzmán el Bravo» sobre otro tipo de intromisión propio de la novelística barroca, las cartas: «le escribió esta carta. Y si le parece a vuestra merced que son muchas para novela, podrá con facilidad descartar las que fuere servida» (*Novelas*, p. 297). Como los versos, las epístolas intercaladas detienen la acción para centrarse en aspectos más líricos (exploración de sentimientos), lo que impacientaría

[9] La cita es del *Ars amandi* de Ovidio, ligeramente trastocada: «Nec nos ambitio, nec amor nos tangit habendi» (III, 541).

a los lectores más atraídos por la diégesis en sí que por estas sutilezas psicológicas. En cualquier caso, en el resto de las novelas hallamos más pasajes parecidos, en los que tras una digresión el narrador anticipa una reacción adversa e impaciente de la lectora, que quiere que la trama pase adelante. Tal es el caso de dos intercolumnios de «La prudente venganza» y uno de «Guzmán el Bravo» que vamos a examinar a continuación. En el primero de ellos, y tras una digresión erudita sobre la etimología de himeneo, el narrador comenta jocosamente que a Marcia Leonarda no le habrá gustado el pasaje:

> No pienso que le habrá sido a vuestra merced gustoso el episodio, en razón de la poca inclinación que tiene al señor Himeneo de los atenienses; pero por lo menos le desvié la imaginación del agravio injusto que hicieron estas bodas al ausente Lisardo y la facilidad con que se persuadió la mal vengada Laura (*Novelas*, p. 259).

Por supuesto, el comentario sobre la «poca inclinación» de Marcia Leonarda hacia «Himeneo de los atenienses» es cómico, pues obviamente ni la narrataria lo conocería ni, se supone, habría oído hablar de él (de ser así el narrador habría empleado un tono menos didáctico y habría sido menos prolijo). Lo que impacientaría a la lectora no sería esa supuesta antipatía por Himeneo, sino más bien su deseo de que prosiguiera la historia. Es la motivación que también debemos suponer en dos comentarios que aparecen tras digresiones de orden moralizante, otra más de «La prudente venganza» y una de «Guzmán el Bravo»:

> Diga ahora vuestra merced, suplícoselo, que si es esta novela sermonario. No, señora, responderé yo, por cierto, que yo no los estudio en romance, como ya se usa en el mundo, sino que esto me hallé naturalmente, y siempre me pareció justo (*Novelas*, p. 266).

> Creo que no le agrada a vuestra merced esta devoción, con el deseo de saber en qué se concertaron don Felis y Felicia para remediar tanto mal como les amenazaba (*Novelas*, p. 317).

La reprensión irónica que se supone en la lectora ante una digresión didáctico-moral («que si es esta novela sermonario») aparece claramente justificada en la segunda cita, que yuxtapone a otro comentario irónico (definir la reflexión moral del narrador como una «devoción») la motivación

de Marcia Leonarda, «el deseo de saber» cómo prosigue la historia. Es este deseo lo que se espera que mueva a la lectora, lo que hace que ni le vaya ni le venga lo que se diga de Garcilaso (*Novelas*, p. 159), o de quien fuere que no sea uno de los personajes de la novela, con sus peripecias. En todo caso, es lo que claramente espera el narrador, como muestra en «Las fortunas de Diana», novela en la que tanto las digresiones como las aventuras de Diana hacen que la narración deje de lado durante varias páginas los avatares del otro protagonista, Celio: «¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela?» (*Novelas*, p. 157). De nuevo, es el «deseo de saber» (nótese la repetición *verbatim* de los términos, que ya hemos citado procedentes de un pasaje de «Guzmán el Bravo») lo que impulsa a los lectores, es decir, el deseo de saber cómo prosigue la trama. Y es precisamente este deseo de saber lo que frustran las numerosas y a veces largas digresiones de las *Novelas a Marcia Leonarda*. Al ponerlo de relieve cómicamente, Lope reflexiona y hace reflexionar sobre la esencia de la narración y, por tanto, sobre las convenciones de la relevancia y la *táxis*.

La Gatomaquia (1634) o los límites de la relevancia

Estas mismas convenciones y este mismo afán dominan una de las mejores obras narrativas que salió de la pluma de Lope, *La Gatomaquia*, una epopeya burlesca que algunos han celebrado como el más acabado poema épico de nuestras letras (Balcells 1995:29). La popularidad del poemita nos exime de presentar esta narración de los amores gatunos de Marramaquiz y Zapaquilda, o incluso de trazar un breve estado de la cuestión.[10] En su lugar, nos centraremos en el rasgo que nos interesa y que caracteriza el modo de narrar de *La Gatomaquia*: la digresión autoconsciente.

Por su longitud no podemos considerar digresivos algunos paréntesis de *La Gatomaquia* que, sin embargo, comparten algunos de los rasgos de las digresiones autoconscientes que hemos comentado en el *Coloquio de los perros* y en *Marcia Leonarda*. Es el caso de estos pasajes en los cuales el autor ficticio de la epopeya (el licenciado Tomé de Burguillos) comenta sobre su propio modo de narrar:

[10] Al respecto, véase la reciente edición de Sánchez Jiménez (2022).

la blanca o negra lana
(que alguna vez la lana ha de ser negra) (I. 178-179)

(trasposición se llama esta figura) (IV. 365)

Estas interrupciones ridículas (por perogrullescas o impertinentes) aparecen a lo largo de las siete silvas que componen *La Gatomaquia*,[11] ya sea para comentar elementos de rima, para disputar sobre la verosimilitud de un pasaje, para señalar modelos previos, etc. Entre estas digresiones destacan las relativas a la omnisciencia narrativa y las que atañen a la *evidentia*, es decir, y si se quiere, al «realismo» de la obra. Algunos ejemplos al respecto son las referidas a la patria del caballero que alancea toros (III. 243-244), al dueño de cierto perro (V. 97), a la precisión narrativa del *Orlando furioso* de Ariosto (VI. 6-8) o al tipo de árboles junto a los que suenan unos clarines (VII. 226-227).

Estas digresiones son metaliterarias porque su tema es el narrar (II. 109-110) o el versificar (II. 54-57), pero en *La Gatomaquia* encontramos otras digresiones de materia diversa que también resultan metapoéticas, y doblemente tales, pues su longitud e impertinencia nos lleva a reflexionar acerca de las convenciones narrativas y de nuestro deseo de seguir la trama, que comentamos arriba referido a *Marcia Leonarda*. En estas digresiones, el Fénix hila temas de modo disparatado, casi por libre asociación de ideas o en estilo de «bernardinas» ('disparates'), lo que produce un indudable efecto cómico. Así, a comienzos de la silva IV, una anécdota sobre el amor de las monas (en principio, un modo de ilustrar la furia amorosa de los felinos) da lugar a una reflexión sobre veracidad, a una invitación a ir a Tetuán a ver a estos animales, a un comentario sobre Tito Livio y a otro sobre Venecia, sus góndolas y canales. Una ridícula serie de asociaciones muy semejante a esa aparece en VII. 72-144, y otra a comienzos de la silva VI. Ahí, los juramentos de Micifuf se comparan con los de Rodamonte, y estos, con los de Agamenón, y luego pasamos a tratar de las frutas de La Vera, tras lo cual el narrador acaba admitiendo con el consabido giro cervantino que todo lo dicho era «campo de estender la pluma» (VI. 37). Un poco más adelante, una reflexión sobre la iconografía de la Ocasión sirve para que Burguillos hile diversas perogrulladas (VI. 56-63). Y así

[11] Véase una lista pormenorizada de ejemplos en Sánchez Jiménez (2022:56), de donde extraemos lo fundamental de las páginas siguientes.

sucesivamente, pues las digresiones jocosas se extienden a lo largo del poema y en muchas ocasiones vienen acompañadas de una *correctio* o epanortosis, como la siguiente:

> Pero ¿dónde me llevan niñerías,
> que en Italia se llaman bagatelas,
> ingiriendo novelas
> en tan funestos casos,
> más dignos de Marinos y de Tasos,
> que de Helicona son solos y soles,
> que de mis versos rudos españoles?
> (VI. 78-84)

El recurso es, pues, plenamente autoconsciente, pues Burguillos reconoce que está «ingiriendo novelas» en su materia narrada y violando las reglas de la retórica. Recordemos al respecto una reflexión de la silva IV:

> Mas, dejando cansadas digresiones,
> que el retórico tiene por viciosas,
> aunque en breves paréntesis gustosas
> (IV. 103-105).

Nótese, sin embargo, que incluso en medio de algunas de estas *figurae correctionis* tenemos insertos otros paréntesis (VI. 79), lo que redobla el efecto cómico y la impresión de que el narrador del poema comparte la incapacidad de contenerse que afectaba a Berganza o al narrador de las *Novelas a Marcia Leonarda*. Como las del *Coloquio de los Perros* y las que comentamos en las novelitas de 1621 y 1624, las digresiones de *La Gatomaquia* son muestra de un tipo de humor absurdo y metaliterario: esta acumulación de disparates viola conscientemente todas las reglas narrativas del momento y por tanto llama la atención del lector sobre las mismas. Es una apuesta literaria de largo aliento cuyo estilo interrumpe la narración para darle un tono desenfadado y conversacional, pero también para romper el relato y jugar con la curiosidad del lector. Como en las *Novelas a Marcia Leonarda* o en el *Tristram Shandy*.[12] en *La Gatomaquia* las digresiones son de lo mejor de la obra.

[12] «Digressions, incontestably, are the sunshine; they are the life, the soul of reading! Take them out of this book, for instance, you might as well take the book along

Conclusión: tres propuestas de análisis

Hemos examinado cómo Cervantes y Lope de Vega practicaron un tipo especial de digresión que hemos llamado digresión autoconsciente, estilo mediante el que estos dos grandes escritores de nuestro Siglo de Oro desafiaban las normas retóricas vigentes para reflexionar sobre aspectos tan importantes como la esencia de la narración, la relevancia o la tensión narrativa. Tras ello, y a modo de conclusión, resta proponer algunas hipótesis para explicar por qué se interesaron en el tema. Estas hipótesis, que vendrán de la mano de sendas propuestas de estudio, se pueden dividir en tres grupos: en primer lugar, las relativas a elementos internos (exploración estilística); en segundo lugar, las relacionadas con la imitación del habla cortesana y femenina; en tercer lugar, las que atañen a aspectos de la carrera literaria como son la rivalidad entre escritores o la influencia del estilo tardío.

En cuanto a la primera, parece evidente que el motivo central que debió de llevar a Cervantes y Lope a explorar las digresiones fue de índole estilístico: enfrentados a una interdicción potente (el tabú contra las digresiones), e inmersos en el paradójico afán renovador de una sociedad en el fondo conservadora como era la del siglo XVII, los dos escritores reaccionaron de modo semejante. Así, junto al romancero nuevo, comedia nueva, nueva poesía, etc., quisieron proponer una «nueva prosa» basada en la digresión autoconsciente, y exploraron con este irónico «arte de cansar» los límites de la ficción. Parece igualmente plausible postular que llegaron a la digresión por vía de la *amplificatio*, al fin y al cabo un recurso ligado al deleite que, además, Cervantes y Lope describen de modo semejante, el segundo de ellos refiriéndose claramente a las digresiones: si el canónigo de Toledo afirma en el *Quijote* que los libros de caballerías son apreciables «porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes» (I, 47, p. 601), y si Cipión habla de un «largo campo […] para dilatar tu plática» (*Coloquio*, p. 616), el narrador de *La Gatomaquia* confiesa que sus digresiones son también «campo de estender la pluma» (VI, v. 37). Extensión y digresión van de la mano, y Cervantes

with them; one cold eternal winter would reign in every page of it; restore them to the writer; he steps forth like a bridegroom, bids All-hail; brings in variety, and forbids the appetite to fail» (Sterne, *Tristram*, pág. 163).

y Lope dedicaron buena parte de su obra a explorar el fenómeno, y con él una de las fronteras de su arte literario.

Asimismo, la digresión es un vástago paradójico del intento de imitar la naturaleza que esgrimen numerosas poéticas barrocas, entre ellas el *Arte nuevo* lopesco (vv. 179-180): si la naturaleza es varia, y bella por ello, también lo ha de ser la prosa que la imita, y qué mejor modo de alcanzar esa *variatio* que introducir digresiones. Esta prosa que avanza en meandros imitaría, concretamente, el habla natural, el diálogo libre, el que no tiene por qué atenerse a un solo tema, y también se haría eco del estilo cortesano. No en vano, la conversación de las cortes debía evitar ante todo la pedantería, la afectación que representaban los largos discursos eruditos o la pretensión antinatural de mantener a los que conversan atados a un tema hasta agotarlo. Frente a estos rasgos, la digresión, y en especial la digresión autoconsciente, retrata la conversación graciosa y *sprezzante* de los grandes cortesanos. Desde luego, no parece casual que el *Coloquio de los perros* sea un diálogo, que las *Novelas a Marcia Leonarda* lo imiten y que *La Gatomaquia* lo evoque con la omnipresencia del narrador y sus apelaciones al lector: al menos en parte, la digresión se inspira en el diálogo animado y lo imita. Al respecto, conviene recordar que otra de las grandes fuentes de inspiración a las que acudió al menos Lope de Vega para desarrollar su estilo digresivo fue la epístola (Sobejano 1983), que al fin y al cabo remeda un diálogo con una persona ausente. En efecto, en ellas abunda la *oratio soluta* que diversos críticos han relacionado tanto con Lope como con Cervantes (López Grigera 1998:187; Serés 2014), y que está íntimamente relacionada con la digresión.

Si este primer motivo y ángulo afecta tanto a Cervantes como a Lope, el segundo que vamos a examinar bien podría marcar las diferencias entre los dos ingenios, pues la preocupación por el habla femenina parece haber marcado más al Fénix que al alcalaíno. Este enfoque se basa en postular que tanto en nuestra época como en el Siglo de Oro el estilo estaba sexualizado, esto es, teñido de convenciones de sexo (o, si se quiere, «género»). Así, los tópicos tradicionales asocian el estilo organizado y estricto con la lógica y los valores masculinos, y las digresiones con el habla natural, la pasión y el discurso femenino (Charles 1979:397 y 400; Otten 1984:21; Cotterill 2004:14-15, 23 y 30; Grohman y Wells 2011:5).[13] De hecho, un rasgo ubicuo

[13] Charles (1979:397) y Otten (1984:21) citan a Giambattista Vico al respecto: Vico considera que las digresiones son típicas de las primeras etapas de la humanidad, de los débiles mentales y de las mujeres.

pero poco estudiado de la misoginia medieval relaciona el habla femenina con la digresión, es decir, con la incapacidad de atenerse al tema central del relato que muestran narradoras como la comadre de Bath de Chaucer o los personajes femeninos del Arcipreste de Talavera (*Corbacho*) (Patterson 1992; Fernández de la Torre 2012).[14] Además, la tradición de la *sprezzatura* que ya mencionamos arriba favorecía las digresiones y estaba diseñada teniendo en cuenta al público femenino: frente a la charla de los doctos pedantes, que disertaban como si estuvieran en la escuela, los cortesanos elegantes hablaban con gracia, mostrando sus conocimientos sin ostentación, y cambiaban a menudo de tema para no aburrir a su audiencia, que no en vano incluía a las damas (y recuérdese su importancia en *Il cortegiano* de Castiglione). De hecho, y como han demostrado estudiosos como Jaeger (2010) y Vélez Sainz (2013 y 2015), las mujeres eran esenciales en los ambientes cortesanos y en lo que Elias (2004) denominó el «proceso civilizador»: al menos desde el siglo XII y los trovadores, las cortes eran espacios de género en los que las mujeres ocupaban un lugar importante. Por lo tanto, los intereses cortesanos también significaban prestar atención a las mujeres poderosas y buscar su atención.

Si nos fijamos en nuestro corpus, esta conexión es evidente en las obras de Lope: las aspiraciones cortesanas del Fénix se tradujeron en una literatura que halagaba a las mujeres importantes de la corte, o que al menos se tomaba muy en serio los intereses femeninos, particularmente a partir de los años 20 del siglo XVII. Se puede percibir este fenómeno en *La Filomena* (1621), obra dedicada a doña Leonor Pimentel, figura esencial para entender el libro. Estos intereses cortesanos reaparecen en *La Circe* (1624) (también plagada de mujeres aristócratas como la hija de Olivares, doña Inés de Zúñiga y Velasco), y han sido examinados por autores como Marín Pina (2020) y García Aguilar (2020). Cuando Lope asumió las digresiones, tuvo que tener en cuenta su peso en el habla cortesana y femenina, y mostró esta consciencia cómicamente, sugiriendo una inversión de papeles evidente en las *Novelas a Marcia Leonarda*, obras que aparecieron en las citadas *Filomena* y *La Circe* y en las que un narrador masculino divaga impenitentemente ante una oyente femenina que exige precisamente concisión y *táxis*. En lo que respecta a Cervantes, sin embargo, la cuestión parece más compleja.

[14] Sobre el habla femenina, véase el clásico Lakoff (1975); en español, véanse López García y Morant (1991) y García Mouton (2003).

En efecto, el alcalaíno no parece un autor influido o por las mujeres de la corte o ansioso por obtener su mediación, sino más bien muy interesado en la lectura femenina. Lo demuestran personajes del *Quijote* como Dorotea o la duquesa, esta última inclinada a la reproducción ficcional, más que biológica (Gerber 2016a y 2016b), y por tanto, y teóricamente, un personaje que debería ser proclive a la hidra de las digresiones. En cualquier caso, no está claro si las «comunidades interpretativas» (Malfatti 2016) ficticias de Cervantes,[15] muchas veces femeninas y cortesanas (la duquesa y Altisidora), influyen en su estilo en esa dirección digresiva.

En tercer y último lugar, una vía que puede contribuir a explicar el interés de Cervantes y Lope por la digresión autoconsciente es la sociología literaria, entendida al menos de dos maneras: por una parte, como análisis de las tomas de posición de los autores en el campo literario del momento, con las rivalidades consiguientes; por otra, como análisis de la conexión entre estilo literario y carrera literaria, en particular en lo relativo al estilo tardío. En cuanto a las rivalidades entre autores, resultan innegables, y no parece descabellado postular que influyeron en el estilo de los interesados. Así, parece que, al tratar de emular el muy digresivo pero sermoneador *Guzmán de Alfarache*, Cervantes desarrolló un estilo también digresivo, pero ligero, burlón y autoconsciente, y, más que moralizante, metaliterario. Algo semejante debió de ocurrir entre Cervantes y Lope, pues su rivalidad también es sobradamente conocida, y además se evidencia en nuestro corpus en un momento clave del desarrollo del estilo digresivo del Fénix: en la especie de prólogo que el narrador de «Las fortunas de Diana» sitúa al comienzo de la novelita.

> El Boyardo, el Ariosto y otros siguieron este género, si bien en verso; y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello, pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que haya en los desengaños notables sentencias y aforismos (pp. 105-106).

[15] Véase también Malfatti (2015). Sobre los personajes femeninos como lectores en Cervantes, véase Marín Pina (2005).

En estas líneas, Lope delata sus reticencias hacia las *Novelas ejemplares* cervantinas, contra las que estaría, de algún modo, escribiendo. Como es habitual, como solía hacer Lope y como revela en todo caso el estudio de las *Novelas a Marcia Leonarda*, en estas decisivas obritas el Fénix no solamente se rebelaba contra ese texto previo, sino que adoptaba una de sus características centrales, en este caso la digresión autoconsciente, rasgo que Lope habría practicado de modo mucho más moderado con antelación, pero que lleva al paroxismo tras enfrentarse a las *Ejemplares*. En suma, para entender las digresiones de *Marcia Leonarda* es preciso situarlas en el contexto de la reacción lopesca a Cervantes y de su admiración por la prosa del alcalaíno.

En cuanto a la carrera literaria y estilo tardío, estamos evocando un concepto que desarrolló Adorno para describir las últimas piezas de Beethoven (Wallenstein 2012) y más tarde fue utilizado por Said (1991 y 2006) para estudiar otras obras de arte (sobre todo literarias y musicales, en particular la *Misa Solemnis* y los últimos cuartetos de Beethoven). En sus ensayos, Said relaciona el estilo tardío con una percepción peculiar del tiempo, con una mayor conciencia artística, con el ensimismamiento y, sobre todo, con la autorreflexividad. Dado que las digresiones autoconscientes de Cervantes y Lope se relacionan tanto con el tiempo como con la conciencia artística y de sí mismos, parece razonable concluir que estas digresiones son características del estilo tardío que, por otra parte, varios autores han querido notar en sus escritos[16] y que explicaría que las digresiones que nos interesan aparezcan preferentemente en textos tardíos, como ha sugerido Gerber (2021) para el caso del *Persiles*.

Que las digresiones se relacionan con el tiempo es esencial para entender nuestro argumento. En efecto, hemos definido las digresiones como una especie de aplazamiento (un aplazamiento de la conclusión de la narración) y, por tanto, una forma de prolongar o detener el tiempo narrativo. Las digresiones intentarían controlar el paso del tiempo ficticio, o al menos hacer a los lectores conscientes del mismo. Una forma de lograrlo sería relacionándolo con el placer, ya que las digresiones pueden provocar suspense y, por tanto,

[16] Para algunas opiniones sobre las obras tardías de Cervantes como ciclo *de senectute*, véanse Canavaggio (2014), Grilli (2015 y 2016), Ortiz Robles (2016), Gerber (2018b), Vila (2019) y Ruiz Pérez (2021), que se centran en *El Quijote* (1615) y el *Persiles*. Hay casos de interpolaciones y aplazamientos en *La Galatea* (Garrido Ardila 2015:882), pero son muy diferentes de las digresiones, y distan mucho de ser autorreflexivas.

aumentar el placer de la lectura (Otten 1984:24) —y recordemos la antigua asociación entre estilo digresivo y placer—. Alternativamente, las digresiones pueden simplemente hacer que los lectores sean conscientes de su deseo de averiguar el final de la trama, lo que constituye otro tipo de placer, esta vez de orden más metaliterario. O pueden relacionar el tiempo con la angustia, esto es, con la conciencia de que el tiempo pasa, que vimos exacerbada en la urgencia de Cipión. O con ambos, placer y angustia, como ocurre en el mito de Scheherezade: dilatar el final de la historia es placentero para el receptor, pero también dilata la vida del emisor ante una amenaza, como le ocurría al protagonista de «El milagro secreto» de Borges. Además, y como hemos explicado arriba, las digresiones autoconscientes son metaliterarias: al opacar la narración, al apartarse de la narración ideal y alargarla, subrayan lo que debe ser una narración (o lo que suele ser, según los principios aristotélicos y horacianos) y las razones de ello. Gracias a este énfasis, las digresiones autoconscientes invitan a los lectores a reflexionar sobre el tema, hacen que los lectores se pregunten sobre el concepto mismo de relevancia y sobre la esencia de la narración, pues pueden acaban mostrando que saber cómo va a terminar una historia puede importar muy poco.

En resumen, si las digresiones autoconscientes responden a la idea de estilo tardío que proponen autores como Adorno y Said, parece razonable que Cervantes y Lope las desarrollaran en esa etapa de su carrera. Desde luego, los textos más autorreflexivos y digresivos se hallan en los últimos años de la vida de nuestros dos autores. En Cervantes, el impulso parte del *Quijote* de 1605 (ya hemos señalado hasta qué grado explora el recurso a la interrupción), explota en el *Coloquio de los perros* (1613) y se desarrolla en el *Quijote* de 1615 y, sobre todo, en el *Persiles* (1617). En cuanto a Lope, las fechas de las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621, 1624) y *La Gatomaquia* sugieren que estamos ante un fenómeno parecido: el estilo de Cervantes siempre fue típicamente reflexivo, pero se hizo especialmente autoconsciente en sus últimos años; el de Lope experimentó una evolución parecida. Las digresiones autoconscientes y el cínico arte de cansar que estos dos autores desarrollaron en sus años finales demuestran este extremo.

Bibliografía

Alcalá Galán, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2009.

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2012.

Algaba Palacios, Nieves, «Inserción, función y estructura del relato breve: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda*, 19 (2001), pp. 9-30.

Aristóteles, *Poética*, ed. V. García Yebra, Gredos, Madrid, 2018.

—, *Retórica*, ed. Q. Racionero, Gredos, Madrid, 2000.

Armas Wilson, Diana, *Allegories of Love: Cervantes' Persiles and Sigismunda*, Princeton University Press, Princeton, 1991.

Artaza Álvarez, María Elena, *El ars narrandi en el siglo XVI español: teoría y práctica*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1989.

—, *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1997.

—, «Las retóricas barrocas (1600-1650): notas introductorias», en *Estudios de filología y retórica en homenaje a Luisa López Grigera*, ed. M.ª E. Artaza Álvarez *et alii*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2000, pp. 45-66.

—, «De cambios estilíticos y paradigmas retóricos. Bizantinistas y antihermogénicos», *Bulletin Hispanique*, 117 (2015), pp. 11-24.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «Lope de Vega ante la novela», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 33-54.

—, «Divagaciones lopescas: a propósito de las *Novelas a Marcia Leonarda*», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»,* I, ed. C. Mata y M. Zugasti, Eunsa, Pamplona, 2005, pp. 3-18.

Azaustre Galiana, Antonio, «*Compositio*, narración y digresión en *Guzmán de Alfarache*», en *Actas Primer Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica*, I, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1994, pp. 256-261.

—, «Las obras retóricas de Luciano de Samosata en la literatura española de los siglos XVI y XVI», en *Homenaje a Benito Varela*, ed. J. M. González Herrán *et alii*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago, 2001, pp. 35-56.

—, «Recursos retóricos en el teatro del Siglo de Oro: el caso de la *evidentia*», en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, ed. L. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Iberoamericana, Madrid, 2009, pp. 29-49.

—, «Poesía y retórica en el Siglo de Oro: cuestiones en torno al estilo culto», en *Los géneros poéticos en el Siglo de Oro: cuestiones en torno al estilo culto*, ed. R. Cacho Casal y A. Halloway, Tamesis, Woodbridge, 2013, pp. 133-150.

Azaustre Galiana, Antonio, y Juan Casas Rigall, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 2015.
Balcells, José María, «*La Gatomaquia*: de la innovación al canon», *Edad de Oro,* 14 (1995), pp. 29-35.
Barella, Julia, «Introducción», en Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. J. Barella y H. Brioso, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 9-46.
Bataillon, Marcel, «"La desdicha por la honra": génesis y sentido de una novela de Lope», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947), pp. 13-42.
Bonilla Cerezo, Rafael, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, 26 (2007), pp. 91-145.
Bravo, Bartolomé, *De arte oratoria*, Medina del Campo, 1596.
Brito Díaz, Carlos, «Cervantes en Lope: la aventura de la escritura de las *Novelas a Marcia Leonarda* a *La Dorotea», Olivar*, 18 (2018).
—, «"Busqué por los papeles de los pasados años algunas flores": seducción metatextual en las poesías de las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 8 (2021), pp. 259-277.
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), pp. 39-54.
Campana, Patrizia, «*E per tal variar natura è bella*: apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17 (1997), pp. 109-121.
Canavaggio, Jean, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 7 (1958), pp. 13-108.
—, «De la dédicace au prologue du *Persiles*: le fin mot de Cervantès» *e-Spania*, 18 (2014).
Carreño, Antonio (ed.), Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, Cátedra, Madrid, 2002.
Cascales, Francisco de, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
Cavillac, Michel, «Les trois conversions de Guzmán de Alfarache. (Regard sur la critique récente)», *Bulletin Hispanique*, 95 (1993), pp. 149-201.
Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico *et alii*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004.
—, *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Real Academia Española, Madrid, 2013.
—, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. L. Fernández e I. García Aguilar, Real Academia Española, Madrid, 2018.
Chambers, Ross, *Loiterature*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1999.
Charles, M., «Digression, régression», *Poétique*, 40 (1979), pp. 395-397.

Checa, Jorge, «Lope de Vega ante la cuestión morisca: ideología y juego literario en *La desdicha por la honra*», *Anuario Lope de Vega*, 7 (2001), pp. 7-24.
Cirot, Georges, «Valeur littéraire des Nouvelles de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 28 (1926), pp. 321-355.
Close, Anthony, «Los episodios del *Quijote*», en *Para leer a Cervantes*, ed. A. Parodi y J. D. Vila, Eudeba, Buenos Aires, 1999, pp. 25-47.
—, «Los "episodios" del *Guzmán de Alfarache* y del *Quijote*», *Criticón*, 101 (2007), pp. 109-125.
Connochie-Bourgne, Chantal (ed.), *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 2005.
Costa Lima, Luiz, «The Control of the Imagination and the Novel», en *The Novel*, I, ed. F. Moretti, Princeton University Press, Princeton, 2006, pp. 37-68.
Cotterill, Anne, *Digressive Voices in Early Modern English Literature*, Oxford University Press, Oxford, 2004.
Davies, J. Colin, «Reditus ad Rem: Observations on Cicero's Use of Digressio», *Rheinisches Museum für Philologie*, 131 (1988), pp. 305-315.
Dionisio de Halicarnaso, *Tratados de crítica literaria*, ed. J. P. Oliver Segura, Gredos, Madrid, 2005.
Elias, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, trad. R. García Cotarelo, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
Erlicher, Hanno, «Alemán, Cervantes y los continuadores. Conflictos de autoría y deseo mimético en la época de la imprenta», *Criticón*, 101 (2007), pp. 151-175.
Fernández de la Torre, María Dolores, *et alii* (ed.), *El sexismo en el lenguaje*, CEDMA, Málaga, 1999.
Forcione, Alban K., *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, Princeton University Press, Princeton, 1970.
Fusillo, Massimo, *Il romanzo greco: Polifonia ed eros*, Marsilio, Venezia, 1989.
García Aguilar, Ignacio, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro. La poesía de Lope de Vega*, Del Orto, Madrid, 2006.
—, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Calambur, Madrid, 2009.
—, «El entramado paratextual de *La Filomena*: modelo editorial y modelo literario», *Atalanta*, 8 (2020), pp. 98-112.
García Galiano, Ángel, «Estructura especular y marco narrativo en el *Persiles*», *Anales Cervantinos*, 33 (1995-1997), pp. 177-195.
García Mouton, Pilar, *Así hablan las mujeres. Curiosidades y tópicos del uso femenino del lenguaje*, La esfera de los libros, Madrid, 2003.

Garrido Ardila, John, «Cervantes y la *Quixotic Fiction*: Sucesión episódica y otros recursos narrativos», *Cervantes*, 21 (2001), pp. 43-65.
—, «Cartografía de la novela digresiva en España», *Symposium*, 65 (2011), pp. 207-227.
—, «Diégesis y digresiones episódicas en el *Quijote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 92 (2015), pp. 979-996.
Garrido Domínguez, Antonio, *Aspectos de la novela en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007.
Genette, Gérard, *Figures III*, Le Seuil, Paris, 1972.
—, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.
Gerber, Clea, «Figuras del lector en el *Quijote* de Avellaneda», en *Don Quijote en Azul 7. Actas selectas de las VII Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2014*, ed. J. D'Onofrio y C. Gerber, Azul, Azul, 2015, pp. 82-91.
—, «Altisidora, Avellaneda y las resurrecciones infernales en el *Quijote* de 1615», *Cuadernos del Sur-Fascículo Letras*, 46 (2016a), pp. 23-39.
—, «Cuerpo, discurso y deseo femenino en el *Quijote*: maternidades en conflicto en la "casa de placer" de la duquesa», *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 5 (2016b), pp. 255-273.
—, *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el «Quijote» de Cervantes*, Instituto Universitario de Investigación «Miguel de Cervantes» – Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2018a.
—, «Escritura y finitud en el Cervantes tardío. Algunas consideraciones sobre el paratexto del *Persiles*», en *Don Quijote en Azul 10. Actas selectas de las X Jornadas Internacionales Cervantinas*, ed. J. D'Onofrio, C. Gerber, y N. Vitali, Unicen, Tandil, 2018b, pp. 93-98.
—, «"Dilatar la vida": digresión y estilo tardío en el *Persiles* de Cervantes», en XII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, Buenos Aires, 6 de agosto de 2021 (ponencia vía *zoom*).
Gómez Canseco, Luis, «Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda 1613-1615)», en *Cervantes en Italia,* ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2001, pp. 129-147.
— (ed.), Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Real Academia Española, Madrid, 2012.
González García, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2015.
González Rovira, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996.
Grilli, Giuseppe, «Cervantes *de senectute*: entre el *Quijote* y el *Persiles*", *Anuario de Estudios Cervantinos,* 11 (2015), pp. 161-177.
—, *«De senectute». Cervantes último*, Aracne Editrice, Roma, 2016.

Grohmann, Alexis y Caragh Wells (ed.), *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald*, Palgrave MacMillan, New York, 2011.
Guerra Caminiti, Estrella, «La digresión en los *Comentarios reales de los incas*: ¿oportunidad para la ficción? El caso de Pedro Serrano», *Lexis*, 33 (2009), pp. 325-339.
Guillén, Claudio, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Antonio Rodríguez-Moñino*, I, Castalia, Madrid, 1966, pp. 221-231.
Güntert, Georges, «Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*», en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro. Barcelona/Gerona, 21-24 de octubre de 2009*, ed. E. Fosalba y C. Vaíllo, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2010, pp. 227-247.
Jaeger, Stephen, *Ennobling Love: In Search of a Lost Sensibility*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2010.
James-Raoul, Danièle, «La digression dans les arts poétiques des XIIe et XIIIe siècles: aperçu théorique», en *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, ed. C. Connochie-Bourgne, Université de Provence, Aix-en-Provence, 2005.
Kemp, Simon, «The Inescapable Metaphor: How Time and Meaning Become Space When We Think about Narrative», *Philosophy and Literature*, 36 (2012), pp. 391-403.
Lakoff, Robin, *Language and Woman's Place*, Harper and Row, New York, 1975.
Laspéras, Jean-Michel, «Un art nouveau de faire des nouvelles», en *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, ed. J. M. Laspéras, Université de Montpellier / Castillet, Montpellier, 1987, pp. 177-183.
Laugaa, Maurice, «Le théâtre de la digression dans le discours classique», *Semiotica*, 4, 2 (1971), pp. 97-126.
—, «Identifier la digression», *Textuel*, 28 (1994), pp. 101-114.
Longino, *Sobre lo sublime*. Demetrio, *Sobre el estilo*, ed. J. García López, Gredos, Madrid, 1979.
López García, Ángel y Ricardo Morant, *Gramática femenina*, Cátedra, Madrid, 1991.
López Grigera, María Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994.
—, «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 178-191.
—, «La invención del *Guzmán de Alfarache* (1599) entre Poética y Retórica», en *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, ed. P. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 255-270.

Malfatti, Sarah, «Políticas de la lectura: los personajes de *Don Quijote* como comunidades interpretativas», *Letral*, 16 (2016), pp. 16-27.
Marín Pina, María del Carmen, «La aventura de leer y las mujeres del *Quijote*», *Boletín de la Real Academia Española*, 85 (2005), pp. 417-441.
—, «Las damas también juegan: intercambio de motes de palacio en la década de 1620», *Atalanta*, 8 (2020), pp. 10-28.
Márquez Villanueva, Francisco, «La interacción Alemán-Cervantes», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 149-181.
McGrady, Donald, «"Tienen los celos pasos de ladrones": en Calderón y Lope», *Anuario Lope de Vega*, 1 (1995), pp. 231-233.
—, «Introducción», en Lope de Vega, *Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, ed. D. McGrady, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, pp. IX-XXIV.
—, «Las fuentes de *Las fortunas de Diana* de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 13 (2007), pp. 93-116.
McMorran, Will, *The Inn and the Traveller: Digressive Topographies in the Early Modern European Novel*, Oxford University Press, Oxford, 2002.
Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*, ed. F. Gascó, M. García García y J. Gutiérrez Calderón, Gredos, Madrid, 1996.
Milhe Poutingon, Gérard, *Poétique du digressif. La digression dans la littérature de la Renaissance*, Garnier, Paris, 2012.
Moner, Michel, «Retórica y mayéutica: estrategias dialógicas en el *Persiles*», *en El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, ed. A. Vian Herrero y C. Baranda Leturio, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006, pp. 341-350.
Montalbetti, Christine, y Nathalie Piegay-Gros, *La digression dans le récit*, Bertrand Lacoste, Paris, 1994.
Montero Reguera, José. «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39 (1999), pp. 313-336.
—, «Prosas de Lope», *Lectura y Signo*, 3 (2008), pp. 195-235.
Navaud, Guillaume, «La digression dans *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*», *Loxias,* 15 (2007).
Neuschäfer, Hans-Jörg, *La ética del «Quijote»: función de las novelas intercaladas*, Gredos, Madrid, 1999.
La novela disgresiva en España, Fundación Luis Goytisolo, El Puerto de Santa María, 2005.
Ortiz Robles, Mario, «El estilo tardío del *Persiles* de Cervantes», *eHumanista / Cervantes*, 5, (2016), pp. 413-425.

Otten, Michel, «Narration et digression», en *Narration et interpretation*, ed. C. Gothot-Mersch, R. Célis y R. Jongen, Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1984, pp. 21-34.
Panico, Maria, «La *digressio* nella tradizione retorico-grammaticale», *Bolletino di Studi Latini,* 31 (2001), pp. 478-496.
Parker, Alexander A., «Fielding and the Structure of *Don Quixote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38 (1956), pp. 1-16.
Patterson, Lee, «Feminine Rhetoric and the Politics of Subjectivity: La Vieille and the Wife of Bath», en *Rethinking the Romance of the Rose,* ed. K. Brownlee y S. Huot, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1992, pp. 316-358.
Pelorson, Jean-Marc, *El desafío del «Persiles»*, Université Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2003a.
—, «Le *Persiles* et *Les Ethiopiques*: esquisse d'une comparaison dynamique», en *Autour de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional» de Miguel de Cervantes. Études sur un roman experimental du Siècle d'Or*, ed. C. Andrès, Indigo, Paris, 2003b, pp. 15-32.
Piégay-Gros, Nathalie (ed.), *La digression*, Université Paris 7, Paris, 1994.
Pineda, María Victoria, *La imitación como arte literario en el siglo xvi español*, Diputación Provincial, Sevilla, 1994.
—, «La herencia de Quintiliano en las teorías españolas de la *imitatio* durante el siglo XVI», en *Quintiliano. Historia y actualidad de la retórica*, III, ed. T. Albaladejo, J. A. Caballero López y E. del Río Sanz, Instituto de Estudios Riojanos, Calahorra, 1998, pp. 1475-1484.
Quintiliano, *Obra completa*, ed. A. Ortega Carmona, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1996.
Presotto, Marco (ed.), Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, Castalia, Madrid, 2007.
Rabell, Carmen R., *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer «novellas»*, Tamesis, London, 1992.
—, *Ficciones legales*: *ensayos sobre ley, retórica y narración*, Maitén, San Juan, 2007.
Rallo Gruss, Asunción, «Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda*, 8 (1989), pp. 161-179.
Rey Hazas, Antonio, «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega», en *El* Quijote *(1605-2005)*, ed. R. Bonilla Cerezo and A. Costa, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2006, pp. 31-57.
Rico, Francisco (ed.), Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, Alianza, Madrid, 1968.

Rico Verdú, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, CSIC, Madrid, 1973.
Riley, Edward C., «La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación Internacional de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 83-94.
—, «Tradición e innovación en la novelística cervantina», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17 (1997), pp. 46-61.
Robbins, Jeremy, «The Twists and Turns of Life: Cervantes's *Trials of Persiles and Sigismunda*», en *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald*, ed. A. Grohmann y C. Wells, Palgrave MacMillan, New York, 2011, pp. 9-20.
Rodríguez Posada, Adolfo, «"Frías digresiones": licencia y censura de la digresión amplificada en el *Quijote*», en *El retablo de la libertad: la actualidad del «Quijote»*, ed. M. Cioba, A. Rodríguez Posada, M. Stancu y S. A. Stefan, Institutul Cultural Român, Bucarest, 2016, pp. 151-171.
Ruiz Fernández, María Jesús, «La oralidad de la escritura: retórica y novela corta española del siglo XVII», *Draco*, 5-6 (1993-1994), pp. 187-208.
—, «El diálogo a oscuras de Lope de Vega y Marta de Nevares», en *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*, ed. A. J. Martín Castellanos, F. Velázquez Basanta, J. Bustamante Costa y B. Justel Calabozo, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1998, pp. 389-396.
Ruiz Pérez, Pedro, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2006.
—, «Cervantes y la escritura *de senectute* (en torno al *Viaje del Parnaso*)», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*, ed. A. J. Sáez, Università Ca' Foscari Venezia, Venezia, 2021, pp. 313-324.
Sabry, Randa, «La digression dans la rhétorique antique», *Poétique*, 79 (1989), pp. 259-276.
—, *Strategies discursives: digression, transision, suspens*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1992.
Said, Edward, *Musical Elaborations*, Columbia University Press, New York, 1991.
—, *On Late Style*, Bloomsbury, London, 2006.
Sánchez Jiménez, Antonio (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia*, Cátedra, Madrid, 2022.
Santovetti, Olivia, *Digression. A Narrative Strategy in the Italian Novel*, Peter Lang, Bern, 2007.

Savoyane, Henri-Lepage, «Roman, digressions et traduction. *Middlemarch* en français», *Revue d'Histoire de l'Amérique Française*, 27, 3 (1973), pp. 440-441.
Schwartz, Lía, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 19 (2000), pp. 265-285.
Scordilis Brownlee, Marina, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and Their Cervantine Context*, Studia Humanitatis, Madrid, 1981.
Serés, Guillermo, «La alternancia estilística de Sancho en el episodio de la ínsula de Barataria», en «Llaneza»: Estudios dedicados al profesor Juan Gutiérrez Cuadrado, ed. M. P. Garcés Gómez, M. Bargalló Escrivà y C. Garriga Escribano, Universidade da Coruña, La Coruña, 2014, pp. 539-556.
Sobejano, Gonzalo, «*El Coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes», *Hispanic Review*, 43 (1975), pp. 25-41.
—, «La digresión en la prosa narrativa de Lope y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, II, ed. E. Alarcos Llorach y M. V. Conde, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1977, pp. 469-494.
Stegmann, Tilbert Diego, *Cervantes' Musterroman «Persiles», Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, «Don Quijote»)*, Hartmut Ludke, Hamburg, 1971.
Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, vol. 1, R. and J. Dodsley, London, 1760.
Suárez, Cipriano, *De arte rhetorica libri tres,* Andrea Pescioni, Sevilla, 1569.
Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de retórica*, ed. M. D. Reche Martínez, Gredos, Madrid, 1991.
Vega Carpio, Lope de, *Arcadia. Prosas y versos*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2012.
—, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2016.
—, *La Circe, con otras rimas y prosas*, en *Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. A. Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, pp. 351-747.
—, *La Dorotea*, ed. D. McGrady, RAE, Madrid, 2011.
—, *La Filomena*, en *Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. A. Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, pp. 1-349.
—, *La Gatomaquia*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2022.
—, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2002.
—, *El peregrino en su patria*, ed. J. González Barrera, Cátedra, Madrid, 2016.
—, *Pastores de Belén*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2010.

Vélez Sainz, Julio, *La defensa de la mujer en la literatura hispánica: siglos XV-XVII*, Cátedra, Madrid, 2015.
—, «*De amor, de honor e de donas*»: *mujer e ideales cortesanos en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Complutense, Madrid, 2013.
Vila, Juan Diego, «Lope de Vega y la poética de la *novella* en *Las fortunas de Diana*: verosímiles narrativos y transgresión», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, ed. F. Sevilla y C. Alvar, Castalia, Madrid, 2000, pp. 805-816.
—, «Lectura e imaginario de la femineidad en las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega», en *Silva: studia philologica in honorem Isaías Lerner*, ed. I. Lozano Renieblas y J. C. Mercado, Castalia, Madrid, 2001, pp. 697-708.
—, «"Con las ansias de la muerte": el aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino», en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. S. López Poza, N. Pena Sueiro, M. de la Campa, I. Pérez Cuenca, S. Byrne y A. Vidorreta Torres, Universidade da Coruña – Servizo de Publicacións, A Coruña, 2019, pp. 813-827.
Wallenstein, Sven-Olov, «Adorno and the Problem of Late Style», *Site*, 31-32 (2012), pp. 95-110.
Weinberg, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago University Press, Chicago, 1963.
Williamson, Edwin, «Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2 (1982), pp. 41-67.
Ynduráin, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1962.
Zavala, Lauro (ed.), *Poéticas de la brevedad*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.
Zimic, Stanislav, *Los cuentos y las novelas del «Quijote»*, Iberoamericana, Madrid, 1998.
—, *Cuentos y episodios del «Persiles». De la isla bárbara a una apoteosis del amor humano*, Mirabel, Vilagarcía de Arousa, 2005.

ENCUENTROS DE INVESTIGADORES

Literatura áurea y Humanidades Digitales: un trienio de constante progresión (2020-2023)

Sònia Boadas
Universitat Autònoma de Barcelona

Cuando Fausta Antonucci, presidenta de la AISO, me confió la coordinación del Encuentro de Investigadores de Humanidades Digitales pensé en la archiconocida máxima de Virgilio: *Audentes Fortuna iuvat*.[1] Para acometer una tarea ardua, compleja y de gran responsabilidad como esta, es necesario que la valentía —quizá imprudencia— de aceptar el reto esté acompañada de cierta fortuna para poder llegar a buen puerto. Encomendándome a una y a otra, a lo largo de las páginas siguientes intentaré presentar una panorámica de los estudios dedicados a la literatura del Siglo de Oro y a las Humanidades Digitales que se han desarrollado en los últimos tres años, ofreciendo también un balance y una reflexión sobre el estado de la investigación.

Si bien los encuentros de investigadores de la AISO se remontan al año 2002, el espacio dedicado a las Humanidades Digitales no se inauguró hasta el año 2017, cuando Simon Kroll (2019), en el congreso que se celebró en Madrid, hizo un excelente primer repaso a los trabajos que habían aparecido hasta el momento. Era una incursión preliminar, la primera piedra de un camino que ya se auguraba fructífero. En el último congreso, organizado en Neuchâtel, María Martos (2022) le tomó el relevo y se encargó de realizar una exhaustiva revisión de la evolución de los estudios literarios en el campo

[1] El presente trabajo se presentó en el marco del Encuentro de Investigadores en Humanidades Digitales del XIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (AISO), que se celebró en la Universidad de Oviedo, el día 17 de julio de 2023. Quiero expresar mi agradecimiento a la junta directiva de la AISO, y a su presidenta en particular, por haberme encargado la coordinación de este encuentro.

de las Humanidades Digitales. Sin duda, el presente artículo está en deuda con los trabajos que hicieron ambos investigadores, así como con todos los colegas que con mucha generosidad han compartido conmigo información sobre proyectos, plataformas y publicaciones digitales.[2]

1. La edición de textos en la era digital

El texto, y más específicamente el texto crítico, es la base fundamental del trabajo del filólogo. Como filólogos, tenemos la necesidad de trabajar con textos fijados con criterios ecdóticos y, por lo tanto, debemos asegurarnos de que las ediciones que manejamos, ya sean en papel o en formato digital, presenten un texto fiable y que sea el resultado de la labor ecdótica. Si bien con un libro físico sabemos diferenciar con claridad una edición crítica de una edición divulgativa, por ejemplo, esta distinción a veces se desvanece cuando navegamos por el mundo digital. En la web conviven ediciones de naturaleza muy dispar, con membretes que no ayudan a su correcta identificación: «edición digitalizada», «edición crítica digital», «edición digital», «edición académica». Estas y otras denominaciones, usadas a veces con poco criterio, definen productos completamente diferentes: desde opciones cuya maquetación y formato son idénticos al de la edición en papel, hasta textos que se acercan al concepto de *ePhilologie* (Crane, Bamman y Jones 2007) y que superan, en metodología y en resultados, los límites de la edición tradicional.[3] Es preciso, pues, distinguir entre dos conceptos básicos: la edición digital, aquella que aporta un valor adicional al texto, que incluye información o materiales complementarios que no tienen cabida en una edición impresa; y una edición digitalizada, el equivalente a una edición en papel pero consultable a través de la pantalla, es decir, en facsímil o en PDF.

Para trazar una visión panorámica de las ediciones *online* que podemos encontrar, me gustaría empezar mencionando el portal Parnaseo, dirigido por

[2] Me gustaría indicar que he limitado el rastreo de publicaciones y proyectos del ámbito específico de las HHDD y de la literatura del Siglo de Oro. También me he centrado exclusivamente en las aportaciones que han aparecido en este último trienio, desde 2020 hasta 2023, aunque el listado bibliográfico de recursos digitales, que se puede consultar *online*, incluye también aquellos proyectos que se iniciaron con anterioridad a este periodo y que han incorporado novedades o actualizaciones.

[3] La *ePhilology* supone un cambio de rumbo en la disciplina sin perder de vista la centralidad del texto pero con una práctica y una evolución digital.

José Luis Canet, que ha continuado con la labor de edición crítica empezada hace ya varios años. La página web pone a disposición de los usuarios una colección formada por más de un centenar de títulos, de los cuales dieciocho se han publicado en este último trienio. Se trata, en todos los casos, de ediciones críticas publicadas en formato PDF y que se incluyen como parte de las revistas *Lemir* y *Memorabilia*.

En la misma línea se encuentra la Colección Digital Proteo, dirigida por María Luisa Lobato, que, en colaboración con la Biblioteca Cervantes Virtual, ha posibilitado el acceso digital a la edición crítica y el estudio preliminar de veinticuatro comedias de Agustín Moreto. Las obras se pueden leer en PDF, con el mismo formato y paginación que la edición impresa, publicada por la editorial Reichenberger. Se trata de la misma fórmula de colaboración que se ha establecido para la colección Teatro Caballeresco, que forma parte del proyecto Mapping Chivalry dirigido por Anna Bognolo. En este caso, se ofrecen ediciones críticas en formato PDF y el primer resultado ha sido la edición del *Amadís y Niquea* a cargo de Claudia Demattè.

Por otra parte, hay iniciativas que han decidido librarse de los corsés de la página impresa. Estos proyectos conciben, aunque de formas diferentes, la edición digital como un objeto dinámico, que permite una interacción por parte del lector, así como la colaboración y la futura reutilización del código. En este sentido, quiero empezar mencionando la Colección Clásicos Hispánicos, fundada por Pablo Jauralde Pou y actualmente dirigida por Carlos Fernández González, y que desde 2012 se dedica a editar textos con fidelidad, rigor y pulcritud, para «paliar el deterioro filológico que ha supuesto la aparición del libro-electrónico en el mercado editorial». Los textos se publican en dos formatos, EPUB y MOBI y están construidos sobre una base en XML-TEI, a la que también se puede acceder. Son de descarga libre y gratuita, y cuentan con licencia Creative-Commons. En el último trienio han ampliado su repertorio con veinte títulos más, superando así las ciento diez obras publicadas.

La biblioteca digital ARTELOPE lleva años desarrollándose y ha conseguido crear un gran repositorio de ediciones digitales de teatro áureo bajo la dirección de Joan Oleza, de la Universitat de València. Los textos de las obras publicadas no siempre son ediciones críticas, sino que a veces se publican transcripciones de un testimonio antiguo, como ocurre en el caso de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, que toma el texto de la *Oncena parte de las comedias de Lope de Vega* (1618). Las ediciones emplean la codificación

semántica TEI-XML, pero no incluyen notas, ni aparato crítico, ni estudio introductorio. En estos momentos, la colección Lope de Vega está formada por trescientos trece títulos, treinta y nueve de los cuales se han incorporado en los últimos tres años. El repositorio, además, se complementa con una base de datos, a la que me voy a referir más adelante, que permite buscar información sobre las piezas. Dentro de la biblioteca digital Artelope se encuentra la colección EMOTHE: Early Modern Theatre, que ofrece en acceso abierto un repertorio de clásicos teatrales de la edad moderna europea, con textos de la tradición italiana, inglesa, francesa, portuguesa y española. En estos momentos, la colección está formada por cincuenta y ocho obras, cuyos textos también están codificados en XML-TEI. La edición digital de cada obra contiene al menos dos versiones, una en el idioma original y la otra en una traducción, que pueden consultarse de manera simultánea. Durante el último trienio, se ha incorporado una edición especial a la Biblioteca Emothe,[4] la de *La estrella de Sevilla* elaborada por Nadia Revenga, que es el resultado de la tesis doctoral que defendió en la Universidad de València (Revenga 2021). El portal ofrece el estudio literario de la obra (atribución, testimonios, traducciones, análisis estilométrico, métrica, etc.), así como la posibilidad de acceder a la edición digital, codificada en XML-TEI, la cual consta de seis textos que se pueden leer de forma individual o de forma sinóptica. En la edición crítica elaborada por Revenga, pueden activarse hasta seis categorías de notas, que añaden al texto valoraciones ecdóticas, de cuño explicativo, de vocabulario, críticas, vinculadas a una imagen y vinculadas a un vídeo. Asimismo, también se ofrecen, para su consulta y/o descarga, tanto los archivos XML de las obras, como todo el código desarrollado para la publicación *online* de la edición. Este último apartado incluye una guía de marcado XML y un tutorial para la reutilización del código.

Por su parte, el proyecto sobre las polémicas literarias en torno a Góngora, que dirige Mercedes Blanco, ha seguido incorporando textos codificados con lenguaje XML-TEI a su biblioteca digital. En concreto, son seis las ediciones que se han incorporado en el último trienio, todas ellas en formato HTML y publicadas con licencia Creative-Commons.[5] Cuentan con una profusa

[4] En realidad, las incorporaciones son dos, pero una de ellas no se circunscribe al ámbito de estudio de esta intervención. Se trata de *Friar Bacon and Friar Bungay*, de Robert Greene, que ha editado y traducido Francisco Lázaro Lázaro (2020).

[5] *Las censuras inquisitoriales de las Obras en verso de Homero Español*, editado por Mathilde Albisson (2020); el *León prodigioso*, editado por Victoria Andrada

introducción y estudio, y con notas aclaratorias, que se activan cuando pasamos el cursor por encima del texto.[6]

Otra plataforma de reciente creación y en vías de desarrollo es la biblioteca digital del proyecto «Pronapoli», impulsada por Eugenia Fosalba, que presenta la edición digital en formato XML-TEI de las odas latinas de Garcilaso, varias de ellas recién descubiertas. Está previsto que en una segunda fase la biblioteca se complete con la edición de la obra poética de Garcilaso en castellano.

Para continuar con este repaso, me voy a remontar momentáneamente al año 2015, cuando se publicó *La dama boba. Edición crítica y archivo digital*, dirigido por Marco Presotto. Si bien el proyecto se planteó como un laboratorio de pruebas, un intento de presentar un modelo de representación de tradiciones textuales complejas que implicase la superación de los límites de la edición tradicional en papel, el resultado, además de ser un producto digital de calidad, ha servido como referencia y como punto de partida para ediciones digitales que se han desarrollado *a posteriori*.

Tomando como referencia la edición digital de *La dama boba*, el Grupo de Investigación Calderón de la Barca (GIC), dirigido por Santiago Fernández Mosquera, ha publicado tres ediciones críticas digitales de las obras de Calderón, con una visualización sinóptica de texto e imagen que el usuario puede modificar según sus intereses (permiten comparar la edición crítica con la reproducción de los testimonios que se han tenido en cuenta).[7] El texto aparece destacado cuando contiene variantes y también notas de comentario, que se pueden consultar con facilidad. Las ediciones críticas,

Arribas (2020); *Lo 'Nfarinato secondo*, editado por Christopher Geekie (2020); *La Carta de Juan de Espinosa a Juan de Arguijo sobre la poesía oscura*, editada por Héctor Ruiz Soto (2021); *La Silva a las Soledades de don Luis de Góngora*, editado por Antonio Azaustre (2023), y *La traducción latina de algunos versos del Polifemo*, editado por Bartolomé Pozuelo Calero (2023).

6 En el caso de dos obras de Góngora, *La comedia de las firmezas de Isabela* (1610) y la *Comedia del doctor Carlino* (1613), el proyecto también ha introducido histogramas que reflejan la frecuencia con la que hablan los personajes, además de unos gráficos de interlocución. Este último, que se genera de forma automática a partir de la codificación de la obra, representa la relación que tienen los personajes entre ellos en función del número de palabras que pronuncian y a quién las dirigen.

7 Las obras publicadas son: *A secreto agravio, secreta venganza*, editada por el Grupo de Investigación Calderón; *Duelos de amor y lealtad*, editada por Laura Carbajo Laro, y *Manos blancas no ofenden*, editada por Verónica Casáis Vila.

además, están vinculadas a una base de datos de obras de Calderón que, a medida que vaya incorporando más publicaciones, se convertirá en una herramienta muy útil para profundizar en la investigación.

También la biblioteca Gondomar Digital se ha beneficiado de la experiencia adquirida en la realización de *La dama boba*. El proyecto, dirigido por Luigi Giuliani, Fausta Antonucci y Marco Presotto, tiene como objetivo ofrecer ediciones críticas y anotadas de las obras dramáticas que constituyen el fondo manuscrito de la colección Gondomar. En estos momentos, la biblioteca contiene la edición crítica de cuatro comedias, pero a lo largo de 2023 está previsto que se publiquen cinco títulos más.[8] Se ha optado por una marcación TEI simplificada, a partir de una conversión automática de Word al formato XML-TEI. A diferencia de *La dama boba*, se ha prescindido de la visualización facsímil de los testimonios, pero las ediciones aquí reunidas presentan toda la información sobre el texto (testimonios, introducción, problemas textuales, sinopsis argumental, etc.). Muy útiles e intuitivas son las opciones de mostrar u ocultar las variantes, así como las notas. Y también es necesario destacar las opciones de búsqueda avanzada, que permiten buscar en todo el corpus, en el texto de una comedia determinada o incluso solo en las notas.

Otro de los productos que nace a partir del banco de pruebas de *La dama boba* es la Biblioteca Digital PROLOPE, que ofrece ediciones digitales de las comedias de Lope de Vega codificadas en lenguaje XML-TEI. Actualmente está en fase de desarrollo y cuenta con cuatro ediciones críticas.[9] En la página de inicio, el usuario dispone de dos maneras de acceder a los textos. Si opta por la «Sala de lectura», se acerca a una edición interactiva y adaptable a los intereses del usuario. A través de un menú lateral extensible se puede navegar por las distintas secciones del prólogo (problemas textuales, resumen del argumento, versificación, *fontes criticae*, etc.) y también por el texto, que puede completarse con las notas aclaratorias de las notas (en globo o en panel aparte), la versificación y las variantes críticas. Estas últimas

[8] Las comedias disponibles actualmente son: *Los carboneros de Francia*, editada por Elena Merlino (2023); *Los donaires de Matico*, de Lope de Vega, editado por Marco Presotto (2023); *La comedia del valor de las letras y las armas*, editada por Anne-Marie Lievens (2023); y *La conquista de Jerusalén*, de Miguel de Cervantes, editada por Fausta Antonucci (2023).

[9] Las comedias disponibles en este momento son: *El bautismo del príncipe de Marruecos, Servir a señor discreto*, *Los ramilletes de Madrid* y *El acero de Madrid*.

se pueden visualizar de dos maneras distintas: o bien en forma de globo o bien mediante la presentación de las variantes directamente alineadas en el lugar que les corresponde en el texto. La «Sala de investigación», por su parte, ofrece opciones de búsqueda, como ocurría con Gondomar Digital, sobre todo el corpus de textos o sobre una sección del mismo. También existe la posibilidad de generar automáticamente un aparato crítico o de generar una lista de variantes seleccionando uno o varios testimonios, lo cual será de gran utilidad en estudios ecdóticos y en procesos de filiación. Todas las ediciones y los archivos XML-TEI son descargables y reutilizables en este formato además de en formato .txt y pdf.

Para la elaboración de bibliotecas digitales, en los últimos años se ha empezado a optar por automatizar las tareas de transcripción mediante herramientas de reconocimiento de textos. Esto es lo que ha implementado el proyecto «Mambrino», dirigido por Anna Bognolo y Stefano Neri, que desde el 2003 se dedica al estudio de los libros de caballería italianos que derivan de la tradición española, un corpus de textos que supera los mil quinientos volúmenes. Ante tal cantidad de obras, varios miembros del equipo, con Stefano Bazzaco a la cabeza, han realizado pruebas con tecnologías de reconocimiento óptico de caracteres para la transcripción y posterior estudio de los textos. Los resultados más exitosos son los que han obtenido gracias al software Transkribus, con el que han podido desarrollar dos modelos de HTR (*Handwritten Text Recognition*) que permiten la transcripción automática de textos en letra gótica y redonda, con un margen de error muy pequeño, alrededor del 2 % (Bazzaco 2020; Bazzaco, Jiménez Ruiz, Torralba Ruberte y Martín Molares 2022). Estas transcripciones automáticas, una vez revisadas, se van a etiquetar con los estándares XML-TEI y van a conformar el corpus piloto de la Biblioteca Digital del Proyecto Mambrino, donde se va a poder confrontar el facsímil con la transcripción del texto, además de poder consultar los resúmenes de cada capítulo.

En esta misma línea, cabe destacar el trabajo llevado a cabo por Álvaro Cuellar (2023), que gracias también a la herramienta Transkribus, desarrollada por el proyecto europeo «READ: Retrieval and Enrichement of Archival Documents», ha podido transcribir y modernizar automáticamente unas mil trescientas cincuenta piezas teatrales del Siglo de Oro (mil impresos y trescientos cincuenta manuscritos) y ponerlas a disposición del público investigador a través de la plataforma TEXORO: Textos del Siglo de Oro. De la misma manera, Cuéllar ha construido tres modelos de transcripción

automática que están a disposición de los investigadores. Los grados de precisión de estos modelos son muy elevados, con un 99 % de acierto en el caso de los impresos y un 90 % en los manuscritos.

Llegados a este punto, me gustaría plantear un par de reflexiones sobre esta primera línea de estudios. Es verdad que muchos proyectos han iniciado la andadura por el mundo de la edición crítica digital, pero sigue existiendo una fuerte dependencia del formato papel, no solo de las ediciones digitalizadas, sino también en algunas ediciones digitales que siguen, ya sea en presentación, distribución de la información o publicación de materiales, un esquema anclado en las ediciones tradicionales. Eso es así por varios motivos, entre los que me gustaría destacar tres: en primer lugar, porque somos hijos de la imprenta, de la era Gutenberg, y para nosotros es muy difícil imaginar una edición sin vincularla a un soporte físico, a un libro —hay que tener en cuenta, además, que la base de nuestros estudios son los textos escritos en esos libros, y eso hace aún más difícil concebir un producto digital que se aleje de este paradigma—; en segundo lugar, por las infinitas posibilidades que ofrece el formato digital, tan diferentes entre sí como distintas son las maneras de abordar una edición; y en tercer lugar, por la falta de referentes. No existe un modelo a seguir, un estándar y una práctica común que marque una guía. A diferencia de un libro en papel, que sabemos cómo manejar y dónde encontrar la información que buscamos, uno de los principales problemas con las ediciones digitales es que no hay uniformidad ni en los datos facilitados, ni en la disposición, ni en la presentación de los mismos. En este maremágnum, cada equipo y cada proyecto busca su propio camino en función de sus necesidades particulares, su metodología o sus objetivos.[10]

2. Relacionar la información: bases de datos

El segundo gran bloque de este repaso panorámico son las bases de datos, que es otro de los recursos que más se ha desarrollado en este último trienio. Para realizar una revisión a las bases de datos de referencia en el campo de la literatura áurea, me ha parecido oportuno empezar por mencionar los cambios y actualizaciones que han implantado las bases de datos consolidadas, para después describir brevemente aquellas bases de nueva creación.

[10] Allés (2017) ya reflexionaba sobre estas y otras problemáticas de la edición crítica digital.

Son muchas las herramientas digitales que permiten almacenar y relacionar información que se han convertido en una referencia incontestable para el estudio de la literatura áurea. Bases de datos bibliográficas como CLARISEL, Philobiblion o Cibeles, recursos como Iberian Books, BIESES o el CORDE son, a día de hoy, unos instrumentos de uso casi obligatorio entre los investigadores. Una de las bases de datos más consultadas para el estudio de la literatura áurea es el portal BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro), que es el resultado de la investigación iniciada en 1992 por el SIELAE de la Universidade da Coruña, dirigido por Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, que ha obtenido desde entonces once proyectos de investigación financiados. En estos momentos, el portal, que ha renovado su aspecto, incluye bases sobre Relaciones de Sucesos, Emblemática, Polianteas e Inventarios y Bibliotecas. Durante los últimos tres años, el equipo de investigadores se ha encargado de la alimentación de la base de datos Symbola, de divisas o empresas históricas, y del Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de sucesos (CBDRS), que localiza más de diez mil ejemplares de Relaciones de sucesos. Asimismo, está previsto que en breve también se ponga en marcha el repositorio documental BIDISO-Textos.

El camino recorrido por otra gran base de datos de referencia en el hispanismo, Dialogyca, es dilatado y bien conocido. Bajo la dirección de Consolación Baranda Leturio y Ana Vian Herrero, en este último trienio, se han incorporado treinta y nueve nuevos registros y se han actualizado diecinueve. Además, y gracias a un convenio de colaboración establecido con la Biblioteca Nacional de España en 2019, en los tres últimos años el catálogo de esta biblioteca ha incorporado dieciséis nuevos enlaces a fichas de Dialogyca. Con esta actualización, ya son cuatrocientas sesenta las fichas de la BBDD que están enlazadas desde el catálogo de la BNE.

Otra de las piezas clave, en este caso para los investigadores de teatro áureo, es la base de datos confederada ASODAT, un proyecto dirigido por Teresa Ferrer, de la Universitat de València, que vincula la información contenida en distintas bases de datos de teatro clásico español. En una primera fase, ASODAT desarrolló una arquitectura informática que permitió reunir cuatro bases de datos: CATCOM, que recopila noticias de representaciones teatrales; CLEMIT, que reúne datos de censura de los textos dramáticos; MANOS, que analiza manuscritos teatrales y sus copistas, y Digital Música Poética, que ofrece información sobre canciones y bailes integrados en los textos teatrales. En la segunda fase del proyecto, que coincide con los años

aquí reseñados, 2020-2023, se ha incorporado a la federación información procedente de la base de datos DICAT, que contiene más de cinco mil biografías de los directores de compañía del Siglo de Oro, y se han vinculado a ASODAT una base de datos de referencia obligada para los estudiosos de Lope de Vega, como es ARTELOPE, que reúne argumentos, datos y textos del Fénix de los Ingenios; y también EMOTHE, que incluye ediciones digitales de teatro clásico europeo. Más recientemente, los resultados del análisis estilométrico de textos facilitados por el portal ETSO también se incluyen en ASODAT. Es relevante mencionar la creación, en este último trienio, de la base de datos ISTAE (Impresos sueltos del teatro antiguo español), dirigida por Alejandra Ulla, que, además, también se integra dentro de la plataforma ASODAT. ISTAE permite catalogar comedias sueltas con el objetivo de poder identificar estas ediciones gracias a un sistema de descripción que integre los elementos para el reconocimiento de un impreso antiguo, así como aquellos que son propios de la suelta.

En una línea parecida se encuentra la base de datos Comedias Sueltas USA, dirigida por Szilvia Szmuk-Tanenbaum, que ha implementados dos nuevos recursos: un «Glosario» de términos relacionados con la descripción bibliográfica de las comedias sueltas, y una página de «Recursos», que contiene enlaces a sitios web de interés. Sin embargo, la evolución más significativa de este proyecto es la creación de una nueva base de datos: Partes de Calderón, una plataforma en construcción que ofrece un panorama de las ediciones existentes de las obras de Calderón con la intención de convertirse en una herramienta para la correcta identificación de las comedias desglosadas.

Continuando con el estudio de este dramaturgo, es de mención obligada el proyecto Calderón Digital, una base de datos de argumentos y motivos del teatro de Calderón, dirigida por Fausta Antonucci y que sigue actualizándose y añadiendo nuevas fichas al corpus de obras. Además, también es preciso aludir a DRACOR. Drama Corpora, una base de datos dirigida por Frank Fisher en la que se integran textos dramáticos europeos de diferentes países, autores y épocas. Este recurso cuenta con distintos corpus de textos, SpanDraCor, Corpus de textos dramáticos españoles formado por veinticinco obras, o CalDraCor, Corpus dramático de Calderón, que contiene doscientas cinco entradas. Además de ofrecer el texto íntegro de las obras codificado en XML-TEI, la base de datos facilita un grafo que representa la relación entre los personajes de cada una de las obras, así como

la posibilidad de descargar los textos. Además, la aplicación Shiny DraCor permite indagar en redes de coocurrencia.

El grupo PASO de la Universidad de Sevilla, fundado por Begoña López Bueno y actualmente coordinado por Juan Montero, es otro de los grandes proyectos que lleva años apostando por las bases de datos. En el marco del proyecto «SILEM. Sujeto e Institución Literaria en la Edad Moderna», en los tres últimos años, se han añadido dos bibliotecas más a las seis que ya existían (Biografías, Retratos, Polémicas, Historigrafía, Paratextos y Canon). Se trata de PRESOLO y PARANOVA. La primera, dirigida por Ignacio García Aguilar, pretende analizar los paratextos lopescos para comprender las redes literarias que tejió Lope de Vega. Para ello, se han editado con marcación semántica TEI un conjunto de quinientos setenta y cuatro documentos, y se han diseñado distintas herramientas que permiten lanzar búsquedas específicas sobre todo el corpus de textos. Además, también se ha empezado a utilizar la información para llevar a cabo estudios de redes.

Con los mismos criterios se ha creado la base de datos PARANOVA, también dirigida por Ignacio García Aguilar, y dedicada al estudio de los paratextos de las colecciones de novela corta del siglo XVII. Al igual que PRESOLO, contiene una cantidad notable de textos editados en XML-TEI, vinculados a una base de datos que permite realizar búsquedas específicas en su contenido. Estas bibliotecas, además de funcionar de manera independiente, se integran en el motor de búsqueda de SILEM, que permite realizar hasta cuatro búsquedas diferentes (básica, de palabras, en bibliotecas, búsqueda Pro) entre las ocho bibliotecas que conforman el portal.

La base de datos Q.Theatre, dirigida por Emilio Martínez Mata, es un recurso sobre las recreaciones teatrales del *Quijote* que pretende poner énfasis en la continua presencia de la obra de Cervantes en los escenarios europeos, desde el siglo XVII hasta la actualidad. En continua ampliación y actualización, en estos momentos la base de datos está formada por doscientos sesenta y un registros de recreaciones y trescientos trece recursos disponibles.

También ha iniciado su andadura en el último trienio AUTESO, Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro, dirigida por Sònia Boadas y Marco Presotto. El recurso cataloga, describe y permite la búsqueda de los manuscritos teatrales autógrafos del Siglo de Oro español. Además de facilitar los datos bibliográficos y codicológicos de cada testimonio, la base de datos ofrece información detallada sobre el proceso de creación de los textos. En estos momentos, cuenta con setenta y un registros de distintos autores, como

Lope, Calderón, Mira de Amescua o Pérez de Montalbán, y pretende ser una herramienta de investigación para indagar en el proceso de composición del texto dramático.

ROLECALL, A Database of Characteres in Early Modern European Theater, es una base de datos en línea creada por David Amelang que analiza el discurso y la presencia de protagonistas femeninas en el teatro europeo durante los siglos XVI y XVII. Entre otras utilidades, Rolecall permite visualizar directamente las proporciones de los versos que pronuncian los personajes femeninos frente a los masculinos en las obras dramáticas de la base de datos. En estos momentos, cuenta con dos mil doscientas setenta y seis obras, entre las cuales se pueden lanzar diferentes tipos de búsqueda. Además, la plataforma incluye una herramienta de comparación del discurso efectuado en función del género, gracias a la cual se puede ver la proporción de parlamentos efectuados por hombres y por mujeres en las obras de dramaturgos europeos, o un gráfico en el que se representa en una línea cronológica la proporción de discurso femenino de las obras publicadas en un país determinado.

Para finalizar, me gustaría aludir a dos bases de datos de reciente creación y en fase de desarrollo que están vinculadas al proyecto «Mapping Chivalry». La primera es Teatro caballeresco, un recurso dirigido por Daniele Crivellari que contiene fichas sobre textos dramáticos del Siglo de Oro relacionados con libros de caballerías españoles. Y la segunda es Memoram, una base de motivos caballerescos impulsada por Claudia Demattè y Giulia Tomasi, que recoge y pone en relación distintos textos caballerescos a través de la detección y el registro de los motivos que se desarrollan en sus tramas.

3. Metodologías digitales para el estudio literario

3.1. Análisis estilométrico

A pesar de que los esfuerzos de equipos y proyectos de investigación se han centrado en desarrollar ediciones críticas, bibliotecas digitales y bases de datos, los estudios cuantitativos y computacionales también han irrumpido con fuerza en el último trienio. Sin ir más lejos, hace pocos años pocos años la palabra «estilometría» seguramente resultaba prácticamente desconocida para la mayoría de los investigadores del Siglo de Oro, pero este término ha pasado a ser de uso frecuente en los estudios actuales. Esto se debe, en parte, a la aplicación de la estilometría léxica, el análisis estadístico de los términos

más frecuentes en los textos, que permite extraer datos más que interesantes para apuntar a un posible autor o aproximar una fecha de datación.

El auge de este tipo de estudios en el teatro áureo se debe, sin duda, al proyecto «ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro», dirigido por Álvaro Cuéllar y Germán Vega García-Luengos, un recurso que compara los usos léxicos de más de dos mil ochocientos textos y que permite aplicar herramientas informáticas a los numerosos problemas de autoría que presenta el teatro de los siglos XVI y XVII. Con este tipo de análisis, Cuéllar y Vega han podido atestiguar, por ejemplo, la autoría lopesca de *La francesa Laura*, comedia con la que el Fénix de los Ingenios ha ampliado aún más su ya nutrido corpus dramático; o se ha podido atribuir a Juan Ruiz de Alarcón la autoría de *La monja alférez*. El recurso, puesto a disposición de los investigadores, así como la generosidad y predisposición de sus directores, ha favorecido el aumento considerable de estudios estilométricos en los últimos años. Entre 2020 y 2023 se han publicado un total de treinta y nueve trabajos de cuño estilométrico, una cifra elevada, y más si la comparamos con el mismo tipo de estudios que se publicaron en el trienio anterior, 2017-2020, que son un total de ocho.[11] En tres años se han quintuplicado los análisis estilométricos de obras literarias del Siglo de Oro.

De entre todos estos trabajos, me gustaría destacar dos conjuntos de aportaciones: en primer lugar, los que están vinculados al proyecto «Sound and Meaning in Spanish Golden Age Literature», dirigido por Simon Kroll, que aplica la estilometría rítmica y métrica a las obras teatrales áureas y que está teniendo resultados prometedores tanto para el análisis de autorías, como para los debates de género literario y análisis de personajes; y, en segundo lugar, los análisis que ha aplicado Laura Hernández a distintos corpus poéticos, y en concreto a los versos de Fernando de Herrera. La investigadora, además, ha desarrollado Litcon. Litterary Concordances,[12] específicamente diseñado para el análisis cuantitativo de textos poéticos, descargable y a disposición de todos los investigadores. El programa le ha permitido aportar datos relevantes sobre la autoría herreriana de la edición póstuma de su poesía, que fue publicada por Francisco Pacheco.

---

[11] Los datos se han tomado contando los trabajos que se adjuntan en el listado bibliográfico de este trienio (accesible a través de este enlace) y los que se encuentran en el artículo de Martos (2020).

[12] El programa puede descargarse desde aquí. Véase Hernández Lorenzo (2022).

El auge de estas exploraciones estilístico-cuantitativas también queda demostrado si nos fijamos en los trabajos de investigación y las tesis doctorales que se han llevado a cabo durante este trienio. De los once trabajos reseñados en el listado de publicaciones, cinco utilizan algún tipo de análisis estilométrico para el estudio de textos literarios.

3.2. Análisis de Redes Sociales (ARS)

Si bien los estudios sobre cuestiones de autoría son un ámbito que históricamente ha suscitado muchas dudas y sobre el que estos métodos cuantitativos permiten arrojar nueva luz, no son los únicos que han despertado el interés de los investigadores. El análisis de redes sociales, que se centra en el estudio de las relaciones entre distintos autores u obras y las visualiza a través de grafos, también ha motivado la aparición de nuevos estudios. Baste recordar, por ejemplo, los trabajos que han aparecido en los últimos años: desde el análisis de relaciones entre personajes de las obras de Góngora, que aplica el proyecto de Mercedes Blanco, hasta las redes de sociabilidad entre escritoras de la primera modernidad, que llevan a cabo desde el proyecto BIESES, pasando por la investigación de Elena Martínez Carro y Alejandra Ulla (2019), que analizan las redes literarias que se establecen con las comedias escritas en colaboración. En el último trienio los trabajos de este cuño han aumentado y se han aplicado a distintos campos. Lo han utilizado, por ejemplo, el proyecto «Presolo», para los paratextos de Lope, o la base de datos Dracor, para las obras de Calderón. También se han publicado trabajos que recurren el análisis de redes para los motes poéticos empleados entre damas y caballeros, como es el caso de las aportaciones de Marín Pina (2021), o para profundizar en los personajes de las comedias urbanas del Fénix, como analiza el trabajo de Merino Recalde (2022).

La lista de métodos digitales que se han empleado en el último trienio a la literatura áurea incluye también otros proyectos y trabajos, que, aunque menores en representación, no menos importantes. Para no extenderme, citaré, por ejemplo, las iniciativas que utilizan la geolocalización, como la herramienta que ha diseñado la Biblioteca Nacional de España para dar acceso a su colección de relaciones de sucesos en función de los acontecimientos narrados, o los artículos que se han publicado sobre análisis de sentimientos, que clasifican de manera masiva muchos documentos de forma automática en función de la connotación positiva o negativa del lenguaje que emplean (Rodrigo Ruiz 2021 y 2022).

4. Premios y reconocimientos

Ha sido también durante este último trienio cuando se han consolidado distintos reconocimientos a trabajos e iniciativas digitales. Este es el caso de los premios que otorga la Asociación de Humanidades Digitales (HDH) para contribuir al reconocimiento social y académico de investigaciones del ámbito de las Humanidades Digitales. En las tres últimas convocatorias, los premios al mejor artículo científico del año han sido otorgados a estudios sobre literatura del Siglo de Oro.

En la convocatoria del 2020, el galardón fue para Sònia Boadas, por un artículo en el que se analizaban manuscritos autógrafos de Lope de Vega con técnicas e instrumentos vinculados a la fotografía espectral y la espectrometría, gracias a los cuales se revelaba información sobre el proceso de composición de los textos y las intervenciones de manos ajenas (Boadas 2020). En 2021, el premio fue para un trabajo de Alba Carmona, en el que mediante Análisis de Redes Sociales se presentaban visualizaciones de las interacciones que tenían los personajes de dos obras de Lope de Vega, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*, para demostrar así una extrema homología estructural entre ellas (Carmona 2021). Y el premio al mejor artículo científico del 2022 ha sido para el artículo de Stefano Bazzaco, Ana Milagros Jiménez, Ángela Torralba y Mónica Martín Molares (2022), por su modelo de transcripción automática de textos en letra gótica y redonda.

La misma asociación, en colaboración con la Fundación BBVA, ha convocado también, por primera vez en este último trienio, los Premios a la Mejor Tesis Doctoral en Humanidades Digitales. Este reconocimiento, que tiene en cuenta la innovación, la creatividad y la rigurosidad científica, premió, en la convocatoria del 2021, la tesis de Laura Hernández Lorenzo titulada *Los textos poéticos de Fernando de Herrera: aproximaciones desde la estilística de corpus y la estilometría*, de la que se destacaron sus resultados, además del desarrollo de un *software* propio y su combinación con los resultados de aplicaciones existentes (la librería stylo, la librería FreeLing y el programa Gephy), que le ha permitido crear y ofrecer a la comunidad Litcon, una herramienta informática que puede ser aplicada en otras investigaciones.

También es relevante remarcar el interés de la Fundación BBVA en el trabajo de investigadores y creadores culturales, ya que convoca anualmente

las Becas Leonardo para apoyar proyectos personales de carácter innovador. Así, en la convocatoria del año 2022 se financió el proyecto «CREATEXT. La creación del texto dramático en el Siglo de Oro», dirigido por Sònia Boadas, que aúna el análisis filológico y paleográfico de manuscritos con técnicas vinculadas a la fotografía espectral.

A pesar de que no pertenece al campo estrictamente académico, también me parece relevante mencionar que en el pasado congreso Edu-Con se otorgaron los Premios EDE a los mejores educadores digitales de España. En la categoría de Literatura, uno de los galardones fue para la cuenta de Instagram @literaturas_en_espanol, gestionada por Daniele Crivellari, que tiene más de quince mil seguidores y que con humor y sátira divulga contenido relacionado con la literatura del Siglo de Oro.

5. Conclusiones

El repaso a los principales proyectos, iniciativas y publicaciones en el ámbito de las Humanidades Digitales que he intentado presentar muestra que, si bien veníamos de un periodo, 2017-2020, que Martos había definido como de consolidación, los últimos tres años se podrían calificar como una etapa de constante progresión, vigorización y crecimiento. Y para ello simplemente me remito a las cifras: frente a las sesenta y una publicaciones registradas en el trienio anterior, he localizado más de ciento setenta en este último periodo. La tendencia es claramente al alza y demuestra que hay una apuesta, desde distintos ámbitos y enfoques, por las Humanidades Digitales, un campo que sin duda seguirá ganando espacio y ofrecerá nuevas herramientas, vías y posibilidades para avanzar en la investigación.

Me gustaría concluir esta contribución con una reflexión sobre cuestiones tan importantes y que afectan a la continuidad de los proyectos digitales como son la financiación, la actualización o la permanencia del producto digital. Sería igualmente interesante plantear el tema de la formación, de la preparación técnica que precisamos como filólogos para diseñar, desarrollar, implementar y utilizar muchas de esas metodologías, así como de la necesaria colaboración entre especialistas en distintos ámbitos, la tan eludida y tan poco practicada interdisciplinariedad. Incluso, sería oportuno tratar sobre la permanencia de los productos digitales o la evaluación que esta actividad científica merece por parte de las agencias de calificación.

Sin embargo, y para no dilatarme más de la cuenta, me parece más adecuado dedicar las últimas palabras a compartir una idea que me ha surgido buscando y preparando los materiales para redactar estas páginas. Existe una cantidad ingente de recursos, plataformas, ediciones y publicaciones, la mayor parte de los cuales, a menudo, son desconocidos o poco utilizados por la comunidad. Esa diseminación es la responsable de lapidar recursos económicos y personales en la creación *ex novo* de herramientas que posiblemente ya existen, quizá en un formato o contenido similar, o fácilmente exportable. No basta con construir, por ejemplo, una base de datos, sino que este producto tiene que ser útil a la comunidad, hay que darlo a conocer, publicitarlo, utilizarlo, y sería conveniente que se pudiera integrar en un contenedor común. Creo necesaria, pues, y así lo reivindico, la creación de un catálogo, de una plataforma donde registrar y describir todas las iniciativas, proyectos, artículos o herramientas vinculadas a las Humanidades Digitales y a la literatura áurea.[13] Eso no solo facilitaría la tarea del próximo coordinador o coordinadora del Encuentro de Humanidades Digitales de la AISO, sino que crearía una comunidad y una cooperación entre grupos y proyectos de investigación que sin duda favorecería el avance del conocimiento.

Para terminar, retomo la cita de Virgilio del inicio de este trabajo. Desconozco si la Fortuna ha sido benevolente y ha acompañado mi audacia. Si estuviera en mi lugar, Lope de Vega mencionaría el título de otra comedia que las Humanidades Digitales han ayudado a atribuirle: «Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido» (Madroñal 2021). Más que a la caprichosa voluntad del azar, es mejor encomendarse al conocimiento, a la sabiduría y al esfuerzo de quienes trabajan, investigan y se interesan por los temas que he tratado en esta contribución. A ellos me dirijo, y por eso lo más adecuado sería introducir una variante en la máxima virgiliana y decir: *Audentes Lectores iuvat*.

[13] La existencia de catálogos de ediciones digitales, como el Catalogue of Digital Editions de Greta Franzini o el Catalogue of Digital Scholarly Editions de Patrick Sahle, es un primer paso, aunque no suficiente para lo que aquí se plantea.

Bibliografía

Allés, Susanna, «"Tiempos hay de acometer y tiempos de retirar": literatura áurea y edición digital», *Studia Aurea*, 11 (2017), pp. 13-30.

Bazzaco, Stefano, «El reconocimiento automático de textos en letra gótica del Siglo de Oro: creación de un modelo HTR basado en libros de caballerías del siglo XVI en la plataforma Transkribus», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 9 (2020), pp. 534-561.

Bazzaco, Stefano, Ana Milagros Jiménez Ruiz, Ángela Torralba Ruberte y Mónica Martín Molares, «Sistemas de reconocimiento de textos e impresos hispánicos de la Edad Moderna. La creación de unos modelos de HTR para la transcripción automatizada de documentos en gótica y redonda (s. XV-XVII)», *Historias Fingidas*, (2022), número especial 1, pp. 67-125.

Boadas, Sònia, «Techniques and Instruments for Studying the Autograph Manuscripts of Lope de Vega», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 8, 2 (2020), pp. 509-531.

Carmona, Alba, «¿Escribía Lope de Vega con falsilla? Aproximación a *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano* desde el Análisis de Redes Sociales», *Bulletin of Spanish Studies*, 98, 6 (2021), pp. 839-856.

Crane, Gregory, David Bamman y Alison Jones, «ePhilology: When the Books Talk to Their Readers», en *A Companion to Digital Literary Studies*, ed. R. Siemens y S. Schreibman, Blackwell Publishing, Oxford, 2007, pp. 29-64.

Cuéllar, Álvaro, «La Inteligencia Artificial al rescate del Siglo de Oro. Transcripción y modernización automática de mil trescientos impresos y manuscritos teatrales», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11, 1 (2023), pp. 101-115.

Martínez Carro, Elena y Alejandra Ulla Lorenzo, «Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales», *Rilce*, 35, 3 (2019), pp. 896-917.

Hernández Lorenzo, Laura, «Análisis de corpus poéticos con Litcon», *Revista de Humanidades Digitales*, 7 (2022), pp. 104-126.

Kroll, Simon, «Filología digital para el estudio de la cultura y literatura del Siglo de Oro», *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas,* 15 (2019), pp. 1-21.

Madroñal Durán, Abraham, *El renacer del Fénix: «Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido». Una nueva comedia de Lope de Vega*, Ediciones de la Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid, 2021.

Marín Pina, María Carmen, «Enredadas en el juego: motes de palacio de las damas de Juana de Austria y de Isabel de Valois», en *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Modena*, coord. M. Martos, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2021, pp. 169-195.

Martos, Marta, «La literatura áurea en el entorno digital (2017-2020): balance, metodologías y diagnósticos», *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 18 (2022), pp. 517-592.

Merino Recalde, David, «El sistema de personajes de las comedias urbanas de Lope de Vega. Propuesta metodológica y posibilidades de análisis de redes sociales para el estudio del teatro del Siglo de Oro», Trabajo de Fin de Máster, dir. A. Suárez Miramón, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2022.

Revenga García, Nadia, *La estrella de Sevilla y las potencialidades de la edición digital*, Tesis Doctoral, dir. T. Ferrer Valls, Universitat de València, 2021.

Rodrigo Ruiz, Débora, «Estudio del uso de la emoción en las *Novelas ejemplares* desde una perspectiva interdisciplinar», *Futhark. Revista de Investigación y Cultura*, 16 (2021), pp. 143-170.

—, «Las emociones en el texto literario. Un análisis digital de la narrativa cervantina», *Káñina*, 46, 1 (2022), pp. 117-141.

Panorama de estudios sobre Humanidades Digitales:
› **enlace al listado bibliográfico**

Los estudios sobre prosa del Siglo de Oro: 2020-2023

Clea Gerber
Universidad Nacional de General Sarmiento
Universidad de Buenos Aires

Como resultado del Encuentro de Investigadores de Prosa del Siglo de Oro que tuvo lugar en el XIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), el presente trabajo analiza los estudios sobre prosa áurea que se publicaron durante el trienio 2020-2023, estudios recogidos en un listado que está disponible en la página web de la AISO (https://aiso-asociacion.org/).[1] Para elaborarlo, hemos recabado información de diversas fuentes: aportes individuales de socios de la AISO, bases de datos bibliográficos, revistas especializadas, gacetillas y páginas de grupos editoriales, amén de sitios web de grupos de investigación que difunden la labor realizada durante el trienio, tales como, entre otros, Dialogyca BDDH (www.dialogycabddh.es/), del Grupo de Estudios de Prosa Hispánica Bajomedieval y Renacentista (IUMP) que coordina Ana Vian, o BIDISO (https://www.bidiso.es/sielae/presentacion.htm), del Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE) que dirige Sagrario López Poza.

El volumen de información resultante es tal que exige más que nunca un ordenamiento que permita interpretarlo a fin de subrayar las tendencias destacadas del trienio. Para ello es necesario recurrir a modelos taxonómicos, aunque las categorías usadas habitualmente en nuestro campo de estudio mezclan criterios genéricos («picaresca»), temáticos («atribuciones»), geográficos («colonial» o «virreinal») y de autor («Cervantes»). Es más, algunas

[1] Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a la junta directiva de la AISO por la confianza que depositó en mí para llevar adelante esta tarea, y a Cristina Castillo Martínez, coordinadora del anterior Encuentro de Investigadores de Prosa, por sus generosos consejos. Aunque inevitablemente habrá solapamientos, he procurado no listar estudios ya relevados por ella en el trienio pasado.

categorías muy difundidas pueden resultar problemáticas en sí mismas: por ejemplo, ¿es «escritura femenina» un criterio temático o de autoría? Ante esta situación, nos hemos propuesto intentar conjurar el peligro de una taxonomía férrea que lleve a una clasificación ontológica del universo como la propuesta por Borges en «El idioma analítico de John Wilkins», donde refiere a una supuesta enciclopedia china que clasifica los animales en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas (Borges, 1981: 105).

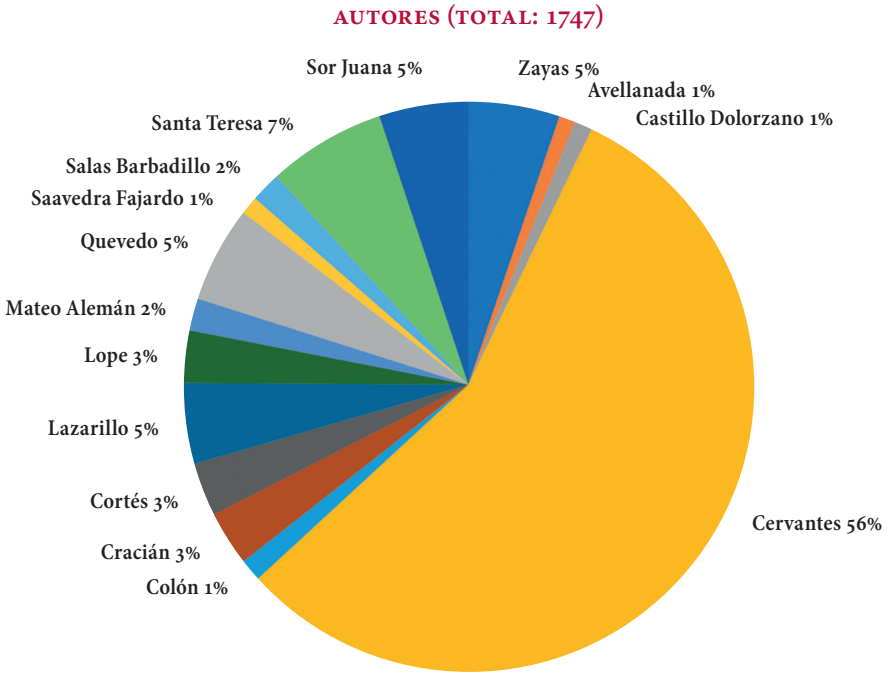
Sin pretensión de agotar el universo, entonces, presentaremos los datos a partir de tres grandes puntos de vista: el de autoría, el de los géneros literarios y el de áreas de estudio. Incluimos en este último los enfoques que no se ven contenidos en los dos anteriores y que se presentan como ámbito de interés a lo largo del periodo estudiado, pues en nuestras categorías tomamos en cuenta criterios ya utilizados en el panorama del trienio anterior, pero también otros que resulta necesario atender en función de los datos ahora relevados, como por ejemplo el auge creciente de estudios sobre recepción de los textos auriseculares.

Cabe también señalar que, tanto en las listas bibliográficas en las que organizamos los datos como en este análisis, una misma entrada puede pertenecer a varias categorías, pues estas responden a criterios variados. Así, un artículo sobre atribuciones en el *Lazarillo* estará ingresado bajo tres etiquetas: «picaresca», «*Lazarillo*», «atribuciones»; uno sobre recepción del *Persiles*, en tres etiquetas: «bizantina», «Cervantes», «recepción». La lista total de entradas relevadas que nos proporciona los datos estadísticos tiene 2698 ítems. Por la ley de los grandes números, cualquier error que se haya deslizado al elaborarla tendrá una incidencia mínima en el total. Estos errores, inevitables, no nos impiden proporcionar un panorama de algunas tendencias destacadas.

Para comenzarlo, nos detendremos en primer lugar en los datos estadísticos, a fin de orientarnos en esta selva de prosas: comentaremos brevemente los gráficos que nos permitieron organizar el material a partir de los tres puntos de vista anunciados (autores, géneros, ámbitos de estudio). En la segunda gran sección del trabajo, analizaremos los aspectos más salientes de cada uno, sin buscar una imposible exhaustividad, sino el realce

de tendencias importantes. Con el fin de facilitar la lectura, el orden de la exposición se centrará en la relevancia de las categorías y en las conexiones que se establecen entre ellas: así, de la categoría «picaresca» se derivan naturalmente «*Lazarillo*» y «Alemán»; de la categoría «Gracián» se pasa por transición temática a «preceptiva», etc. Finalmente, y en la tercera sección, presentaremos algunas conclusiones acerca de las tendencias más destacadas.

1. Estadísticas generales

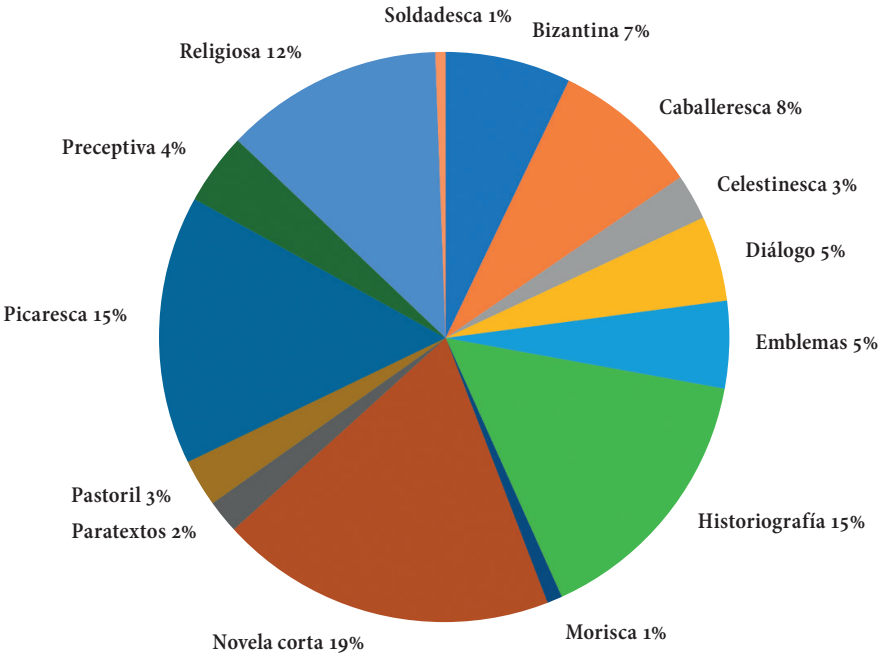


Si atendemos al criterio de autoría, constatamos el predominio absoluto de los estudios sobre Cervantes, aumentado sustancialmente por una tendencia en alza sobre la que más adelante nos detendremos, que son los estudios sobre recepción, donde el *Quijote* es protagonista. En efecto, el 56 % de los trabajos analizados desde la perspectiva de autor —978 estudios— se dedican al alcalaíno. Le sigue santa Teresa, con ciento veinte (un 7 % del total considerado), lo que se explica en función del impulso dado por la celebración de efemérides: el cuarto centenario de su canonización en 2022 y el cincuentenario de su nombramiento como doctora de la Iglesia en 2020.

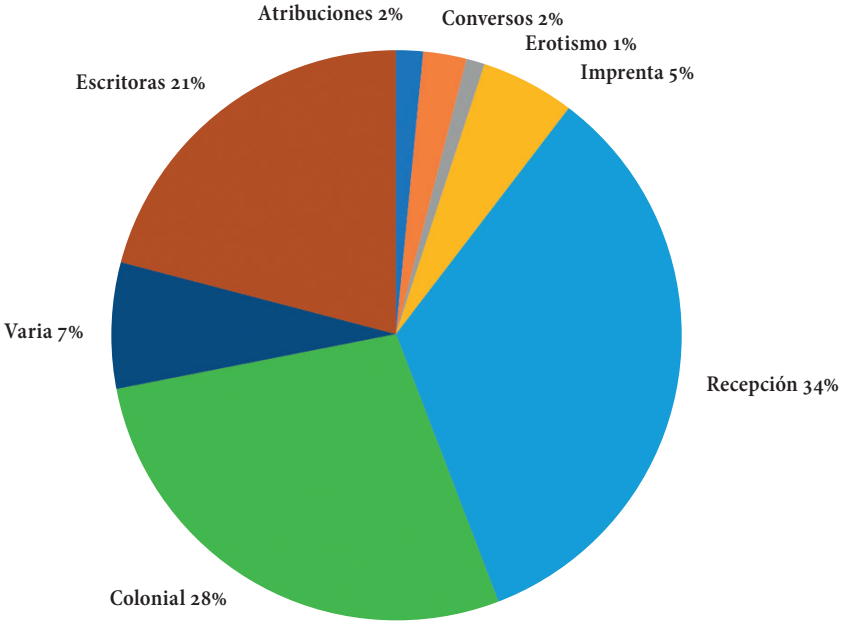
Quevedo y María de Zayas son otros dos nombres destacados, con un 5 % del total cada uno: amén de importantes ediciones y estudios puntuales, cabe destacar que los *Sueños* y las *Novelas amorosas y ejemplares* fueron tema de la Agrégation francesa durante este trienio, lo que motivó la organización de sendas colectáneas dedicadas a estos autores (Espejo Surós y Mata Induráin, ed., 2021 y 2023). Otro 5 %, por su parte, corresponde a los setenta y nueve trabajos que giran en torno al anónimo autor del *Lazarillo*, y otro a sor Juana Inés de la Cruz, con ochenta y nueve estudios. En contraste, la ingente producción en prosa de Lope de Vega ha sido menos atendida este trienio, lo que se refleja en un 3 % del total, coincidiendo con Gracián. Asimismo, el otro nombre de autor que hay que mencionar entre los más frecuentados es, sorprendentemente, el de Hernán Cortés, al que corresponde también un 3 % de los trabajos relevados (cincuenta y dos estudios). Se trata una vez más de que las efemérides, relativas en este caso al quinto centenario de la conquista de México, han impulsado un gran volumen de publicaciones. No resultan desdeñables los treinta y un trabajos dedicados a Mateo Alemán. Y, finalmente, vale la pena mencionar el número de treinta trabajos dedicados a Salas Barbadillo: el creciente interés por este autor, destacable ya en el periodo anterior, se relaciona sin duda con la buena salud de los estudios sobre novela corta, que evidencian también los diecisiete trabajos sobre Castillo Solórzano que hemos registrado.

Si pasamos a los géneros, prisma desde el que podemos enfocar un total de 1381 trabajos, obtenemos un gráfico mucho más equilibrado, debido en gran parte a que el *Quijote*, que saca varias cabezas a cualquier otro texto en prosa aurisecular, queda fuera de este escrutinio. Los «libros de caballerías», por cierto, no necesitan a su ilustre parodia para ser una categoría de gran relevancia (8 %), aunque en este trienio su estudio se queda detrás de «novela corta», 19 % (impulsado en buena medida por Zayas), «picaresca», 15 % (donde tracciona fuertemente el *Lazarillo*), «religiosa», 12 % (ya nos hemos referido al caso de santa Teresa) e «historiografía», 15 %, donde incluimos las relaciones, muy abundantes en estudios sobre prosa virreinal. Resulta pertinente considerar junto a estas la categoría «preceptiva» (4 %), que abarca estudios sobre poéticas y cuyo número significativo —cincuenta y seis estudios— se explica por el interés en la polémica gongorina, del que los grupos Pólemos (https://obvil.sorbonne-universite.fr/projets/gongora-et-les-querelles-litteraires-de-la-renaissance) y PASO (https://grupo.us.es/paso/) son en gran parte responsables. También «diálogo» y «emblemas»

GÉNEROS (TOTAL: 1381)



ÁREAS (1424)



(5 % cada uno) son un campo fecundo merced a la labor de grupos de investigadores muy activos desde hace tiempo, como la arriba citada López Poza y los miembros de su grupo de investigación.

Ciertamente, el trabajo en torno a grupos y proyectos específicos resulta muy visible al analizar el corpus desde esta perspectiva: por ejemplo, los paratextos reciben atención actualmente debido al interés de proyectos como el de Ignacio García Aguilar sobre los paratextos de las obras de Lope de Vega (https://www.uco.es/presolo/recursos/); por el contrario, «soldadesca» ha disminuido notoriamente en relación al periodo anterior, pues concluyó el proyecto dirigido por Luis Gómez Canseco («Vida y Escritura I»), que lo impulsó a dar sus mejores frutos en el trienio pasado. Asimismo, la celestinesca se halla en alza debido al CELPYC (Círculo de Estudios sobre Literatura Picaresca y Celestinesca, https://celpyc.org/), surgido en 2019, que ha organizado desde entonces dos congresos (2020 y 2022) y unas jornadas (2021), amén de diversas publicaciones. El género pastoril sigue teniendo su reducido pero activo grupo de especialistas, como a su turno comentaremos, mientras que la novela morisca y la bizantina como género han sido menos estudiadas en este periodo: bizantina, tengamos en cuenta, se ve engrosada por el *Persiles* cervantino.

Como anunciamos al comienzo, más allá de los criterios de autoría y género literario, algunos textos se examinan en función de áreas de estudio, fenómeno que se advierte al atender a palabras clave que aparecen insistentemente en monográficos, colectáneas o actas de encuentros académicos. Se puede ver aquí una tendencia muy relevante: la preponderancia de los estudios de «recepción» (481 entradas, un 34 % del total considerado) sobre otros ámbitos que eran de importancia en el trienio pasado, como el tema del erotismo, que ha concitado menos interés. Desde luego, ocupan un lugar destacable los estudios de «colonial», por tratarse de un campo específico (volveremos sobre ello): hemos podido relevar un total de 395 trabajos. En cuanto a la «escritura femenina», el interés en ese campo sigue en alza, con 298 trabajos (un 21 % del total), y ello explica en parte la eclosión de estudios sobre María de Zayas, que mencionamos al referirnos a autores y sobre lo que nos explayaremos más adelante. Siguen en lugar destacable, al igual que en el trienio anterior, los estudios sobre «imprenta, circulación y lectores» (5 %), y cabe singularizar asimismo el sostenido interés por el tema «converso», con publicaciones específicas como *eHumanista/Conversos*: contamos con treinta y cinco trabajos, pero hay que señalar que esta

categoría crecería muchísimo si se incluyeran estudios de corte histórico que aparecen en colectáneas sobre el tema mezclados con análisis filológicos y que excluimos para limitarnos —aun dentro de la hibridez de la prosa del periodo— a textos «literarios». Los estudios sobre «atribuciones» también siguen generando movimiento: los hay en torno al *Lazarillo*, desde luego, pero también sobre *La tía fingida* o el *Quijote* de Avellaneda, o bien sobre la propuesta de identificación de Zayas con Castillo Solórzano.

Dado lo heterogéneo de las categorías consideradas, nuestra exposición cualitativa de estos datos estadísticos seguirá un orden determinado por la relevancia de cada categoría. En algunos casos, la variable genérica explica esencialmente el interés que ha generado un conjunto de textos, mientras que otros se estudian por el autor o por configurar un ámbito de estudio determinado.

2. Tendencias

2.1. Cervantes

No por conocido debe desestimarse el primer dato que salta a la vista: Cervantes sigue siendo el nombre central en la prosa del Siglo de Oro. Comenzaremos entonces por él, tratando la subcategoría denominada «Cervantes: temas generales», tras lo que examinaremos la subcategoría «*Quijote*», obviamente la más dominante. Su conexión con la categoría «recepción» hará que la estudiemos a continuación, mientras que los trabajos sobre *La Galatea*, el *Persiles* y las *Novelas ejemplares* los comentaremos, respectivamente, en las categorías «pastoril», «bizantina» y «novela corta», que examinamos tras «Cervantes».

Salvo en el caso de *La Galatea*, donde en general priman acercamientos de estudiosos del género pastoril, las *Novelas ejemplares* y sobre todo el *Persiles* gozan de una cierta autonomía «cervantina»: quienes han abordado la colección de *Ejemplares* no necesariamente lo han hecho desde un interés específico en el género de la novela corta, y el *Persiles* ha concitado otros focos de atención, más asociados a su carácter de cierre del corpus cervantino que al bizantinismo. Cabe destacar que el 71 % de los 981 trabajos sobre Cervantes se concentran en el *Quijote,* un 11 % aborda las *Novelas ejemplares*, un 9 % presenta enfoques generales transversales a su obra, un 7 % se enfoca en el *Persiles* y un 2 % en *La Galatea.* Como se ve, el número

de estudios sobre *La Galatea* es más afín a la escasa proporción de trabajos sobre el género pastoril que al protagonismo de Cervantes.

«Cervantes: temas generales» no es una categoría tan numerosa dentro del conjunto de textos relativos al alcalaíno, pero sí muy significativa para relevar abordajes que han concitado interés durante este periodo. Nos centraremos sobre todo en los libros publicados, pues implican trabajos de largo aliento y, por ende, focos de atención que exceden lo circunstancial. En esta línea, cabe mencionar un puñado de monografías que abarcan problemas transversales al corpus del autor, como la de Mercedes Alcalá Galán (2022a) en torno a los discursos sobre el cuerpo femenino, *«Con esta carga nacemos las mujeres». Discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes*, o la de Frederick de Armas (2022a) sobre la arquitectura en los textos cervantinos, *Cervantes' Architectures. The Dangers Outside*, en la línea de sus trabajos sobre el arte y Cervantes. De la escuela de De Armas procede Jesús Botello (2022), quien ha publicado *Literatura y pintura en Cervantes y Lope de Vega*. Son destacables asimismo el estudio de Vicente Pérez de León (2023), *La ciencia de Cervantes*, y el de Paul Michael Johnson (2020) *Affective Geographies. Cervantes, Emotion, and the Literary Mediterranean*. La poesía interpolada a lo largo de la obra cervantina es el tema del libro de Sara Santa-Aguilar (2021a), a propósito del cual es importante mencionar la aportación del «Premio Casasayas», que otorga la Asociación de Cervantistas, como generador de monografías cervantinas: *El aleph de los poetas: la poesía inserta en la narrativa de Cervantes* es el sexto volumen de la colección, editada por el Instituto Universitario «Miguel de Cervantes» de la Universidad de Alcalá. Otros temas de interés se imponen en volúmenes colectivos: el amor (Laguna y Beusterien, ed., 2020), la teatralidad (Fernández y Martín, 2022), las burlas (Mata Induráin, ed., 2021a) o la perspectiva de un Cervantes global (Ramírez Santacruz y Sánchez Jiménez, ed., 2022) o *millennial* (Burningham, ed., 2020a).

Los estudios sobre la vida del autor alcalaíno también gozan de buena salud, como demuestra el hito importante que supone la biografía que ha realizado Santiago Muñoz Machado (2022) para la editorial Crítica (*Cervantes*): consta de mil páginas e incluye comentarios de la bibliografía cervantina. En la línea de los estudios biográficos contamos también con una buena cantidad de trabajos del prolífico Sliwa (2020a; 2020b; 2021a; 2021b; 2021c; 2021d; 2022a; 2022b), y destacamos el artículo «Cervantes's Life», preparado por Canavaggio (2021a). De hecho, esta contribución se reúne con otras sobre

el alcalaíno en el *The Oxford Handbook of Cervantes* (Kahn, ed., 2021c), en un esfuerzo que debemos celebrar y que se asemeja a la tradición del *companion*: artículos escritos por expertos, con bibliografía actualizada, pero sin pretensión de originalidad, sino de alta divulgación para un público de estudiantes y universitario general, lo que impone un lenguaje claro y sin jerga.

Vale la pena destacar asimismo el impacto editorial de la colección Cervantes de Sial/Pigmalión, dirigida por José Manuel Lucía Megías, que viene publicando trabajos de cervantistas de trayectoria —a veces dan forma de libro a artículos hilvanados a lo largo de su carrera—. En el periodo que nos ocupa ha editado cuatro volúmenes: el de Alberto Blecua (*Doce estudios cervantinos,* 2021), el de José Montero Reguera (*Miguel de Cervantes. El poeta que fue novelista*, 2021a), el de Aldo Ruffinatto (*Diálogos cervantinos (desde la intertextualidad)*, 2022a) y el de Juan Diego Vila (*Furores impresos. La saga de las primeras lecturas del «Quijote»*, 2022a).

Finalmente, hemos podido registrar dos tesis doctorales que abordan temas generales relativos a diversos textos de Cervantes: la de Algaba Granero (*Cervantes en las tablas del siglo xxi*, Universidad de Salamanca, 2021), enmarcada asimismo en los estudios sobre recepción, y la de Rodrigo Ruiz (*El uso de las emociones en la literatura cervantina*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2022).

2.1.1. Quijote

Es una categoría sumamente vasta: es tal la cantidad de trabajos que podría dividirse en subcategorías menores que todavía tendrían un buen número de aportes. Como esa opción resulta poco legible, hemos optado por deslindar los estudios que se centran en el análisis de la novela cervantina desde diferentes perspectivas (temas y ópticas diversas, estudios de contraste con obras de otros autores, etc.), aquellos que enfocan distintos aspectos de su recepción (reescrituras, transposiciones, adaptaciones, traducciones, tradiciones críticas) y un grupo menor que engloba trabajos desde la perspectiva didáctica, el uso del clásico en el aula, etc. No es que estas últimas dos tendencias no se observen en relación con otros textos (el *Lazarillo*, por ejemplo), pero lo abrumador de la cantidad cervantina amerita el deslinde.

Centrándonos, entonces, en estudios sobre el *Quijote* propiamente dicho, cabe destacar que, sin mediar efemérides, en el año 2020 ha visto la luz una nueva edición, a cargo de Diego Martínez Torrón (Sevilla, Renacimiento): se trata de una edición crítica que moderniza la puntuación

y división de párrafos, con notas abundantes (2323 en el primer volumen; 2645 en el segundo) que versan tanto sobre el significado como sobre la ideología de la obra.

En el terreno de las monografías, resulta bienvenido el aporte de Aurora Egido (*Don Quijote de la Mancha o el triunfo de la ficción caballeresca*, 2023), que examina el libro en el contexto de la moda de los torneos y justas caballerescas. Ivette Caloca Martí (*«Yo nací libre» Tras los pasos de Marcela en el «Quijote»*, 2023) se centra en el personaje de la pastora Marcela y en las diferentes perspectivas desde las que se lo ha estudiado, y profundiza en la importancia de algunas de las imágenes que la caracterizan. El libro de Julia Domínguez (*Quixotic Memories: Cervantes and Memory in Early Modern Spain*, 2022), por su parte, examina el *Quijote* a la luz de la importancia sociohistórica y cultural de la memoria en la España del periodo. También destaca el aporte de Magdalena Altamirano (*Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero*, 2020), que estudia las estéticas enfrentadas de Cervantes y Avellaneda a partir de un ángulo novedoso, prestando atención al uso que cada uno hace del romancero interpolado en las respectivas novelas y mostrando cómo la segunda parte de 1615 se sirve de los aportes del texto rival. Finalmente, también giran en torno al *Quijote* los trabajos que buscan modelos vivos del texto, enfoque decimonónico que acaso esté experimentando un cierto *revival*: particularmente prolífico al respecto ha sido Javier Escudero, pues a su libro (*Las otras vidas de don Quijote. ¿Fue el ingenioso hidalgo de La Mancha una persona real?*, 2022a) debemos sumar su tesis doctoral antes mencionada (2020) y un buen número de artículos durante este trienio. Contamos también con algunos artículos y un libro de Francisco José Valera y Álvaro Anguix (*Un lugar de La Mancha. La patria de don Quijote al descubierto*, 2021) sobre el «lugar» real y concreto que se correspondería con la patria del hidalgo. Quizá porque los empeños no han cejado, Canavaggio (2021b) ha sentado posición en un reciente artículo, ya desde el título: «Un lugar de la Mancha de cuyo nombre no cabe acordarse». Asimismo, registramos diversas tesis doctorales: las de Escudero Buendía (*Prosopografía de personajes reales cervantinos en La Mancha*, Universidad de Castilla-La Mancha 2020), Plozner (*Les Quichottes de Cervantès et d'Avellaneda face au miroir: l'écriture du double au seuil du fantastique*, Universidad de Huelva/Université Lumière, Lyon II, 2021), Cabaleiro Soutullo (*Entremeses de novela: El caso del «Quijote»*, Universidade de Vigo, 2022) y Pons Dominguis (*Los peligros de la poesía mimética en Platón y Cervantes:*

(eu)tropelía tragicómica en el «Curioso impertinente», Universidad de Alicante, 2022). Como veremos en el apartado siguiente, la mayoría de las tesis sobre la gran novela cervantina se han enfocado no tanto en el texto en sí mismo como en diferentes aspectos de su recepción.

Por último, la constante presencia del *Quijote* en las aulas ha dado lugar a una serie de trabajos relacionados con la didáctica o la divulgación, ya sea de modo aplicado (propuestas para enseñar o divulgar el *Quijote*) o histórico (estudios sobre la enseñanza del *Quijote* en épocas pretéritas). El total de trabajos que hemos recabado se eleva a quince y permite señalar algunas tendencias, como son la enseñanza de español como lengua extranjera (ELE) (Navarro Miramón, 2020) o la presencia del *Quijote* en las aulas de secundaria o de la universidad (Costal Criado y Castro, 2021; Cuerdo Mir, 2022; Delgado Girón, 2021; Nieto, 2022; Suárez Robaina y Nuez García, 2021). Al respecto, destaca la colectánea de Gasior y Badía (2021), que se ocupa de cómo enseñar la literatura áurea empleando elementos de la cultura popular: *Reconsidering Early Modern Spanish Literature through Mass and Popular Culture: Contemporizing the Classics for the Classroom*.

2.1.2. Recepción

Más de la mitad de los trabajos referidos al *Quijote* se centran en distintas formas de recepción del texto cervantino. En este sentido, presenciamos una dinámica de retroalimentación: por una parte, los estudios de recepción aumentan exponencialmente debido al interés que siempre ha despertado el *Quijote*; por otra, la recepción se ha consolidado como un área de interés en sí misma y quizás sea hoy por hoy la que asegure el protagonismo del *Quijote*, frente a otros textos que resultan menos estudiados. En cualquier caso, dentro de la amplia categoría «recepción» se engloban los trabajos relativos a la pervivencia de la prosa aurisecular en otros textos y contextos.

El auge de estos estudios de recepción se pone en evidencia al examinar la cantidad de colectáneas y la diversidad de propuestas que abarcan: la literatura hispánica en el cine internacional (Aranda Arribas y Padilla Aguilera, coord., 2021), adaptaciones áureas en la literatura y las artes (Arellano Torres y Mata Induráin, ed., 2022), Cervantes en América (D'Onofrio, Gerber y Vitali, ed., 2023), fuentes, relaciones y recepción de la obra cervantina (Escudero Buendía y Hagedorn, coord., 2020), la literatura española de la temprana modernidad a través de la cultura popular y de masas (Gasior y Badía, ed., 2021), percepciones e interpretaciones del *Quijote* alrededor

del mundo (Gratchev y Mancing, ed., 2020), la recepción del Siglo de Oro español en los países de lengua alemana (Kappès-Le Moing y Platelle, ed., 2021) o el *Quijote* en el ámbito eslovaco (Šišmišová y Palkovičová, ed., 2021). Podríamos armar un subconjunto particular con los numerosos artículos relativos a la traducción de textos auriseculares, campo muy fértil en el caso del *Quijote*, que ha sido vertido a casi todas las lenguas: destaca particularmente la colectánea sobre traducciones y adaptaciones del *Quijote* destinadas a la infancia y la juventud en Europa, *«Los niños la manosean, los mozos la leen»: Quijotes para la infancia y la juventud en Europa* (Montero Reguera y Dotras Bravo, coord., 2021).

Este panorama se completa con una serie de monografías sobre transposiciones, reescrituras, ilustraciones, reapropiaciones y hasta activismo quijotesco en el mundo contemporáneo: *Las Novelas ejemplares en el cine y la televisión* (Aranda Arribas, 2021b), *El mito de don Quijote en la novela francesa de los siglos XIX y XX* (Bautista Naranjo, 2020a), *Un-Deceptions: Cervantine Strategies for the Disinformation Age* (Castillo, 2021a), *What Would Cervantes Do? Navigating Post-Truth with Spanish Baroque Literature* (Castillo y Egginton, 2022), *Kid Quixotes: A Group of Students, Their Teachers, and the One-Room School Where Everything Is Possible* (Haff, 2020), *Cervantes, the Golden Age, and the Battle for Cultural Identity in 20th-Century Spain*, (Laguna, 2021a), *Inspiración y pretexto II. Nuevos estudios sobre Cervantes, su obra y su recepción* (López Navia, 2021c), *El «Quijote» en imágenes: un viaje iconográfico del libro de caballerías a la novela universal* (Lucía Megías, 2021a) y *Living Quixote. Performative Activism in Contemporary Brazil and the Americas* (Miñana, 2020a).

Finalmente, y como avanzamos antes, cabe señalar que la mayoría de las tesis doctorales dedicadas al *Quijote* aborda distintas aristas de su recepción: son las que han defendido Clemente Martín (*La voluntad del héroe: literatura y filosofía en «Meditaciones del Quijote» de José Ortega y Gasset, una interpretación desde los planteamientos de Martha Nussbaum*, Universidad de Laguna, 2020), Macaluso (*La ricezione del «Don Quijote» nella cultura siciliana dal Settecento ai giorni nostri*, Universidad de Murcia, 2021), Chen (*La traducción y recepción de «Don Quijote» en la China del siglo XX*, Universidad de Granada, 2022), Di Carlo (*Il cavaliere ideale: riscritture teatrali del «Chisciotte» in tre dittature del Novecento*, Università di Torino, 2022) y Gavilán (*Quijotismo como motivación del emprendimiento social*, Universidad Autónoma de Madrid, 2022).

La vitalidad de los estudios sobre recepción es particularmente notoria si tenemos en cuenta que dos de los más prolíficos grupos de investigación sobre Cervantes de los últimos años se dedican a este tema, coordinados respectivamente por Emilio Martínez Mata y Pedro Javier Pardo García. Ambos están produciendo ediciones filológicas que aumentan el corpus de recreaciones de la obra del alcalaíno disponibles para el investigador. El Grupo de Estudios Cervantinos (GREC), dirigido por Martínez Mata en la Universidad de Oviedo, concluyó en 2019 el proyecto europeo «Recreaciones teatrales del *Quijote* en Europa», y actualmente es responsable de la colección El *Quijote* y sus Interpretaciones, dirigida por Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, que en el último trienio ha sacado a luz 6 volúmenes traducidos y editados por especialistas: *El camino francés al don Quijote romántico: Pascal, la commedia dell'arte y Rousseau* (Colahan, 2020), *Por los caminos de la Mancha: un cuento quijotesco* (Kahn, 2021), *Don Quijote y las mujeres o el regreso de don Quijote (¡Cuando las mujeres toman la palabra!)* (Galland y Marigno, 2022), *Don Quijote del Bramante*, editado por Stojanović (Aleksić, 2022), *Entrevista a Cervantes*, editado por Fernández Ferreiro (Aguirre Romero, 2022) y *Don Quijote en Venecia / Don Chisciotte in Venezia*, editado por Quinziano (Baretti, 2023). Por su parte, «*Quijote* Transnacional» es un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y dirigido por Pedro Javier Pardo (Universidad de Salamanca), que estudia una serie de recreaciones narrativas del *Quijote* en diferentes literaturas nacionales con el objetivo de mejorar tanto su accesibilidad como su conocimiento. El proyecto pretende ofrecer ediciones, traducciones y estudios de tales recreaciones, principalmente del siglo XVIII, escritas en inglés, alemán, francés y español. Este marco espacial y temporal apunta a la posibilidad de establecer itinerarios de transmisión del mito quijotesco dentro de un sistema literario transnacional europeo. Amén de en papel, los textos están disponibles en forma de edición digital en la web del proyecto (https://www.quijotetransnacional.es/index.php/BQT); en el periodo que nos ocupa han visto la luz cinco volúmenes: *El paladín de Essex*, con introducción, traducción y notas de Losada Friend y estudio y traducción de Pardo (Winstanley, 2022); *El don Quijote alemán*, con traducción y notas de García Albero y Moro Martín e introducción y estudio de Moro Martín (Neugebauer, 2022); *El pastor extravagante*, con traducción, estudio, introducción y notas de Gonzalo Santos (Sorel, 2022); *Don Quijote el escolástico*, con edición, estudio, introducción y notas de

Sánchez Sánchez (Centeno, 2022), y *Don Quijote con faldas*, con edición y notas de Montero Reguera, estudio de Pardo e introducción de Garrigós y Montero Reguera (Lennox, 2023).

Como se puede observar, la recepción es sin duda uno de los campos de estudio más vigorosos, con investigadores plenamente dedicados a la labor. Amén del impulso dado por el cervantismo, resulta una tendencia en alza en otros autores y textos, como tendremos ocasión de comentar en los apartados siguientes.

2.2. Pastoril

La sombra de Cervantes también se extiende sobre la categoría «pastoril», que cuenta con treinta y siete entradas. Concretamente, los estudios sobre *La Galatea* (41 % del total relevado) dominan sobre otros clásicos del género, como *La Diana* (27 %), y recogen además una impresionante variedad de temas, algunos determinados por los monográficos en que se incluyen estos estudios: sobre la amistad, sobre las burlas, sobre la poesía interpolada. Igualmente conviene destacar los estudios sobre las fuentes y relaciones italianas de la primera novela cervantina (Montero Delgado, 2020b), sobre episodios pastoriles en otros géneros narrativos y, por supuesto, sobre recepción (Rodríguez Loro, 2022). La obra ha suscitado la monografía de Juan Ramón Muñoz Sánchez (2021a), una de las pocas dedicadas a este texto: «*La Galatea», una novela de novelas*.

En cuanto al resto de estudios de la categoría, cabe celebrar la aparición, a cargo de Jaime Martínez Martín, de una edición crítica de *Siglo de Oro en las selvas de Erífile*, la novela pastoril de Bernardo de Balbuena (2020), texto que se solía mencionar por haber sido la primera novela publicada en territorio americano, pero que no se estudiaba por carecer de elementos locales.

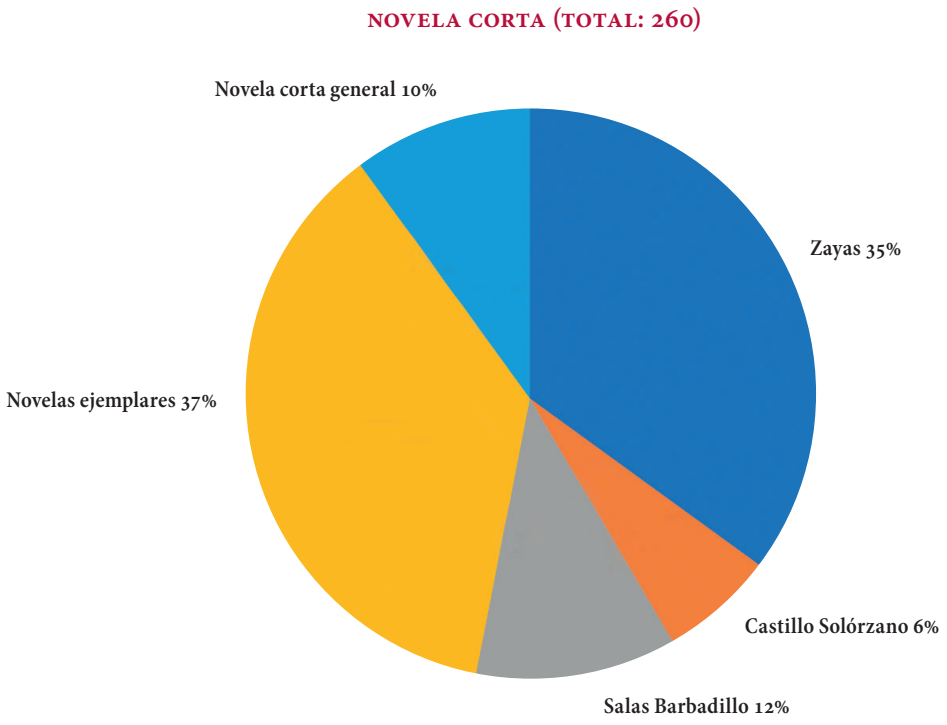
2.3. Bizantina

De modo semejante a lo que ocurría con la categoría «pastoril», «bizantina» es muy dependiente del interés en Cervantes, pues los estudios sobre el *Persiles* alcanzan un 65 % del total (sesenta y cuatro entradas). Sobre el *Persiles* podemos destacar los trabajos de Calero Calero (2021 y 2022), comparándolo con la obra de Luis Vives, o de Carrascón (2020b), sobre la estructura y marcas genéricas de la obra. Asimismo, resaltemos los estudios sobre el predominio de la violencia (Fine, 2022c; Furnier, 2022; Rodríguez Valle, 2021) o el papel de lo admirable y lo sobrenatural en la obra (Amouyal, 2022b;

García Pérez, 2022b). Por último, conviene subrayar el interés en examinar la novela póstuma de Cervantes desde la perspectiva del estilo tardío y el texto último (González Briz, 2020; Vila, 2020a, 2020b, 2022c y 2022d).

En cuanto a la bizantina en general, y ya fuera del *Persiles*, hay que mencionar las aportaciones acerca de la naturaleza del género, de la evolución del mismo o de su extensión a otras formas literarias. Al respecto destacan los trabajos sobre comedia bizantina de Fernández Rodríguez (2020) y Udaondo Alegre (2021). Asimismo, conviene resaltar la tesis doctoral de Sánchez Soler (2021) sobre *La recepción de la novela griega en la novela áurea española*, o estudios inversos, esto es, acerca de la recepción del género bizantino en épocas posteriores (Muñoz de Morales Galiana, 2021). Por último, saludamos la aparición de una edición de la *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana, obra de María Rocío Lepe García (2022).

2.4. Novela corta



Si la nomenclatura de algunas de las categorías de este trabajo se ve con relativo consenso («picaresca», «bizantina»), otras, sin embargo, son campo de debate entre los estudiosos, que discrepan acerca del marbete adecuado. Es el caso de «novela corta», pues existen propuestas autorizadas que hablan de «novela cortesana» o «*novella*». En cualquier caso, es posible observar diversas tendencias en la categoría. Para empezar, y como ocurre con otras, es necesario precisar que gran parte de los estudios que englobamos en «novela corta» responde al interés en autores particulares, como son Cervantes (*Novelas ejemplares*) y María de Zayas, el primero debido al dominio que ejerce en nuestro campo, la segunda debido a la atención que viene suscitando la escritura femenina. Sin embargo, es igualmente necesario notar que el peso de estos autores no explica totalmente la dedicación que ha merecido la categoría: las *Novelas ejemplares* han recibido un 37 % de estudios; Zayas, un 35 %. Por tanto, hay un número destacado de trabajos dedicados a autores relativamente menores, como Salas Barbadillo (12 %) y Castillo Solórzano (6 %), hecho que da fe del interés que ha merecido la categoría. Gran parte del mismo se debe a la actividad del grupo de investigación Prosa Barroca, dirigido por Rafael Bonilla Cerezo (http://www.prosabarroca.es/), grupo que no solamente ha disfrutado de diversos proyectos para el estudio y edición la novela corta barroca, sino que además impulsa una colección sobre el tema en la editorial Sial. A la actividad de este grupo en general y de sus investigadores en particular se debe gran parte de los volúmenes colectivos que aquí recogemos, e incluso de los artículos que forman parte de la categoría «novela corta» y de las categorías autoriales «Salas Barbadillo» y «Castillo Solórzano». Una excepción sería la tesis doctoral de Eva Candia Pérez (2020) sobre *La funcionalidad de los espacios cerrados en las colecciones de novela corta del siglo XVII (1613-1647)*, esfuerzo exterior al grupo Prosa Barroca.

En cuanto a las monografías, ediciones y volúmenes colectivos publicados durante este periodo, conviene destacar la actividad de García Santo-Tomás, que también comentaremos en la categoría «María de Zayas». En este momento, nos interesa destacar su monografía sobre la imagen de las parteras y las metáforas de la procreación en la narrativa del Siglo de Oro, incluyendo la de Castillo Solórzano: *Signos vitales: procreación e imagen en la narrativa áurea* (2020). Asimismo, otra especialista en novela corta, Carmen Rabell, ha publicado *Cuerpo y cabeza en el «Teatro popular» de Francisco de Lugo y Dávila* (2022) en la mencionada colección de Sial. Ahí también se han publicado ediciones de la obra de Abad de Ayala *Novela del más desdichado*

amante y pago que dan las mujeres (ed. María Rosso, 2021), de *Los amantes andaluces* de Castillo Solórzano (ed. Margherita Mulas, 2021) y de las *Varias fortunas* de Juan de Piña (ed. María Josefa Moreno Prieto, 2021). En cuanto a los volúmenes colectivos, Albert Rubio, Coppola y Aranda Arribas han coordinado *La narrativa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo* (2020). Por último, resaltemos que también en esta categoría encontramos estudios sobre recepción, como los de Aranda Arribas (2020a; 2020b; 2020c; 2020d; 2020e; 2020f; 2021a; 2021b; 2021d; 2021e; 2021f; 2021h; 2021i; 2022; 2023) y Aranda Arribas y Bonilla Cerezo (2021). Es más, la propia Aranda Arribas ha defendido una tesis doctoral al respecto en la Universidad de Córdoba: *De la novela corta al metraje largo. La narrativa breve del barroco en el cine y la televisión* (2021a).

Aunque en las categorías dedicadas a los diversos autores tenemos comentarios más detallados, destaquemos ahora la escasez de estudios sobre autores canónicos cuya aportación más destacada no ha sido dentro de la novela corta. Es el caso de Tirso de Molina, cuyos *Cigarrales de Toledo* han merecido parte de la monografía de Dolfi (2021), *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente*, o de Lope de Vega, cuyas *Novelas a Marcia Leonarda* han sido objeto de interés de un puñado de artículos (Aranda Arribas, 2021c; Carrascón, 2020a; Fernández Rodríguez, 2020; Muguruza Roca, 2020; Piqueras Flores, 2020b).

2.4.1. Novelas ejemplares

Como indicamos arriba, las *Novelas ejemplares* dominan el corpus de trabajos sobre novela corta en este trienio, con noventa y siete estudios, de los cuales treinta y cuatro se dedican al ubicuo tema de la recepción, de nuevo con el predominio de los trabajos de Aranda Arribas (2020a; 2020b; 2020c; 2020d; 2020e; 2021a; 2021b; 2021e; 2021f; 2021h; 2021i; 2022; 2023), a los que hay que sumar los de Ma (2020a y 2022) y Martín González (2020a; 2020b). En cuanto a las tendencias, dominan los trabajos sobre el *Coloquio de los perros, El licenciado Vidriera*, *La gitanilla* y *La española inglesa*. Mucho más variados son los temas que se han explorado, que incluyen la violencia (Fernández Valencia, 2022; Fine, 2022c), el matrimonio (Granja Ibarreche, 2020), la enfermedad (Barragán Nieto, 2020; Alcalá Galán, 2022c), la locura (Alonso Fernández, 2022), la intertextualidad y simbolismo religioso (Forteza, 2022c; Sherman y Reeves, 2020) o la representación de lo femenino (Colbert Cairns, 2020; Paredes Monleón, 2020 y 2022a; 2022b; 2023; Sánchez Jiménez,

2022b; Zalba, 2020). Sin embargo, solo hemos recabado un trabajo sobre el género novela corta en el libro (Núñez Rivera, 2022a) y otro sobre la estructura de la colección (Santos de la Morena, 2023a). Por último, destaquemos las dos ediciones críticas de Palomino Tizado, dedicadas respectivamente a *La ilustre fregona* (2021b) y *Rinconete y Cortadillo* (2021c).

2.5. Zayas

Estamos ante una de las categorías más frecuentadas del trienio, por un impulso que no solo se debe a la Agrégation (2021), sino al interés que ha suscitado la escritura femenina. Además, es un interés que se extiende desde las monografías y ediciones críticas a las colectáneas, tesis doctorales y artículos. En cuanto a las primeras, nos encontramos la de García Santo-Tomás (2022c), *María de Zayas y la imaginación crítica. Bibliografía razonada y comentada*, muestra del volumen que ha alcanzado la bibliografía sobre esta escritora. En cuanto a las segundas, han aparecido dos ediciones críticas: de Alicia Yllera es la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]* (2021); de Rodríguez de Ramos y Olivares, *La traición en la amistad* (2022). Por lo que respecta al volumen colectivo, es el que han preparado Espejo Surós y Mata Induráin (2021): *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*. En cuanto a las tesis doctorales, Özmen ha defendido en la Universidad de Córdoba *Sarao y campo literario en María de Zayas* (2022) y ha dedicado a esta autora una serie de trabajos (Özmen, 2020a; 2020b; 2021a; 2021b; 2021c; 2021d; 2021e). Entre los artículos, las tendencias destacadas son lo sobrenatural (Zamora Calvo, 2021a; 2021b; 2022), las traducciones (High y Beesley, 2022) o el género novela corta (Bonilla Cerezo, 2021b), a los que hay que sumar los dedicados al acoso y abuso machista, que se ha ligado explícitamente al movimiento Me Too (Castillo, 2021c; Nelson, 2021; Olivares, 2021; Rodríguez-Rodríguez, 2020). Incluso se ha defendido una tesis que estudia a la escritora barroca desde esta óptica: la de Gorgas Berges (2021): *María de Zayas y Sotomayor y la política de la sororidad. Una lectura en clave contemporánea* (Universidad de Zaragoza).

2.6. Salas Barbadillo

Una tendencia destacada durante este trienio es la consolidación en las listas bibliográficas de autores de novela corta como Salas Barbadillo y Castillo Solórzano, a quienes hemos dedicado sendas categorías. El interés en el

primero ha sido alimentado por el grupo de investigación de Rafael Bonilla arriba mencionado, amén de por un volumen colectivo de investigadores a él pertenecientes. Nos referimos al que coordinan Albert, Aranda Arribas y Coppola (*La narrativa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, 2020). Asimismo, el escritor madrileño ha merecido una monografía de López Martínez (*Su patria, Madrid: vida y obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, 2020b), y la tesis doctoral con edición crítica incluida que Marrón Guareño ha defendido en la Universidad Autónoma de Madrid (*Casa del placer honesto de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Estudio y edición crítica*, 2022). Igualmente interesante, y representativo del volumen de estudios que suscita la obra de Salas Barbadillo, es la existencia de un artículo de estado de la cuestión, el de Piqueras Flores (2020a). Por último, destaquemos la fidelidad a la figura del madrileño de un activo grupo de investigadores que han protagonizado gran parte de los estudios a él dedicados: Coppola (2020a; 2020b; 2020c), Fiordaliso (2020; 2022), Piqueras Flores (2020a, 2020c, 2020d, 2021), Piqueras Flores y Trapanese (2020).

2.7. Castillo Solórzano

Menos atención que Salas Barbadillo ha suscitado Castillo Solórzano, dentro de cuyo estudio destaca la tendencia a examinar los elementos maravillosos en sus novelas (Alberola, 2021; Correoso Rodenas, 2022b). Asimismo, cabe resaltar la persistencia de la propuesta de Navarro Durán (2020a), quien insiste en sostener que María de Zayas es un «juego literario» del escritor de Tordesillas.

2.8. Lope de Vega

Lope de Vega no ha sido un autor particularmente estudiado por su obra en prosa, pues, pese a sus contribuciones al campo, se lo asocia más con la poesía dramática, lírica o narrativa. Además, los estudios que hemos recabado tienden a examinar su prosa en el contexto de la exploración de facetas generales de su producción o figura (Cañas Murillo, 2021; Flores Moreno, 2022; Sánchez Jiménez, 2020b; 2020c; 2020d; 2021; Thacker, 2021), por lo que cabe enmarcarlos también en los campos que más vienen interesando a los estudiosos, tales como su biografía, su perfil autorial, su recepción o las fuentes de su erudición. Es el caso, por ejemplo, del monográfico de María Álvarez Álvarez (2021), *El tricentenario de la muerte de Lope de Vega a través de la prensa de 1935*, o de dos tesis doctorales: en primer lugar, la de

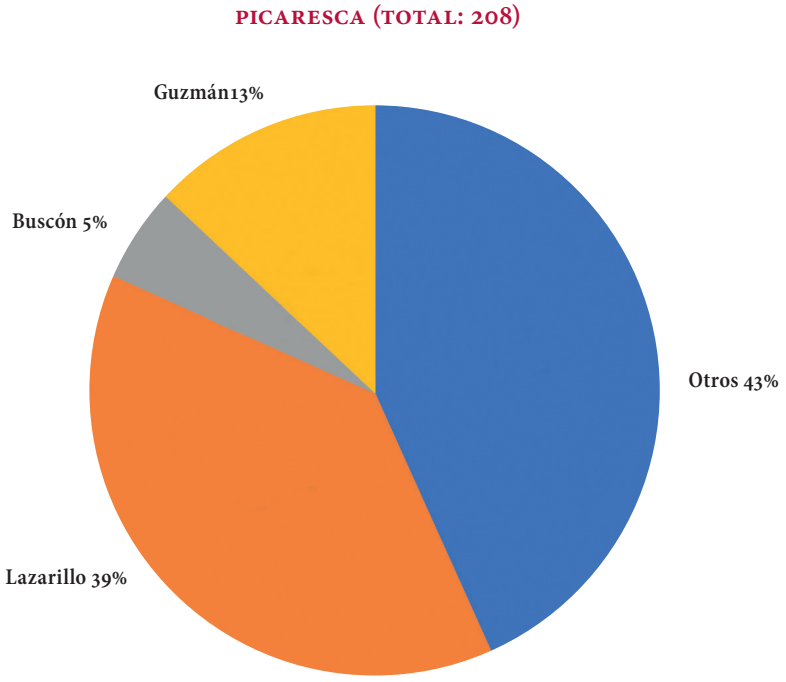
González García, defendida en la Universidad de La Rioja y dedicada a un insigne lopista: Robert Southey (*Letters Written During a Short Residence in Spain and Portugal and Robert Southey's Later Writtings,* 2021); en segundo lugar, la de Gutiérrez Prada, defendida en la Universidad Nacional de Educación a Distancia y dedicada a *La ciudad del Siglo de Oro en Lope de Vega* (2020). En cuanto al tema de las fuentes de la erudición del Fénix, destaca la labor de Conde Parrado (2021b y 2021c), así como la de Boadas y Conde Parrado (2021) y Cayuela (2021b).

Una tendencia destacada en este trienio ha sido la atención dedicada a los paratextos de las obras lopescas, afán impulsado por el proyecto de García Aguilar («Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega», https://www.uco.es/presolo/). En ella, destacan diversos trabajos del propio García Aguilar (2020a; 2021; 2023a; 2023b). Asimismo es importante subrayar los estudios sobre las cartas y testamentos del Fénix (Elvira-Ramírez, 2021a; Castillo Bejarano, 2021; Peña López, 2021; Roquain, 2020a; 2020b; Cuenca Muñoz, 2021), así como sobre su recepción, entre otros lugares en la serie *El Ministerio del Tiempo* (López López, 2022; Moura García, 2022).

En cuanto a las obras estudiadas, se imponen las *Novelas a Marcia Leonarda* (Aranda Arribas, 2021c; Carrascón, 2020a; Fernández Rodríguez, 2020; Piqueras Flores, 2020b), a las que dedica importantes páginas la monografía de López Lorenzo: *Lope de Vega como escritor cortesano: «La Filomena» (1621) y «La Circe» (1624) a estudio* (2023). Menos abundantes son los trabajos sobre otras obras centrales del autor: *Arcadia* (1598), *El peregrino en su patria* (1604), *Pastores de Belén* (1612), *La Dorotea* (1632), aunque *Pastores de Belén* ha sido objeto de una edición crítica de Félix y Suárez Figaredo (2022).

2.9. Picaresca

Sigue siendo una de las áreas de estudio más populares, obviamente impulsada por el interés que continúa suscitando el *Lazarillo*, aunque también por colectáneas (de hecho, es el área que más volúmenes colectivos ha merecido) y *companions*. Este último es el coordinado por Edward Friedman (*A Companion to the Spanish Picaresque Novel*, 2022b). En cuanto a los volúmenes colectivos, son los que coordinan Arciello y Matas Caballero (*Pícaros y picarismo. Nuevos estudios en torno a la picaresca, desde sus orígenes hasta la actualidad*, 2023), Cifre Wibrow y Martín Martín (*Picaresca – Ironía – Humor*, 2021) y Gargano (*Le maschere del picaro. Storia di un personaggio e*



di un genere romanzesco, 2020). Entre los artículos que incluyen, destaquemos reflexiones sobre el género (Friedman, 2022c; Núñez Rivera, 2020c), un estado de la cuestión (Kallendorf, 2022) y estudios de pedagogía (Amores Bonilla, 2020).

Además de estos volúmenes, tenemos una monografía de Bárbara Fuchs con capítulos sobre *La pícara Justina*, el *Guzmán de Alfarache* y la obra cervantina, cuyas narrativas de cautiverio relaciona con la picaresca: *Knowing Fictions: Picaresque Reading in the Early Modern Hispanic World* (2021).

Una tendencia importante en estos años es el estudio de las pícaras (Paredes Monleón, 2022a; 2022b), obviamente dominado por *La pícara Justina*. También destacan las glosas de Arellano sobre algunos conceptos cómicos de este libro (2021b; 2022a; 2023). Asimismo, tenemos estudios sobre la sexualización (Arriaga Flórez y Moreno Lago, 2021), victimización (Correoso Rodenas, 2023b) y confinamiento de las pícaras (Gamón Fielding, 2020). Incluso se ha defendido en la Universidad de Sevilla una tesis sobre estos textos: *La novela picaresca de protagonista femenina en España en el siglo XVII*, de Martínez Rodríguez (2020).

En cuanto a los estudios de recepción, hay un puñado de artículos (Garrido Ardila, 2021; Piquero, 2021; Ramírez Riaño, 2020) e incluso la tesis doctoral que Parra Alonso ha defendido en la Universidad Autónoma de Madrid: *El género picaresco en las narrativas de esclavo angloafricanas del siglo XVIII* (2022).

Conviene asimismo señalar que se ha publicado una edición crítica de las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, obra de Palomino Tizado (2021), quien ha llevado a cabo diversos estudios sobre el volumen (2020a; 2020b; 2021a; 2021b).

2.10. *Lazarillo*

Como adelantábamos arriba, la mayor parte de estudios sobre picaresca se ha dedicado al *Lazarillo*, libro que, de modo semejante al *Quijote*, ha sido objeto de estudios sobre traducción (Elizalde Estenaga y Ibarluzea Santisteban, 2020a y 2020b; Rodríguez López-Abadía, 2020 y 2021; Stojanovic, 2021b) y pedagogía (Belda Torrijos y Llorens Ponce, 2021; Bobadilla-Pérez, 2021; Calzón García, 2020c; Couto Cantero, 2020 y 2021; Fernández Millán, García Guirao y López Martínez, 2021; Martín-Macho Harrison y Vila Carneiro, 2023; Valero Fernández, 2021; Rivera Jurado, 2021). Asimismo, ha suscitado diversos acercamientos sobre recepción (Chao Fernández, 2021; Correard, 2020; García Granados, 2021; Gargano, 2021; Santoyo, 2021), incluyendo la reescritura *zombie* (Calzón García, 2020a y 2020b). En una línea semejante, debemos destacar el volumen colectivo *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores*, coordinado por Rodríguez López-Vázquez y Rodríguez López-Abadía (2021). Este demuestra el interés general por el tema (Vian Herrero, 2020e), que además se ha trabajado fuera del monográfico (Cáseda Teresa, 2020a; Folger, 2022; Núñez Rivera, 2021).

Asimismo, conviene destacar los trabajos sobre autoría y atribuciones (Borja Morales, 2022; Cáseda Teresa, 2021; Corencia Cruz, 2021 y 2022; Madrigal, 2020, 2022a y 2022b; Morcillo Pérez, 2022a; 2022b; 2022d; 2023), entre los que tenemos la edición y estudio de Calvo (2020): *Lazarillo de Tormes (una novela en busca de autor)*. En esta línea de trabajos podemos destacar la asiduidad de Corencia Cruz, el uso de la estilística computacional de Madrigal o la propuesta de Morcillo Pérez, quien apunta al autor de *La Celestina* y define el *Lazarillo* como «novela jurídica» (2023).

2.11. Alemán

Como cabría esperar, en los estudios sobre Mateo Alemán dominan absolutamente los trabajos sobre su gran novela picaresca, el *Guzmán de Alfarache*. Sobre ella ha aparecido una nueva edición, obra de Monique Michaud (2021), y una de las comentadas por Cavillac (2022). En contraste, no hemos recabado ningún estudio sobre el *San Antonio*, y pocos sobre sus obras menores, que comentaremos abajo. Antes, conviene destacar que, como ocurría con el caso del *Lazarillo*, tenemos diversos trabajos sobre continuaciones del *Guzmán* (Brañanova González, 2020; López-Vázquez, 2020c), en particular de Álvarez Roblin (2022c y 2022d).

Otra tendencia importante son los estudios lingüísticos, procedentes de la tesis que Heredia Mantis ha defendido en la Universidad de Huelva: *La lengua de Mateo Alemán: estudio lingüístico e ideológico* (2020). De hecho, Heredia Mantis ha sido la responsable de los trabajos sobre las obras menores de Alemán que acabamos de mencionar (2021a; 2021b; 2022). Entre las obras menores podríamos contar el informe de Almadén, objeto de una monografía de Morales Segura que la relaciona con el *Guzmán de Alfarache*: *Galeotes de mercurio. El caso de Mateo Alemán: la interacción entre el derecho y la literatura en el «Informe de la mina de mercurio de Almadén» y el «Guzmán de Alfarache»* (2020).

En contraste con otras categorías, no hemos documentado sobre Alemán la abundancia de estudios sobre pervivencias, recepción y reescrituras que es típico de este trienio: la excepción al respecto sería el trabajo de Villanueva Noriega (2021). A esta peculiaridad cabría añadir otra: el interés por el derecho (Guillemont, 2021a), que aparece también en el libro de Morales Segura sobre el informe de Almadén ya mencionado.

2.12. Celestinesca

En el campo de la celestinesca destaca la actividad del Círculo de Estudios de la Literatura Picaresca y Celestinesca (CELPYC) (https://celpyc.org/), amén de la de la revista *Celestinesca*, donde aparecen muchas de las publicaciones que hemos relevado. Igualmente central ha sido el homenaje a Folke Gernert, *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de Buen Amor», «La Celestina» y «La Lozana Andaluza»: Homenaje a Folke Gernert* (Toro Ceballos, 2022). En cuanto a las tendencias temáticas, destacan la recepción de *La Celestina* en el Siglo de Oro (Saguar García, 2022; Taylor, 2021) o de esa obra y la celestinesca en siglos posteriores (Aranda Arribas, 2020f). Por último, existen diversos

trabajos sobre autoría (Morcillo Pérez, 2022a; 2022b; 2022d) o erotismo (Boyle, 2021; Sierra Matute, 2021; Velasco, 2021) en el género.

2.13. Morisca

Ha sido una categoría poco frecuentada durante este trienio, pese a que cuenta con obras maestras como el *Ozmín y Daraja* del recién mencionado Alemán, *La desdicha por la honra* de Lope y, obviamente, *El Abencerraje*. Encontramos artículos sobre obras particulares, como la citada *Ozmín y Daraja* (Eugercios Arriero, 2020b; Saadan, 2021), pero sobre todo evidenciamos la tendencia a estudiar el género en diacronía, esto es, no la novela morisca de los siglos XVI-XVII, sino la figura del moro, entre otras, en estas novelas (Martínez González, 2021; Mithal Ahmed, 2020).

La más destacada de las novelas moriscas españolas, *El Abencerraje*, no ha sido objeto de demasiados estudios. Eso sí: como ocurre con otras categorías, percibimos mucho interés por el tema de la recepción en textos del Siglo de Oro y siglo XIX (Eugercios Arriero, 2020a; Martínez González, 2021), e incluso contemporáneos, tema que estudia la tesis que De León ha defendido en la Temple University: *Finding Identity in a Hybrid Culture: Connections Between* Fronterizo *Medieval Literature and Mexican American Literature* (2021). Del fenómeno contrario, las fuentes, se ocupa Resta (2021), quien estudia la influencia de la *novella* italiana en *El Abencerraje*. Por último, y de nuevo en el terreno de la recepción, destaquemos la monografía de D'Agostino (2021) sobre la figura del Abencerraje y su pervivencia: *El Abencerraje y la hermosa Xarifa: polimorfismo letterario e dinamiche testuali*.

2.14. Quevedo

Se trata de una categoría muy marcada por la Agrégation, que se centra en los *Sueños* durante los años 2023 y 2024. De hecho, hemos localizado un volumen colectivo que incluye un artículo sobre el tema (Rabaté, 2023). Asimismo, la categoría también se ve impulsada por la gran actividad del grupo de investigación quevedista de la Universidad de Santiago de Compostela que dirigen Alfonso Rey y María José Alonso Veloso y que se encarga de la edición de las obras completas en prosa de Quevedo (Quevedo: el siglo de Quevedo, prosa y poesía lírica, https://www.usc.gal/gl/investigar-na-usc/grupos/quevedo). De hecho, en este trienio destaca el comentario al respecto de Rey (2023) y la aparición de los últimos volúmenes de la colección, todos coordinados por Rey y Alonso Veloso: *Obras completas en prosa. Memoriales*.

Volumen VI (2020a), *Obras completas en prosa. Obras religiosas. Volumen VII* (2020b) y *Obras completas en prosa. Elogios, polémicas y juicios literarios. Volumen VIII* (2020c). Asimismo, contamos con el nuevo instrumento que ha desarrollado el grupo para localizar concordancias en el *Buscón* (http://vconcor.imaxin.com/index.html). Todavía en el contexto de este grupo, resaltemos la actividad de Alonso Veloso, en diversos artículos en los que desarrolla la nueva orientación más bien contextual («el siglo de Quevedo») que están dando al mismo una vez acabada la edición de las *Obras completas en prosa*. Amén de estos artículos, subrayemos un volumen colectivo: *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo* (Alonso Veloso, 2020f). Por último, conviene señalar que el trabajo de edición de la prosa completa ha dado impulso a toda una serie de artículos sobre problemas textuales (Alonso Veloso, 2020b; 2020c; 2020e; 2020 y 2023; Azaustre Galiana, 2021a, 2021b, 2021c, 2022 y 2023; Rico García y Azaustre Galiana, 2020; Sánchez Sánchez, 2023; Tobar Quintanar, 2020a; 2021a; 2021b).

Fuera del contexto del grupo de Santiago, cabe destacar la aparición de la monografía de Sánchez Martínez de Pinillos (*Quevedo en el origen y el fin de la Modernidad*, 2020), así como del volumen colectivo que han coordinado Espejo Surós y Mata Induráin (*Lienzos ficticios, fantasías oníricas. Estudios en torno a «Los sueños» de Quevedo*, 2023).

También en esta categoría encontramos trabajos sobre atribuciones (Rodríguez López-Vázquez, 2020) y, como es habitual en este trienio, sobre recepción (Martínez Plaza, 2022; Roy, 2023; Servera Baño, 2021), entre los que sobresale el libro de Germán de Patricio: *Quevedo, personaje de ficción: icono colectivo. Recepción diacrónica del símbolo de nuestra frustración política* (2020). Otro tema destacado es la erudición clásica, tema muy apropiado para el caso de un filólogo y traductor como Quevedo (Escobar Borrego, 2021a y 2021b; Fasquel, 2020; Gallego Moya, 2022; Guzmán Arias, 2022; Izquierdo, 2020). Al respecto, García Sánchez ha defendido una tesis en la Universidad de Santiago de Compostela: *Quevedo, traductor de textos clásicos* (2023). Otra tesis, esta dedicada a la sátira desde el punto de vista de la literatura comparada, ha defendido D'Angelo en la Universidad del País Vasco: *La sombra de Apolo: reyes y ministros españoles, guerras y religión en los «Parnasos» de Traiano Boccalini y Francisco de Quevedo* (2022). Es un tema, por cierto, sobre el que también ha trabajado Gagliardi (2021a).

Aparte del trabajo del grupo de investigación arriba citado está la nueva edición de *La vida del Buscón* de Rodríguez López-Vázquez (2021).

2.15. Gracián

Sigue siendo un autor muy frecuentado, aunque más en lo relativo a su pensamiento literario y político que a su novelística, que en este trienio ha sido bastante menos estudiada (Diego Pérez de la Torre, 2021; Laplana Gil, 2020a; 2022a). Entre los muchos ejemplos posibles sobre Gracián y la historia del pensamiento, cabe mencionar los de Jiménez Villar (2022b), Tomás (2022) y Gumbrecht y Hofman (2021). Asimismo, destacan los trabajos sobre la impronta de Gracián en el pensamiento moderno (Carvajal Cordón, 2021), o sobre su relación con pensadores como Maquiavelo (González García, 2020; Souto Alcalde, 2021) o Benjamin (Martínez Neira, 2020). Sobre el pensamiento de Gracián ha publicado Baltar una monografía: *Pensamiento barroco español: filosofía y literatura en Baltasar Gracián* (2021).

Como ocurre con otros autores durante este trienio, encontramos estudios sobre recepción (Encarnación Sandoval, 2020; Blanco, 2021a) e incluso traducción, que para el caso de Gracián son particularmente abundantes, pues es un autor muy traducido (Garzelli, 2022; Grigoriadou, 2020 y 2021; Sell Maestro, 2021). De hecho, conviene destacar la traducción al alemán del *Oráculo manual*, obra de Gumbrecht: *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* (2020).

2.16. Preceptiva

Debemos relacionar con Gracián la categoría «preceptiva», que no ha sido de las más trabajadas durante este trienio, aunque ha merecido dos volúmenes colectivos, uno del grupo Pólemos, coordinado por Blanco y Plagnard (*El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo* XVII, 2021) y otro sobre la labor historiográfica y sus directrices de uno de los grandes preceptistas del momento, Cascales (*Francisco Cascales: Discurso y método para la historia*, 2023).

Como señalamos arriba, los estudios de preceptiva han recibido un fuerte impulso del interés por la polémica gongorina, campo de estudio de los grupos PASO y Pólemos. A un investigador del primero, Núñez Rivera, debemos un estudio y edición del texto de Pellicer, *Pellicer* in progress. *Segundas lecciones solemnes a la Soledad primera de D. Luis de Góngora y Argote* (2022b); a otro investigador que ha colaborado con el grupo, Azaustre Galiana, la edición de la *Silva a las «Soledades» de don Luis de Góngora, con anotaciones y declaración, y un discurso en defensa de la novedad y términos de su estilo* de Manuel Ponce (2021). Por último, dos investigadoras de Pólemos,

Blanco y Plagnard, han coordinado el volumen colectivo *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII* (2021).

Ya fuera de la polémica, pero en el contexto de un proyecto de largo aliento, Madroñal y Garau han editado los libros XVII y XVIII de la obra magna de Jiménez Patón *Comentarios de erudición. Libros XVII y XVIII* (2021). Asimismo destacable es la monografía sobre el concepto de *imitatio* de Barragán Aroche, Ibarra Chávez, Íñigo Silva y López Martínez («Este de *Zeuxis pensamiento agudo». La* imitatio *ecléctica entre Europa y América (siglos XVI-XVIII)*, 2022), así como el volumen colectivo coordinado por Nakládalová: *El arte de anotar.* Artes excerpendi *y los géneros de la erudición en la primera Modernidad* (2020).

Ya en el plano de los artículos, destaquemos como tendencias los estudios acerca de la preceptiva en diversos textos (Pineda, 2022), los que examinan las preceptivas en sí (Cuyás de Torres, 2021; Nieto Ibáñez, 2022b; Romanos, 2020; Valdivieso, 2022; Vitulli, 2022b), los trabajos sobre preceptiva en paratextos (Corencia Cruz, 2022c), los que examinan la estética del momento (López Martínez, 2022) o los que emplean preceptivas para analizar obras literarias (Redruello Vidal, 2020).

2.17. Caballeresca

Una categoría de gran vitalidad durante el trienio es «caballeresca», destacable además porque goza de una salud que parece independiente de los estudios que llegan al género a través del *Quijote*, e incluso del *Amadís*, que no ha sido objeto de demasiados estudios durante este periodo.

Para empezar, conviene destacar la aparición de diversas ediciones críticas, concretamente los nuevos volúmenes de la colección Los Libros de Rocinante, del Instituto Universitario de Investigación «Miguel de Cervantes», otrora Centro de Estudios Cervantinos, de la Universidad de Alcalá. Subrayemos la aparición en esta colección de ediciones de *Leandro el Bel* (2020), al cuidado de Stefano Bazzaco; del *Lidamor de Escocia* de Juan de Córdoba (2020), al cuidado de Rafael Ramos; del *Palmerín de Inglaterra (Libro II)* de Francisco de Moraes (2020), a cargo de Vargas Díaz-Toledo; del *Espejo de caballerías. Libro I*, de López de Santa Catalina (2021), al cuidado de Sánchez Espinosa; del *Libro del caballero Marsindo* (2022), al cuidado de García Pérez. Además, existen otros ámbitos de producción de ediciones críticas, por ejemplo, en Sial, o en *Etiópicas.* Es el caso de sendas ediciones del *Palmerín* de Francisco de Moraes: el *Palmeirim de Inglaterra. [Partes I-II]: (Évora, André de Burgos,*

1567) (2021b), al cuidado de Álvarez-Cifuentes y Vargas Díaz-Toledo; y el *Palmerín de Inglaterra* (2021a) de Suárez Figaredo. A ellas, añadamos la edición del *Olivante de Laura* del obispo de Mondoñedo, Antonio de Torquemada (2021), de nuevo a cargo de Suárez Figaredo.

Otro resorte que impulsa el campo es la revista *Historias Fingidas*, que orbita en torno al «Progetto Mambrino» que dirige, en la Universidad de Verona, Anna Bognolo y que se dedica al estudio de obras de caballería (https://www.mambrino.it/it), con la peculiaridad de que tiene entre sus orientaciones centrales el interés en las relaciones hispano-italianas en el ámbito de la literatura caballeresca. Como parte del mismo proyecto, destaca el «Progetto PRIN 2017 Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to XXI century: A Digital Approach» (https://www.univr.it/it/iniziative/-/evento/8576?p_auth=ZcGFgkei), iniciativa que, junto al «Progetto Mambrino», ha sido descrita en artículos de Bognolo (2023a) y Crescini (2020), trabajos a los que hay que añadir los de Tomasi (2022a y 2022b), sobre uso de la base de datos MeMoRam. Ya fuera del ámbito de la Universidad de Verona, pero con una metodología parecida, encontramos el artículo de Cacho Blecua (2020), que examina cómo se puede aplicar el índice de motivos de Stith-Thompson al estudio de la literatura caballeresca.

Asimismo destacado es el predominio de estudios sobre recepción, que incluye una línea de trabajos sobre traducciones y recepción europea del género caballeresco, otra de recepción de lo caballeresco en otros géneros del Siglo de Oro y otra más acerca de los contactos de la caballeresca con el mundo actual. Es el caso del artículo de Gutiérrez Trápaga (2022b), que examina la categoría de «sujetos endriagos» (derivada del endriago del *Amadís*) que Sayak Valencia propone para estudiar la violencia vinculada al narcotráfico. Sobre otras recepciones trabajan Pardo García (2021; 2022b), quien examina la inglesa, o Fox (2022) y Fuentes Nieto (2020), quienes analizan la que se dio en el Siglo de Oro, respectivamente en autores como María de Zayas y Alonso de Castillo Solórzano. Por último, y sin salir del campo de la recepción, destaquemos el volumen colectivo que coordina Álvarez-Recio (2021): *Iberian Chivalric Romance. Translations and Cultural Transmission in Early Modern England*.

Otro aspecto particular del campo de los libros de caballerías es su difusión internacional en varios centros de estudio, pues a los de Alcalá y Verona hay que añadir la Universidad Nacional Autónoma de México y el Colegio de México, que acogen a diversos investigadores de importancia

que han producido un corpus muy interesante de publicaciones. Entre ellas, destaquemos varios volúmenes colectivos: el de Martín López, Campos García Rojas, Lobato Osorio y Rubio Pacho (*«Estos que llaman libros de caballerías». Estudios de literatura caballeresca*, 2023); el de Martín López, Rubio Pacho, Lobato Osorio y Campos García Rojas (*Caballeros, damas y maravillas*, 2021); el de González, Luna Mariscal y Campos García Rojas (*Claribalte y sus libros: 500 años*, 2022). De hecho, uno de los investigadores más activos en el campo es el mexicano Axayácatl Campos García Rojas, autor de una monografía: *Siete sabias y una reina. Personajes femeninos al margen en los libros de caballerías hispánicos* (2021).

Igualmente americanos son el colombiano Córdoba Perozo, que ha trabajado sobre el *Palmerín* y el *Primaleón* (2022), la mexicana Luna Mariscal, que ha estudiado aspectos como la gestualidad o la comida en el *Lisuarte* y en la narrativa caballeresca breve (2020; 2022), y el ya mencionado Gutiérrez Trápaga, que colabora en el Progetto Mambrino y que ha publicado sobre la magia (2022a), motivos y ciclos caballerescos (2020; 2022c; 2022d; 2022e) y otros aspectos diversos (2022b). Junto a ellos, destaquemos los investigadores españoles que se han dedicado al estudio del paratexto caballeresco (Izquierdo Andreu, 2020; 2021b; 2022) y a los aspectos fantásticos (Lumbreras Martínez, 2023).

2.18. Colonial

Arriba nos referimos a categorías como «novela corta» cuya nomenclatura es objeto de debate. Un caso análogo es el marbete «colonial», que además se complica por el trasfondo político de las diversas propuestas en liza, entre las que destacan la que hemos elegido («colonial») y «virreinal». Es solo una de las complicaciones de un campo cuyos investigadores se mueven en ámbitos diferentes del resto de estudiosos del Siglo de Oro, que se centran frecuentemente en un corpus que se escapa de lo estrictamente literario y que además manejan una terminología propia, como evidencia su afición por el concepto de «archivo» o «archivo latinoamericano» (Aldao, 2021c; Añón, 2020; 2021a; Añón y Colombi, 2021a), términos derivados del *Myth and Archive* de González Echevarría, que ha suscitado particular interés en Latinoamérica y que define Garbatsky (2021). Además, se hace evidente la existencia de grupos de investigación potentes en el continente americano (dos ejemplos son los de Beatriz Colombi y Valeria Añón en Argentina), amén de en España, como muestra el proyecto «Fuera de Sitio.

Transferencia material y Redes letradas en los virreinatos de América» que dirige López Parada.

En cualquier caso, la categoría comprende una serie de tendencias a las que hemos dado entidad autorial propia, por lo asentado de la tradición crítica en la que se inscriben: es el caso de «Colón», «sor Juana», «Fernández de Oviedo» o «Hernán Cortés», uno de los autores más estudiados debido al centenario de su llegada a Tenochtitlán, que ha impulsado, entre otros muchos estudios, una publicación colectiva de cuatro volúmenes (*Hernán Cortés en el siglo xxi. V centenario de la llegada de Cortés a México*, 2020) y una biografía (Mira Caballos, 2021). Aparte de los autores mencionados, brillan con luz propia Bartolomé de Las Casas, donde, como cabría esperar y veremos abajo, abundan los temas políticos, incluso aplicados a casos de derechos de minorías en la actualidad; Cabeza de Vaca, con gran influencia de los estudios históricos (Gómez Galisteo, 2023) o el Inca Garcilaso, quien no ha suscitado demasiados estudios. También es notable que, exceptuando los casos arriba señalados —esto es, a Cortés, al que debemos sumar a sor Juana—, no abunden los volúmenes colectivos. Hemos localizado los de Colombi (*Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, 2021a), Ramírez Santacruz y Rodríguez Mansilla (*«Ni distancias que estorben ni mares que impidan»: globalización y la temprana modernidad*, 2022), Rufer (*La colonialidad y sus nombres: conceptos clave*, 2022) y Paniagua Pérez y Arciello (*Construyendo espacios: la ciudad iberoamericana virreinal. Teoría y estudios de caso*, 2020).

En cuanto a las monografías, muchas se internan en el campo de la historia, y particularmente en el de la biografía, o incluso la historia militar. Es el caso de las de Testi (*La conquista de México desde una perspectiva militar (1517-1521)*, 2020c), Cervantes (*Conquistadores. Una historia diferente*, 2021), Pérez Henares (*Cabeza de Vaca*, 2020), Mazón Serrano (*Elcano, viaje a la historia*, 2020), Ríos Taboada (*Disputas de altamar. Sir Francis Drake en la polémica española-inglesa sobre las Indias*, 2021) y Turner (*Los silencios de una Historia. El pasado castellano de Bernal Díaz «del Castillo» y el encubrimiento de su entorno familiar*, 2021). Otras monografías son las de Legnani (*The Business of Conquest: Empire, Love, and Law in the Atlantic World*, 2020), Pérez González (*Leer el libro desde sus paratextos. Censura, crítica y legitimación en la literatura novohispana (siglos xvi-xviii)*, 2021c), Clayton y Lantigua (*Bartolomé de las Casas and the Defense of Amerindian Rights. A Brief History with Documents*, 2020) y Gullo Omodeo (*Madre*

patria. Desmontando la leyenda negra desde Bartolomé de las Casas hasta el separatismo catalán, 2021). Esta última se inserta en la tradición de apologías contra Las Casas, que data al menos de tiempos de Juderías y que prosiguieron autores tan importantes como Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal. En cualquier caso, no son tesis que todos hayan abandonado, como muestra el artículo de Ordóñez Alberca y Vilchez (2022) sobre el supuesto trastorno de personalidad del padre Las Casas.

En cuanto a las ediciones críticas, destacan la del *Carnero* de Rodríguez Freyre, obra de Esteban y Aparicio (2023); la de las *Crónicas de la conquista espiritual de América* (2023), a cargo de Serna y Villar; la *Luz y método de confesar idólatras y destierro de idolatrías* de Diego Ricardo Villavicencio (2021), al cuidado de Pérez y Valdés Borja; la del *Arte de la lengua mexicana* de Andrés de Olmos (2022), a cargo de Téllez Nieto; la de los *Júbilos de Lima* de Pedro de Peralta Barnuevo (2022), cuidada por Arellano; la de la *Vida y sucesos de la Monja Alférez*, de Catalina de Erauso (2021), a cargo de Miguel Martínez; la de la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* de Agustín de Zárate (2022), obra de Ortiz Canseco; la de la *Historia de las Indias y conquista de México* de López de Gómara (2021a), a cargo de Belinda Palacios, así como la que Mustapha, Bénat-Tachot, Bénassy-Berling y Roche han dedicado a la misma obra (*Historia de las Indias (1552)*, 2021b); y la de diversos textos que el editor, Juan Gil, ha llamado *En demanda de la isla del rey Salomón: navegantes olvidados por el Pacífico Sur* (2020).

Esta apertura al Pacífico, relacionada con el centenario del viaje de Magallanes/Elcano (2020-2023), se percibe también en la obra de otro historiador, Martínez Shaw (2020), así como en la tesis doctoral que Santacruz Antón ha defendido en la Universidad de Alicante: *Las exploraciones por el Pacífico novohispano (1522-1543). Elaboración y estudio de un corpus textual* (2020).

Un caso particular es la edición con monografía que ha publicado la ya mencionada Belinda Palacios, en esta ocasión dedicada a la *Historia del huérfano*: *Entre la historia y la ficción: estudio y edición de «Historia del huérfano» de Andrés de León (1621), un texto inédito de la América colonial* (2020).

En cuanto a otras tesis doctorales, hemos hallado las de Costas Larreteguy (*La crónica marginal del siglo XVI: El viaje de Miguel Cabello Valboa a la tierra de las Esmeraldas*, 2021), defendida en la Universidad Complutense de Madrid, y González Fuxà (*Revisión de la recepción de la teoría aristotélica de la esclavitud natural en la España del siglo XVI en el contexto de la conquista de las Indias*, 2023), defendida en la Universidad de Barcelona.

Por último, es necesario reseñar la escasez de estudios sobre algunas obras esenciales en este campo, como es la de Bernal Díaz. A ella se dedican los trabajos de Díaz de Zappia (2020) y la monografía de Turner (2021) arriba mencionada.

2.19. Cortés

El centenario de la conquista del imperio mexica por Hernán Cortés (1521) y su llegada al mismo (1519) ha desencadenado un torrente de estudios cortesianos, movidos por una voluminosa colectánea a la que hemos hecho alusión arriba, *Hernán Cortés en el siglo xxi. V centenario de la llegada de Cortés a México*, coordinada por Calero Carretero y García Muñoz (2020) y financiada por la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste II. La misma efeméride ha impulsado otros dos volúmenes colectivos sobre el conquistador extremeño, la de Grunberg, Martínez Martínez y Mira Caballos (*Hernán Cortés: Una vida entre dos mundos*, 2021) y la de Hinz y López-Medellín (*Hernán Cortés revisado. 500 años de la conquista española de México (1521-2021)*, 2021). Asimismo, se han publicado diversos trabajos sobre las actividades de Cortés desde el punto de vista de la historia militar, comenzando por la biografía de Mira Caballos (2021) arriba citada, y prosiguiendo por diversos artículos (Blanco Núñez, 2020; Rojas Mulet, 2020a y 2020b; Testi, 2020a y 2020b), así como por el libro del propio Testi ya mencionado (2020c).

Como en otras categorías, también en esta damos fe de un interés en la recepción, que en este caso se refleja en trabajos sobre el uso de la figura de Cortés en siglos posteriores (Gómez-Aguado de Alba, 2020; Mayer, 2020; Moreno González y Rubio Masa, 2020; Zabía de la Mata, 2020), o incluso en cómo enseñar su historia (Calvo Buezas, 2020).

Por último, destaquemos la aparición de diversas ediciones de textos relacionados con Cortés, como son los de López de Gómara, que reseñamos arriba (2021a y 2021b), o como la edición de una de las cartas del extremeño: la *Relación de 1520 de Hernán Cortés*, al cuidado de Luis Fernando Granados (2021).

2.20. Sor Juana

El caso de sor Juana Inés de la Cruz se puede considerar paralelo al de Lope de Vega, arriba expuesto: se trata de una autora importante en la historia de la literatura hispánica, pero cuya producción se concentra más bien en

la poesía lírica y dramática que en la prosa. Sin embargo, la encontramos en nuestro corpus impulsada por el interés que despierta su contribución en esos géneros, con estudios sobre su figura en general (sobre todo, biográficos) y con trabajos sobre su contribución prosística más importante: la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*.

Muchos estudios han leído la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* en clave feminista o protofeminista, por otra parte fundamental para entender esta apología (Colombi, 2022b; Gómez-Olano, 2023; Hernández Muñoz, 2021; Marín Serrano, 2021). En estos estudios, destacan los que comparan a la monja mexicana con figuras del feminismo posterior: la autora de *A Vindication of the Rights of Women,* Mary Wollstonecraft, por ejemplo (Hernández Muñoz, 2021; Marín Serrano, 2021). En cualquier caso, en algunos casos estos estudios aparecen en volúmenes colectivos de óptica feminista (Ríos Espinosa, 2022; Roselló Soberón, 2022; Ruiz, Serrano Barquín y Serrano Barquín, 2020; Savoca, 2022; Sierra, 2021).

Asimismo, y de forma análoga a lo que ocurre con otras figuras y categorías, encontramos trabajos sobre recepción (Alemany Bay, 2022), entre los que destaca el volumen colectivo que coordina Perelmuter (2021): *La recepción literaria de sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)*. En cuanto a las tesis doctorales, hemos localizado la de Carla Fumagalli, «*Solamente lo que toco veo». Análisis y crítica material y textual de las ediciones antiguas de sor Juana Inés de la Cruz (1689-1725)*, defendida en 2021 en la Universidad de Buenos Aires. Por último, destaquemos otra tendencia en los estudios sobre la prosa de sor Juana Inés de la Cruz: el interés en el tema de la polémica (Fuente González, 2020).

2.21. Colón

El último lugar entre los autores tradicionalmente analizados en los estudios coloniales corresponde a Cristóbal Colón, que sigue siendo un objeto de estudio muy importante durante este trienio. En los trabajos que hemos recabado se pueden distinguir diversas líneas de estudio, empezando por la didáctica (Albardaner Llorens, 2021; Martínez Llorca y Moreno Vera, 2020) y los estudios de imagen y recepción (Aparicio, 2021), aspecto este paralelo al de otras muchas categorías que hemos examinado, y que ha producido incluso una tesis doctoral, la que Peleteiro Vázquez defendió en la Universidad de Santiago de Compostela: *A visión de Galicia emigrada a Hispanoamérica en torno á discutida orixe galega de Cristóbal Colón* (2021).

Asimismo, es esencial la línea historiográfica, en la que destaca un trabajo de un descendiente del mismo Colón: Cristóbal Colón de Carvajal, duque de Veragua (2020). Por último, resaltemos las tres monografías que se han publicado durante este periodo, las tres de corte historicista: la de Enseñat de Villalonga (*El nuevo Cristóbal Colón: genealogía completa desde sus antepasados escoceses*, 2022), la de Pose Regueiro (*Cristóbal Colón: primer evangelizador de América. Estudio histórico*, 2020) y la de Vaquer Bennassar (*Cristóbal Colón: de los enigmas a las certezas*, 2020).

2.22. Historiografía, relaciones, literatura de cordel

«Historiografía, relaciones, literatura de cordel» es otra de las categorías cuya mera conformación merece unas consideraciones previas, relativas a los criterios que empleamos para realizar este panorama. En primer lugar, el estudio de la historiografía, relaciones y literatura de cordel llama la atención porque en la mayor parte de los casos no estamos ante textos que la crítica tradicional consideraría literarios. Sin embargo, lo cierto es que esas distinciones son hoy bastante más permeables y, sobre todo, que en la época aurisecular no se distinguía como hoy entre hombres de letras dedicados a la ficción y a la historia. En segundo lugar, un problema añadido al considerar la historiografía es que en su corpus hay relaciones que hoy consideramos literarias y solemos estudiar en los programas de literatura (los *Naufragios* de Cabeza de Vaca, por ejemplo, y casi toda la crónica de Indias), y otras que absolutamente no. De modo semejante, a favor de incluirla en nuestro recuento está el hecho de que haya filólogos dedicados a estudiarla, como Arredondo (2022). En tercer y último lugar, la variedad misma del género relación también puede ser algo problemático: a veces puede derivar en lo burocrático (la relación de méritos y servicios), aunque sin salir de los parámetros de la historia. En cualquier caso, puesto que muchas de estas relaciones se publicaron como literatura de cordel, y casi monopolizan la prosa que se difundió en este formato, hemos decidido añadir ese nombre al marbete de la categoría. En ella incluimos la crónica de Indias, pero no la comentamos porque las principales ya han aparecido en categorías específicas («colonial», «Cortés», «Colón»).

En el estudio de la historiografía destaca la labor del grupo de investigación de Sagrario López Poza, arriba mencionado, que se dedica a géneros limítrofes de lo literario, como la preceptiva, la emblemática o las relaciones. Destaquemos al respecto su portal de internet (https://www.bidiso.es/), que

recoge, entre otras cosas, el trabajo de catalogación, estudio y digitalización de Relaciones de sucesos españolas (siglos XVI-XVIII) (https://www.bidiso.es/biblioteca/cbdrs/proyecto) halladas en bibliotecas de Europa (principalmente en las de España y Portugal) y que son textos de gran valor para el estudio de la historia de los siglos XVI-XVIII, la historia del periodismo, la historia de la imprenta y la cultura en general de la Edad Moderna. El equipo ofrece el fruto de su trabajo a través de internet, en un Catálogo y Biblioteca digital de Relaciones de sucesos (siglos XVI-XVIII) y en un Boletín informativo sobre las Relaciones de sucesos españolas en la Edad Moderna que reúne información bibliográfica y noticias de cada año desde 1997. Al integrarse en el Portal BIDISO, la bibliografía está disponible en una base de datos bibliográfica sobre estudios, repertorios o ediciones de Relaciones de sucesos, constantemente actualizada. Dentro de este marco destaca el proyecto en ciernes «Women in Spanish News Pamphlets (XVI-XVIII Centuries). A Digital Project (DIGI-WOMENNEWS)» (https://www.bidiso.es/sielae/upload/digiwomennews1p.pdf).

En cualquier caso, la producción que englobamos en esta categoría es enorme, pues reúne los resultados de esfuerzos de historiadores y filólogos. Como de costumbre, la impulsan los volúmenes colectivos, muchos de afán bibliográfico. Las colectáneas que hemos localizado son las coordinadas por Álvarez García y Ferrer Valls (*Cádiz 1625. El ataque angloholandés en las noticias y el teatro*, 2021), por Andrés y Peñasco González (*Buenas noticias. Relaciones de sucesos en los siglos XVI-XVIII. Estudios y textos*, 2021), por Caro Martín y Pena Sueiro (*Noticias verdaderas, maravillosos prodigios: relaciones de sucesos en la BNE y los orígenes del periodismo*, 2022), por Casas-Delgado y Collantes Sánchez (*La literatura de cordel en la sociedad hispánica (siglos XVI-XX)*, 2022), por Escudero Baztán (*La edad de oro de los aventureros españoles (tipos y figuras de la cultura hispánica),* 2022a) y por Torres, Tropé y Espejo Surós (*Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII. Actas del IX Coloquio de la Sociedad Internacional de Relaciones de Sucesos (Rennes, 18-21 de septiembre de 2019)*, 2021). Otro de estos volúmenes colectivos es el que coordinan Martín Molares y Mancinelli (*Traducción y pre-periodismo. Las relaciones de sucesos ítalo-españolas de los siglos XVI-XVIII. Estudios y ediciones*, 2021), que trata el tema, recurrente en los estudios de esta categoría, de la conexión con el periodismo.

Asimismo es preciso destacar que, como consecuencia de su anterior proyecto sobre soldadesca, Gómez Canseco ha publicado varios estudios al respecto, que lo hacen ser uno de los autores más representados en esta categoría (2021a; 2021b; 2021c; 2021d; 2022d), amén de que cuenta en su haber tres ediciones críticas: la del *Diálogo de las guerras de Orán* de Baltasar Morales (2021); la de *La Relación muy cierta y verdadera de un desafío que se hizo en Orán el año de 1553* de Francisco García (2021d), y la de la *Relación de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto* de Fernando de Herrera (2022).

Un campo de estudio interesante en esta categoría, que debemos conectar con la tendencia al hispanismo global, pero que no parte de ese aliento, es el de las noticias sobre China: lo representa la edición de la *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China* de Juan González de Mendoza (2022) que ha preparado Juan Gil.

De nuevo en el terreno de las ediciones, destacan las que Palacios y Mustapha, Bénat-Tachot, Bénassy-Berling y Roche dedican a López de Gómara (2021a; 2021b), arriba citadas, amén de las igualmente mencionadas ediciones de las *Crónicas de la conquista espiritual de América* (2023) y *El carnero* de Rodríguez Freyre (2023), a las que debemos añadir ahora las *Relaciones del siglo XVII* que edita Palanco (2021), las *Relaciones* de Diego Suárez Montañés y Manuel Suárez que edita Sáez (2021) y la *Gaceta de Roma (Valencia, Felipe Mey, 1618-1620). Estudio y edición crítica del primer periódico español*, trabajo de Soto Escobar, Díaz Noci y Espejo-Cala (2020).

Por otra parte, llama la atención que esta categoría tan abundante no sea pródiga en monografías: solo hemos localizado las de Lombardi (*La guerra de la Valtelina entre crónica y literatura. Un estudio de las relaciones de sucesos y las obras literarias españolas e italianas sobre el caso*, 2020) y Schiano (*Relatar la catástrofe en el Siglo de Oro. Entre noticia y narración*, 2021d).

2.23. Imprenta y circulación de textos

Es natural la transición desde los trabajos sobre literatura de cordel hasta los que se han dedicado a la imprenta y la circulación de los textos, que no han sido demasiados durante este periodo. Sin embargo, en la categoría podemos evidenciar algunas tendencias, como es la dependencia de los volúmenes colectivos, varios de ellos publicados en el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales, que forma parte de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR) de la Universidad

de Salamanca. Nos referimos a los volúmenes que coordinan López Souto y Velázquez Puerto (*Patrimonio textual y Humanidades Digitales VII. Libros, imprenta y censura en la Europa meridional del siglo XV al XVII*, 2020) y Burguillo y Merchán Sánchez-Jara (*Patrimonio textual y Humanidades Digitales VIII. Lectura, edición académica y creación literaria en el medio digital: una transformación silenciosa en la era de las Humanidades Digitales*, 2021). Además, y ya fuera del grupo de Salamanca, destacan los volúmenes colectivos preparados por Peña Díaz, Ruiz Pérez y Solana Pujalte (*Historia de la edición y la lectura en Andalucía (1474-1808)*, 2020), Albisson (*Los agentes de la censura en la España de los siglos XVI y XVII*, 2021d) y Martos (*Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, 2021a). Por último, destaquemos el trabajo de una experta en temas de disenso y censura como María José Vega, que ha liderado proyectos de investigación sobre el tema y que en este trienio cuenta con un artículo (2022) en un *companion*: *The Routledge Hispanic Studies Companion to Early Modern Spanish Literature and Culture*.

2.24. Diálogo

Gran parte del impulso que mueve la investigación en esta categoría se debe a la actividad del Grupo de Estudios de Prosa Hispánica Bajomedieval y Renacentista (eProMyR), que dirige Ana Vian y que lleva en marcha desde 2004 (https://www.ucm.es/grupoepromyr/). El grupo ha preparado la base de datos Dialógica: http://www.dialogycabddh.es/. Asimismo, ha llevado diversos proyectos, entre los que sobresalen la red de excelencia «Aracne Nodus» (que conecta este grupo con otros destacados como BIDISO, BECLaR, BIESES, CLARISEL, el Laboratorio de Bases de Datos, PARNASEO, Progetto Mambrino, SILEM), el proyecto «Dialogyca: Del manuscrito a la prensa científica. Estudios filológicos y editoriales del Diálogo hispánico en dos momentos» (DIALOMOM) y su segunda parte, DIALOMOM2.

En cuanto a la actividad de publicaciones, y haciendo abstracción de los grandes textos impulsores del género, que son *La Lozana andaluza* y las *Flores* de Torquemada, cabe constatar que es muy ecléctica, como por otra parte pide un género proteico en el que caben textos sobre soldadesca, sobre la lengua (el de Juan de Valdés), religiosos, médicos, etc. Igualmente destacable es que la producción en este campo se concentre en los artículos, pues hemos localizado muy pocos volúmenes colectivos y solo una monografía: la de Encarnación Sánchez García sobre el *Diálogo de la lengua* (*Nombres*

y hombres. Onomástica de los personajes y significación del «Diálogo de la lengua», 2021).

Por otra parte, encontramos entre las publicaciones del trienio varias ediciones críticas de peso. Es el caso de la que Gómez Canseco (2021) dedica al *Diálogo de las guerras de Orán* de Baltasar de Morales o la que Alfredo Rodríguez López-Vázquez (2021) ha preparado sobre el *Crotalón* de Cristóbal de Villalón. A ellas hay que añadir las que ha publicado la Real Academia Española: la del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, obra de Lola Pons (2022), y la de *De los nombres de Cristo* de fray Luis de León, a cargo de Javier San José Lera (2023). En cuanto a los volúmenes colectivos, resulta determinante el homenaje a Folke Gernert, que incluye varios artículos sobre *La Lozana andaluza* (*Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de Buen Amor», «La Celestina» y «La Lozana andaluza». Homenaje a Folke Gernert*, 2022).

La Lozana andaluza no ha sido demasiado estudiada durante el trienio, aunque entre lo publicado podemos distinguir algunas tendencias, como la exploración del simbolismo animal (Rodríguez Mansilla, 2020a). Escasean en cambio los trabajos sobre erotismo o sobre entronque celestinesco (López Rodríguez, 2022).

La atención a uno de los grandes nombres del diálogo español del Siglo de Oro, el de Antonio de Torquemada, se ha centrado, cómo no, en el *Jardín de flores curiosas*, sobre el que se ha prodigado Malpartida Tirado con diversos artículos (2021, 2022a y 2022b). Además, recordemos que Suárez Figaredo ha publicado una edición crítica de la novela de caballerías de Torquemada, el *Olivante de Laura* (2021).

2.25. Emblemas y emblemática

En esta categoría recogemos tanto lo publicado sobre libros de emblemas en sí como sobre los usos de los emblemas en festividades públicas, programas iconográficos, etc. Obviamente, se trata de una categoría muy impulsada por el grupo de investigación de Sagrario López Poza, el Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE): cuenta con una revista (*Janus*), con su portal de internet (BIDISO) y con una Biblioteca Digital de Emblemática Hispánica. De hecho, durante el trienio se han publicado diversos artículos de López Poza, uno de ellos explicando el uso de su base de datos, Symbola (López Poza, 2020c; López Poza y Pena Sueiro, 2020). Igualmente importante para el campo es la existencia de una revista dedicada a la emblemática en la Universidad de Valencia: *Imago. Revista de*

Emblemática y Cultura Visual. En cualquier caso, la producción del trienio se puede seguir en el artículo de estado de la cuestión que han publicado Pizarro Gómez y García Arranz (2020).

Como es habitual, comenzaremos destacando las monografías: la de Sánchez Jiménez y López Lorenzo (2022) sobre las fiestas madrileñas a la canonización de san Isidro estudia, entre otras cosas, los usos de la emblemática en la arquitectura efímera: *Lope de Vega y la canonización de san Isidro: Madrid, 1622. Estudio y edición de la relación de las fiestas y de las comedias «La niñez de san Isidro» y «La juventud de san Isidro»*. El tema de cómo se usaban los emblemas en las canonizaciones también se toca en artículos como el de García Bernal (2021), así como en la tesis doctoral que Schiavon ha defendido en la Universidad de Granada: *Jeroglíficos y emblemas en la España moderna. Transmisión, teoría y práctica* (2021). Asimismo, conviene destacar los dos volúmenes colectivos que hemos localizado, el que coordinan López Calderón y Monterroso Montero (2020), *El sol de Occidente. Sociedad, textos, imágenes simbólicas e interculturalidad*, y el que han preparado García Arranz y Germano Leal (2020), *Jeroglíficos en la Edad Moderna. Nuevas aproximaciones a un fenómeno intercultural*.

En cuanto a la emblemática o cultura del emblema, durante el periodo también se han estudiado sus usos en el teatro (Arellano, 2022c; Cull, 2021; Curí-Quevedo, 2020; Laplana Gil, 2022b) o en la tapicería (Andrés González, 2020). Asimismo, nos encontramos con artículos dedicados a una gran variedad de temas: valgan como ejemplo los consagrados a las puertas (Blanco, 2021b), al anillo (Aizpuru Cruces, 2020), a la hucha (Escalera Pérez, Reyes y Morales Martínez, 2020) o al perro (García Arranz, 2022a). Particularmente interesantes son los trabajos sobre el uso político de los emblemas, que podían emplearse para representar al rey o a la reina en una monarquía personal que en teoría había de gobernarse de modo presencial, pues durante el Siglo de Oro los reinos eran considerados posesiones personales del monarca (Baz Sánchez, 2021; Escalera Fernández, 2021). Asimismo podemos destacar los estudios sobre conexiones con otras tradiciones emblemáticas, como la neerlandesa, tema que ha merecido un artículo (Cazalla Canto, 2020b), así como una monografía: *Redes emblemáticas y cultura visual en la Edad Moderna. La «Vanidad del mundo» (1574) de fray Diego de Estella, origen de «Het Voorhof der ziele» de Frans van Hoogstraten* (Cazalla Canto, 2020a).

En cualquier caso, del estudio de estas tendencias queda claro que estamos ante un tema limítrofe con la historia del arte, pues hemos reseñado

diversos estudios iconográficos artísticos (Fernández Gasalla, 2020; Escobar Fernández y Romero Bejarano, 2021; Herraiz Llavador, 2020), aparte del ya mencionado sobre tapices.

2.26. Saavedra Fajardo

La máxima figura de las letras auriseculares en el terreno de los emblemas es sin duda Diego Saavedra Fajardo, cuyas *Empresas políticas* es uno de los libros más estudiados. Dentro de estos estudios, de nuevo muy variados, destaca el dedicado al símbolo del caballo (Kaufmant, 2021), así como los intentos de entroncar a Saavedra con el pensamiento político europeo de figuras como Maquiavelo o Botero (Alavedra i Regàs, 2020; Cohen, 2022; Mesa Higuera, 2020). Desde luego, se ha estudiado mucho a Saavedra desde el campo de la filosofía política (Ujaldon, 2020; Pérez Tapias, 2022). Más amplio es el esfuerzo de Monostori, cuya monografía/biografía, con documentos inéditos, se ha traducido durante este trienio: *Saavedra Fajardo y el mito de la diplomacia ingeniosa: cien documentos nuevos, una vida reconsiderada* (2021).

Por último, señalemos que mucha menos atención han despertado las otras obras de Saavedra, en el terreno del diálogo (la *República literaria,* que ha merecido un estudio de Gómez Redondo, 2021), la sátira (*Locuras de Europa*) o la preceptiva política (*Política y razón de estado del rey católico*). Sin embargo, conviene recordar que se trata de textos trabajados en proyectos de investigación previos a este ejercicio.

2.27. Huarte de San Juan

El autor del *Examen de ingenios para las ciencias* no ha sido objeto de demasiados trabajos en este periodo. Entre ellos podemos destacar el artículo resultante de la plenaria de Étienvre (2023) en el congreso de la AISO de Neuchâtel, un trabajo comparativo (Pérez Martínez, 2022), uno sobre la influencia de Huarte de San Juan en Inglaterra (Calvo García de Leonardo, 2020) y otro sobre la aplicación de las ideas de Huarte a la pedagogía (Bravo Delorme, 2021).

2.28. Religiosa

Estamos ante una de las categorías más amplias y variadas, en la que destaca con luz propia la atención dedicada a la obra de santa Teresa de Jesús, que será la única que comentaremos en detalle, por motivos de espacio. Como señalamos arriba al tratar a Hernán Cortés, también en torno a santa

Teresa se nota el impulso de la celebración de efemérides: en este caso, su canonización en 1622 (con san Isidro, san Ignacio y san Francisco Javier) y su nombramiento como doctora de la Iglesia en 1970. De hecho, hemos llegado a encontrar trabajos sobre esa canonización y sobre las anteriores efemérides de la misma. Muchos se reúnen en los tres volúmenes colectivos que aparecieron en 2022: el de Pro Velasco y Sancho Fermín (*Santa Teresa de Jesús, mujer excepcional. 50 Aniversario del doctorado de Santa Teresa*, 2022), el de Gallardo González y Jiménez (*A los 50 años del doctorado de Santa Teresa, doctora aunque mujer*, 2022) y el de González González (*Teresa de Jesús: Mujer, santa, doctora. Estudios*, 2022b).

Dado el volumen de estudios, la producción sobre la santa de Ávila destaca por su variedad: caben estudios sobre temas religiosos (y en revistas y libros religiosos, como el que le dedica el papa Francisco I, 2021), sobre temas ecdóticos (Baldissera, 2022; Perotti, 2022), sobre lecturas bíblicas de las carmelitas (Borrego, 2021b), sobre las lecturas de la santa (Mateos González, 2021b; Sebastián Mediavilla, 2022), sobre santa Teresa y la autobiografía renacentista (Pérez Magallón, 2022; Fernández Martín, 2021b; Santiago Rodríguez, 2020) o sobre el uso de los textos teresianos en la enseñanza (Fernández Martín, 2020b). Y, como ocurría con otras categorías, también en los estudios sobre santa Teresa destaca el tema de la recepción: en el teatro contemporáneo (Blasco Mena, 2022), en la religiosidad contemporánea (Blázquez Pérez, 2022), en la Francia del XIX (DuPont, 2023), en el virreinato de la Nueva España (González Vega, 2022). Cabe destacar en esta línea el libro de Almudena Vidorreta: *Las lectoras de Teresa. Postmística femenina en la literatura latinoamericana del siglo XX* (2022). Por último, subrayemos que se ha publicado una monografía de un experto en misticismo, Eymar: *Teresa de Jesús y los siete dones del Espíritu Santo* (2020).

2.29. Soldadesca

Durante este trienio hemos podido recabar poca producción sobre literatura soldadesca, tal vez, y como ocurría con los estudios sobre *El Abencerraje*, precisamente porque acaban de cerrarse proyectos al respecto, como el liderado por Gómez Canseco. Es un contraste con años pasados, pues durante este ejercicio el número de trabajos es comparativamente escaso. Entre ellos destaca una tesis doctoral que merece comentario, pues se entronca con áreas de estudio (construcción del sujeto, biografía, autobiografía) sobre las que ha habido proyectos de investigación del grupo PASO en ejercicios

anteriores. Se trata de la tesis que Salcedo Reyes ha defendido en la Universitat de Barcelona: *Las vidas de soldados en el contexto de la autobiografía de los Siglos de Oro* (2021).

3. Conclusiones

En suma, el examen de los estudios publicados sobre prosa del Siglo de Oro durante el trienio 2020-2023 permite señalar algunas tendencias de interés que hemos comentado tanto en la introducción como a lo largo del trabajo, pero que merecen ahora unas palabras finales.

En primer lugar, queremos destacar la excelente salud de la que goza el campo, visible en el aumento constante de las publicaciones en comparación con trienios anteriores. Además, esta producción se distribuye de manera muy diversa por el mundo, pues junto a las fuentes tradicionales de grupos de investigación y publicaciones, sobre todo centradas en España, Francia e Italia, señalamos la presencia de focos de relevancia en países como Argentina, México, Colombia y Estados Unidos.

En segundo lugar, los datos evidencian el peso que dentro de nuestro campo tiene la obra de Cervantes, particularmente el *Quijote*, que monopoliza un elevadísimo porcentaje de la producción, lo que también ocurre, en otra proporción y en otras categorías, con las otras obras del alcalaíno: *Novelas ejemplares*, *Persiles, La Galatea*.

En tercer lugar, en este trienio destacan con gran fuerza los estudios de recepción, que se muestran con especial relieve en los estudios cervantinos, pero que se hacen presentes en casi todas las categorías, desde «Lope» y «Quevedo» hasta «Hernán Cortés». Más que señalar una sensación de agotamiento de los textos, esta tendencia da fe del interés por acercarlos a nuestro tiempo y por comprender la prosa áurea en un contexto amplio. Asimismo, la variedad de enfoques que pueden asumir estos estudios de recepción, y que van desde los estudios de influencia hasta los estudios interartísticos o la pedagogía, muestra la complejidad de las razones que llevan a los investigadores a inclinarse por este tipo de ángulo. En cualquier caso, creemos pertinente distinguir aquí dos grandes líneas: estudios sobre textos propiamente dichos (reescrituras, transposiciones, adaptaciones, etc.) y estudios sobre prácticas lectoras (recepción del texto en determinado país, en una tradición o en un contexto crítico dado). En ambas se advierte el especial interés por el cruce de la literatura áurea con fenómenos del mundo actual,

y es importante señalar que esto muestra una tendencia expansiva hacia otros textos auriseculares muy estudiados y recreados (*Novelas Ejemplares*, *Lazarillo*, pero también la obra de autores como Zayas), amén del amplio predominio del *Quijote*.

En cuarto lugar, junto a Cervantes vemos consolidarse otras figuras, como María de Zayas, a quien el interés por temas como la escritura femenina permite codearse con clásicos de estas listas bibliográficas como son el *Lazarillo* o Quevedo. Algunas de estas figuras parecen elevarse impulsadas por volúmenes colectivos a su vez fruto de la celebración de efemérides (es el caso de Cortés y santa Teresa); otras, de un interés temático sostenido (sor Juana, también impulsada por su celebridad en otros géneros literarios y por la atracción de la escritura femenina; Salas Barbadillo y Castillo Solórzano, propulsados por la vitalidad de los estudios de novela corta). En contraste, otras figuras otrora de peso, como Lope o Tirso, languidecen relativamente frente a las nuevas modas y son objeto de muchos menos estudios.

En quinto lugar, se percibe el lugar de los estudios de prosa colonial y, lo que tal vez es más importante, el margen de crecimiento del que disponen. En efecto, parece evidente que los investigadores de colonial se mueven en otros foros, con otros ángulos críticos y con conceptos diferentes, por lo que, pese a que ya gozan de un porcentaje elevado en nuestra lista, cabe pensar que aumentaría exponencialmente si hubiera un mayor contacto con los estudios de Siglo de Oro peninsular, lo que haría más visibles sus trabajos.

En sexto lugar, evidenciamos que se consolida el interés sobre el género literario en diversos campos de estudio, como libros de caballerías o, incluso, novela corta. Este afán incita a prestar atención a textos que tal vez no se hubieran enfocado de modo individual de no haber sido por esa óptica.

En séptimo lugar, comprobamos que un área de estudio puede ser impulsada enormemente por un grupo de investigación activo y dedicado. Es el caso de la emblemática, del diálogo o, sobre todo, de los libros de caballerías o la novela corta, que han pasado a ser campos esenciales de la prosa del Siglo de Oro gracias a la cantidad y calidad de las publicaciones que estos grupos sostienen.

En suma, estamos ante un trienio fecundo e interesante, marcado por la impronta de Cervantes y los estudios de recepción, así como por la potencia de áreas como la literatura colonial o la autoría femenina. Junto a estas áreas, se perciben otras de gran interés, impulsadas por investigadores procedentes de las dos orillas del Atlántico.

Panorama de estudios sobre prosa:
› **enlace al listado bibliográfico**

Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro en el trienio 2020-2023: balance y perspectivas

Ilaria Resta
Università Roma Tre

1. Algunas palabras preliminares

En la estela de un camino trazado por los coordinadores que me precedieron en esta tarea, tanto grata como áspera en su realización, quisiera en primer lugar aprovechar para agradecer a la junta directiva de la AISO el honor que supone recibir este cargo y poder contar con su confianza en mi trabajo. También quisiera expresar mi agradecimiento a mi presidente de mesa, Rafael González Cañal, ahora nuevo presidente de la Asociación, que ha contestado con generosidad y prontitud a todas y cada una de mis consultas. El listado preparado es el fruto de un trabajo que ha requerido no pocas horas de consulta de repositorios bibliográficos y boletines, pero también se debe a una colaboración, directa e indirecta, por parte de todos los socios.[1] Sin esta valiosa cooperación, nunca hubiera podido brindar un catálogo que, más allá de permitirme organizar el balance que detallaré a

[1] La lista, que integra los proyectos financiados y los grupos de investigación, las tesis doctorales, los congresos y los encuentros puntuales y periódicos, así como las publicaciones del último trienio (subdivididas, a su vez, en las siguientes categorías: ediciones críticas, monografías, volúmenes misceláneos, números monográficos de revistas especializadas, artículos y capítulos de libro no citados en los demás apartados), está disponible en el siguiente enlace de la web de AISO (https://aiso-asociacion.org/encuentros-de-investigadores-oviedo-2023-listados-bibliograficos-2020-2023/). Exceptuando los balances de teatro anteriores, cuya referencia completa aparece en la bibliografía final de este artículo, para las demás entradas bibliográficas citadas en forma abreviada y relativas al balance del último trienio, remito a la consulta de ese enlace.

continuación, me gustaría que fuera un recurso bibliográfico integral de este trienio a disposición de todos para su consulta.

De gran ayuda para la recopilación de todo este material han sido el buscador bibliográfico de *Casa di Lope*, actualizado de forma constante gracias al esfuerzo titánico de Fausta Antonucci, y el *Boletín de la AISO*, del cual se ha hecho cargo, desde su nacimiento en 2021 y para el trienio en objeto, Ignacio García Aguilar, nuestro antiguo secretario y ahora vicepresidente de la Asociación. Asimismo, han sido de gran utilidad las redes sociales y, en particular, los grupos de Facebook y Twitter administrados por Carmela Mattza y Robert Lauer, así como los blogs de GRISO y PROLOPE.

Señalaré de entrada que el mío será un recuento atípico a causa de la pandemia en la que todos nos hemos visto involucrados y que nos obligó a celebrar el congreso AISO anterior en noviembre, en vez de julio. Como consecuencia, el balance que presentó Crivellari (2022) está actualizado hasta finales de octubre de 2020; de ahí que muchos de los productos de ese año no aparezcan en mi lista. Tampoco seguiré el orden del índice del listado, ni presentaré cada una de esas categorías de forma individual, pues son, a veces, una emanación de la otra, como es el caso de las tesis doctorales, que pueden llegar a enmarcarse en proyectos y grupos de investigación. A la vez, estas secciones también se retroalimentan recíprocamente: las publicaciones con frecuencia se ofrecen como el producto de presentaciones en coloquios y congresos, pero esos mismos encuentros pueden convertirse en la caja de resonancia de proyectos, ediciones y estudios. He organizado, pues, el balance del último trienio en tres grandes filones que atañen respectivamente a:

— el autor y la restitución de su legado dramático;
— el texto y su contexto;
— reescritura, intertextualidad, fortuna y recepción actual del teatro clásico.

En cada uno de estos apartados dialogaré con los balances de los últimos veinte años para ver cómo y cuánto ha cambiado nuestra manera de investigar y adónde vamos. El objetivo de este, por así llamarlo, *metabalance* es el de poner al descubierto una transformación paulatina pero significativa en lo tocante a los acercamientos críticos y ecdóticos sobre el teatro clásico en la actualidad, que abordaré en el detalle en la cuarta y última sección.

2. El autor y la restitución de su legado dramático: ediciones críticas y cuestiones ecdóticas

En lo referente a la reconstrucción del legado dramático, persiste en este trienio una tendencia, por otra parte ya observada en los últimos recuentos, que no se proyecta prioritariamente hacia la restitución del legado de Lope y Calderón, en comparación con la de hace veinte años. Aunque todavía, en el plano puramente numérico, la cantidad de ediciones de estos dos dramaturgos predomina, ello se debe evidentemente al volumen de su repertorio. Por otra parte, el panorama que nos brindan los proyectos de edición completa de autores como Cubillo de Aragón, Enríquez Gómez, Moreto, Pérez de Montalbán y Vélez de Guevara, entre muchos otros, es el de una geografía crítica de amplio espectro y que, a la larga, nos está devolviendo un patrimonio cada vez más completo y articulado del fenómeno teatral áureo.

Por lo que se refiere a Lope de Vega, sigue constante la labor del grupo de investigación PROLOPE de edición de las *Partes*, con criterios ecdóticos que han marcado la pauta y con un ritmo de publicación continuo y sistemático: en el último trienio han salido con Gredos la *Parte XX* y la *XXI*, respectivamente coordinadas por Daniel Fernández y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (2021) y por Gonzalo Pontón y Ramón Valdés (2022). Ya está lista, además, la *Parte XXII*, que han coordinado Fausta Antonucci y Marco Presotto, y que saldrá, según previsto, a finales de 2023. Están en preparación para el bienio siguiente, además, la *Parte XXIII*, coordinada por Fernando Rodríguez-Gallego, y la *Parte XXIV*, a cargo de Sònia Boadas y Laura Fernández.

El interés hacia la producción lopesca persiste, naturalmente, más allá del grupo de investigación PROLOPE, merced a la iniciativa de estudiosos alentados por el deseo de proporcionar textos inéditos o reediciones de piezas canónicas del Fénix, tanto en la forma de recopilación —como es el caso de la edición de las *Ocho comedias magistrales*, a cargo de Agustín Sánchez Aguilar (2020) para la Biblioteca Castro—, como en ediciones individuales. A veces dicho interés se ha visto motivado en este trienio por algunas contingencias especiales: tal es el caso del cuarto centenario de la canonización de san Isidro, que ha llevado a la edición de *La relación de las fiestas y de las comedias «La niñez de san Isidro» y «La juventud de san Isidro»*, por Antonio Sánchez Jiménez y Cipriano López Lorenzo (2022),

así como a toda una serie de congresos, eventos y otros productos ligados a dicha conmemoración.

La vasta producción lopesca y el refinamiento de las herramientas digitales y críticas ha hecho que en la última década se hayan podido rescatar piezas del Fénix desconocidas o perdidas. Dentro de este proceso de recuperación de la producción dramática de Lope, recordaré el descubrimiento hace unos años del autógrafo perdido de *Barlaán y Josafat*, que ahora cuenta con una edición a cargo de Crivellari (2021) para la colección Letras Hispánicas de Cátedra. Asimismo, la integración de la labor filológica con las Humanidades Digitales ha permitido atribuir otras piezas a su pluma: es el caso de *Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido*, sobre cuya atribución Abraham Madroñal dio cuenta en el pasado congreso AISO, y que se ha editado en 2021 por la editorial de la Universidad de Valladolid en colaboración con Olmedo Clásico. También recordaré *La francesa Laura*, una nueva obra restituida a la autoría lopesca gracias a Germán Vega y Álvaro Cuéllar (2023), y que se ha publicado en la colección Biblioteca Lope de Vega por Gredos / PROLOPE. En cuanto a la producción breve de Lope, ha llegado al séptimo volumen el proyecto de edición completa de los autos sacramentales en la colección dedicada de Reichenberger y coordinada por Ignacio Arellano.

Dirigiendo, en cambio, la mirada hacia Calderón, hace ya mucho tiempo que el trabajo de recuperación de la producción calderoniana se debe al esfuerzo combinado del GRISO y del Grupo de Investigación Calderón de Santiago de Compostela. La subcolección Comedias Completas de Calderón de la editorial Iberoamericana / Vervuert, dirigida por Ignacio Arellano, lleva ya casi una década editando con todo rigor crítico y en formato individual piezas calderonianas. Han salido cinco comedias de Calderón en este trienio y otras dos, *Duelos de amor y lealtad* y *Amado y aborrecido*, están en prensa como producto de dos tesis doctorales dirigidas por Santiago Fernández Mosquera, investigador principal de DIGICAL, un proyecto que apunta a la creación de una biblioteca digital de las comedias calderonianas con etiquetado XML-TEI.[2]

[2] Remito al balance sobre Humanidades Digitales de Sònia Boadas para toda aclaración sobre este y los demás proyectos que se sirven de las tecnologías informáticas más recientes para implementar la labor ecdótica.

Dentro de la Biblioteca Clásica de la RAE, actualmente dirigida por Gonzalo Pontón, se han editado en 2021 otras dos comedias calderonianas: *El médico de su honra*, por Fausta Antonucci, y *El alcalde de Zalamea*, por Juan Manuel Escudero Baztán, quien ha publicado en el mismo año con Cátedra *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Amén de otras ediciones individuales con Peter Lang y Reichenberger, con esta última editorial ha llegado al volumen cien la colección de los Autos Sacramentales Completos de Calderón de la Barca con la edición de *El gran teatro del mundo* por parte de Arellano.

Según ha quedado remarcado, la antigua predilección por el rescate de la producción lopesca y calderoniana ha dado un vuelco en las últimas décadas, a raíz del esfuerzo de los diversos grupos de investigación a la hora de escudriñar el patrimonio de otros dramaturgos áureos, cuyo repertorio dramático ha sido casi del todo recuperado y editado.

Dirigiendo la mirada hacia Moreto, el grupo PROTEO, coordinado por María Luisa Lobato, ha acabado la publicación de las Partes de este dramaturgo con la edición del sexto volumen de la *Segunda Parte* y el de la *Tercera Parte* con la editorial Reichenberger. En paralelo, es constante el ritmo con el que van saliendo las ediciones individuales del teatro completo de Moreto dentro de la Colección Digital Proteo, editadas en libre acceso por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, y que han llegado al vigésimo cuarto volumen. Esta iniciativa acoge en su seno también la edición de las comedias colaboradas de Moreto, soldada al proyecto «Escritura teatral colaborativa en el Siglo de Oro», coordinado por Lobato, y de un nuevo proyecto financiado hasta 2024 sobre «El teatro áureo en colaboración», que codirigen Lobato y Rafael González Cañal; se trata de un proyecto que, entre otras iniciativas, ha dado lugar a un congreso sobre la práctica teatral de consuno, que se celebró en Alicante en octubre de 2022 en homenaje a Germán Vega.

Rafael González Cañal es asimismo el investigador principal de otro proyecto que sigue en marcha desde hace casi una década en torno a la recuperación del teatro de Enríquez Gómez: en el último trienio ya se han publicado los primeros seis volúmenes de otras tantas piezas de este dramaturgo. Se trata de ediciones críticas que conforman la Colección Comedias de Antonio Enríquez Gómez, en acceso abierto por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Prosigue también la edición de la dramaturgia completa de Cubillo de Aragón en el marco del grupo de investigación Teatro Español del Siglo de Oro (TESORO), dirigido por Francisco Domínguez Matito, y que, dentro de la colección Comedias de Álvaro Cubillo de Aragón de la editorial Reichenberger, ha inaugurado en este trienio sus dos primeros volúmenes, y el tercero está a punto de publicarse.

En cuanto al proyecto de Claudia Demattè sobre la producción de Pérez de Montalbán, ha completado la mitad de su agenda con la edición del segundo tomo de las comedias de este dramaturgo tras la edición de los volúmenes tres y cuatro con Reichenberger. Por su parte, sigue viento en popa también el proyecto sobre las comedias de Vélez de Guevara, que coordina George Peale y que, en el último trienio, ha brindado nada menos que ocho ediciones críticas de otras tantas piezas de Vélez, cuya sede editorial es, como de costumbre, Juan de la Cuesta.

El interés hacia el estudio del teatro cervantino, que nunca merma, tal como refleja el gran número de contribuciones y artículos que aparecen en el listado, se ha movido en este trienio también en dirección de la edición completa de la dramaturgia de Cervantes, que ahora cuenta con los dos volúmenes a cargo del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM) por la editorial Verbum y con una propuesta editorial que tiene muy presente la dimensión performativa del texto dramático.

Además, algunos de los grandes proyectos financiados en los trienios anteriores ya han completado su andadura o están a punto de hacerlo. Es el caso del proyecto sobre el teatro de Rojas Zorrilla del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dentro del cual ha salido el octavo volumen dedicado a las tragedias sueltas de este dramaturgo. También se ha ultimado el proyecto relativo al teatro de Bernardo de Quirós, llevado a cabo por García Valdés al calor del grupo de investigación GRISO, que se ha cerrado con la publicación en 2021 de las *Comedias* de este dramaturgo por la editorial Fundamentos, precedida en 2016 por el volumen *Teatro breve completo*, publicado en esa misma colección.

En relación con el teatro novohispano, José Enrique López Martínez ha ganado una financiación para la edición crítica coordinada de la *Parte primera de comedias* (Madrid, 1628) y la *Parte segunda de comedias* (Barcelona, 1634) de Juan Ruiz de Alarcón. Está previsto un congreso, que se celebrará en Madrid en octubre de este año, y en 2024 el proyecto dará sus primeros frutos editoriales con Reichenberger.

Amén de los grandes grupos de investigación especializados sobre un autor en concreto, en el trienio examinado también se han publicado las piezas teatrales de otros dramaturgos menos estudiados, y cuyo repertorio se ha editado ocasionalmente o al margen de proyectos y grupos: es el caso de María de Zayas (Olivares 2022), Ángela de Azevedo (Provenzano 2022) y Matías de Aguirre (Sánchez Laílla 2020), entre otros.

No siempre guía la labor de edición la voluntad de rescatar el legado de un dramaturgo en concreto; existen, de hecho, ediciones de textos áureos agrupados alrededor de un género, un tema o un personaje: a tal propósito, ha salido el sexto volumen de las *Comedias burlescas* dentro del proyecto del GRISO, coordinado por Carlos Mata. Recientemente se ha inaugurado, además, la colección digital Teatro Caballeresco, coordinada por Crivellari en el seno del proyecto «Mapping Chivalry», cuya investigadora principal es Anna Bognolo. Se trata de ediciones de libre acceso que cuentan con la colaboración entre Reichenberger y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Ya ha salido *Amadís y Niquea*, de Leiva Ramírez de Arellano por parte de Demattè (2022), y están en preparación otras tres ediciones para este año y el siguiente: *La torre de Florisbella*, de Alonso de Castillo Solórzano, *La gran torre del orbe*, de Pedro Rosete, y *El Caballero del Febo*, de Juan Pérez de Montalbán. Por su parte, Javier Rubiera e Ignacio Arellano (2022) han publicado tres piezas en un volumen consagrado a la figura de Judas en el teatro áureo. Dentro de las ediciones que acoplan más piezas afianzadas en un tema, señalaré la lopesca *El Brasil restituido* y *La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos*, de João António Correa, ambas referidas a la Jornada de Brasil de 1625, que Enrique Rodrigues-Moura (2023) acaba de publicar por la editorial Doce Calles.

Capítulo aparte merece el teatro breve que, como se recordaba en el Balance 2005-2008 (Antonucci y González Cañal 2008:214), durante mucho tiempo ha sido un ámbito frecuentado con menor sistematicidad, no tanto desde el punto de vista crítico, sino en cuanto a la perspectiva ecdótica, si bien en la última década hemos contado con gratas excepciones: considérense, por ejemplo, el proyecto de «Edición y estudio del teatro breve de Antonio de Solís» (2012-2014), coordinado por Judith Farré Vidal; el cuarto volumen de la *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro* (2020); los *Entremeses y mojigangas para autos sacramentales* de Calderón (2020); los *Doce entremeses nuevos* de Jerónimo de Cáncer (2019) y el ya mentado teatro breve de Quirós. En la actualidad, esta deficiencia se ha visto compensada

de forma sistemática cuando, en 2018, empezó su andadura el proyecto ENTRIB, coordinado por José Camões y Abraham Madroñal, que, entre sus objetivos, aspira a brindar la edición y estudio del corpus textual de tradición lingüística múltiple que se está catalogando desde hace un lustro y ha dado sus primeros resultados editoriales con la publicación de *El poeta*, de Leiva Ramírez de Arellano (Nunes y Sousa 2020).

Con respecto a la edición del teatro quinientista y prelopesco, señalaré el proyecto de «Catalogación, edición crítica y reconstrucción escénica del patrimonio teatral español de mediados del siglo XVI», coordinado por Julio Vélez y dentro del cual se ha publicado la edición del *Teatro completo* de Lucas Fernández, editado en Cátedra (Vélez y Bustos 2021). Quisiera mentar, además, la Colección Digital Gondomar, subproyecto de «Il teatro spagnolo», coordinado por Antonucci: el proyecto, que recientemente ha conseguido su segunda financiación PRIN del Ministerio Italiano, se propone editar la colección acopiada por Diego Sarmiento de Acuña —actualmente conservada en la Biblioteca Real de Palacio— en la forma de ediciones críticas digitales navegables.

Al margen de estos dos proyectos financiados, también han salido algunas ediciones individuales de otros dramaturgos cuyo repertorio se remonta hacia mediados del XVI: Argensola (Ferrer Valls 2021) y Juan de Horozco (Peña 2021) por Reichenberger; Mexía de la Cerda (Bolaños 2022) por Cilengua; Francisco Agustín Tárrega (Peale 2021) con *eHumanista*; Jerónimo Román de la Higuera (Betti 2022); Juan de Quirós (Madroñal y Torres 2022).

Más aún, en la dirección de integración de la labor filológica tradicional con las Humanidades Digitales se mueven algunos proyectos que tienen directas repercusiones en el problema de la *constitutio textus* y de las atribuciones. No abordaré en detalle la cuestión, ya que el balance de Sònia Boadas versa sobre este aspecto de manera más puntual; con todo, por lo que atañe al teatro, proyectos como el de «Manos teatrales», dirigido por Alejandro García-Reidy, el proyecto AUTESO, que coordinan Sònia Boadas y Marco Presotto sobre los manuscritos, el proyecto ISTAE de Alejandra Ulla sobre las sueltas, el proyecto ETSO sobre estilometría aplicada al teatro áureo, coordinado por Germán Vega y Álvaro Cuéllar, repercuten directamente en la restitución de las piezas áureas. Uno de los ejemplos paradigmáticos del último trienio ha sido el descubrimiento de una nueva suelta de *El castigo sin venganza* por parte de Alejandro García-Reidy y Ramón Valdés, quienes han editado dicha pieza en la *Parte XXI*, acompañada de unos ricos apéndices

digitales en el portal de PROLOPE, y más recientemente reeditada de forma individual dentro de la Biblioteca de Lope de Vega de Gredos / PROLOPE.

Quisiera acabar este apartado ocupándome de la reflexión ecdótica que, al parecer, hasta el balance del trienio 2011-2014 (Presotto 2015:188) carecía de cierta sistematicidad. En este sentido, mucho se ha hecho a lo largo de esta década, y el último trienio, en particular, ha demostrado una preocupación cada vez más apremiante en torno a los problemas específicos que plantea la edición del texto teatral áureo. Recordaré los talleres de Perugia, organizados por Luigi Giuliani y Victoria Pineda, de los que han salido dos volúmenes consagrados a aspectos puntuales de la reflexión filológica: la puntuación en 2020 y el diálogo teatral en 2021. Se evidencian, además, otras iniciativas, como la del grupo PROLOPE, que, amén del congreso de 2021 dedicado a la edición de Lope, desde la realización de la *Parte XX* ha inaugurado unos seminarios centrados en problemas ecdóticos específicos de las comedias en preparación; precisamente uno de ellos ha ocasionado la publicación del monográfico 28/2 (2022) del *Anuario Lope de Vega*.

Entre las diversas actividades en torno a la reflexión ecdótica, también son dignos de mención: el monográfico 14 (2020) de *Studia Aurea*, coordinado por Laura Fernández y Rafael Ramos; el monográfico 142 (2021) de *Criticón*, coordinado por Sònia Boadas y dedicado a los manuscritos autógrafos lopescos; el congreso organizado en la Biblioteca Nacional de España el pasado mes de febrero a propósito de la base de datos integrada ASODAT, cuyos resultados se han publicado recientemente en el monográfico 11/1 (2023) de *Hipogrifo*. Finalmente, de cara al ámbito virreinal, se destaca la labor del hispanismo mexicano para sistematizar el canon novohispano, un interés incipiente que ha promocionado el seminario de ecdótica de Zacatecas, celebrado el pasado mes de junio.

3. El texto y su contexto

En lo que atañe a las principales vías de acercamiento crítico al texto dramático del último trienio —y entendiendo que sería inasequible y, quizás, de poco provecho abordar las peculiaridades de todos y cada uno de los más de mil doscientos productos reseñados en el listado—, he detectado algunas líneas críticas generales que pasaré a detallar.

Con respecto a los enfoques genéricos, la comedia en el teatro calderoniano es objeto de un proyecto de Aichinger que arrancó en 2017. Asimismo,

en lo que concierne a la producción de Calderón, la monografía de Antonucci (2020) se da como una propuesta crítica completa de su producción teatral, desde las comedias a las tragedias, pasando por los autos sacramentales y los entreactos cómicos. Por su parte, versa sobre la comedia palatina en Calderón el volumen 14 (2021) del *Anuario Calderoniano*, coordinado por Jéssica Castro. En cuanto al discurso crítico relativo a la tragedia, que en el trienio pasado había despertado cierto interés —según dieron fe las monografías de D'Artois (2017) y Sullivan (2018)—, en este trienio la atención se ha circunscrito a unos cuantos artículos puntuales y al volumen monográfico 23 (2021) de *Theatralia*, dedicado a la experiencia trágica en el teatro.

La cuestión de los deslindes genéricos y del matiz combinatorio propio de la dramaturgia barroca, por otra parte, es objeto del monográfico 28/1 (2022) del *Anuario Lope de Vega*, coordinado por Marcella Trambaioli. Por lo que se refiere, en cambio, a cuestiones intergenéricas e hibridismo, el grupo de investigación HÍLICA, afincado en la Universidad Complutense y nacido en 2018 con el propósito de investigar en los procesos de contaminación genérica en la literatura del XVI y XVII, ha dado pie a dos monográficos de *Hipogrifo*: el primero, aparecido en el volumen 9/1 (2021), ha sido coordinado por Elena Martínez Carro e Inmaculada Osuna; el segundo es el volumen 11/1 (2023), coordinado por Claudia Demattè y María Moya. Dentro de los vínculos intergenéricos, también señalaré la monografía de Gopar Osorio (2022) sobre el relato en la comedia.

La métrica y su función estructurante no dejan de avivar el interés crítico, como evidencian unos cuantos trabajos que abordan esta cuestión en varios autores y desde distintos enfoques: mencionaré al respecto al menos la monografía de Leonor Fernández (2021) sobre la versificación en Lope. Se vislumbra además una ristra de contribuciones en torno a la rima y la sonoridad, aspectos abordados, entre otros, en la monografía de Simon Kroll (2022) sobre las asonancias en Calderón.

En cuanto a la música en el teatro, tanto relacionada con el canto como con el baile, recordaré para el primer aspecto la monografía de Gaston Gilabert (2021), dedicada expresamente al teatro mitológico del Fénix; por otra parte, el ámbito de la danza ha ocasionado una atracción significativa en este trienio, confirmada por varios encuentros promovidos especialmente por la Sorbonne en colaboración con otras entidades académicas internacionales (tales como el congreso en colaboración con PROLOPE de noviembre 2022, y el de abril 2023 coorganizado con la Casa de Velázquez y la Universidad

de Navarra) y culminados en una serie de volúmenes monográficos, coordinados por Florence D'Artois, Yannick Barne y Héctor Ruiz Soto (*Criticón* 140 [2020] y *e-Spania* 41 [2022]). También quisiera mentar, al respecto, el congreso sobre el cuerpo dancístico, celebrado el pasado mes de abril en la Universidad Nacional Autónoma de México en memoria de Aurelio González, a quien se dedicará también el próximo congreso AITENSO de Puebla.

Varias son las contribuciones sobre el espacio, tanto en relación con el espacio escénico como con el espacio dramático; en particular, Sáez Raposo (2022) ha coordinado un volumen misceláneo dedicado al diseño espacial en la dramaturgia tirsiana.

Por lo que atañe a la reflexión sobre los personajes de la comedia, que se remonta a una larga tradición crítica, en este último trienio no ha ocasionado muchos trabajos de conjunto. Se constituye como una excepción el volumen misceláneo de García de la Rasilla y Abril Sánchez (2020), dedicado a la figura de don Juan en perspectiva diacrónica.

Para terminar con los filones de estudios internos al texto, he detectado unas corrientes temáticas principales del último trienio:

— La dimensión política y jurisdiccional es abordada en la monografía de Bergman (2021), el volumen misceláneo de Cowling *et al.* (2021), el misceláneo coordinado por Friedrich y Wehr (2021) y el volumen 38 (2021) de *e-Spania*, coordinado por Couderc *et al.* Van, además, en esa misma dirección las tesis doctorales de Ruiz Urbón (2022) y la de Savouret (2020). La protesta y la sátira política, que brota de uno de los muchos proyectos del GRISO, ha dado lugar al coloquio coorganizado entre la Universidad de Navarra y la Università di Bologna en el pasado mes de junio. Sobre favoritismos políticos en el ámbito teatral, además, versa la monografía de Gómez Martos (2021).
— La esfera satírico-burlesca es asimismo un ámbito en el que el GRISO ha manifestado un interés de larga tradición y que prosigue en este trienio, como evidencia el congreso de Nápoles (2021), coorganizado por la Universidad de Navarra y la Università Federico II, y el monográfico 9/2 (2021) de *Atalanta*, coordinado por Insúa. También se consagró al tema de la risa el congreso AITENSO de 2022, organizado en homenaje a Frédéric Serralta y Marc Vitse.
— El tema de la muerte, las enfermedades y las epidemias ha sido otro tema especialmente frecuentado (y no es difícil entender el porqué)

y que, por lo visto, seguirá promoviendo la reflexión crítica, al menos si consideramos que el próximo congreso AITENSO de Puebla (2023) versará precisamente sobre las declinaciones de la muerte en el teatro. Añádanse otros cinco volúmenes monográficos adheridos a estas cuestiones: el volumen 17 (2021) del *Anuario de Estudios Cervantinos*; el 25 (2022) de *Anagnórisis*; el número 10/2 (2022) de *Hipogrifo*, coordinado por Vinatea, fruto del congreso de 2022 celebrado en Trujillo y promovido por el GRISO y la Universidad del Pacífico; el volumen misceláneo de Pancorbo y Sâmbrian (2022).

— Al hilo del creciente impacto de los estudios de género, otra línea temática que ya había interesado la crítica en la década pasada y que no ha mermado en este trienio, es el de las mujeres en el teatro áureo, cuya presencia ha sido abordada desde múltiples enfoques y que ha dado pie, entre otras contribuciones, a la monografía de Lochert (2023), al volumen misceláneo de Domínguez Matito *et al.* (2020), al volumen de María Martos (2021) sobre redes de escritoras, a las actas de Almagro (2021) sobre las jornadas celebradas en 2020, y un largo etcétera.

Amén de estos grandes bloques, se señalan otras vías temáticas, algunas de tradición consolidada, como teatro e historia (véase la monografía de Kluge 2021); teatro y artes plásticas (como la monografía de Botello López-Canti 2021 y la de Posada 2022); Góngora y la polémica gongorina en el teatro (la monografía de Dolfi 2021, el misceláneo de Blanco y Plagnard 2021); la exploración del mito en el teatro (amén del trabajo de Gilabert señalado arriba, considérese la colectánea al cuidado de Kroll y Castro Filho 2020, y la tesis doctoral de Márquez Martínez 2021). Otras líneas son más circunstanciales —como el cuarto centenario de la gran canonización, al que ya he remitido— o más frescas y originales, como los saberes científicos en la literatura y el tema de las academias en el repertorio de Calderón, escudriñado por Casariego (2021) en su monografía.

En cuanto a épocas y tendencias, la creciente atención ecdótica hacia el teatro quinientista, a la que me refería antes, también ha repercutido en una serie de estudios críticos de conjunto, como el monográfico 27 (2021) del *Anuario Lope de Vega* sobre el primer teatro comercial, coordinado por Daniel Fernández, y el misceláneo de Teijeiro Fuentes y Roso Díaz (2022) sobre autores y prácticas escénicas del XVI, dedicado a Mercedes de los Reyes Peña.

La construcción de la figura autoral es otro de los enfoques más firmes y duraderos, examinado desde la autopromoción hasta la práctica cortesana, pasando por las implicaciones en el mercado editorial. Recordaré, a tal propósito, el proyecto sobre los paratextos de Lope, coordinado por Ignacio García Aguilar, dentro de las actividades del grupo de investigación PASO, y que se suma al proyecto sobre los paratextos teatrales, coordinado por Marc Vuillermoz, que arrancó en 2011 y que en 2020 ha dado uno de sus últimos productos: *Les idées du théâtre*, una antología de más de doscientos paratextos editados y anotados. Sobre el oficio del escritor español en los siglos XVI y XVII, además, va la monografía de Martínez Cuadrado (2020).

Quisiera acabar esta segunda sección apuntando brevemente a las investigaciones sobre todo lo que rodea el texto teatral en términos de performatividad y recepción en su tiempo. Sobre la puesta en escena del texto teatral en su contexto de elaboración, la base integrada ASODAT ha permitido perfeccionar algunos aspectos de los antiguos *database*, como DICAT y CATCOM, relacionados con representantes y noticias de representación, o como CLEMIT, coordinado por Héctor Urzáiz, sobre cuestiones censorias. Otro proyecto de interés es el que coordina Sáez Raposo y que va en dirección de la catalogación, el estudio y la reconstrucción virtual de piezas representadas en el Coliseo del Buen Retiro en la década 50-60, y del cual han salido tres volúmenes monográficos en este trienio: el monográfico 21 (2020) de *Libros de la Corte*, el monográfico 144 (2022) de *Criticón* y el monográfico 48 (2022) de *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*. La práctica escénica cortesana también ha sido escudriñada en el monográfico 15 (2022) del *Anuario Calderoniano*. Sobre performatividad y decoro, señalaré el volumen misceláneo de Bárbara Mujica (2022) y el de Zugasti y Zúñiga (2021) sobre espectáculo y fiesta teatral, con contribuciones que abordan en paralelo el contexto español y el novohispano.

Enlazándome precisamente al teatro virreinal, quisiera citar, por último, la antología de Campbell (2023) sobre documentos de danza, teatro y música en la provincia de Nueva Vizcaya, además de las actas de Almagro (2021), resultado de las jornadas celebradas en 2019 acerca del teatro novohispano y sor Juana Inés de la Cruz, sobre cuya recepción versa el volumen coordinado por Perelmuter (2021).

4. Reescrituras, intertextualidad, fortuna y recepción actual

En cuanto a los procesos de reescritura, adaptación y las traducciones, quisiera traer a colación el monográfico de González Ramírez para *Ínsula* dedicado a Boccaccio, que se añade a una serie de estudios puntuales sobre la novelística en el teatro áureo, cuya tradición crítica se ha revitalizado en la última década. La cuestión de la traducción del teatro áureo, en cambio, examinada bajo una óptica diacrónica y multidisciplinaria, es objeto del volumen misceláneo al cuidado de Presotto, Demattè y Maggi (2020); señalaré en cambio el volumen al cuidado de Arellano Torres y Mata Induráin (2022) sobre la adaptación en la literatura y las artes. Es digno de mencionarse, asimismo, el proyecto «Q.Theatre – Recreaciones teatrales del *Quijote* en Europa», dirigido por Emilio Martínez Mata, que apunta a la publicación de estudios, ediciones y traducciones de toda reescritura quijotesca en el contexto europeo.[3]

Se aprecia, por lo demás, gran copia de enfoques comparados que apuntan a examinar la relación entre la comedia nueva y otras tradiciones teatrales coevas. Los estudios que ponen en relación Italia y España se afincan, como es sabido, en una tradición de largo recorrido, inaugurada y sistematizada en su momento por Maria Grazia Profeti, y cuyo relevo en ámbito florentino puede contar en la actualidad con los seminarios permanentes organizados por Salomé Vuelta y Michela Graziani, de los que procede la colección italoibérica para la Biblioteca dell'Archivum Romanicum de Olschki. Se ciñe de forma más específica a la recepción del teatro áureo en el contexto europeo el volumen coordinado por Antonucci y Vuelta García (2020). Dentro de esta misma línea, también quisiera traer a colación el proyecto «Archivio del Teatro Pregoldoniano», coordinado por Carou, la monografía de Vidorreta (2021), sobre el teatro en la Cerdeña española, así como la colectánea al cuidado de Sáez (2021), enderezada a la recepción de Aretino en España.

Otro enfoque comparado de larga tradición, pero que en las últimas décadas no está mostrando tanto interés crítico como en el pasado, es el que apunta a las relaciones entre el teatro áureo y el isabelino: en el último trienio contamos con un coloquio organizado en Santiago de Chile, celebrado

[3] Señalo, en particular, dos colecciones vinculadas con el proyecto, «El *Quijote* y sus interpretaciones» y «Recreaciones quijotescas en Europa» (https://www.unioviedo.es/publicaciones_grec/index.php/publicaciones-del-grupo/), tratadas de forma más amplia en el balance sobre la prosa barroca a cargo de Clea Gerber.

en octubre de 2022, en colaboración entre la Universidad de los Andes y el GRISO, amén de la tesis doctoral de Ruiz Morgan (2021) sobre la recepción de la Julieta shakespeariana.

Por otra parte, se registran algunas líneas comparadas novedosas o que han ido ampliándose en el último trienio: es el caso del proyecto de Javier Rubiera, orientado hacia las intersecciones del teatro español con el teatro japonés del XVI, que arrancó en el trienio pasado y que ha sido prorrogado hasta 2022 con motivo de la pandemia; o también los estudios sobre la relación entre la dramaturgia española y Portugal, para los que destacaré al menos las actas de Almagro (2022), derivadas de las jornadas celebradas en 2021, y la monografía de Lourenço (2021).

Con respecto a la presencia del teatro español en la tradición dramática francesa del XVII, en septiembre de 2022 se celebró un coloquio organizado por los grupos de investigación CRIIA (Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines) y GREAC (Groupe de Recherche sur l'Espagne à l'Âge Classique). Está consagrado en cambio a investigar los vínculos entre España y Europa centro-oriental el volumen 9/1 (2021) de *Hipogrifo*, al cuidado de Sâmbrian y Piłat Zuzankiewicz.

Abordando la cuestión de la recepción desde la óptica contemporánea, en cambio, valga decir que este filón de estudios ha cosechado unos frutos abundantes en el último trienio de cara a varias orientaciones críticas: no solamente en dirección de la puesta en escena actual, cuya perspectiva crítica hunde sus raíces en los comienzos del siglo pasado, sino que, de manera paulatina, han ido abriéndose camino nuevas directrices. Pasaré a describirlas apuntando, en orden, a la escena actual, la intermedialidad y, por último, a todas esas orientaciones críticas que abordan la recepción de la dramaturgia áurea desde otros ángulos, cronológicamente enmarcados desde principios del siglo pasado hasta las tendencias más actuales, que reinterpretan lo clásico a la luz de los conflictos socioculturales más apremiantes de nuestro presente histórico.

Comenzando con la recepción escénica actual, huelga nombrar el proyecto CARTEMAD sobre cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral vinculado con el Madrid contemporáneo, que coordina Julio Vélez. De igual forma, abundan los congresos que se dedican habitual y continuadamente a la recepción de los clásicos en la escena actual, como las Jornadas de Alcalá y las de Almería de los últimos años. Añádanse el coloquio extraordinario de AITENSO (2021), las VII Jornadas Internacionales

de Teatro del Siglo de Oro Español y Novohispano. Dramaturgia y Teatralidad (2023), las de Olmedo (2021 y 2022), junto con las de Almagro (2023) que acaban de celebrarse.

Se insertan en la misma estela de la pervivencia y la escenificación de los clásicos la monografía de Adillo Rufo (2021), la de García Fernández y López Antuñano (2022), y la de Zubieta (2022), esta última expresamente dedicada al quehacer de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). Añádase, además, el proyecto EXODUS, coordinado por Alba Carmona y Duncan Wheeler, sobre la puesta en escena del teatro del Siglo de Oro por parte de los republicanos exiliados durante el franquismo. Se observan, por último, al menos tres tesis doctorales que se ocupan de la puesta en escena actual de los clásicos: la de Algaba (2021) sobre Cervantes en las tablas del XXI, la de Bernardi (2022) sobre la recepción de lo trágico y lo cómico calderonianos, y la de Paredes Ocampo (2022) sobre la puesta en escena actual de *La vida es sueño*.

En cuanto al teatro clásico reescrito y recreado por otros medios, es un ámbito que ha crecido sensiblemente en las últimas décadas, colmando ese déficit recalcado en el Balance 2005-2008 (Antonucci y González Cañal 2008:215). Entre muchos trabajos, destacan la monografía de Allen (2022) y la de Carmona (2020), dedicadas a las reescrituras para la pequeña y la gran pantalla.

Acabando con la recepción y la reflexión de los clásicos en la época contemporánea, quisiera destacar, en última instancia, al menos la monografía de Peral Vega (2021) sobre el redescubrimiento del auto sacramental en las primeras décadas del XX, la monografía de Álvarez Álvarez (2021) sobre Lope de Vega en la prensa de 1935, la de Pérez-Simón (2020) sobre la recuperación del teatro áureo por Lorca y el volumen misceláneo de Gasior y Badía (2021) sobre la reconsideración de los clásicos al calor de la cultura pop contemporánea.

5. Consideraciones finales y perspectivas futuras

Reanudando los hilos del recuento presentado en estas páginas, me voy acercando a una conclusión, no sin antes brindar algunas reflexiones conclusivas acerca de los logros de este trienio y los retos para el futuro.

En este sentido, quisiera abordar, en primer lugar, el problema del canon. El panorama editorial que he ido dibujando, y que da fe del gran esfuerzo

de los diversos grupos de investigación, no hace sino atestiguar que se ha compensado esa deficiencia crítica reflejada en el Balance 2005-2008, al observar que «en general, […] el interés de los editores» seguía «concentrado en los grandes dramaturgos del canon reconocido», aunque empezaban a vislumbrarse «algunas meritorias excepciones» (Antonucci y González Cañal 2008:196). Este escenario ha ido modificándose, lo cual nos ha devuelto un panorama sumamente rico y articulado, en el que, más allá de las líneas comunes en cuanto a composición, recepción y circulación del texto teatral áureo, cada autor y cada obra es un mundo. Hay que entrar en el detalle para evitar que las generalizaciones nos hagan perder de vista las singularidades.

A tal propósito, en el Balance de 2011-2014 (Presotto 2015:158) se aludía a una de las muchas y significativas aportaciones del macroproyecto TC/12: es decir, el Canon 60, «una colección de sesenta obras del teatro clásico español, seleccionadas por consenso, y mediante sucesivas encuestas entre los investigadores del TC/12, que aspira a hacer visible internacionalmente el núcleo más valioso del patrimonio teatral clásico español (de varios miles de obras, en su conjunto)». A la luz del intenso trabajo de restitución de la última década, creo que estamos en camino para repensar y reconstruir ese canon.

En segundo lugar, la referencia al TC/12, proyecto pionero en cuanto a la integración de las Humanidades Digitales en el estudio y la revalorización del patrimonio teatral clásico, me permite volver a hacer hincapié en la necesidad, actualmente, de integrar la investigación tradicional con las nuevas tecnologías. Como hemos visto, la gran mayoría de los nuevos proyectos incorporan este ámbito, lo cual tampoco es de extrañar. Es indudable, creo, que hoy en día nadie hace investigación prescindiendo cuando menos de las bases de datos a nuestro alcance, desde las más antiguas, como Artelope, a las más recientes, como Calderón Digital, entre muchas. Sin contar con que el avance tecnológico nos ha llevado, en estos veinte años, desde bases de datos consultables hasta proyectos integrados y de inteligencia artificial que, de hecho, están cooperando en el análisis de datos y textos. El perfeccionamiento de los antiguos *database*, que se integran con los nuevos, está participando de una práctica ecdótica que interactúa con las herramientas digitales y que puede llegar a incidir de manera significativa en la reconstrucción de la transmisión textual, como en el caso de la aparición de nuevas sueltas que llegan a replantear el *stemma*.

En cuanto a otra de las preocupaciones apremiantes que acompañan la investigación del teatro clásico desde tiempo inmemorial, es decir, la

confluencia de la faceta filológica con la performativa, propria del discurso mimético, me parece que en el último trienio se ha afianzado cada vez más esa mayor colaboración auspiciada en el Balance del trienio pasado (Crivellari 2022:447) entre el mundo de la investigación y el de la farándula. En este sentido es meritoria la labor que están sacando adelante el ITEM (Universidad Complutense de Madrid), dirigido por Julio Vélez, así como el Aula de Teatro y de Investigación Teatral METADRAMA (Universitat de Barcelona), bajo la dirección de Gaston Gilabert.

La cuestión relativa a las actividades de los centros universitarios que se dedican a la investigación científica y artística en relación con el teatro clásico me permite añadir una pequeña cola sobre un aspecto que, quizás, pueda representar un reto para el futuro: el de la creación de proyectos de didáctica del teatro áureo, que, pese a algunas gratas excepciones, hasta 2021 adolecían de sistematicidad y continuidad. Me refiero a la experiencia en 2011 de Te@Doc (Teatro clásico: creación de materiales docentes multimedia), bajo la dirección de Teresa Ferrer, y al proyecto de innovación docente «El teatro áureo en el aula de Filología» de la USAL, coordinado por Javier San José Lera, relativo al año académico 2017/2018, que se suman a los proyectos didácticos y de divulgación de la CNTC, como los Cuadernos Pedagógicos y las Fichas didácticas para el acercamiento de estudiantes y no expertos al texto teatral clásico. Precisamente respecto a la práctica docente, se constituyen como una novedad del último bienio los encuentros de Teatro Clásico y Educación, que organizan Alberto Gutiérrez y Almudena García en el marco del Festival de Almagro.

En la estela de la divulgación, quisiera acabar este balance llamando la atención sobre un fenómeno especialmente novedoso del último periodo. Me refiero a la labor de difusión y diseminación que muchos investigadores están llevando a cabo en varios frentes. Por un lado, se van multiplicando las exposiciones, muchas de las cuales se han ido organizando en colaboración con la Biblioteca Nacional de España y la Casa Museo Lope de Vega: piénsese, por ejemplo, en la que dirigió Sáez Raposo en 2020 sobre el universo del actor; otra, sobre Lope y el teatro áureo, fue comisariada en 2019 por Germán Vega y Ramón Valdés; y las organizadas por Guillermo Gómez y Alba Carmona sobre el teatro clásico y el mundo cinematográfico en 2021 y 2023. Por otro, se asiste a la búsqueda de un nuevo lenguaje para acercar especialmente a los más jóvenes al mundo del teatro a través de podcast, como *Radio Comedia*, un proyecto de didáctica y divulgación coordinado

por Marta Albalá, o de cuentas de Instagram, como @literaturas_en_español, que gestiona Daniele Crivellari, con memes, test y mucho más sobre teatro clásico y no solo. Es evidentemente el síntoma de un deseo cada vez más apremiante de hacer el teatro del Siglo de Oro más accesible para todos.

Bibliografía

Antonucci, Fausta, y González Cañal, Rafael, «Investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro (2005-2008). Balance y perspectivas», *Etiópicas*, 4 (2008), pp. 188-219.

Crivellari, Daniele, «Investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro (2017-2020). Balance y perspectivas», *Etiópicas*, 18 (2022), pp. 433-516.

Presotto, Marco, «Investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro (2011-2014). Balance y perspectivas», *Etiópicas*, 11 (2015), pp. 157-191.

Ulla Lorenzo, Alejandra, «Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro. Estado actual y perspectivas de futuro (2014-2017)», *Etiópicas*, 15 (2019), pp. 1-61.

Panorama de estudios sobre teatro:
› **enlace al listado bibliográfico**

COMUNICACIONES

COMUNICACIONES | **TEATRO**

La dama duende y *Peor está que estaba:* un análisis comparado, con Lope al fondo

Fausta Antonucci
Università Roma Tre

Hace poco más de un año, a raíz de la labor de edición de *Amar sin saber a quién*, comedia de Lope de Vega compuesta entre 1620 y 1622 e incluida en la *Parte XXII*, me llamaron la atención sus muchos puntos de contacto con *La dama duende* (Antonucci 2023). La intertextualidad lopesca de esta famosa comedia calderoniana no había sido estudiada a fondo, aunque Vitse (1999:xvii) y Pedraza (2018:221) ya habían apuntado en esa dirección. Recientemente, al releer *Peor está que estaba*, compuesta con mucha probabilidad pocos meses después de *La dama duende*,[1] no pude dejar de observar los numerosos ecos de esta comedia anterior que se observan en el texto y en algunas situaciones de intriga; más interesante aún, me di cuenta de que la red intertextual que puede detectarse en *Peor está que estaba* no solo está tejida con los hilos de esta autointertextualidad calderoniana, sino también con hilos de intertextualidad externa:[2] eso es, otros ecos, también bastante explícitos, de *Amar sin saber a quién*. Cuento la historia personal

[1] *La dama duende*, como es sabido, se compuso en noviembre de 1629; de *Peor está que estaba* existió una suelta, hoy perdida, en poder de Ludwig Tieck, en la que al final del texto se aseveraba «acabose esta Comedia por el mes de mayo de 1630, y la representó Josef de Salazar el mismo año» (Cruickshank 2011:190). Ambas comedias se publicaron en 1636 en la *Primera parte de comedias* de Calderón. La suelta perdida de *Peor está que estaba*, que atribuía la comedia a un tal Luys Alvarez, presentaba al parecer muchas diferencias con respecto al texto de la *Primera parte*.

[2] Autointertextualidad o intertextualidad restringida o interna es la que se establece entre textos de un mismo autor, mientras que la intertextualidad general o externa es la que se establece entre textos de diferentes autores (Marchese y Forradellas 1986:218).

de este descubrimiento porque creo que es un buen ejemplo de cómo la enciclopedia del destinatario (lector o espectador) condiciona la percepción del entramado de citas y alusiones a otros textos dramáticos que caracteriza cada pieza del teatro áureo (cada texto, en general).[3] De hecho, ya con anterioridad había leído con atención *Peor está que estaba* (entre otras cosas, para redactar la ficha correspondiente en la base de datos *Calderón Digital*); pero, en ese momento, aun recordando al dedillo el texto de *La dama duende* que había editado muchas veces, solo observé los nexos más obvios y evidentes entre las dos comedias, mientras se me escapaban muchos más. Y es que, en aquel momento, no había leído *Amar sin saber a quién*. Volver a leer *Peor está que estaba* con el recuerdo fresco de la comedia de Lope y ver aflorar una red de referencias intertextuales mucho más densa y compleja de la que nunca había sospechado fue todo uno. Mi propósito en estas páginas es el de mostrar esta red, dejando para el final algunas observaciones sobre el significado y el alcance de este tipo de investigaciones.

La intriga de *Peor está que estaba* se construye, como decía, con porciones de la de *La dama duende* mezcladas con otras nuevas y originales.[4] La situación inicial es novedosa: César vive escondido en una quinta a orillas del mar en Gaeta, tras un duelo en el que ha matado a un hombre; huyendo, ha abandonado a su amada Flérida, que, sin saber adónde ha ido a parar su amante, se refugia en casa de Lisarda, la hija del gobernador de la ciudad. El caso es que Lisarda ya hace algunos días que ha dado con la quinta donde vive César y ha empezado con él un escarceo amoroso que los mantiene a ambos muy interesados, aunque ella está prometida con un don Juan y él asegura a su criado que no ha olvidado en absoluto a Flérida. Estamos, por lo tanto, ante un cuadrilátero amoroso, mientras que en *La dama duende* estamos ante un triángulo en el que el tercer elemento, la dama del retrato que guarda don Manuel en su equipaje, no aparece nunca como personaje y se esfuma al final, cuando don Manuel se casa con doña Ángela, sin haber cobrado nunca consistencia escénica.[5] Al contrario, en *Peor está que estaba*,

[3] Para decirlo con palabras de Sanz Cabrerizo (1995:347), que retoma algunos planteamientos de Riffaterre: «La lectura es un acto de intertextualización: leemos a través de nuestra biblioteca».

[4] Para una sinopsis argumental detallada de *Peor está que estaba*, remito a la ficha correspondiente de *Calderón Digital*.

[5] Para una sinopsis detallada de *La dama duende* también remito a la ficha correspondiente de *Calderón Digital*.

la dama que había sido el primer amor de César está bien presente en la intriga y al final recupera a su amado. Más allá de esta importante diferencia, Calderón, para escenificar la relación entre Lisarda y César, echa mano de algunos elementos que caracterizaban la relación entre doña Ángela y don Manuel en *La dama duende*. El primero es la negativa de la dama a revelar al galán su identidad, que es la condición para seguir visitándole. Este núcleo significativo aparece en el relato que Lisarda hace a su criada Celia de cómo empezaron sus encuentros con César, al que ella conoce como Fabio:

> Díjome que le dijese
> quién era, a que respondí
> que, si quería que allí
> algunas tardes le viese,
> iría con condición
> que no había de saber
> jamás quién era ni hacer
> en esto demostración
> de seguirme ni rogarme
> que el rostro le descubriese
> ni mi nombre le dijese
> (vv. 189-199).

Estos versos presentan parecidos interesantes con otros que pronuncia doña Ángela en el encuentro con don Manuel en la tercera jornada de *La dama duende*:

> Si queréis venirme a hablar,
> con condición ha de ser
> que no lo habéis de saber
> ni lo habéis de preguntar;
> […]
> Mientras encubierta estoy
> podréis verme y podré veros;
> porque si a satisfaceros
> llegáis y quién soy sabéis,
> vos quererme no querréis,
> aunque yo quiera quereros
> (vv. 2369-2382).

Se trata en ambas comedias de una actualización de lo que Fred de Armas (1976) llamó el tema de la Amante Invisible,[6] un tema que se remonta al mito de Amor y Psique, si bien a partes invertidas, pues en el mito es Amor quien no deja que Psique lo vea.[7] Calderón debió de sentir especial fascinación por este tema, pues, antes de reelaborarlo en su drama mitológico *Ni Amor se libra de amor* (1662), echó repetidamente mano de él en comedias de capa y espada, no solo *La dama duende* y *Peor está que estaba*, sino también *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (1632) y *Los empeños de un acaso* (1639-1640).[8] Este tema vertebra también una parte de la intriga de *Amar sin saber a quién*, de Lope de Vega, articulándose en diversos motivos, es decir, núcleos dramáticos más pequeños, que ocupan las dos primeras jornadas: la dama envía billetes y regalos al galán que está recluido por error en la cárcel; luego lo visita tapada; el galán se enamora de la misteriosa visitadora; le pide que se deje ver pero ella se niega; esta negativa determina en el criado la sospecha cómica de que la dama sea en realidad fea y vieja. Estos motivos se pueden detectar también en *La dama duende*, donde vertebran toda la intriga hasta la tercera jornada, aunque con algunas diferencias, siendo la principal que Cosme no teme que la visitadora misteriosa sea fea y vieja, sino que se trate de un ente diabólico. En *Peor está que estaba* la extensión del tema es más limitada, pues interesa solo la primera jornada y parte de la segunda, pero todos los motivos están presentes, aunque en orden diferente. Además, Calderón recupera algunos

6 Traduzco el original inglés *plot* por 'tema' de acuerdo con Segre (1984:25-26), para quien el tema es un conjunto de motivos y presenta cierta extensión diegética, que es fundamentalmente lo que demuestra en su estudio Fred de Armas.

7 El mismo Calderón menciona esta circunstancia en una réplica que pone en boca del personaje de César en la primera jornada de *Peor está que estaba*: «Con novedad / estoy admirando aquí / hoy de Psiquis y Cupido / el engaño repetido, / pero al revés, porque allí / disfrazado Amor oí / que entró a gozar el favor / de Psiquis, y aquí es error / el que ese manto concierta, / pues Psiquis está cubierta, / dejándose ver mi amor» (vv. 735-745).

8 «Marcela. […] Caballeros, / desde aquí habéis de volveros, / no habéis de pasar de aquí; / porque, si intentáis ansí / saber quién soy, intentáis / que no vuelva donde estáis / otra vez […] / y quedaos aquí, porque, / si este secreto apuráis / y a saber quién soy llegáis, / nunca a veros volveré / a aqueste sitio […]» (*Casa con dos puertas*, vv. 2-45); «Elvira. Ya sabéis que la licencia / de seguirme, caballero, / no dura más que hasta aquí, / y así que os volváis os ruego. / […] Pues en el instante que / sepáis quién soy, estad cierto / que otra vez en vuestra vida / volver a hablaros no tengo» (*Los empeños de un acaso*, vv. 245-340).

aspectos que no había actualizado en *La dama duende*. El más importante es la reclusión del galán en la cárcel y el intento de la dama protagonista de ayudarlo: una circunstancia que dramatiza en la segunda jornada y que da pie a una escena en la que Celia, la criada de Lisarda, va a la cárcel tapada a entregarle a César un billete de parte de su ama. Esto da pie a la broma del criado sobre si el manto en realidad encubre la fealdad de la mujer:[9]

CAMACHO Pues ve aquí otro diamante
al mismo semejante,
porque me deje vella
esa cara.
CELIA No haré.
CAMACHO Tal será ella.
CELIA ¿Mala?
CAMACHO Si fuera buena,
no fuera cara en manto como en pena.
CELIA Pues mire si es muy fea
(vv. 1388-1394).

Ahora bien, ya desde el arranque de la acción que pone en contacto en el tablado a Lisarda y a don César (en el segundo cuadro de la primera jornada), Calderón tiene buena cuenta de aludir de forma bastante transparente a sus hipotextos,[10] el suyo propio y el de Lope. Estas alusiones son otros tantos guiños cómplices a esos espectadores que reconocerían enseguida las referencias y apreciarían las variaciones que el dramaturgo estaba imprimiendo a la imitación de porciones de textos dramáticos anteriores. La primera de estas alusiones la encontramos en boca del criado de César, Camacho, que, con toda la irreverencia que lo caracteriza, pregunta a su señor si en su corazón vive todavía Flérida «o la señora / que tapada pretende / tener futura sucesión de duende» (vv. 582-584; es decir, que aspira a sustituir a

9 Esta broma se encuentra también en *Casa con dos puertas*, junto con una alusión a *La dama duende*: «CALABAZAS. Mujer que se viene así / a hablar con quien no la vea, / donde ostentarse desea / bachillera y importuna, / que me maten si no es una / muy discretísima fea, / que por el pico ha querido / pescarnos. LISARDO. ¿Y si la hubiera / visto yo y un ángel fuera? / CALABAZAS. ¡Vive Dios!, que me has cogido: / la dama duende habrá sido, / que volver a vivir quiere» (vv. 175-186).

10 Para esta terminología remito a Genette (1982).

la protagonista de *La dama duende*). La segunda alusión es más compleja y apunta directamente a la comedia lopesca ya muchas veces mencionada. Antes, una curiosa referencia a Lope puesta en boca del criado parece refrendar la intencionalidad del juego intertextual que el dramaturgo se dispone a hacer. Justo después de que Camacho haya pronunciado el comentario que acabo de citar sobre la tapada que aspira a ser la futura dama duende, ve llegar a la quinta a Lisarda y a Celia y dice: «y aquí lugar acomodado tiene / lo de *lupus in fabula*, que quiere / decir, según colijo, / que así Lope a sus fámulos lo dijo» (vv. 622-625). Inmediatamente después, Lisarda y César se saludan y a continuación entablan una encendida discusión sobre si «hay amor verdadero / sin ver lo que se ama». Se trata de un debate dialéctico en toda regla, muy calderoniano él, a base de pruebas y refutaciones del que doy aquí solo un breve ejemplo:

CÉSAR Pues ¿no hay amor verdadero
sin ver lo que se ama?
LISARDA No.
CÉSAR Yo lo pruebo.
LISARDA ¿Cómo?
CÉSAR Así.
¿Un ciego puede amar?
LISARDA Sí.
CÉSAR Pues como un ciego amo yo.
LISARDA El ciego, que nunca vio,
ama lo que considera
y, como verlo no espera,
no desea verlo; luego,
si pudiera ver el ciego,
no amara lo que no viera;
y ahora al contrario, pues vos
no sois ciego y podéis ver,
sin ver no podéis querer
(vv. 655-668).

Esta discusión, aunque muy diferente en forma y estilo, es parecida en el fondo a la que mantienen más de una vez, en *Amar sin saber a quién*, el protagonista, don Juan, y su criado Limón acerca del mismo dilema: ¿se puede amar sin ver? Es imposible aquí mostrar todos los pasajes que giran

alrededor de esta cuestión en la comedia lopesca, hasta el momento en que por fin la tapada, que se llama Leonarda (interesante la paronomasia con Lisarda), se descubre dejándose ver por don Juan; baste un ejemplo que da cumplida cuenta del tono menos serio, más jocoso, con que tratan el dilema el galán y su criado en la comedia de Lope:

DON JUAN Engaño no: yo estoy muerto.
LIMÓN ¿Sin verla?
DON JUAN Pues, ¿por qué no?
LIMÓN Los filósofos dijeron
que no puede haber amor
donde no hay conocimiento.
DON JUAN ¿Tú has visto un monte de oro?
LIMÓN No, señor.
DON JUAN Probarte puedo
que le puedes amar.
LIMÓN ¿Cómo?
DON JUAN Pensando un monte de aquellos
que has pasado, y luego el oro
que has visto, y formando en ellos
un monte de oro en tu idea.
Y así yo formada tengo,
de mujer y de hermosura,
el ángel que adoro y quiero
(*Amar sin saber a quién*, vv. 960-974).

Se recordará que uno de los motivos que constituyen el tema de la Amante Invisible es el de la insistencia del galán por que la dama se deje ver. Al dramatizar esta insistencia, el texto de *Peor está que estaba* deja ver parecidos sorprendentes con *Amar sin saber a quién*, como la metáfora de la fe que no requiere de la vista para significar el amor del galán por la tapada, o la del sol envuelto en nubes para significar la belleza de la dama cubierta por el manto:

¿Por qué, señora, se encubre
ese sol con el nublado
de ese manto?
[…]
¿Posible es que no me dé
vuestro amor algún consuelo?
Ya mi deseo sabía,
al ver en pardo arrebol
salir rebozado al sol,
que era para el campo el día;
vengáis a dar alegría,
sol disfrazado, a estas flores

Bien parece que sois cielo,
que os he de creer por fe

(*Amar sin saber a quién*,
vv. 1222-1224; 1287-1290).

que, bebiendo resplandores
de una luz que no se ve,
como a su diosa, por fe
os están diciendo amores
(*Peor está que estaba*,
vv. 626-635).

Como apuntaba antes, en *Peor está que estaba*, el amor incipiente entre Lisarda y don César no llega a desarrollarse: los encuentros con el galán que organiza la dama, uno en cada jornada, están todos abocados al fracaso y, al final, César se reúne con Flérida y Lisarda debe casarse con su prometido. A pesar de esta importante diferencia con la acción dramática de *La dama duende*, la intriga de *Peor está que estaba* presenta muchos parecidos interesantes, incluso textuales, con situaciones de dicha comedia anterior, además de los que ya he señalado. El primero es, en la primera jornada, la petición de ayuda de la dama tapada al galán, cuyos parecidos textuales se pueden apreciar en la siguiente cita:[11]

LISARDA

Si sois,
como mostráis, caballero,
no desamparéis así
a una mujer que está a riesgo
de perder honor y vida
solo por venir a veros.
Más soy de lo que pensáis
y, si en esta parte quedo
sin amparo, con mi muerte
al mundo daré escarmiento […]
(*Peor está que estaba*,
vv. 786-795).

DOÑA ÁNGELA

Si, como lo muestra
el traje, sois caballero
de obligaciones y prendas,
amparad a una mujer
que a valerse de vos llega.
Honor y vida me importa
que aquel hidalgo no sepa
quién soy y que no me siga.
Estorbad, por vida vuestra,
a una mujer principal
una desdicha, una afrenta; […]
(*La dama duende*, vv. 100-110).

[11] En *La dama duende*, doña Ángela le ruega a don Manuel, al que no conoce, que detenga a don Luis, que la viene siguiendo; en *Peor está que estaba*, Lisarda está en conversación con el galán cuando se anuncia la irrupción del gobernador con sus alguaciles, que buscan a don César y a Flérida. Lisarda, sin embargo, cree, por un equívoco surgido en una conversación previa con su padre, que este la busca a ella porque se ha enterado de sus paseos a la quinta. Y de ahí que suplique a don César, que quería huir, que se quede y la defienda. El parecido textual cobra aún más relevancia si consideramos que en las dos comedias de capa y espada que

La segunda situación la encontramos en la segunda jornada, cuando, respondiendo a la indicación del billete que Lisarda le ha enviado a la cárcel con Celia, César va a ver a la dama a su casa, de noche.[12] El encuentro amoroso se malogra en cuanto a César se le dispara accidentalmente una pistola que trae consigo, por lo que tiene que huir precipitadamente saltando por la ventana, y Lisarda debe enfrentarse al interrogatorio de su padre que ha sido despertado por el ruido. Esta escena recuerda, incluso a nivel textual, la que protagonizan doña Ángela y don Luis en la tercera jornada de *La dama duende*, como se aprecia en la comparación:

Vase y sale el Gobernador en jubón, con espada desnuda y rodela.
GOBERNADOR
¿Quién salió agora de aquí?
LISARDA
Nadie, señor. (¡Ay de mí!).
GOBERNADOR
¿Qué tienes tú, tan turbada?
LISARDA
La pistola disparada
me turbó cuando la oí.
Dentro ruido.
GOBERNADOR
¿Y aquello qué es?
LISARDA
Yo, señor,
no sé nada.
GOBERNADOR
Tomar quiero
esta luz, aunque en rigor,
si perdí el honor, no espero
que con luz se halle el honor
(*Peor está que estaba*,
vv. 1708-1717).

Vanse. Sale don Luis.
D.ª ÁNGELA
¿Qué es lo que en mi cuarto quieres?
[…]
DON LUIS
Como pisa sobre el mío
me pareció que había gente
y, para desengañarme,
todo he de mirarle y verle.
[…]
Turbadas estáis las dos...
[…]
Hacen ruido en la alacena Isabel y Cosme.
D. LUIS
Y aquel ruido, ¿qué es?
DA. ÁNGELA
(Yo muero.)
D. LUIS
¡Vive Dios!, que allí anda gente.
[…]
Luz tomaré, aunque imprudente,
pues todo se halla con luz
y el honor con luz se pierde
(*La dama duende*, vv. 2678-2710).

Calderón compuso previamente a *La dama duende*, *El astrólogo fingido* y *Hombre pobre todo es trazas*, no hay rastro de situaciones como estas en la intriga.

12 Podría añadirse que Lisarda le pide a César que vaya a verla sin el criado, que es la misma condición que le había impuesto doña Ángela a don Manuel para permitirle el encuentro que se escenifica al comienzo de la tercera jornada de *La dama duende*.

A pesar de haber salido indemne del riesgo que le ha supuesto este encuentro frustrado, Lisarda no ceja en su deseo de verse con César y, en la tercera jornada, le propone otra cita. El galán, que todavía está en la cárcel y no tiene casa propia, pide a su amigo don Juan que lo ayude por segunda vez a salir unas horas de la cárcel (don Juan es amigo del alcaide) y que le preste su cuarto, que está en la propia casa de Lisarda y de su padre el Gobernador, donde se aloja en calidad de futuro esposo de la dama. Camacho deberá acompañar a Lisarda en una silla de manos; para evitar que alguien la siga, da un sinfín de rodeos por la ciudad antes de dejarla en la sala de una casa que Lisarda inicialmente no reconoce porque ha viajado con las cortinas echadas y ha perdido totalmente el tino. Aquí es evidente el recuerdo del viaje nocturno en silla de manos que don Manuel emprende para encontrarse con doña Ángela al comienzo de la tercera jornada de *La dama duende*, viaje que termina en la misma casa donde se aloja como huésped, aunque él no se dé cuenta, desorientado como está por los rodeos que los portadores han dado por las calles de Madrid. Pero aún hay más, porque Camacho deja a Lisarda en la habitación cerrando por fuera la puerta, lo que sume a la dama en la desesperación no bien se da cuenta de que se encuentra en el cuarto de don Juan, en su misma casa… El caso y el ingenio, a partes iguales, la sacarán del atolladero, como le sucedía a doña Ángela en el cuadro final de la segunda jornada de *La dama duende*, cuando se encuentra encerrada por fuera en el cuarto de don Manuel y teme que tendrá que descubrir su identidad al caballero antes de lo que pensaba.

Finalmente, merece la pena señalar un parecido más general que se detecta entre las dos comedias y que es el carácter de la relación que une a la pareja protagonista. Se trata de una relación que arranca por iniciativa de la dama, un rasgo este que no se encontraba en las dos primeras comedias de capa y espada de Calderón, *El astrólogo fingido* (1625) y *Hombre pobre todo es trazas* (1627). Dicha iniciativa no se debe, al menos al comienzo, al amor, sino al aburrimiento, al deseo de diversión, a la curiosidad; pronto, sin embargo, los escarceos se transforman en algo más, a lo que las protagonistas no se atreven inicialmente a dar un nombre:

DOÑA BEATRIZ
De tan locos disparates
¿qué piensas sacar?

LISARDA
Yo, que busco sin mi agravio
el divertirme no más

DOÑA ÁNGELA

No sé;
dijérate que mostrarme
agradecida y pasar
mis penas y soledades,
si ya no fuera más que esto;
porque, necia y ignorante,
he llegado a tener celos
de ver que el retrato guarde
de una dama, y aun estoy
dispuesta a entrar y tomarle
en la primera ocasión;
y no sé cómo declare
que estoy ya determinada
a que me vea y me hable
(*La dama duende*, vv. 1268-1282).

sin peligro de mi honor,
[…]
tengo... iba a decir amor,
mas no me atrevo, porqué
la novedad que en mí veo
no es bien amor ni deseo
ni sé lo que es; solo sé
que mi padre no ha de ser
con sus razones bastante
para que, amante o no amante,
yo le deje de ir a ver
(*Peor está que estaba*, vv. 207-220).

En ambas comedias la actitud del galán protagonista es más bien pasiva: recibe con agrado las visitas y los billetes de la dama desconocida y el misterio es un aliciente para su interés, un interés que pronto cobra todas las características del amor, a pesar de haber ya entablado relaciones sentimentales con otra dama. Tanto la caracterización del interés inicial de la dama como la inconstancia amorosa del galán son rasgos que introduce Calderón, pues faltan en *Amar sin saber a quién*; pero es probable que la iniciativa femenina como motor de la intriga, unida a una relativa pasividad masculina (innovaciones estas que, repito, se introducen en *La dama duende* con respecto a sus comedias anteriores), sean efectos del recuerdo de la comedia de Lope.

Otro elemento que, en mi opinión, podría probar este nexo intertextual son las alusiones metaliterarias a lecturas de moda, cuyo efecto sería el de reducir o hasta anular la lucidez mental de sus adictos. En *Amar sin saber a quién*, es la criada la que, según la dama, podría verse aquejada de la locura de don Quijote por su excesiva afición al Romancero morisco:

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 estravagantes
que la corónica ensancha
(vv. 118-125).

En *La dama duende*, a don Manuel su criado lo compara con un «don Quijote de la legua» (v. 254), y el mismo galán escribe a la dama misteriosa «imitando los andantes / caballeros» (vv. 1118-1119), con una desenvoltura muy apreciada por doña Ángela y su prima Beatriz:

> Fermosa dueña: cualquier que vos seáis la condolida deste afanado caballero, que asaz piadosa minoráis sus cuitas, ruégovos me queráis fazer sabidor del follón mezquino o pagano malandrín que en este encanto vos amancilla, para que segunda vegada en vueso nombre, sano ya de las pasadas feridas, entre en descomunal batalla, maguer que finque en ella, que non es la vida de mas pro que la muerte, tenudo a su deber un caballero. El dador de la luz vos mampare, e a mí non olvide. El Caballero de la Dama duende (después del v. 1122).

En *Peor está que estaba*, Camacho define a su señor como un «caballero andante» (v. 840), a la dama tapada como «dama andante» (v. 620) y compara las circunstancias de su primer encuentro con situaciones tópicas de los libros de caballerías:

La vez primera ella no vino acaso,
sino a espiarnos, porque fuera paso
de caballero andante
entrar las dos asaz de mal talante,
huyendo de algún fiero
malandrín, demandando al caballero
la mampare en su cuita,
maguer que fuese noble. Quita, quita
esto del pensamiento,
que es lástima sacar aqueste cuento
de una selva encantada,
donde fabló la infanta mesurada
mil famosos requiebros
a Esplandián, Amadís y Beltenebros
(vv. 1318-1331).

Para terminar, quisiera hacer algunas breves consideraciones generales acerca de la utilidad de este tipo de investigaciones. Tratar de desentrañar el entramado intertextual de una obra determinada siempre aporta informaciones de enorme interés, no solo porque pone en relación dicha obra con otras, sino también porque nos permite ver, al lado de las recurrencias, los aspectos novedosos que esta presenta. Esto es tanto más importante en el caso de las obras del teatro áureo, cuya composición obedece a imperativos comerciales que impulsan a los dramaturgos a reutilizar, reescribir y combinar una y otra vez de forma diferente un manojo de temas y motivos relativamente limitado que, sin embargo, gracias a las virtudes de este arte combinatorio, parece inexhaurible. El estudio del entramado intertextual, externo e interno, que sustenta este arte combinatorio nos permite ver algunas características que se escapan a una mirada centrada en un solo texto. En el caso específico que nos ha ocupado, creo que el interés estriba, además, en reconstruir las complejas relaciones que unen la dramaturgia del joven Calderón con la de un ya anciano Lope de Vega. Como he defendido en otras ocasiones, muchas piezas juveniles de Calderón (*El médico de su honra*, *La vida es sueño*, *El alcaide de sí mismo*, *La dama duende*, a las que añadimos ahora *Peor está que estaba*) están entretejidas de ecos del teatro de Lope (Antonucci 2004, 2014, 2021, 2023).[13] Esta presencia intertextual no rebaja en un ápice la importancia de estas piezas: detectarla no sirve para hacer un mero recuento de influencias, sino para comprender mejor las aportaciones novedosas del arte dramático de Calderón. Y, por último, este tipo de investigaciones nos lleva a preguntarnos cómo funcionaba materialmente el taller del dramaturgo. ¿Tendría acaso Calderón algún borrador en el que apuntaba situaciones y pasajes textuales, propios y ajenos, de los que echaría mano en el momento de ir a planear una nueva comedia? Creo que las evidencias, siempre renovadas, de la intertextualidad que nutre su dramaturgia apuntan a lo verosímil de esta conjetura. Seguramente no encontremos nunca este borrador, pero podemos suponer que su oficio de dramaturgo bebía a partes iguales de su genialidad y de una cuidada selección previa de materiales dramáticos *reutilizables*.

[13] Véase también Rodríguez-Gallego (2023).

Bibliografía

Antonucci, Fausta, «Calderón riscrittore: il caso de *La vida es sueño*», en *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazione tra '500 e '600*, ed. V. Nider, Editrice Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 2004, pp. 45-57.

—, «Para una relectura intertextual de *El médico de su honra* de Calderón», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 1 (2014), pp. 16-39.

—, «Más sobre Lope en Calderón: el caso de *El perro del hortelano*», en *El tinglado de la antigua farsa: corrientes actuales de estudio del teatro clásico hispano*, dir. J. Vélez Sainz, coord. M. Werder Avilés y E. M. Moncayola Santos, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2021, pp. 213-224.

—, «*Amar sin saber a quién*, de Lope, y *La dama duende*, de Calderón: una propuesta de análisis comparado», en *Essays in Honour of Ángel María García Gómez*, ed. J. Thacker, A. Samson y S. Hart, Centre of César Vallejo Studies – London University College, London, 2023, pp. 91-100.

Armas, Frederick A. De, *The invisible mistress. Aspects of feminism and fantasy in the Golden Age*, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville, 1976.

Calderón de la Barca, Pedro, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed. L. Iglesias Feijoo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/casa-don-dos--puertas-mala-es-de-guardar--comedia-famosa/html/a7a9f0f1-a13d--45f5-bc96-4c314b1dc9ec_2.html.

—, *La dama duende*, ed. F. Antonucci, Real Academia Española, Madrid, 2024.

—, *Los empeños de un acaso*, ed. M. Galofaro, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2022.

—, *Peor está que estaba*, ed. S. Pezzini, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2024.

Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón, dir. F. Antonucci (*Peor está que estaba*, https://calderondigital.tespasiglodeoro.it/record/5189; *La dama duende*, https://calderondigital.tespasiglodeoro.it/record/287).

Cruickshank, Don W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Gredos, Madrid, 2011 [*Don Pedro Calderón*, 2009].

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1986.

Pedraza Jiménez, Felipe B., «De Lope a Calderón. Notas sobre la sucesión en la monarquía dramática», en F. B. Pedraza Jiménez, *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2018, pp. 217-240.

Rodríguez-Gallego, Fernando, «Entre Lope y Calderón: ecos de *¡Ay, verdades, que en amor...!* en *El astrólogo fingido*», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 29 (2023), pp. 431-468.

Sanz Cabrerizo, Amelia, «La noción de intertextualidad hoy», *Revista de Literatura*, 57, 113-114 (1995), pp. 341-361.

Segre, Cesare, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino, 1984.

Vega, Lope de, *Amar sin saber a quién*, ed. F. Antonucci, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, tomo II, coord. F. Antonucci y M. Presotto, Gredos, Madrid, 2023, pp. 139-306.

Vitse, Marc, «Estudio preliminar. Manuel y Violante», en P. Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. F. Antonucci, Crítica, Barcelona, 1999, pp. IX-XXVIII.

En la vida todo es verdad y todo mentira de Calderón: el maravilloso e invisible arte de Lisipo

Frederick A. de Armas
University of Chicago

Para su casa en Amberes, renovada a partir de 1610 aproximadamente, Pedro Pablo Rubens dibujó en el friso y las paredes exteriores toda una serie de imágenes, muchas de ellas basadas en el arte grecolatino.[1] Ya para el siglo XVIII, estos adornos pictóricos se habían hecho casi invisibles y la casa desaparece a mediados de ese siglo. En una carta, Rubens asevera que, para él, el arte grecorromano descrito en obras como las de Plinio o Cicerón «se presenta solamente a nuestra imaginación como sueños».[2] Añade que, al existir solo en palabras, intentamos vanamente recuperar la imagen como Orfeo pretende recobrar la sombra de Eurídice. Rubens recalca que pintarlas de nuevo sería casi imposible: sería un vino nuevo, ligero y sin sabor.[3] Aun así, intenta esta imposible labor, dibujando tales sombras en el exterior de

[1] Entre ellas, se hallaba una versión de *El sacrificio de Ifigenia* de Timantes (McGrath 1978:256-257). También se exhibía su version de la famosa *Calumnia* de Apeles, junto con el *Triunfo de Alejandro Magno*, también de este pintor: «Alexander is then the youth of heroic nudity who is being crowned in the centre of the picture as he grasps with his left hand his horse, presumably Bucephalus, and thrusts forth in his right a flaming thunderbolt» (McGrath 1978:252). En esto, Rubens rechaza las críticas de Lisipo: «For the sculptor Lysippus proclaimed that his own statue celebrated Alexander with better decorum by representing him with commander's spear, rather than the hubristic (borrowed) symbol of godhead» (McGrath 1978:253).

[2] «Sola imaginatione tanquam somnia se nobis offerunt» (McGrath 1978:245).

[3] Se trata de una carta de 1637 que envió el pintor a Franciscus Junius, quien le había regalado a Rubens copia de su libro *De Pictura Veterum*. Para esta carta, ver R. S. Magurn (1955:407) y Elizabeth McGrath (1978:245).

su hogar. Puede que estén allí para que los elementos, el viento y la lluvia, los hagan desaparecer.

Este deseo por recuperar lo invisible del arte grecorromano es algo que se percibe repetidamente en el teatro del Siglo de Oro. Junto con las muchas écfrasis y alusiones al arte del Renacimiento italiano, hallamos en nuestros poetas copiosas referencias a obras de pintores tales como Apeles, Zeuxis y Timantes. Lope de Vega invoca al primero en más de cincuenta obras, como bien ha señalado Antonio Sánchez Jiménez (2011:209-211).[4] Entre muchas alusiones, hay un singular uso de Zeuxis en *Callar siempre es lo mejor*, de Matos Fragoso.[5] Calderón alude al pintor Timantes en *La vida es sueño* (De Armas 2013:98) e incluye como figura histórica a este artista en *Darlo todo y no dar nada*.[6] Lo más curioso de este fenómeno de recuperación es que estos artistas a veces se convierten en personajes ficticios que tienen alguna relación, en ocasiones tangencial, con sus homónimos. Por ejemplo, Calderón incluye un personaje ficticio llamado Timantes en *Auristela y Lisidante* y en *El mayor encanto, amor* (De Armas 2013:99).[7] En esta última, Timantes «pinta» (describe) momentos de la obra con diversos colores, con claroscuro y perspectivismo, recordando al pintor de la Antigüedad.

Si la pintura clásica reaparece una y otra vez en el teatro del Siglo de Oro, lo mismo podemos decir de la escultura, sobre todo, de la obra de Lisipo, artista del siglo IV a. C. Prolífico artista de más de mil quinientas estatuas en bronce, era admirado por su gracia y simetría. Copias de sus esculturas se esparcieron por todo el Imperio alejandrino y luego por el romano, pero ya en el Renacimiento todo parecía perdido. Un gran descubrimiento tuvo lugar en 1546, cuando se desenterró en las termas de Caracalla el *Hércules fatigado*, en realidad copia en mármol hecha por el ateniense Glykon unas

---

4 Sobre Apeles en Lope de Vega, ver también Frederick de Armas (1981:719-732); y sobre el impacto general de Apeles, ver De Armas (2018:450-470).

5 El príncipe con espada quiere hacer tumba del bufete del rey, el cual le dice que, si sus palabras tienen matices de Zeuxis y Timantes, su espada muestra la traición.

6 Don Cruickshank nos recuerda que *Darlo todo y no dar nada* se representó para el cumpleaños de la reina el 22 de diciembre de 1657. Añade que la obra alude a la competencia entre Velázquez y otros pintores (2009:187).

7 «La presencia de un personaje llamado Timantes en *El mayor encanto, amor* debe de estudiarse como figura que pinta la escena y así es un tributo velado, un parangón y competencia con la escenografía de Cosimo Lotti; sirve también para reflexionar sobre los modos de pintar; sobre la representación del poder; y sobre el papel de lo trágico y heroico» (De Armas 2013:101).

siete centurias más tarde. Pronto pasó al palacio del cardenal Alejandro Farnesio. Tal fue el éxito de este hallazgo que, en 1573, Diego de Pesquera elaboró su copia para la Alameda de Hércules, en Sevilla, y Goltzius y Rubens lo dibujaron. Tantas copias ocultan el hecho que del mismo Lisipo no tenemos nada; solo descripciones ecfrásticas en Plinio y Plutarco, copias lejanas a los originales, bultos, fantasmas.

En este ensayo, quisiera entonces dedicarme a estudiar trazas de este escultor y cómo Calderón le atribuye la construcción de un impresionante palacio mágico en *En la vida todo es verdad y todo mentira* (1659). Para mí, Calderón escoge el nombre de Lisipo para recalcar la invisibilidad del arte de la Antigüedad, para proponer la magia de la imaginación y para esculpir un palacio inexistente, donde se intente atrapar lo tangible de la sombra de Eurídice en una ficción metateatral que descubre el pasado y encubre las ansiedades del presente.

En Calderón, Focas, el tirano usurpador,[8] tras treinta años de triunfo, regresa al lugar de su nacimiento en busca de dos seres que pueden aún sobrevivir. Recuerda al *Hércules fatigado* de Lisipo, pero con cualidades antiheroicas: sus labores siempre son negativas. Ya como padre y emperador en el ocaso de la vida, busca a su propio hijo para así mantener la sucesión del Imperio de Constantinopla, y, como cruel tirano, quiere cerciorarse de que no vive el hijo de Mauricio, a quien le corresponde legítimamente el imperio.[9] Encuentra a ambos, Leonido y Heraclio, en forma de fieras, criados en la aspereza de los montes (*En la vida todo…*, v. 230).[10] Los dos salvajes han sido educados con mucho cuidado por el ya anciano Astolfo, antiguo consejero de Mauricio.[11] Llevado de «dos afectos / de amor y odio, ira y

[8] Cruickshank explica: «Lines 70-71 make it clear that Focas is an usurper; more importantly, they show that he is proud of the fact. This again is Machiavellian. For Machiavelli, power belongs to those who have the skill to seize it in free competition» (1971:XCIX).

[9] Calderón solamente utiliza elementos básicos de la vida de Claudius Phocas Augustus, emperador del Imperio romano de Oriente luego de usurpar la corona de Mauricio. Rigió el Imperio entre los años 602 y 610 (Doménech 2020:18).

[10] Personajes vestidos de pieles, caracteres salvajes, aparecen con mucha frecuencia en Calderón. Y no cabe duda que la relación entre Leonido y el león como fiera puede ya encontrarse desde *El hijo de los leones*, de Lope de Vega, hasta *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, última comedia de Calderón.

[11] Este Astolfo es todo lo opuesto al joven impulsivo de *La vida es sueño* (Calderón de la Barca 1994).

terneza» (*En la vida todo…*, vv. 319-320), Focas intenta descifrar a cuál de los dos jóvenes debe matar y a cuál elevar. Astolfo se niega a identificarlos, ya que sabe que el tirano mataría al legítimo sucesor. En busca de signos que le aclaren la verdad del caso, Focas casi desespera al no poder descifrar el misterio.[12] La falta de centro, los elementos laberínticos de la obra, sus aspectos metateatrales, la invitan a participar en el mundo contemporáneo y, así, Ernesto Caballero de las Heras[13] escenifica la obra con la Compañía Nacional de Teatro Clásico en Madrid en 2021. Esta cargazón y confusión de signos y percepciones se muestra también en el exceso de imágenes. Durante la primera jornada, una serie de écfrasis apunta a la importancia del arte en la obra. Primero tenemos una extensa y asombrosa pintura verbal de Astolfo (*En la vida todo…*, vv. 479-520) y su «animada anatomía / sobre cuya piel grosera / barba y cabello nevaban» (*En la vida todo…*, v. 493-495); en segundo lugar, se presenta a la mujer como «pintura de dos visos… / de una parte una hermosura / y de otra parte una fiera» (*En la vida todo…*, vv. 677, 679-680), utilizando la técnica de la anamorfosis; y tercero, se observa «de nieve una estatua fría» (*En la vida todo…*, v. 805) en que se está transformando Cintia, reina de Trinacria, al ver al salvaje Eraclio. Se establece así la competencia entre las artes de la pintura y la escultura, de cuyas excelencias se escribieron un sinnúmero de parangones en la época.[14]

Tras estos momentos ecfrásticos y de parangones, topamos con un mago, desterrado por Federico de Calabria, quien crea con «fantásticos efectos» (*En la vida todo…*, v. 1738), un palacio encantado adonde conduce a Leonido y

[12] David Hildner lleva estas dudas en Focas y otros personajes a su extremo, afirmando: «el escepticismo funciona en esta comedia como sana dosis antirracionalista que anticipa muchas de las críticas dirigidas contra la Ilustración en los siglos XIX y XX» (2018:27). Este y otros muchos elementos (como el hombre/fiera) nos recuerdan a *La vida es sueño*. De esa obra explica Brian Brewer: «Por tanto, la cuestión esencial es si los signos demuestran manifiestamente que Segismundo será tirano. Dos veces Basilio juzga que sí, pero en los dos casos sus juicios son precipitados y equivocados» (2011:512).

[13] Dramaturgo y director de escena, se interesa por el metateatro en la obra de Calderón, habiendo también puesto en escena a *Eco y Narciso*.

[14] Pablo de Céspedes, por ejemplo, escribe en 1604 su *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, siendo él mismo escultor, pintor, poeta y hasta arquitecto (1991:93-99); mientras, Juan de Jáuregui escribe unos versos titulados «Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes, Pintura y Escultura», donde cita varios artistas de la antigüedad. Entre ellos encontramos a las esculturas de «Praxiteles y Fidias» (1991:154).

Heraclio para hacerles una serie de pruebas. Así, según explica, Focas podrá discernir cuál de los dos es su hijo. Para Margaret Greer, esto es un elemento clave en el teatro calderoniano, ya que apunta a «un posible espacio en el que residía la verdad más allá del velo de las apariencias» (2014:10). Pero Lisipo, aunque conocedor de la verdad, no puede revelársela directamente a Focas. Explica: «Cierta deidad que esotra vida guarda. / Tú no la ves, yo sí, la vi enojada y bella / con el dedo en los labios los míos sella» (*En la vida todo…*, vv. 1461-1463). Como bien ha documentado André Chastel, el gesto del dedo índice en los labios identifica al dios griego Harpócrates, que proclama la centralidad del silencio. Esculturas clásicas con este gesto sirven de modelo para pinturas del Renacimiento de artistas tales como Miguel Ángel, Baltasar Peruzzi y Jan Muñler.[15] Explica Chastel: «La divinidad se calla para hablar al corazón; si el fiel no guarda el silencio, no percibe la lección interior que reemplaza al discurso» (2003:67). O sea, en nuestra comedia, el sabio Lisipo sabe guardar silencio y, así, escucha lo que demanda Harpócrates. Podríamos preguntarnos qué tiene que ver esto con Lisipo como escultor clásico. Lo que no menciona Chastel es que Harpócrates tiene su origen en un dios egipcio, hijo de Isis y Osiris, llamado Horus, representante de la niñez y del sol del amanecer. Cuando los griegos, liderados por Alejandro Magno, llegan a Egipto, reinventan el gesto del amanecer transformándolo en un gesto de silencio. El culto de Harpócrates llega a predominar en Alejandría, ciudad fundada por Alejandro Magno. Hasta se ha supuesto que Lisipo siguió a Alejandro en algunos de sus viajes y conquistas. ¿Estaría con él en Alejandría, donde esculpió estatuas de Alejandro y hasta del dios Harpócrates?[16] Este dios, descrito más adelante por Marco Terencio Varro y dibujado en los murales de Pompeya, pasa a manuales de mitografía en el

[15] Véase la imagen de Lorenzo de Medici de Miguel Ángel en la iglesia de San Lorenzo, en Florencia; el fresco de la *Bacanal* de Peruzzi en la Farnesina, en Roma; y el grabado de Muller, *Harpócrates Filósofo*, en Amsterdam.

[16] Margarete Bieber, por ejemplo, describe una copia de una escultura de Alejandro en Alejandría: «This statuette is an early Hellenistic adaptation or reflection of the original, and the fact that it was found in Egypt points to the possibility that Lysippos has created the original for the city of Alexandria, founded by Alexander in 332… But there is no reason why Lysippos should not have followed him to the East as other artists did» (1949:383). Repite esto en su monografía: «He seems not to have followed Alexander to Asia for no work of his is recorded to have been set up in the East» (1961:31). Muy posiblemente su Heracles con piel de león sea su más famosa escultura.

Renacimiento como los de Cartari y Valeriano (Ingman e Ingman 1989:572). En Cartari, prohíbe la revelación del secreto y se convierte en la deidad que guía a Lisipo en la comedia de Calderón.

Así como Harpócrates nace de una confusión y de un misterio, en la comedia, Focas se siente confundido; no comprende quiénes en realidad están dentro de este palacio: «Si han de ser fingidas sombras, / sin vida, sin alma, y cuerpo / las que vea ¿Cómo yo / de ellas haré juicio…?» (*En la vida todo…*, vv. 1749-1752). A lo que responde Lisipo: «Como dentro / del encanto han de ser reales personas» (*En la vida todo…*, vv. 1764-1766). O sea, en el palacio encantado todo es verdad y todo mentira. Tornándose a Focas, lo anima a que «desde aquí observando vayas / sus genios y inclinaciones» (*En la vida todo…*, vv. 2323-24). O sea, debe utilizar esta magia, este metateatro, para rápidamente resolver su duda a pesar de la falsedad del sitio. Una y otra vez, Lisipo subraya a Focas que todo está ocurriendo más rápidamente que en la realidad: «Ya con esto adelantas / la pereza de los días» (*En la vida todo…*, vv. 2325-26). Nos hallamos entonces en una comedia creada por Lisipo. Al convertirse en poeta, al crear con su magia un teatro, su nombre cobra aún más importancia.

Calderón no sería el primero en insistir en este nombre: Lope de Vega lo utilizaba como ejemplo de mecenazgo. En *La Dragontea*, por ejemplo, «el poeta se presenta como un nuevo Apeles o Lisipo que espera la protección y mecenazgo del nuevo Alejandro que es Felipe III» (Sánchez Jiménez 2011:222). De igual manera, Calderón, realzando su brillante magia teatral, le pide veladamente al rey que continúe su protección y mecenazgo. Después de todo, su pensión militar y su capellanía en Toledo fueron impulsadas por Felipe IV.[17] Si, por un lado, Lisipo es un nuevo Calderón solicitando el mecenazgo del rey, por otro, el rey debe ser un nuevo y liberal Alejandro. Como recuerda Sánchez Jiménez, «Lisipo rima con Filipo, coincidencia que el Fénix utiliza para dirigirse a los monarcas españoles (Felipe II, Felipe III y Felipe IV), y recordarles la falta de mecenazgo que sufren los artistas de la época» (2011:222).[18] Según una leyenda aceptada en la época, a Lisipo, escultor de

[17] «Thanks to the king, he was still being paid his military pension of thirty *escudos* a month… Early in 1653 the king put forward his name for a chaplaincy of the Reyes Nuevos in Toledo which brought him an annual stipend of 1000 *escudos*» (Cruickshank 2009:319).

[18] Ver también el poema de Gabriel Bocángel, «Retrato de su Majestad por Martínez Montañés», donde imágenes de Lisipo contrastan con Felipe IV. Explica Antonio J.

la Antigüedad clásica, Alejandro Magno le «concedió en exclusiva el honor de realizar sus retratos escultóricos, del mismo modo que Apeles era el único habilitado para pintarle» (Sánchez Jiménez 2011:221). El maravilloso palacio forjado por el Lisipo calderoniano tiene como propósito mostrarle a Focas (y al auditorio) las cualidades de Eraclio y Leonido, cómo han podido o no refrenar sus pasiones. O sea, este nuevo Lisipo intenta esculpir con la imaginación a dos personajes paralelos pero contrastantes. A esto podemos añadir que «Lisipo, como escultor predilecto de Alejandro, fue el único que sabía reflejar en el bronce lo que de león había en él (la expresión antigua es "lo leonino"), sin dejarse engañar por su mirada suave y por la delicada inclinación de su cuello» (Santana Hernández 2005:644).

Toda esta serie de esculturas de Alejandro se desdoblan en la obra de Calderón, ya que Leonido es el ser leonino, no ya majestuoso sino con dejes de ambición, arrogancia y ferocidad —de ahí su nombre—; por otra parte, Eraclio es el de la mirada suave, el virtuoso. Y no debemos olvidarnos de que el escultor griego representa una y otra vez el triunfo «leonino» de un ser humano que batalla contra un león, y sus leones se consideraban extremadamente bien esculpidos.[19]

Leonido y Eraclio en Calderón serán nuevas sombras del arte de la Antigüedad en el maravilloso palacio creado por Lisipo. Pero ¿cómo y por qué transformar al mago Lisipo en escultor y arquitecto? En esto, Calderón está

Arraiza Rivera: «Por supuesto, el fracaso implícito —la insuficiencia del bronce y el mármol en comparación con la grandeza de Filipo (Felipe IV)— supone el triunfo del poema como texto encomiástico. El terceto final no desdice la capacidad de las materias suntuarias para preservar los hechos o efigies memorables, sino que las nombra para aclarar inmediatamente que, a pesar de su solidez, Felipe IV las sobrepuja, no necesita más que de sí para garantizar el recuerdo de sus atributos» (2022: 64).

19 Tenemos, entre otros, «a memorial of a lion hunt in which Craterus had come to the rescue of Alexander engaged in combat with a lion» (Bieber 1961:31). Tenemos también dos estatuas de Polydamas, una combatiendo con el león y la segunda ya triunfando (Bieber 1961:33-34). Los varios leones de Lisipo confirman lo bien que esculpía animales (Bieber 1961:36). Como ya se ha mencionado, su *Hércules Farnesio*, con un cuerpo ya maduro, descansando sobre un bastón cubierto con la piel del león de Nemea, fue una de sus obras más conocidas en el Renacimiento. Actualmente se halla en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Cornelius Vermeule afirma: «Almost every Greek and Roman sculptor, painter or even architect felt a need for reference to the *Weary Herakles*, in his own terms, with respect to his own age» (1975:332).

reflejando las teorías que provienen de la Antigüedad y florecen en el Renacimiento, según las cuales hay estrecha relación entre los dos oficios, en primer lugar porque ambos intentan transformarse en artes liberales. De más importancia para nosotros es que tratadistas como Leon Battista Alberti combinan estas dos artes. Mucho de lo descrito proviene de Vitruvio y de Plinio, este último explicando la importancia de ejemplos positivos en la escultura de palacio, tal como estatuas de Augusto César, y negando para el canon a Nerón y Tiberio (McHam 2013:128). Este contraste puede también aplicarse al buen emperador (Mauricio) *versus* el mal emperador (Focas) y a las dos sombras o estatuas en el palacio de Lisipo, Eraclio y Leonido.

Plinio recuerda que según Lisipo «los antiguos representaban a los hombres tal y como son y él, en cambio, tal y como aparentan ser» (2001:58).[20] Puede que Calderón haya tomado esta noción como elemento estructurante de su obra. Focas se desespera al no poder ver tras las apariencias, y aun después de toda una serie de pruebas que les hace a los dos jóvenes. No es hasta mediados de la tercera jornada cuando llegamos a una nueva verdad que es mentira. Durmiéndose Focas, Leonido intenta matarlo con un puñal, mientras que Eraclio lo salva. Pero Focas, no habiendo observado conclusivamente lo ocurrido, culpa a Eraclio simplemente porque el corazón le dice «tú eres el traidor» (*En la vida todo*..., v. 2148). Deshecho el encanto, Focas los invita al palacio y, poco después, condena a muerte a Eraclio y acepta a Leonido como su hijo.

Focas siempre pierde la ocasión de actuar como debe, de imaginar la verdad tras la mentira, de reflexionar sobre el engaño de la vida ya casi al final de la suya. Puede que no sea casualidad que el término «ocasión» se utilice cinco veces en la obra. Bien conocida era la imagen pagana, reproducida en máximas y emblemas. Covarrubias resume su cualidad y significado clave:

> Con un copete de cabellos que le caían en frente del rostro, y todo lo demás de la cabeza sin ningún cabello. Dando a entender que si ofrecida la ocasión no le echamos mano de los cabellos, con la buena diligencia se nos pasa en un momento, sin que más se nos vuelva a ofrecer (1943:834).

[20] Explica Leonard Barkan: «Lysippus, it should be remembered, is something of an enfant terrible, given to extravagant boasts about his originality and his skill. That he should praise himself so boldly for not making men as they are… is the most powerful of signals that art is not the servant of reality, but rather the master of its own reality» (1999:86).

En su famoso texto ecfrástico, Calistrato describe en su sexto apartado la famosa estatua de Lisipo. Aquí es estatua masculina de excelsa beldad, joven, que parece poder volar en un instante. Descrita como maravilla, recuerda que, en su agilidad, es muy fácil no llegar a detenerla, a utilizar su mágica cualidad. En Calderón, Focas nunca puede atajarla. Después de todo, él llega a Trinacria ya en sus últimos años de vida, en busca de sucesor. La juventud y ligereza de Ocasión le niegan su don. Por otra parte, el joven Eraclio, condenado por Focas, logra salvarse. Ocasión y fortuna están de su parte. A la deriva en un barco barrenado, parece que Eraclio y Astolfo se dirigen a la muerte, pero son salvados por Federico, que viene a recobrar el trono de Mauricio, que como sobrino parece pertenecerle. Con la muerte de Focas en batalla, todo acaba felizmente con Eraclio aceptando «el sagrado laurel» (*En la vida todo…*, vv. 3789) como un nuevo Segismundo, desengañado por un sueño: «porque aun todavía dudo / si es mentira o si es verdad / todo cuanto llego a ver» (*En la vida todo…*, vv. 3801-3803).[21]

De igual manera, el arte grecolatino, sean pinturas de Apeles o bronces de Lisipo, parecen como un sueño de un pasado que no podemos recobrar. El palacio encantado en esta obra calderoniana nos insta a recuperar sombras inexistentes en obras que imitan el pasado pero que no llegan a capturarlo en su plenitud.

Para concluir, quisiera resumir ocho maneras en las que podemos acercarnos al Lisipo de Calderón. Primero, como figura de mecenazgo, como un Lisipo que le recuerda a Alejandro, ahora transformado de manera encomiástica en Felipe IV, el brillo de la invención calderoniana y la magia de su teatro. Segundo, Lisipo forja estatuas de Alejandro Magno, con suave expresión y leonino aspecto, induciendo a que Calderón desdoble esta imagen en la comedia dibujando la templanza y dulzura de Eraclio, y la arrogancia y violencia leonina de Leonido. Tercero, el *Hércules fatigado* de Lisipo puede recordar a Focas, un nuevo Hércules en declive e *in malo*. Cuarto, el Lisipo calderoniano se deja llevar por el silencio e inspiración de Harpócrates, dios reinventado por Alejandro Magno y sus seguidores dentro de la tradición artística del escultor griego, siendo el silencio y el secreto la base de la invención. Quinto, ansioso de exhibir su perfecta arquitectura dramática, Calderón olvida las sencillas simetrías de Lisipo y construye obra y palacio con magia

[21] Eraclio se casa con Cintia, princesa de Trinacria y perdona a su «hermano» Leonido, que se convierte en su leal vasallo.

tan extrema que parece excesiva. Es como si estuviera compitiendo, como en tiempos antiguos, para capturar la admiración de Alejandro Magno, quien, según Plutarco, era aficionado al teatro y a las competencias.[22] Sexto, se trata de un Lisipo cuyo mundo clásico ha desaparecido. Calderón nos recuerda que nunca podremos recobrarlo —que solo hallaremos las sombras de su obra—, que toda imitación de un mundo brillante pero inexistente no es más que sueño. Séptimo, según Plinio, Lisipo es el artista que representa al ser humano como aparenta ser. Es la apariencia, el engaño a los ojos, el imposible laberinto de la vida que esboza siempre el autor de *La vida es sueño*. Y octavo, aunque este Lisipo pretende renunciar a su magia (al igual que Próspero en *La tempestad* de Shakespeare), esta impacta al auditorio, que queda exhausto, satisfecho y hasta saciado ante las muchas vueltas de la acción y ante un palacio encantado que refleja curiosamente invisibles estatuas, sombras fulgurantes, ecos y recovecos de un mundo inexistente que recuerda de modo amenazante a las intrigas palaciegas de los Austrias.[23]

Bibliografía

Arraiza-Rivera, Antonio J., «El "Retrato de Su Majestad por Martínez Montañés, esculpido en barro" de Bocángel», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 27, 1 (2022), pp. 63-81.

Barkan, Leonard, *Unearthing the Past. Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, Yale University Press, New Haven, 1999.

[22] «Otra de las ramas del saber que atrajo poderosamente la atención de Alejandro fue el teatro. Los textos nos informan de su amistad con Tésalo, actor de tragedias… Observamos algo poco usual en estos paladines de la caballería: la afición a la danza y a todo tipo de espectáculo que se proyecta en el teatro. El guarismo, elevado sin duda, de artistas venidos de toda Grecia, manifiesta la atracción de Alejandro por el arte de la escena y su preocupación (educativa, didáctica) por el desde entonces espectáculo eternamente en crisis» (Santana Hernández 2005:642).

[23] Pienso que el «recoveco» es palabra clave para nuestro texto, ya que «cov» proviene del latín *cavus*, 'lugar excavado'. Aquí, la cueva salvaje contrasta con palacio inexistente, por ello tenemos que *recoveco* termina en «eco». También, *recoveco* es 'lugar oculto o artificio rebuscado', según el *Diccionario de Autoridades* (1737), y la obra en sí se basa en el silencio, en el ocultamiento, en el artificio, y en el hallar a un Lisipo ya desaparecido en recovecos de historias del arte de la Antigüedad.

Bieber, Margarete, «The Portraits of Alexander the Great», *Proceedings of the American Philosophical Society*, 93, 5 (1949), pp. 373-421, 423-427.
—, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Columbia University Press, New York, 1961.
Brewer, Brian, «Las matemáticas sutiles o los límites del saber en *La vida es sueño*», *Bulletin of Spanish Studies*, 88, 4 (2011), pp. 487-522.
Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Castalia, Madrid, 1994.
—, *En la vida todo es verdad y todo mentira* y *Sueños hay que verdades son*, ed. J. Slater y H. Meadows, Cervantes & Co., Newark, 2016.
Céspedes, Pablo de, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* en *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, ed. F. Calvo Serraller, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 93-99.
Chastel, André, *El gesto en el arte*, Siruela, Madrid, 2003.
Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. M. de Riquer, Horta, Barcelona, 1943.
Cruickshank, Don, «Introduction», en Pedro Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, ed. D. W. Cruickshank, Tamesis, London, 1971, pp. xi-cxxxiii.
—, *Don Pedro Calderón*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
De Armas, Frederick A., «Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 719-732.
—, «Timantes y la pintura que habla en *El mayor encanto, amor*», *Anuario Calderoniano*, 1 (2013), pp. 97-113.
—, «Visual Culture: Art and Ekphrasis in Early Modern Spain», en *A Companion to the Spanish Renaissance*, ed. H. Kallendorf, Brill, Leiden / Boston, 2018, pp. 450-470.
Doménech, Fernando, «Análisis de *En la vida todo es verdad y todo mentira*», *Compañía Nacional de Teatro Clásico. Cuadernos pedagógicos* 40 (2012), pp. 16-23.
Greer, Margaret R., «De sueños y palacios en el teatro dentro del teatro», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 2, 1 (2014), pp. 7-28.
Hildner, David, «Conocimiento, escepticismo y poder en *En la vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón», *Neophilologus*, 102, 1 (2018), pp. 25-37.
Ingman, Heather y F. Ingman, «Silence, Harpocrates and the *Cymbalum Mundi*», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 51, 3 (1989), pp. 569-577.

Jáuregui, Juan de, «Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, Pintura y Escultura, de cuya prominencia se disputa y juzga», en *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, ed. F. Calvo Serraller, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 151-156.

Magurn, R. S., *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge University Press, Cambridge, 1955.

McGrath, Elizabeth, «The Painted Decoration of Rubens' House», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41 (1978), pp. 245-277.

McHam, Sara Blake, *Pliny and the Culture of the Italian Renaissance*, Yale University Press, New Haven, 2013.

Plinio, *Textos de historia del arte*, ed. E. Torrego, A. Machado Libros, Madrid, 2001.

Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2011.

Santana Henríquez, Germán, «La educación de Alejandro en las *Vidas paralelas: La paideia* griega en Plutarco», en *Plutarc a la seva época: Paideia i societat. Actas del VIII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas, Barcelona, 6-8 nov. 2003*, ed. M. Jufresa, P. Gómez y P. Gilabert, Sociedad Española de Plutarquistas, Barcelona, 2005, pp. 637-646.

Shakespeare, William, *The Tempest*, ed. Stephen Greenblatt, en *The Norton Shakespeare. Romances and Poems*, ed. S. Greenblatt et. al., W. W. Norton, New York / London, 2015, pp. 387-448.

Vermeule, Cornelius, «The Weary Herakles of Lysippos», *American Journal of Archeology*, 79, 4 (1975), pp. 323-332.

Una nueva aportación para el estudio del teatro áureo de tema caballeresco

Daniele Crivellari
Università di Salerno

El proyecto «Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach», financiado en 2020 por el Ministero dell'Università e della Ricerca italiano (MUR), reúne a varios investigadores de cuatro universidades (Roma La Sapienza, Salerno, Trento y Verona) con el objetivo de ahondar en distintos aspectos de la presencia y la evolución de los libros de caballerías desde el siglo XVI hasta el siglo XX, tanto en España como en Italia.[1] En particular, el grupo de Salerno —dirigido por quien escribe estas líneas— centra su trabajo en el análisis de la incidencia de la narrativa caballeresca española en el teatro del Siglo de Oro. Uno de los resultados de esta labor ha sido la creación de una base de datos, Teatro Caballeresco, que se constituye como un ambiente virtual donde reunir información acerca de las obras dramáticas áureas que establecen un diálogo con hipotextos caballerescos, con el fin de avanzar en el conocimiento de este aspecto todavía poco estudiado de la comedia barroca.[2]

En el transcurso de las investigaciones que se han realizado —y que se siguen realizando— para la estructuración y el poblamiento de la base de datos, se han localizado testimonios de algunas piezas que Demattè (2005) mencionaba en su trabajo pionero sobre el tema y que, sin embargo, daba por perdidas.[3]

---

[1] El presente trabajo se inscribe en las actividades del proyecto PRIN «Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach» (ref. 2017JA5XAR).

[2] El enlace a la base de datos es el siguiente: https://teatrocaballeresco.mapping-chivalry.dlls.univr.it/. Para una presentación detallada de Teatro Caballeresco, remitimos a nuestro trabajo: Crivellari (2023).

[3] Se trata de los autos sacramentales *El caballero de la cruz bermeja*, del que se conserva un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España (signatura MSS/16888), y *El caballero de la ardiente espada* (titulado también *Las bodas del alma*), del

Una de ellas es la comedia titulada *La ardiente espada*:[4] se trata de una pieza que, aun apareciendo en algunos catálogos bibliográficos, nunca se había editado ni estudiado hasta la fecha.[5] La obra, que se ha transmitido gracias a un manuscrito custodiado actualmente en la Biblioteca Nacional de España (signatura MSS/15515),[6] reviste especial interés en lo que atañe a la presencia de los libros de caballerías en el teatro áureo, dado que constituye un ejemplo paradigmático de la vigencia del mundo caballeresco en las tablas del seiscientos, como se tratará de demostrar en las páginas siguientes.

El manuscrito se compone de cuarenta y cinco hojas totales —más cuatro de guarda, tanto al comienzo como al final—, numeradas originalmente en el recto tan solo en los fols. de 2 a 9; posteriormente, se añadió una foliación a lápiz, siempre en el recto, de 1 a 45, aunque el folio entre 21 y 22 no está numerado. El texto fue transcrito por dos copistas distintos con letra de principios del siglo XVII, tal y como se indica en la base de datos Manos;[7] concretamente, la primera mano se ocupó de los fols. 3r-16r (es decir, toda la primera jornada) y 26r-45r (incluyendo la totalidad del tercer acto), mientras que la segunda se encargó de copiar los fols. 17r-18r, 20r-21v y 24v-25v. El trabajo debió de realizarse al alimón, dado que en algunos momentos las dos manos se alternaron en la escritura en un mismo folio (18v-19v, 21bis sin numerar, 22r-23v y 24r). El documento es, con toda evidencia, una copia: el texto es muy limpio, apenas tiene correcciones

que existen dos manuscritos en la misma biblioteca (signaturas MSS/16704 y MSS/15137). Todas estas localizaciones se deben a Paula Casariego, que forma parte del equipo científico de Teatro Caballeresco.

4 En la portadilla (fol. 1r, num. mod. 2) se lee «La ardiente / espada»; asimismo, en los versos finales de la comedia el personaje de Amadís dice: «Aquí le damos, señores, / fin al de la Ardiente Espada, / y creed que será buena / si a los deseos iguala» (vv. 2723-2726). La numeración de los versos remite a la transcripción que hemos realizado para su próxima publicación en una edición crítica y que emplearemos para todas las citas.

5 Fue Medel (1735:156) quien, por primera vez, señaló la existencia de esta comedia; también pueden verse La Barrera (1860:529) y Urzáiz Tortajada (2002:63).

6 En el portal de la Biblioteca Digital Hispánica se encuentra una reproducción digital, en alta calidad, del manuscrito (http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000224451&page=1).

7 Véase la ficha correspondiente: https://manos.net/manuscripts/bne/15-515-ardiente-la-espada.

(se observan escasísimas enmiendas tan solo en los fols. 23v, 24v y 41r), y así parecen confirmarlo unos versos repetidos dos veces y luego tachados (por ejemplo, en el fol. 41r, «es Niquea muy hermosa»). En el segundo acto, además, se encuentra la única laguna que es posible detectar con seguridad, dado que falta al menos un verso (el 1476) dentro de una tirada en romance asonantado en e-e: así las cosas, la comedia suma un total de 2726 versos, repartidos en tres jornadas, siendo la tercera ligeramente más corta que las demás (926, 940 y 860).

Las búsquedas sobre la pieza en las bases de datos reunidas en ASODAT apenas devuelven resultados: más allá de la información que se proporciona en Manos sobre el manuscrito, no hay noticias acerca de otros testimonios, censuras, canciones o representaciones.[8] Entre las muchas cuestiones que quedan por determinar, la de la autoría es sin duda una de las más relevantes: para tratar de avanzar en esta dirección, hemos sometido el texto de la comedia, en transcripción crítica, al programa Stylo, y hemos podido comprobar cuáles son las obras con usos léxicos más cercanos a la comedia, en relación con el corpus CETSO. Los resultados son bastante significativos, como puede verse por el esquema siguiente:[9]

Posición	Obra	Distancia
1ª	Villegas-Juan_GalasALaVejez(Transk-IMPR)	0,7245
2ª	Villegas-Juan_DespreciadaQuerida(Transk-IMPR)	0,7377
3ª	Villegas-Juan_MoricaGarridaHermanosMasAmantes (Transk-IMPR)	0,7421
4ª	Villegas-Juan_ComoSeEngananLosOjos(Transk-IMPR)	0,7519
5ª	Velez_JulianoApostata(Transk-IMPR)	0,7673
6ª	Villaizan_TransformacionesDeAmor(Transk-IMPR)	0,7720
7ª	Lope_PalaciosDeGaliana(Transk-IMPR)	0,7729
8ª	Mira_AmparoDeLosHombres	0,7738
9ª	Castillo_EncantosDeBretana	0,7738

8 Urzáiz Tortajada (2002:552) recoge la noticia de una danza titulada *El caballero de la ardiente espada*, atribuida a Hernando de Rivera y representada en Sevilla en 1616; sin embargo, no se trata de nuestra comedia.

9 Agradecemos a Álvaro Cuéllar y Germán Vega su generosidad y disponibilidad en realizar el informe estilométrico que presentamos aquí.

10ª	MONTALBAN_PalmerinDeOliva	0,7740
11ª	VILLEGAS-JUAN_DiscretoPorfiado(Transk-IMPR)	0,7798
12ª	LOPE_OcasionPerdida	0,7807
13ª	LOPEdudosa_SierrasDeGuadalupe	0,7811
14ª	LOPE_AlcaideDeMadrid	0,7824
15ª	DESCONOCIDO_CautivaVenturosa(Transk-MSS)	0,7851
16ª	LOPE_MarmolDeFelisardo	0,7866
17ª	LOPE_EmbustesDeCelauro	0,7892
18ª	LOPE_MayorazgoDudoso	0,7916
19ª	LOPE_CortesiaDeEspana	0,7916
20ª	LOPE_JorgeToledano	0,7935

De entre las veinte comedias que guardan una relación más estrecha con *La ardiente espada*, cinco son del autor de comedias y dramaturgo Juan Bautista de Villegas, cuya actividad está documentada al menos entre 1615 y 1623, siendo este último año posiblemente el de su muerte.[10] Como se ve, las cuatro piezas que más cercanía muestran con nuestro texto anónimo pertenecen al corpus villegasiano (la otra se encuentra en el puesto undécimo); se trata de un punto de partida que sucesivas investigaciones deberán precisar, sobre todo porque falta aún una edición crítica del corpus dramático de este autor que ayude en la comparación de nuestra pieza con las demás de atribución segura. A este propósito, cabe señalar que precisamente Villegas es un comediógrafo cuya producción es en muchos casos dudosa: se le han llegado a atribuir hasta quince comedias,[11] aunque el único testimonio autógrafo que se conserva de una pieza suya es el de

[10] Como punto de partida sobre la figura de Villegas remitimos a Arenas Lozano (2004 y 2007), así como a la ficha correspondiente en DICAT (https://dicat.uv.es/).

[11] Es lo que afirma Arenas Lozano (2004:131). En el Corpus aplicado a la Estilometría del Siglo de Oro (CETSO) se encuentran a día de hoy (19 de agosto de 2023) las siguientes trece obras: *El buen caballero Maestre de Calatrava*, *Cómo se engañan los ojos*, *La despreciada querida*, *El discreto porfiado*, *Eneas de la Virgen y primer rey de Navarra*, *Las galas a la vejez*, *La lealtad contra su rey*, *El marido de su hermana y mentirosa verdad*, *La morrica garrida y hermanos más amantes*, *El padre de su enemigo*, *Rey don Sebastián*, *El sol a media noche y estrellas a medio día* y *El valiente Lucidoro*, aunque para casi todas no se ha realizado aún un estudio específico ni una prueba estilométrica completa.

la tercera jornada de *La despreciada querida*, fechado en Valencia el 15 de mayo de 1621.[12] Habrá que seguir investigando, pues, para tratar de llegar a conclusiones que, a partir del dato estilométrico, aporten elementos sólidos e incontrovertibles.

Pasando ahora al análisis del texto, la relación entre *La ardiente espada* y el mundo de los libros de caballerías resulta evidente desde el título: la mención del arma candente —entendida como objeto concreto, pero también como marca en el pecho y «tan bermeja como brasa»—[13] evocaría, en la mente de cualquier lector de la época, el nombre de Amadís de Grecia, el protagonista de un exitoso libro de caballerías del siglo XVI. La novela de Feliciano de Silva, novena parte de la saga amadisiana, fue publicada por primera vez en los talleres conquenses de Cristóbal Francés, en 1530 y, a partir de ese momento, tuvo una historia nada desdeñable de reediciones (Burgos, 1535; Sevilla, 1542; Sevilla, 1549; Medina del Campo, 1564; Valencia, 1582; Lisboa, 1596)[14] y traducciones a varios idiomas (alemán, francés, italiano y neerlandés)[15] hasta bien entrado el siglo XVII.

La comparación de las dos obras muestra una estrechísima vinculación. Será preciso recordar sucintamente que *Amadís de Grecia* está organizado en dos partes, con un total de doscientos seis capítulos, y que se constituye como una crónica de la vida de su protagonista desde que este, con apenas tres años, llega a la corte del rey indio Magadén tras ser capturado por unos cosarios, hasta su unión final con la hermosa Niquea y el nacimiento de su hijo, don Florisel, continuador de la saga y protagonista del décimo volumen amadisiano, *Florisel de Niquea*, escrito por el mismo Feliciano de Silva y publicado en 1532. Amén de varias historias paralelas y secundarias, digresiones y momentos en los que el autor se explaya en largas descripciones de

---

[12] El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España (signatura MSS/15025).

[13] «Y desnudando al donzel una aljuba d'escarlata que vestida traía le mosaron una espada que en los pechos el donzel tenía, tan bermeja como brasa, que de la rodilla isquierda le nascía y la punta le iva a dar en el coraçón, con unas letras blancas las cuales ni el rey ni ninguno de los que allí stavan pudieron leer» (*Amadís de Grecia*, I, 2:24). Para todas las citas nos basamos en la edición a cargo de Bueno Serrano y Laspuertas Sarvisé (Silva 2004).

[14] De la edición valenciana dio noticia Gayangos, pero no se conocen ejemplares conservados; véase Laspuertas Sarvisé (2000:123).

[15] Un panorama completo de la difusión de *Amadís de Grecia* en ámbito europeo a través de las traducciones puede leerse en Neri (2008).

batallas o aventuras de distinto tipo, puede decirse que el núcleo argumental de la novela consiste en las peregrinaciones de Amadís, quien, desconociendo inicialmente sus nobles orígenes, se cría en la corte del rey pagano, muestra en numerosas ocasiones sus cualidades y se enamora de la princesa Luscela, a la que le declara sus sentimientos, hasta que conoce a Niquea, de la que queda prendado y con la que finalmente se casará, tras reencontrarse con su padre Lisuarte y recuperar su identidad, convirtiéndose, además, al cristianismo.[16]

El anónimo autor de la comedia muestra un conocimiento profundo y detallado del hipotexto; ante todo, nótese cómo los nombres de todos los personajes principales están sacados directamente de la novela:

La ardiente espada	***Amadís de Grecia***
Astibel	Astibel de las Artes
Balarte	Balarte de Tracia
Niquea	Niquea, princesa de Tebas
Amadís	Amadís (Doncel de la Ardiente Espada, Caballero de la Ardiente Espada, Amadís de Grecia, entre otros nombres)
Gradamarte (también aparece como Gradamante o Grandamarte)	Gradamarte (Cosme Alejandrino)
Lisuarte	Lisuarte, emperador de Constantinopla y príncipe de Gran Bretaña
Lucela	Luscela, princesa de Cecilia y reina de Francia
Busendo	Busendo, enano
Celia	NO APARECE
Un criado	NO APARECE
Flérida	NO APARECE
Floro	NO APARECE
Un músico	NO APARECE
Uno	NO APARECE
Otro	NO APARECE
Una	NO APARECE

[16] Para un resumen detallado de la novela remitimos a Laspuertas Sarvisé (2000:9-52).

Un carpintero	NO APARECE
Dos caballeros	NO APARECEN
[Músicos][17]	NO APARECEN
[Acompañamiento]	NO APARECE

Si se excluyen algunas figuras secundarias, que apenas tienen intervenciones (como los criados, los músicos, un carpintero, etc.), y con la única excepción de la reina Flérida, sobre la que volveremos en unos instantes, en *La ardiente espada* se trasponen los personajes más importantes de la novela, respetando no solo sus nombres, sino también sus títulos, características y funciones actanciales: así, por ejemplo, Gradamarte es el ayudante de Amadís, en tanto que Busendo lo es de Niquea y Astibel lo es de Balarte; este último es el oponente del héroe, la princesa es el objeto del protagonista/sujeto, etc.[18]

A nivel estructural, ante un material narrativo tan ingente y multiforme como lo es el de *Amadís de Grecia*, el dramaturgo se sirve de los tres instrumentos básicos que a menudo se observan en casos análogos de reescritura: selección, invención y condensación.[19] En primer lugar, y por lo que a la selección se refiere, el anónimo autor escoge tan solo algunos de los hechos narrados en la novela para trasladarlos al escenario: concretamente, la trama de la comedia (cuyo argumento, reducido a sus mínimos términos, estriba fundamentalmente en la rivalidad entre Amadís y Balarte por el amor de la bella Niquea con, de fondo, los celos de Lucela, la princesa seducida y abandonada por el de la Ardiente Espada) reproduce *grosso modo* el contenido de los capítulos 87-95 de la segunda parte.

Dentro de esta macroselección, también se observa un proceso que podríamos llamar de microselección; es decir, se escogen tan solo algunos de los elementos de la narración en los capítulos mencionados, como es natural, por otra parte, dado el espacio más reducido (tanto en términos de tiempo,

[17] Los músicos y el acompañamiento no se mencionan en las *dramatis personae* del manuscrito que transmite el texto y, sin embargo, participan en la acción de la pieza.

[18] En el caso de Busendo, cabe señalar que a su condición de enano no se hace referencia nunca en la comedia, aunque tampoco se aclara que no lo sea: a lo largo de la pieza, este personaje es descrito como «pastor», «villano» y «rústico» (vv. 87, 171, 189, 192, 525, 936, etc.).

[19] A este propósito remitimos a Dematté (2005:33-36).

de duración de la comedia, como de posibilidades escénicas y escenográficas) en el cual se mueve el dramaturgo. Así, pues, aun ciñéndose al esqueleto argumental básico de esta sección (Amadís consigue introducirse disfrazado, gracias a la ayuda de Gradamarte, en el palacio de Niquea para encontrarla y declararle su amor, pero a la vez también Balarte pide ser recibido en la corte, tras haber sido transformado previamente en el protagonista por medio de un hechizo del mago Astibel), el anónimo comediógrafo opta por prescindir de muchos detalles, que en la narración de Feliciano de Silva ocupan en cambio secuencias enteras: por ejemplo, no hay rastro en la pieza de los largos diálogos que Amadís y Niquea mantienen en el capítulo 89, de las visiones del de la Ardiente Espada en la Torre del Universo, narradas en el capítulo 92, o de la batalla entre Amadís y su amigo Fulurtín que se relata en el capítulo 94.

Por lo que atañe a la invención, el dramaturgo, más que insertar *ex novo* elementos ausentes en *Amadís de Grecia*, somete a un proceso de reformulación temas que ya se hallan en el hipotexto; dicho de otra manera, en *La ardiente espada* los componentes principales sobre los que gira la acción dramática se encuentran todos, de forma embrionaria, en la novela. Mencionaremos al menos un ejemplo que nos parece paradigmático: en el capítulo 23 de la segunda parte, Silva cuenta que la madre de Niquea muere al dar a luz a la hija y a su hermano Anastárax (que en la pieza desaparece por completo); sucesivamente, la narración se centra en la astucia de Amadís, quien, como se ha comentado, consigue introducirse en el palacio real gracias a la idea del disfraz que le proporciona Gradamarte. Ahora bien, en *La ardiente espada* esta situación narrativa se mantiene, si bien con algunos cambios: en la novela, de hecho, el protagonista se viste de mujer y, bajo el nombre de Nereida, es adquirido como esclava por el padre de Niquea, el Soldán: este se enamora perdidamente de ella y en varias ocasiones le declara su sentimiento, hasta el punto de intentar tener relaciones con ella. En la comedia, en cambio, Amadís encubre su identidad tras la de un caballero francés, Arnesto, que el fingido mercader Gradamarte le entrega a la reina Flérida (vv. 251-258), la madre de Niquea, quien a duras penas consigue ocultar el amor que el cautivo suscita en ella (vv. 272-273, 281-288, 444-446, etc.). Aun conservando la red de equilibrios que se establece entre estos personajes en la novela, pues, el anónimo dramaturgo opta por un cambio de género tanto en la figura de la potestad, sustituyendo al Soldán por la madre de Niquea, como en la falsa identidad de Amadís, evitando así la presencia —tampoco

muy infrecuente en los tablados áureos, y no solo en contextos cómicos— de un hombre disfrazado de mujer.[20]

A propósito de la invención, observaremos también que, si la comedia respeta en lo fundamental el planteamiento y el nudo de la novela, modifica en cambio radicalmente su desenlace, en tanto que en el hipotexto Amadís, disfrazado de esclava, mata a su enemigo Balarte, que en ese momento ha tomado la identidad del héroe por medio de un encantamiento. Todo esto genera un malentendido, ya que Niquea ignora el engaño e intenta tomar su venganza matando a la que considera como la asesina de su enamorado, hasta que la princesa descubre la verdad. En la pieza anónima, en cambio, el cuadrilátero amoroso se recompone, según un patrón dramático muy común en la comedia nueva, con las bodas de Amadís y Niquea, por un lado, y de Balarte y Lucela, por el otro, dando lugar al final feliz.

Se ha hecho mención antes del conocimiento profundo y detallado del hipotexto por parte del dramaturgo; prueba de ello son las referencias, a veces rápidas y aparentemente intrascendentes, con las que el autor salpica la comedia y que constituyen en realidad señales que guiñan el ojo al espectador, evocando la novela. Por solo poner un ejemplo, véanse las palabras apenadas que Lucela le dirige a Amadís en el ámbito de un diálogo en el que esta le recuerda al héroe sus amores pasados:

LUCELA Cuanto más que entre nosotros
hubo casos diferentes:
vuestras ternezas ahí
recibí, vuestros papeles,
lágrimas vi en vuestros ojos
y con suspiros ardientes
acompañé vuestras quejas
porque consuelo tuviesen;
y por no afrentaros más
no os digo que se os acuerde
la noche que en alta mar
fue la tormenta de suerte
que, encrespándose las olas,
los dos polos, los dos ejes

[20] Véanse, como punto de partida, los estudios de Canavaggio (2000), Urban Baños (2011) y Demattè (2022:11-12).

de los cielos salpicaron
con sus vidrios transparentes;
que de vuestro cuello asida
más por el gusto de verme
como hiedra haciendo lazos,
que solo amor desenrede,
que por miedo de las aguas
os di palabra...
AMADÍS ¡Detente!

Después de rememorar genéricamente las anteriores manifestaciones de amor de Amadís (vv. 1535-1542), que tienen su correspondencia en varios lugares de la primera parte de la novela, sirviéndose de la paralipsis («no os digo que se os acuerde», v. 1544) la princesa alude a un momento concreto de su relación, hablando de un abrazo dado durante una tormenta. La referencia no es fortuita: en efecto, el episodio mencionado puede leerse en el capítulo 26 de la primera parte («Cómo caminando para Francia por la mar el rey y la reina y la princesa y el Cavallero de la Ardiente Espada, se levantó gran tormenta en la mar do pensaron ser perdidos si no los socorriera Dios, y de una admiración que vieron»). Allí, además, se encuentran correspondencias directas de casi todos los términos empleados por el dramaturgo («la mar», «tormenta», «olas», etc.), de modo que los versos de la comedia no solo reescriben un fragmento del hipotexto, sino que remiten directamente a él, en un diálogo intertextual muy explícito.

Este ejemplo nos conduce a la última modalidad reescritural antes mencionada, la condensación, que en *La ardiente espada* adquiere especial interés. Otra vez, por razones de espacio, vamos a ofrecer tan solo un ejemplo: uno de los momentos álgidos de la pieza es sin duda la escena en la que ante la reina Flérida aparecen tanto Amadís, todavía bajo la identidad del caballero francés Arnesto, como Balarte, que gracias al encantamiento de Astibel tiene las facciones del de la Ardiente Espada. Este último, para demostrar que su enemigo es un estafador y que él es el único caballero merecedor del amor de Niquea, cuenta su historia en una larga relación en romance con valor analéptico (vv. 1136-1258), de la que transcribimos a continuación los primeros versos:

AMADÍS Buscar tu deshonra quieres;
yo no sé cierto quién eres,
mas tú bien sabes quién soy:
yo soy Amadís de Grecia,
a quien de edad de tres años
en un barco en alta mar
prendieron negros cosarios,
que parece que las olas
humildes me respetaron,
pues sin ayuda de Amiclas
me vi César en un barco.
Crïeme con Fulirtín,
aunque en la color contrario
tan conforme en la amistad
que le tuve por hermano.
Doce años apenas tuve
cuando un león coronado,
que al rey Magadén quería
hacer menudos pedazos,
atravesé el corazón
con un agudo venablo,
nuevo Sansón que en las viñas
de su padre hizo otro tanto;
también le libré después
del rey de Arabia y de Tarso,
enviándole cautivo
y deshaciendo su campo.
Después, en la mar perdido,
falsos dioses invocando,
de la Roca Defendida
vi los altivos peñascos;
allí vencí a Belleriz,
a Fraudalón y Frandalo,
y al rey de Jerusalém
saqué libre por mis manos.
Con mi agüelo Esplandián,
del mundo terror y espanto,
siete horas batalla tuve
con mucho riesgo de entrambos;
al rey de Francia y Cicilia,

al valeroso Alpartacio
vencí y después, por servirle,
atrevido y temerario
en la isla de Silanquia
libré a Lucela, milagro
de belleza, dando muerte
a los gigantes contrarios.
Derribé al fuerte Lucencio
a la pasada de un vado,
después que sus nobles hechos
le dieron renombre tanto;
gané la isla de Árgenes,
donde estaban encantados
mi padre y mi ilustre tío
por cautelosos engaños.

Es especialmente en los versos citados donde se resumen y se reconstruyen los momentos destacados de la vida del protagonista desde su niñez, a través de la mención de muchos nombres y acontecimientos que son los que vertebran el armazón narrativo de la historia principal, la de Amadís, en toda la primera parte de la novela y en la segunda hasta llegar al capítulo 87; es decir, exactamente desde donde el dramaturgo empezó a basarse para escribir la pieza. Aunque no podamos detenernos en todas y cada una de estas referencias, véanse a continuación unos pocos ejemplos: que el héroe sea «a quien de edad de tres años / en un barco en alta mar / prendieron negros cosarios» (vv. 1140-1142) es algo que se especifica en el capítulo dos de la novela, con unas palabras muy parecidas a las que se emplean en la comedia («entraron por la sala cuatro negros, los cuales traían consigo un donzel de hasta edad de tres años» y «qu'este era el infante que la donzella por mandado de la princesa Onoloria llevava a criar, el cual los cosarios negros tomaron»; *Amadís de Grecia*, I, 2:24). Análogamente, las palabras con las que se menciona la amistad del héroe con el hijo del rey indio, en los versos inmediatamente sucesivos (vv. 1147-1150), encuentran una correspondencia directa con otro párrafo del mismo capítulo del hipotexto («E luego lo puso en compañía de su hijo Fulurtín que mucho con él holgó», «de todos era muy amado, especialmente de Fulurtín» y «el rey lo tratava de la forma que a su hijo y ambos en compañía como hermanos andavan»; *Amadís de Grecia*, I, 2:24).

A medida que el héroe prosigue en la narración de su vida, pueden reconocerse, verso tras verso, los acontecimientos contenidos en los capítulos de *Amadís de Grecia*: el episodio aludido de la Roca Defendida (vv. 1163-1168) remite concretamente a los capítulos 8 y 9, cuyos marbetes iniciales contienen ya todos los elementos mencionados en la pieza («Cómo después que el Cavallero de la Ardiente Espada libró de la prisión al rey Magadén y a Fulurtín, su hijo, fue a una floresta en la cual fue proveído de armas y mantenimiento por el sabio Alquife, y después anduvo perdido por la mar» y «Cómo el Cavallero de la Ardiente Espada salió de la mar y aportó a la Montaña Defendida y de lo que allí le avino, y cómo venció a Frandalo el Fuerte y a Fraudalón y a Bellérim que estavan en el castillo de la Montaña Defendida»; *Amadís de Grecia*, I, 8-9:35-37). De la misma forma, los vv. 1159-1162 reconstruyen la narración del capítulo 7; los vv. 1169-1170 aluden a lo que se cuenta en el capítulo 10; los vv. 1171-1174 se refieren a los hechos contenidos en el capítulo 16; los vv. 1175-1182 relatan los acontecimientos del capítulo 18, etc.

Así, por medio de la relación, se rememoran los hechos más importantes de la historia de Amadís, a partir del comienzo mismo de la novela (la primera referencia se encuentra en el capítulo 2) y casi capítulo por capítulo, hasta llegar al *hic et nunc* dramático: metafóricamente, a través de la narración, el dramaturgo va pasando las páginas del libro de Silva ante los ojos de los espectadores. Se trata del ejemplo más evidente de un mecanismo que el comediógrafo emplea varias veces a lo largo de la comedia y que demuestra no solo su profundo conocimiento del hipotexto, sino también la voluntad de remitir a este de manera clara, en un diálogo literario que adquiere sentido solo si se admite que el público conociera el texto (o, al menos, la línea argumental) de *Amadís de Grecia*.

Este juego de alusiones y reescrituras a partir de una base compartida entre dramaturgo y espectadores, palpable ya desde el umbral del texto, esto es, en el título, muestra en definitiva la vigencia de la novela casi a un siglo de distancia desde su aparición. La reescritura del anónimo dramaturgo, además, se enmarca en un panorama formado por otras piezas (podrían recordarse, por ejemplo, *Amadís y Niquea* de Francisco Leiva Ramírez de Arellano, que recoge exactamente los mismos acontecimientos escenificados en *La ardiente espada*, pero también *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana, o *La gran torre del Orbe*, de Pedro Rosete Niño), todas ligadas en mayor o menor medida a la novela de Feliciano de Silva. En este

sentido, el estudio de las comedias de tema caballeresco permite medir el peso específico que seguía teniendo, en el siglo XVII, un género que, tras el éxito del que había gozado en las páginas de los libros a lo largo de todo el quinientos, tuvo una segunda vida en las tablas barrocas.

Bibliografía

Arenas Lozano, Verónica, «Juan Bautista de Villegas: un autor-*actor* del siglo XVII», en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Universitat de València, València, 2004, pp. 127-134.

—, «Un pleito sobre la representación de *La despreciada querida*, de Juan Bautista de Villegas, y *La tragedia por los celos*, de Guillén de Castro, en Potosí (1631)», en *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph (Granada, 3-6 de abril de 2006)*, ed. A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez, Ediciones Dauro, Granada, 2007, pp. 429-436.

ASODAT - Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español, coord. T. Ferrer Valls [https://asodat.uv.es/].

Canavaggio, Jean, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2000, pp. 201-213.

Crivellari, Daniele, «"Teatro Caballeresco": una base de datos para el estudio de la presencia de los libros de caballerías en el drama áureo», *Historias Fingidas*, 11 (2023), pp. 27-51.

Demattè, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Università degli Studi di Trento, Trento, 2005.

—, «Introducción», en F. Leiva Ramírez de Arellano, *Amadís y Niquea*, ed. C. Demattè, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / Reichenberger, Alicante / Kassel, 2022, pp. 11-35.

DICAT - Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español, coord. T. Ferrer Valls [https://dicat.uv.es/].

ETSO - Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro, coord. Á. Cuéllar y G. Vega García-Luengos [https://etso.es/].

La Barrera, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Rivadeneyra, Madrid, 1860.

Laspuertas Sarvisé, Carmen, *Amadís de Grecia. Guía de lectura*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2000.

MANOS - Base de datos de manuscritos teatrales áureos, coord. M. R. Greer y A. García-Reidy [https://manos.net/].

Medel, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos, y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*, Imprenta de Alfonso de Mora, Madrid, 1735.

Neri, Stefano, «Cuadro de la difusión europea del ciclo del *Amadís de Gaula* (siglos XVI-XVII)», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, ed. J. M. Lucía Megías y M. C. Marín Pina, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 565-591.

Silva, Feliciano de, *Amadís de Grecia* [1530], ed. A. C. Bueno Serrano y C. Laspuertas Sarvisé, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004.

Urban Baños, Alba, «Juegos de identidad en comedias de autoría femenina: galanes con disfraz mujeril», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. M. L. Lobato, Visor, Madrid, 2011, pp. 543-556.

Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.

«… Que es bestia la carne nuestra». Entre lo pulsional y el espíritu: fronteras de la animalidad en *El rufián dichoso*

Julia D'Onofrio
Universidad de Buenos Aires – Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» – CONICET

Esta comedia, la única de tema hagiográfico en la producción cervantina, recrea la vida, conversión y muerte de fray Cristóbal de la Cruz, quien había nacido como Cristóbal Lugo en Sevilla en el primer cuarto del siglo XVI y luego ganó fama de hombre santo en México dentro de la orden de los dominicos (aunque nunca llegó a ser canonizado). La obra se ha estudiado desde las cuestiones genéricas de la comedia hagiográfica (Varas 1991, Villanueva 2001, Teulade 2008, Núñez Rivera 2017), las relaciones con las fuentes y el tratamiento cervantino en su creación (Canavaggio 1977: 46-53, 1990, 1991; Zugasti, 2010), los conflictos teológicos que plantea el personaje (Zimic 1980, Stapp, 1987-1988; Soupault 2015) y, también, desde la óptica de las consideraciones metateatrales, por el famoso diálogo al principio de la jornada segunda entre las figuras alegóricas de Curiosidad y Comedia (Sevilla Arroyo 1986, Miñana 2004, Núñez Rivera 2017, Funes 2024).[1] Por mi parte, aposté a ingresar en su análisis desde la figuración animal y, al hacerlo, creo descubrir que esa mirada pone de relieve un asunto central en el sentido profundo de la obra.

Los contrastes y las duplicidades son recurrentes en la comedia, que de por sí tiene una clara estructura bipartita, más allá de sus tres actos. Tenemos, por un lado, la jornada primera, que sucede en Sevilla, con un ambiente pícaro en el que el protagonista se presenta como un joven rufián. Y, por otro

[1] La bibliografía en todos los temas es más extensa, pero menciono los textos que he utilizado.

lado, las jornadas segunda y tercera, ambientadas en México varios años después, con el protagonista convertido en fraile y en creciente ascenso en su figura de varón santo.

Desde nuestra línea de análisis, es notable cómo el primer bloque de la obra está plagado de referencias a animales, mientras que en el segundo bloque, por el contrario, la cantidad de referencias al mundo animal decae notablemente. Todo lo que en la primera parte podía ser semejanza o asimilación entre humanos y animales se convierte en oposición o polaridad problemática.

En la primera jornada contabilizamos hasta treinta y tres menciones animales. Lo más notable son los nombres de los personajes que refieren a animales o las comparaciones e insultos con animales. También hay un pasaje importante en el que se enumeran animales que serán la comida de un gran banquete (el almuerzo en el Alamillo) y tienen relevancia los animales en dos poesías incluidas (romance del jaque y el toro; romance injurioso contra una prostituta). El relevamiento realizado muestra que la importancia de la animalidad en este bloque supera lo paradigmático del habla rufianesca (porque de hecho también aparece en el discurso de personajes cultos, como don Tello de Sandoval).

No hay espacio para ahondar en los ejemplos, pero al menos registremos una de las referencias más destacadas: el nombre del fiel compañero del protagonista, a quien Cervantes bautiza como *Lagartija* para luego convertirlo en fray Antonio cuando él también se hace religioso (se trata de un nombre y personaje que son completa invención cervantina). El término *lagarto* en germanía significaba 'ladrón' y era animal que se asociaba con el taimado engañador (*Diccionario de autoridades*, 1734, s.v. 'lagarto'). Pero, además, en la tradición culta se relaciona tanto el lagarto como la lagartija con el sirviente cortesano, como en la cita bíblica donde se habla de los seres más pequeños pero que son sabios y entre los que se incluye la lagartija, «que puedes agarrar con la mano, / pero que habita en los palacios de los reyes» (Proverbios 30,28); con sentido semejante está presente en la emblemática. Luego, el nombre *Antonio*, cuando se convierte en religioso, lo vuelve a ligar a los animales a través de san Antonio abad, patrono de los animales, y de san Antonio de Padua, que predicó a los peces. En definitiva, los significados que irradian los nombres de este personaje nos pueden dar la pauta de cómo Cervantes buscó establecer relaciones de sentido con el mundo animal

a varios niveles, es decir, con diversa profundidad, ya sea por la evidencia patente o por la sutil sugerencia.

A partir de la segunda jornada es notable la merma de las representaciones y figuraciones animales (contabilizo diez en la jornada segunda y solamente ocho en la tercera). Como mi propuesta de lectura es que toda la figuración animal comulga con el vitalismo de la primera jornada de ambiente picaresco, entiendo que el abrupto descenso de las figuraciones animales en el plano del discurso condice con la temática de la obra en el segundo bloque de la comedia, en el que se representa el ascetismo religioso, la vida penitencial y el ambiente de excepción en el que ha decido vivir Lugo, convertido en fray Cristóbal de la Cruz, en un convento dominico de México. En este sentido, importa señalar que las menciones animales nunca refieren directamente a acciones que podrían identificarse como pecaminosas (más allá de lo condenable de las actividades de los rufianes y su mundo en general). Porque los animales aparecen más bien como indicio de lo corpóreo, lo criatural y la vida compartida.[2] Incluso, es muy notable cómo, aunque haya comparaciones animales para condenar algunas conductas, no hay menciones absolutamente negativas ni un regodeo en figuras animales asociadas a lo infernal, nefasto o despreciable.

Elegí para el título de esta comunicación la frase que proclama el protagonista en el comienzo de su camino de santidad, «Es bestia la carne nuestra» (II, v. 1323),[3] porque creo que es elocuente para caracterizar al protagonista, quien, en contraste con Lagartija/fray Antonio, su secuaz y testigo privilegiado (Close 1993:101), pareciera querer obturar todos los rasgos de su corporeidad. Y también me interesa tal frase porque condice con la extensa tradición filosófica y teológica que condena la carne como cárcel del alma y desprecia lo que no sea la dimensión espiritual del hombre, por más que la cosmovisión judeocristiana no puede negar que el cuerpo

---

[2] Me inspiro en las propuestas de Julieta Yelin (2020) sobre «biopoética», una forma de la crítica literaria que llama a buscar formas de pensamiento que hagan visible las relaciones del ser humano con lo todo lo viviente y afirmen sus vínculos con la animalidad. También es iluminador en sentido general el libro de Lestel (2022). Por lo demás, la unidad de lo viviente tiene fundamentos léxicos según Covarrubias: «Esta palabra carne, en la Sagrada Escritura se pone muchas veces por todo viviente en el cual hay espíritu, ora sea el hombre o el animal cuadrúpede, reptil o volátil» (*Tesoro*, s.v., «carne»).

[3] Todas las citas de *El rufián dichoso* corresponden a la edición de la RAE consignada en la bibliografía.

también es un don divino creado por Dios. La cuestión es entonces que, al sumergirnos en la representación animal en la obra, podemos aducir que se conecta directamente la animalidad con la duplicidad cuerpo/alma, que es un asunto conflictivo en la comedia.

El rufián dichoso, como ha destacado Rogelio Miñana (2004), pone en primer plano la idea de monstruosidad; «mirad el monstruo» se dice al comienzo de la tercera jornada para exponer la milagrosa enfermedad que se ha manifestado en el cuerpo de Lugo/fray Cruz al haber asumido los pecados de la mujer moribunda a quien él logra redimir. Por su parte, el completo estudio de Núñez Rivera (2017) lo presenta como un personaje baciyélmico, que viene a ser algo parecido a un monstruo. Si observamos al ser humano en su condición dúplice —parte del mundo y parte del cielo—, se nos puede presentar también como un ser híbrido y por lo tanto, en cierta forma, intrínsecamente monstruoso. La aceptación de lo monstruoso en el ser humano puede ser una forma de valorar adecuadamente la creación divina.

Y si, como decíamos, la frase citada de fray Cruz nos sirve para dar con el tono del personaje que está recreando Cervantes, también vale la pena registrar qué toma el autor de las fuentes y cómo transforma artísticamente esos materiales. El desprecio a la carne e incluso a la validez de los sentidos corporales se planteaba con insistencia en las fuentes que utilizó Cervantes sobre el fraile dominico (Canavaggio 1990, 1991). Luego de su juventud como rufián, su transformación a la vida religiosa incluye no solo la esperable castidad y las acostumbradas penitencias, sino también rasgos más peculiares como no comer carne (Canavaggio 1990:473). Los estudios sobre las relaciones entre humanidad y animalidad nos hacen ver que el rechazo a la ingesta de carne, en casos como el que nos ocupa, funcionan como una manera exacerbar las fronteras; es decir, se rechaza la ingesta de carne para no asimilar la animalidad a través de la comida y reafirmar las diferencias entre los humanos y los animales (Lestel 2022:32). En las fuentes sobre la vida del rufián santo también se descubren unos curiosos alegatos en contra de las manifestaciones físicas de Dios. Así, cuenta su biógrafo más prolijo que:

> Estaba una vez el bienaventurado padre orando en el coro y vio sobre el lugar donde estaba el santísimo sacramento una claridad tan grande como la del sol al mediodía, con tal cuidado y suavidad que argüía ser del cielo. Entonces dijo el bienaventurado padre: «¿Pues cómo, Señor, para mí son

> menester estas cosas, sabiendo vos que creo verdaderamente que estáis ahí con tanta omnipotencia como en el cielo?» (Dávila Padilla 1596:517).[4]

Hay un componente orgulloso en tal rechazo de lo material y suena curioso además leído desde los principios estéticos del arte barroco contrarreformista, que pone el acento en la manifestación para mover las almas y diferenciarse de la espiritualidad desnuda de la Reforma. Vemos entonces que Cervantes elige un santo particular para su comedia hagiográfica y no solamente por representar la figura baciyélmica del pícaro santo, sino porque busca uno que se excede en su desprecio del cuerpo y que parece oponerse a todos los principios de vitalidad y exaltación del deseo como fuerza motora tan característicos de sus otros textos.

Por lo demás, muchos críticos han señalado que Cervantes se aparta de sus fuentes para mostrar desde el principio en el protagonista un claro desapego a la sensualidad erótica (idea ya presente en Casalduero 1966:112; ver también, Canavaggio 1977:362-363; Zimic 1980:95-96; Stapp 1987-1988:415-417). Los biógrafos daban a entender que sus correrías juveniles incluían el trato con mujeres. En la comedia, por el contrario, Lugo se desentiende con excusas no solo de una, sino de dos mujeres que lo reclaman en amores. No vemos tampoco que se tiente con la comida, como se nos muestra con el rechazo al convite tan lleno de vida de Lagartija al festín en el Alamillo. A lo único que parece no poder resistirse en las escenas de Sevilla es a las peleas, las bravatas y al juego. En consonancia con su expreso deseo orgulloso de ser notado y reconocido por su valor, tal como plantea en la primera jornada:

> ¡Que solo me respeten por mi amo
> y no por mí, no sé esta maravilla!
> Mas yo haré que salga de mí un bramo
> que pase los muros de Sevilla (I, vv. 75-76).[5]

---

[4] También rechazó fray Cruz el significado de la visión de una paloma sobre su cabeza mientras celebraba misa, al tiempo que iba a comulgar, sosteniendo que, en lugar de ser la imagen del Espíritu Santo que lo acompañaba, significaba que no era digno de recibirlo y por eso solamente le rondaba la cabeza (518). Dávila insiste en que eran gracias que le mostraba Dios, pero él, al ser tan humilde, entendía que eran señales para que se esforzara más.

[5] Si bien el *bramo* era un término de germanía que significaba grito o aviso, no se puede desatender su sentido lato de las voces que daban animales fuertes como toros, venados o leones. Hay entonces algo del orden de lo animal en este deseo orgulloso.

Por eso, es posible afirmar que más que con la sensualidad, en el personaje hay un problema con el orgullo y con el dominio de la voluntad.[6] No es la carne lo que lo desvía del buen camino, porque el placer o el sufrimiento del cuerpo no parecen ser un asunto relevante para él. Pero en la voluntad y en el deseo se inscribe también la conexión con lo animal, que ciertos discursos tétricos y nihilistas buscan escindir del camino religioso de la salvación (como los que estudia Rodríguez de la Flor al caracterizar el eón barroco). En tales discursos, el cuerpo puede llegar a metaforizarse como una cáscara vacía sin más fundamento que ser el receptáculo de un espíritu sin sustancia y que abandona el impulso de actuar sobre el mundo: Rodríguez de la Flor (2007: 351) habla de «desnudamiento y despotenciación del yo» para caracterizarlos como vías para la salvación. En contraste, sabemos que un tema recurrente en Cervantes es la transformación a partir del deseo y la necesaria materialidad que se pone en juego en sus apuestas espirituales.[7] Frente al nihilismo que le resta sustancia y animalidad al hombre, vale recordar que no necesariamente el cuerpo y el impulso del deseo tienen que ser sinónimo de voluntad indómita; pero sin embargo, no cabe duda de que son sinónimo de vitalidad.

Entiendo que la cuestión del cuerpo, la vitalidad y el deseo se presenta como conflictos en la obra a partir del desarrollo del protagonista en su camino de santidad; una santidad que ha sido cuestionada por la crítica con diversa intensidad (véase Zimic 1980, Stapp 1987-1988, y Henry 2011). Pero sostengo que no se puede atribuir toda la culpa al cuerpo animal (de hecho hay animales en la segunda jornada que son ejemplos positivos presentados como modelos de virtud);[8] porque, en definitiva, no es el cuerpo de por sí

---

6 Un buen alegato sobre la incongruencia de las tentaciones diabólicas para el personaje de Lugo se puede ver en Stapp (1987-1988:438-439)

7 El modelo de don Quijote es evidente en este sentido, pero también encontramos el asunto tematizado en expresiones de la voz autorial, como en el prólogo de las *Novelas ejemplares* («¿quién pondrá rienda a los deseos?»), o el personaje de ribetes autobiográficos de *El viaje del Parnaso*, sin olvidar la relevancia que adquiere en el *Persiles*, que con justa razón ha sido llamada «la novela del deseo» (Pelorson 2003:59-74).

8 Tres imágenes de Dios, el alma y Cristo como pastor: Dios «es paloma sin hiel / con quien su pecado llora» (II, vv. 1930-1931); «Blancas las almas como blanco armiño / han de entrar en la patria de la vida, / que ha de durar por infinitos siglos, / y negras donde habitan los vestiglos. / Mirad donde queréis vuestra alma vaya; / escogedle la patria a vuestro gusto» (II, vv. 1972-1977); «Pedid al gran pastor de los rebaños / del cielo y de la tierra que no deje / que lleve Satanás esta ovejuela / que él almagró con su preciosa sangre» (II, vv. 2152-2155).

el problema, sino el dominio de la voluntad. Y creo que ese es el tema que vertebra la obra, aunque se esconda detrás de acusaciones al cuerpo y a la animalidad como «es bestia la carne nuestra».

Así, por ejemplo, en el caso de las mujeres que requieren de amores a Lugo, se hace hincapié en el deseo indómito que las impulsa. En especial la primera, que se presenta a sí misma como «Arrastrada de un deseo» (I, v. 243) y a quien Lugo le recrimina su «deseo impertinente» (I, v. 298) y «mal nacido» (I, v. 309) y luego, a solas, equipara esos deseos con las fuerzas de la naturaleza de las que pide librarse. En efecto, podemos notar que toda una línea de sentido se va trazando en la comedia al usar la metáfora común de poner riendas a la voluntad (en clara conexión con la domesticación animal), como cuando en la primera jornada, Tello al enterarse por el alguacil de las fechorías de su criado, dice:

> ¡Que aqueste mozo me engañe
> y que *tan a suelta rienda*
> a mi honor y su alma dañe!
> (I, vv. 546-548. Las itálicas son mías.)

Idea que luego cobra toda su dimensión en relación al cuerpo, a los animales y a la voluntad cuando Lagartija, ahora fray Antonio, se admiraba por las duras penitencias del protagonista, que le hacían pensar que tenía «de bronce el cuerpo» (II, v. 1318). A lo que Lugo, ya convertido en Cruz, le responde aquello de:

> Es bestia la carne nuestra
> *y si rienda se le da*
> *tan desbocada se muestra*
> que nadie la volverá
> de la siniestra a la diestra.
> (II, vv. 1323-1325. Las itálicas son mías.)

Como imagen del hombre común, deseoso de los placeres mundanos, fray Antonio plantea la contracara de los beneficios de tantos rigores del cuerpo para el bien del espíritu y responde: «Yo en ayunando, estoy malo / flojo, indevoto y mohíno» (vv. 1336-1337). Y luego de un ida y vuelta en el que el criado añora su buena vida en Sevilla, Cruz culmina con otra advertencia sentenciosa:

que de la vida a la muerte
hay muy poca diferencia
quien vive bien, muere bien:
quien mal vive, muere mal (II, vv. 1401-1403).

La cuestión, claro está, es qué se entiende por vivir bien o mal. Según lo que se nos muestra del personaje de Cruz parecería que, para él, vivir bien es sinónimo de vivir como si no habitara este mundo. En el monasterio de México se lo retrata como un anacoreta egipcio:

Es un ángel en la tierra, cierto
y vive entre nosotros de manera
como en las soledades del desierto;
no desmaya ni afloja en la carrera
del cielo, adonde, por llegar más presto,
corre desnudo y pobre, a la ligera
[…]
Resucitado ha la penitencia
de los antiguos padres, que en Egipto
en ella acrisolaron la conciencia (II, vv. 1548-1465).

Pero el exceso de ascetismo, penitencia y castigo corporal también nos sugiere un desprecio por el ser humano o una voluntad de pretender ser lo que no se es (gran pecado de soberbia).

Un quiebre se produce en la jornada tercera. Cruz, al convencer a la dama de que preste su voluntad al arrepentimiento con el contrato fabuloso de pasarle sus obras y llevar sobre sus hombros (su cuerpo) sus pecados, recibe en contrapartida la muestra material de la enfermedad. Se abre una nueva instancia de su vida, donde por fin su cuerpo es un martirio evidente e indudable. Ahora sí reconoce su cuerpo doliente y cansado, teniendo bien presentes las dificultades que suponen para el espíritu: «Acompaña a la lepra la flaqueza; / no me puedo tener. ¡Dios sea bendito, / que así pagar mi buen deseo empieza!» (III, vv. 2224-2226). Y luego hasta pide ayuda: «Padres, recójanme, que estoy cansado» (III, vv. 2265).

Las fuentes de las que se sirvió Cervantes relataban que el personaje real casi lamentaba los cuidados caritativos de los otros frailes que lo ayudaban a sobrellevar su enfermedad y decía que hubiera preferido estar solo en el desierto para sentir en plenitud todos los dolores con los que Dios lo habría

bendecido (Zugasti 2010:182-183). Pero Cervantes no refleja nada de esto en su comedia: su personaje reconoce la enfermedad como de origen divino, pero no se regodea en las penitencias físicas. Por el contrario, es ahora mucho más consciente de su cuerpo inútil y de la humildad de su origen (algo que antes pretendía olvidar).

Por su parte, fray Antonio, desde el momento en que su amo y amigo cae enfermo, se transforma en caridad completa al ocuparse de cuidar no solo el cuerpo herido por la lepra, sino también prevenir el gran pecado que rondaba a Lugo/Cruz desde un principio: no la sensualidad del cuerpo, sino la soberbia del espíritu. A tal efecto se compromete a recordarle una y otra vez a Cruz su origen bajo y, especialmente, su pasado pecador y rufianesco, que antes había querido ocultar. Se hace evidente que la lucha ahora no es con la carne, sino con la voluntad, es decir, con el espíritu, que corre el peligro de caer en la soberbia (el pecado que más acechaba a Lugo desde el principio, como sostuvo Stapp).

Por todo lo dicho cobra más fuerza la pregunta: ¿es el cuerpo la bestia o la voluntad indómita? Parece importante separar el cuerpo de la voluntad porque el cuerpo no puede negarse en el hombre, es lo que nos constituye como al resto de los animales; sin embargo, la voluntad sí puede dominarse y ese es el triunfo del espíritu para la salvación, sin que haya necesidad de aniquilar nuestra forma de ser en el mundo. La propuesta de esta tensión, que pone en duda el rechazo tajante del cuerpo, se nos aparece más en consonancia con toda la obra cervantina que la exaltación de los discursos que desprecian el cuerpo y se regodean en las penitencias.

Por lo demás, el curioso parlamento de Lucifer casi al final de la comedia destaca esos mismos valores que se han estado desarrollando, al tiempo que produce una proclama sobre la dignidad del hombre. Lucifer manifiesta su envidia hacia los hombres porque tienen la capacidad de transformarse a través del arrepentimiento, mientras que su pecado mayor como ángeles (espíritus sin cuerpo) se asentaba en «la voluntad soberbia y fiera»:

> Desde el instante que salimos fuera
> de la mente eternal, ángeles siendo,
> y *con soberbia voluntad y fiera*
> fuimos el gran pecado aprehendiendo,
> sin querer ni poder de la carrera
> torcer donde una vez fuimos subiendo,

hasta ser derribados de este asiento,
do no se admite el arrepentimiento.
(III, vv. 2616-2624. Las itálicas son mías.)

Dirá también que el gran triunfo de fray Cruz es haber logrado mantener el alma humilde en medio de los triunfos terrenales y a pesar de la incertidumbre de si conseguiría purgar todos los pecados con los que se había cargado. Atentos a esta debilidad del protagonista, hasta el último momento intentan perderlo:

Acudid y turbarle la confianza
y entibiad, si es posible, su esperanza,
y de sus vanos pasos y perdidos
hacedle temerosa remembranza;
no llegue alegre voz a sus oídos
que prometa segura confianza
de haber cumplido con la deuda y cargo
que por su caridad tomó a su cargo (III, vv. 2664-2671).

Significativamente, en el final no solo se *salva* su alma, sino que también su cuerpo se entrega a la muerte en perfecto estado, último milagro divino que pone en duda el desprecio del cuerpo. Así pues, lo que antes daba asco y espanto termina siendo venerado (los fieles se disputan las vendas ensangrentadas por la lepra y las besan). Se pone así en evidencia otra inconsistencia de las prácticas religiosas de la época que, al tiempo que despreciaban la carne y la materialidad como pecaminosa, incentivaban la adoración de las reliquias de los santos.

Sea como fuere, debe tenerse muy en cuenta que hacia el final de la obra, en los parlamentos sobre la muerte de Cruz y la veneración que genera en los presentes, se repite una y otra vez la mención al cuerpo, donde se manifiesta el nuevo milagro. Cuerpo asociado al alma pero también premiado con la perfección divina. Por ejemplo, el prior habla expresamente del testimonio que da el cielo en su cuerpo: «Padre Antonio / venga a ver el testimonio / que el cielo da de su bien» (III, vv. 2796-2798). Y hasta Lucifer se lamenta de que no puede ni siquiera atacar el cuerpo del santo (protegido por el poder divino): «Aun no puedo llegar siquiera al cuerpo / para vengar en él lo que en el alma / no pude: tales armas le defienden» (III, vv. 2818-2820).

Finalmente podemos decir que fray Cristóbal de la Cruz será visto como monstruo santo, pero no queda atrás en importancia la figura ejemplar de Lagartija.[9] En nuestro recorrido, que comenzó desde las figuraciones animales, debemos tener en cuenta lo que el personaje de Comedia había profetizado sobre él al comienzo de la segunda jornada:

> Fue en el siglo Lagartija,
> y en la religión es sacre,
> de cuyo vuelo se espera
> que ha de dar al cielo alcance (II, vv. 1305-1308).

En estas imágenes animales, que evidencian la relación entre el nombre animal y el sentido metafórico, se une la idea de transformación (desde animal rastrero hasta el que vuela más alto, y del animal que es alimento para el ave cazadora); también son claras las referencias a la picaresca porque en germanía eran dos términos para llamar a los ladrones. Pero en la frase completa descubrimos también la alusión a las famosas coplas volcadas a lo divino por san Juan de Cruz en «Tras de un amoroso lance», que tuvo circulación manuscrita junto con sus poesías mayores.[10]

> Tras de un amoroso lance
> y no de esperanza falto
> volé tan alto tan alto
> que le di a la caza alcance.

De modo que en el personaje más corpóreo y vitalista de la comedia se nos cuela también la posibilidad de la unión mística. Y creo que es un buen indicio de la mirada más compleja de Cervantes sobre el problema de las fronteras con la animalidad.

---

9 Para destacar el papel de fray Antonio me ha inspirado la lectura de Manuel Funes (2024), que establece convincentes relaciones entre este personaje y la figura alegórica de Curiosidad, así como Miñana (2004) las había establecido entre Lugo/Cruz y Comedia.

10 Ver Elia y Mancho (2002): CXLI–CXLIV. Ver Alonso (1947) y Bratosevich (1967) sobre san Juan y el motivo de la caza de amor, pero especialmente cabe considerar la semejanza de la construcción del último verso del cuarteto de Cervantes y la copla de san Juan, unido a ello la fundamental idea de «esperanza» que en ambos se repite.

Bibliografía

Alonso, Dámaso, «La caza de amor es de altanería (sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz)», *Boletín de la Real Academia Española*, 26 (1947), pp. 63-79.

Bratosevich, Nicolás, «*Tras de un amoroso lance* como estructura expresiva», *Revista de Filología Española*, 50, 1/4 (1967), pp. 97-121.

Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, Paris, 1977.

—, «Para la génesis de *El rufián dichoso*: el *Consuelo de penitentes* de fray Alfonso de San Román», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 2 (1990), pp. 461-476.

—, «La conversión del rufián dichoso: fuentes y recreación», en *Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, ed. J. A. Parr, Juan de la Cuesta, Newark, 1991, pp. 11-19.

Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Aguilar, Madrid, 1966.

Cervantes, Miguel de, *Comedia intitulada el rufián dichoso*, ed. V. Núñez Rivera, en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, dir. L. Gómez Canseco, RAE, Madrid, pp. 363-467.

Close, Anthony J., «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas,* Anthropos, Madrid, 1993, pp. 89-104.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [Madrid, 1611], ed. I. Arellano y R. Zafra, DVD de la colección Studiolum, dir. A. Bernat Vistarini, J. T. Cull y T. Sajó, 2006.

Dávila Padilla, Agustín, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España*, Madrid, Pedro Madrigal, 1596.

Elia, Paola y María Jesús Mancho, «Introducción» a San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa,* Crítica, Barcelona, 2002.

Funes, Manuel, «Tentación, cuidado, admiración: Lagartija-Fray Antonio y las caras de la curiosidad en *El rufián dichoso* de Miguel de Cervantes», en *Don Quijote en Azul 13 (Actas selectas de las XIII Jornadas Cervantinas de Azul en Buenos Aires*), Unicen, Tandil, 2024, pp. 63-68.

Henry, Melanie, «Cervantine Theater as Counter-Perspective Aesthetic: Reconsidering *El rufián dichoso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 31, 2 (2011), pp. 105-124.

Lestel, Dominique, *Nosotros somos los otros animales*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2022.

Miñana, Rogelio, «"Veréis el monstruo": la nueva comedia de Cervantes», *Bulletin of the Comediantes*, 56, 2 (2004), pp. 387-412.
Núñez Rivera, Valentín, «*El rufián dichoso*, entre verdades y fabulosos intentos», *Anales Cervantinos*, 49 (2017), pp. 119-152.
Pelorson, Jean-Marc, *El desafío del «Persiles»*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, 2003.
Rodríguez de la Flor, Fernando, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco,* José J. de Olañeta / Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2007.
Rouane Soupault, Isabelle, «Resonancias agustinianas en el teatro cervantino. El caso de *El rufián dichoso*», en *Augustin en Espagne: XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, ed. M. Mestre Zaragozá, J. Pérez Magallón y P. Rabaté, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, 2015, pp. 381-398.
Sevilla Arroyo, Florencio, «Del *Quijote* al *Rufián dichoso*: capítulos de la teoría dramática cervantina», *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 217-246.
Stapp, William A., «Dichoso por confiado», *Anales Cervantinos*, 25-26 (1987-1988), pp. 413-452.
Teulade, Anne, «Santidad y teatralidad: el santo como paradoja estética», en *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional de Almagro (diciembre de 2006)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y A. García González, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2008, pp. 85-99.
Varas, Patricia, «*El rufián dichoso*: una comedia de santos diferente», *Anales Cervantinos*, 29 (1991), pp. 9-19.
Villanueva, Juan Manuel, «*El rufián dichoso* ¿es una típica comedia de santos?», en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2001, pp. 449-458.
Yelin, Julieta, *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano frente a la cuestión animal*, Latino America Research Commons, California, 2020.
Zimic, Stalislav, «La caridad jamás imaginada de Cristóbal Lugo: Estudio de *El rufián dichoso* de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 56 (1980), pp. 85-171.
Zugasti, Miguel, «La *Historia eclesiástica* e Juan de Marieta (OP), fuente de *El rufián dichoso*, comedia de santos de Cervantes», en *La Orden de Predicadores en Iberoamérica en el siglo XVII: actas del IX Congreso Internacional de Historiadores Dominicos celebrado en Oaxaca (México) en 2007*, San Esteban, Salamanca, 2010, pp. 163-195.

Usos métricos de Matos, Diamante y Vélez de Guevara en *El hidalgo de la Mancha*: comedia en colaboración y teatro breve

Gaston Gilabert
Universitat de Barcelona

La práctica teatral colaborativa del Siglo de Oro ha sido una rama de estudios olvidada por la crítica prácticamente hasta tiempos recientes. La excepción la suele representar el estudio específico de una comedia de consuno en forma de artículo, capítulo de libro o prólogo de edición crítica, pero raramente antes del siglo XXI se ha hecho un estudio sistemático del fenómeno, más allá de las relaciones de un solo dramaturgo. A modo de ejemplo, López Tascón (1935) fue pionero al abordar el estudio de los colaboradores de Lope de Vega; Madroñal (1996) se centró en las comedias de varios poetas con participación de Mira de Amescua; Déodat-Kessedjian (2000) trabajó las colaboraciones entre Rojas Zorrillas y Calderón; Calle González (2002), las colaboradas del segundo dramaturgo; González Cañal (2003), las del primero; Cassol trabajó las comedias de consuno de Moreto (2008a) y volvió sobre este corpus de Rojas (2008b); y Lobato (2015) se ha especializado en las obras con participación de Moreto. Los estudios sistemáticos de la comedia en colaboración en tanto que fenómeno transversal y sin necesidad de un dramaturgo como eje arrancaron en la primera década de este siglo con Alviti (2006) y siguieron con Ulla (2010), Matas Caballero (2010 y 2016) y Lobato y Martínez Carro (2018).

En este ámbito, la crítica choca con un obstáculo irresoluble en términos absolutos: el del grado de participación de cada dramaturgo en una comedia colaborada no autógrafa. Es cierto que el proyecto ETSO, capitaneado por Cuéllar y Vega García-Luengos (2017-2023),[1] ha hecho un esfuerzo titánico

[1] Quiero agradecer a ambos su ayuda en la elaboración del corpus de colaboradas de Diamante. De acuerdo con ETSO, la estilometría apoya la participación del dramaturgo en las diez comedias que aquí se tratan. Asimismo agradezco la ayuda

por reunir el mayor corpus de teatro del Siglo de Oro y ha revolucionado el campo de estudios aportando nuevos argumentos autoriales; sin embargo, las comedias de consuno presentan a menudo muchos interrogantes. La estilometría léxica permite verificar la participación de un poeta a partir de la comparación de las palabras más frecuentes de una obra dubitada con aquellas registradas en un corpus de obras indubitadas. Pero ¿qué ocurre cuando en una misma obra han intervenido varias manos y ni siquiera una jornada puede atribuirse a un solo dramaturgo? ¿Y qué sucede si uno de los colaboradores ha revisado e introducido palabras en una porción textual ajena? Todos estos obstáculos representan ruido y, por tanto, resultados menos claros para la estilometría basada en cómputos léxicos. De ahí que, si en todo tipo de experimentos estilométricos es precisa la mirada filológica tradicional, en el fenómeno de las comedias de autoría múltiple esta perspectiva clásica debe regir especialmente desde la pregunta inicial hasta la ratificación del resultado. Como afirma Cuéllar, la estilometría léxica «nos ofrece unas pistas y nos invita a explorarlas con todas las herramientas histórico-filológicas de las que dispongamos» (2023:128). Una de estas es la exploración de los versos utilizados por los dramaturgos y organizados en estrofas.

El objetivo de este trabajo es investigar los usos métricos preferidos por sus artífices. En este campo, sigue siendo modélico el trabajo de Morley y Bruerton (1968) sobre las comedias de Lope; sin embargo, todavía nadie ha planteado este análisis filológico aplicado de un modo sistemático para todo el teatro del Siglo de Oro con la ayuda de las nuevas tecnologías.[2] Lo que he denominado *estilometría estrófica* aportará argumentos inéditos para la datación y la atribución autorial de comedias dudosas mediante la identificación de patrones y el cálculo de distancias y de valores medios. Asimismo, permitirá trazar la historia de la métrica del Siglo de Oro, con sus constantes y variantes generacionales e individuales.

En cuanto a la visualización de datos, después de haber probado distintas tablas y gráficos, he llegado a un diseño que muestra de manera óptima los cambios métricos y que he llamado *diagramas métricos*. Para no colapsar

a Debora Vaccari, con quien he trabajado sobre la dramaturgia diamantina en el marco del proyecto de investigación «Ámbitos literarios de sociabilidad en el Siglo de Oro: el teatro escrito en colaboración en su contexto, nuevos instrumentos de investigación» (PID2020-117749GB-C22), dirigido por María Luisa Lobato, hacia quien quiero también hacer constar un agradecimiento.

[2] El autor de estas líneas está actualmente trabajando en dicha base de datos.

de información estos gráficos, he incluido solo las estrofas métricas y los versos cantados, pero no el tipo de rima de una estrofa fundamental en el teatro áureo, el romance, que aporta información de interés.[3] Para ello, he diseñado *diagramas de asonancias del romance*, que muestran las tipologías y los cambios producidos en el marco de esta forma métrica.

Diamante, colaborador

Matos fue el colaborador favorito de Diamante,[4] pues trabajó con él en seis ocasiones —*El hidalgo de la Mancha*, *La cortesana en la sierra*, *El vaquero emperador*, *Reinar por obedecer*, *Vida, muerte y colocación de san Isidro* y *Vida y muerte de san Cayetano*—, esto es, más que con ningún otro de los dramaturgos con que se relacionó. La pareja de dramaturgos escribió con Juan Vélez de Guevara *El hidalgo de la Mancha* y *La cortesana en la sierra*; con Gil Enríquez, *El vaquero emperador*;[5] y con Villaviciosa, *Reinar por obedecer*. En las dos piezas de seis dramaturgos en que participó Diamante también siguió contando con Matos como compañero y, junto a ellos, nos encontramos en *Vida, muerte y colocación de san Isidro* con el citado Gil Enríquez y con Lanini, Villegas y Avellaneda. En *Vida y muerte de san Cayetano*, Diamante y Matos colaboraron con nombres ya citados —Villaviciosa y Avellaneda— pero incorporaron dos dramaturgos nuevos: Moreto y Arce. Finalmente, tenemos las obras firmadas por dos poetas, en que Diamante escribió con Lanini tanto *El apóstol valenciano san Vicente Ferrer* como la primera parte de *El gran cardenal de España, fray Francisco Jiménez de Cisneros*. De acuerdo con las últimas investigaciones,[6] es pro-

[3] Sobre las asonancias del romance puede verse, por ejemplo, el trabajo de Kroll (2022).

[4] Quizá la estrecha relación de Juan Bautista con la segunda esposa de su padre, Blanca Herrera, de ascendencia judía portuguesa —lo que provocó no pocos problemas a la familia Diamante-Herrera con la Inquisición—, jugó algún papel en la sintonía entre los dos dramaturgos. Para una biografía sobre Juan Bautista y su familia judeoconversa, véase Rubio San Román y Martínez Carro (2013).

[5] Se trata de la atribución tradicional, pues la tercera jornada del *Vaquero emperador*, que correspondería a Gil Enríquez, es la única no autógrafa. Sobre este debate, véase Alviti (2006:144).

[6] Me refiero a Cuéllar y Vega García-Luengos (2017-2023) y a González Martínez (2023). Un argumento más para apoyar la hipótesis de autoría respecto de *Los valles de Sopetrán* es que Diamante mostró siempre una preferencia por las segundas jornadas, y así parece haberlo hecho en prácticamente todas las que responden a un número de colaboradores múltiplo de tres.

bable que Diamante y Lanini hubieran colaborado en la segunda parte de la comedia sobre Cisneros y, además, con González de Bustos, en *Los valles de Sopetrán*. Este es el listado de obras y autores de un corpus provisional:

— *Vida y muerte de san Cayetano*: Diamante, Villaviciosa, Avellaneda, Matos, Arce y Moreto[7]
— *Reinar por obedecer*: Diamante, Villaviciosa y Matos[8]
— *La cortesana en la sierra*: Matos, Diamante y Vélez de Guevara[9]
— *Vida, muerte y colocación de san Isidro*: Lanini, Gil Enríquez, Villegas, Diamante, Matos y Avellaneda[10]
— *El vaquero emperador*: Matos, Diamante y Gil Enríquez[11]
— *El hidalgo de la Mancha*: Matos, Diamante y Vélez de Guevara[12]
— *Los valles de Sopetrán*: Lanini, Diamante y González de Bustos[13]
— *El gran cardenal de España, fray Francisco Jiménez de Cisneros. Parte I*: Diamante y Lanini[14]
— *El gran cardenal de España, fray Francisco Jiménez de Cisneros. Parte II*: Diamante y Lanini
— *El apóstol valenciano san Vicente Ferrer*: Lanini y Diamante

7 Se trata de la primera comedia en colaboración de Diamante, que tuvo un estreno polémico en el corral del Príncipe, en 1655 (Gilabert 2020:3-5).

8 El manuscrito titula esta obra *Reinar para obedecer*, aunque en los versos de despedida se alude a la obra como *Reinar por obedecer*, igual que la tradición impresa. La primera fecha asociada a esta comedia es la de su publicación en la *Octava parte de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, de 1657.

9 La primera noticia hallada sobre esta comedia es la fecha de publicación de la *Parte veinte y siete de comedias varias nunca impresas compuestas por los mejores ingenios de España*, de 1667.

10 El manuscrito autógrafo de esta comedia está fechado en 1669.

11 La fecha de representación de 1672 está incluida en la censura del manuscrito. Son autógrafas las jornadas de Matos y de Diamante, no así la tercera, atribuida a Gil Enríquez (Alviti 2006:138-144).

12 Se estrenó en las carnestolendas madrileñas de 1673, a juzgar por el manuscrito conservado, donde aparecen los nombres de los actores que la representaron.

13 La fecha de composición *ad quem* es 1682, por ser la que consta en el manuscrito conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (González Martínez 2023:270).

14 No tenemos ninguna fecha asociada a las tres comedias al alimón con Lanini que sea anterior a la muerte de Diamante, en 1687, aunque nada obsta para que aquel, que vivió hasta 1715, las modificase posteriormente.

La métrica de la comedia y de las piezas de teatro breve

El único manuscrito de *El hidalgo de la Mancha*, conservado en la Biblioteca Nacional de Austria, en Viena, no es autógrafo, pero incluye, además de las tres jornadas de los dramaturgos, las tres piezas breves que las acompañaron: un *Baile* que inauguró la fiesta, el *Entremés de Juan Ranilla*,[15] que se incluyó entre la segunda y la tercera jornada, y, al término de esta, un *Fin de fiesta* en forma de mojiganga. Solo la última de estas tres piezas breves consigna el nombre del dramaturgo, Juan Vélez de Guevara, que también escribió la tercera jornada del *Hidalgo*. El baile inicial y el entremés son anónimos y la crítica que se ha ocupado de estudiar esta fiesta todavía no ha dilucidado su autoría.[16] Sin embargo, un análisis métrico hace pensar en un reparto equilibrado del trabajo con relación a los tres colaboradores, de manera que cada uno se ocuparía de una jornada y de una pieza breve. Mi propuesta se inclina a considerar que Diamante se responsabilizó del baile dramático, Matos escribió el entremés y Vélez de Guevara, la mojiganga final.

¿Podemos distinguir métricamente las colaboraciones de Diamante? ¿Y las de Matos, que fue el poeta con quien más trabajó? Cuando colaboran, ¿lo hacen siempre del mismo modo? El andamiaje estrófico sirve solo para la construcción de un único monumento textual, pero la comparación entre edificaciones permite apreciar patrones compositivos. Veamos, de entrada, el diagrama métrico de la comedia (Fig. 1):

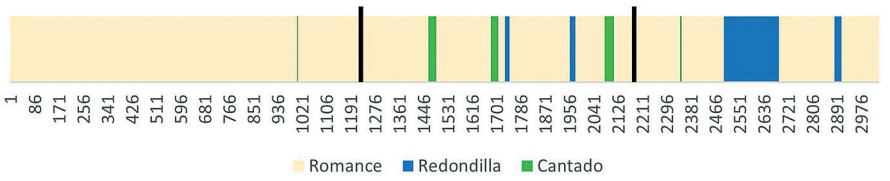


Fig. 1. Diagrama métrico de *El hidalgo de la Mancha*.

[15] No debe confundirse esta obra con el entremés homónimo de Jerónimo de Cáncer, pues se trata de textos distintos.

[16] Véanse, por ejemplo, los excelentes trabajos de García Martín (1982) y Mata Induráin (2003).

En las tres jornadas apreciamos una austeridad extrema en el número de estrofas, pues, sin contar con los versos cantados, solo hay romances y redondillas, dato excepcional que no se da en ninguna de las otras colaboraciones entre Diamante y Matos y que probablemente remita a un especial esfuerzo en la colaboración. En cuanto a la música, la primera y la última jornadas, de Matos y Vélez, solo presentan una tonada de cuatro versos respectivamente; en cambio, Diamante inserta tres segmentos de mucha mayor extensión.[17]

La fiesta dramática, en el contexto del carnaval de 1673 en que se estrenó, contó con un mayor número de canciones. El *Baile* anónimo revela diversos paralelismos con la jornada de Diamante. Para empezar, es el único dramaturgo que continúa ese carácter musical: frente a Matos y a Vélez, que solo insertan una canción en sus respectivas jornadas, tanto la jornada diamantina como el baile inicial cuentan con tres segmentos cantados. En cuanto a la extensión de la música vocal, la pieza breve, con sesenta y dos versos cantados, se acerca también a la jornada de Diamante, con ochenta y cuatro, a diferencia de lo que ocurre en el resto de actos, en que se cantan cuatro versos respectivamente.

Tomando la primera de las tres canciones del *Baile* y la primera de las tres canciones de la jornada diamantina, vemos también que presentan la misma estructura de dos secciones: copla y estribillo, distribución que no comparten las tonadas de Matos ni de Vélez. Aunque el tema del baile inicial es una riña entre amantes y el de la comedia es la fábula del *Quijote*, el estribillo anónimo y el de Diamante están compuestos por dos versos cada uno y aluden a análogos motivos, como si se tratase de un *contrafactum*: introducen un binomio y acercan los campos semánticos de la presencia y la ausencia de discreción. El primero canta «Que ella es por no amar discreta, / que él es por amar un tonto»[18] y, el segundo, «¡Oh, majaderos! / El amo loco y tonto el escudero».[19] En definitiva, el *Baile* anónimo dialoga de un modo especial con la jornada de Diamante, ya sea porque el dramaturgo madrileño, en el momento de la escritura de su jornada, contase con la pieza

---

17 Cassol (2004:177) ha destacado la importancia de la música en la producción de Diamante, que incluye una colección de zarzuelas representadas entre finales de la década de 1650 y principios de la de 1670.

18 Matos, Diamante y Vélez de Guevara, *El hidalgo de La Mancha* («Baile»), vv. 36-37.

19 Matos, Diamante y Vélez de Guevara, *El hidalgo de La Mancha* («Segunda jornada»), vv. 281-282.

breve, o viceversa, ya sea porque estemos frente a la misma autoría, hipótesis hacia la que me inclino.

Otro elemento destacado de los usos métricos y poético-musicales de Diamante en la comedia sobre don Quijote es que las tres secuencias cantadas que dispone alternan versos de arte menor con versos de arte mayor y se alejan de toda regularidad, de modo que es notoria la ruptura respecto de los romances circundantes. Casos análogos pueden verse en *Santa María Magdalena de Pazzi*, de autoría exclusiva, y en su intervención de la comedia colaborada *Vida, muerte y colocación de san Isidro*. Dada la importancia que el dramaturgo concede a la música y el tipo de estructuras de su predilección, me hace sospechar que, pese a la ausencia de versos cantados en la jornada diamantina del manuscrito no autógrafo de *La cortesana en la sierra* y del testimonio de la *Parte veinte y siete de comedias varias nunca impresas,* ambos del siglo XVII, no sería descabellado atribuírsele una secuencia musicada que aparece en la segunda jornada de la comedia en una suelta valenciana del siglo XVIII con el título *La cortesana en la sierra y fortunas de D. Manrique de Lara*, pues encaja plenamente con el *usus scribendi* de Diamante.[20] En ella se interpreta la tonada «A la rosa encarnada», tres coplas de arte menor rematadas por un mismo estribillo dodecasílabo, que coincide con una estructura muy del gusto del poeta y que dispuso, por ejemplo, en *El hidalgo de la Mancha* y en *Vida, muerte y colocación de san Isidro*.

Las asonancias del romance en la comedia y en las piezas breves

Si analizamos el diagrama de asonancias del romance del *Hidalgo* (Fig. 2) notamos una pauta difícilmente azarosa y que parece denotar una coordinación estrecha, pues todas ellas se basan en un juego paralelístico por el que se repiten todas las rimas propuestas por la primera jornada, y Diamante y Vélez solo innovan en la sección central de su tríada de estrofas. En total, solo dos de los segmentos de romance no están repetidos.

[20] Se trata de la suelta con licencia en Valencia, 1793, en la imprenta de los hermanos de Orga. He consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura U/8780.

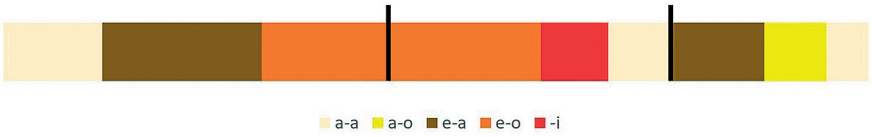


Fig. 2. Diagrama de asonancias de *El hidalgo de la Mancha*.

La repetición de las rimas era considerada un vicio de la versificación en composiciones de autoría exclusiva y hay críticos que consideran este fenómeno, incluso en las comedias en colaboración, como un defecto que se opondría radicalmente a la coordinación y que implicaría descuido o dejadez. La práctica teatral de Diamante y de sus colaboradores no admite esta interpretación, pues tomando las comedias sin discusión de autoría, esto es, ocho comedias con diez dramaturgos distintos implicados —Moreto, Matos, Vélez de Guevara, Villaviciosa, Arce, Villegas, Lanini, Gil Enríquez, Avellaneda y el propio Diamante—, en todas ellas se repiten rimas del romance y con gran profusión. Así, en *Vida y muerte de san Cayetano* hay ocho tiradas repetidas —tres con asonancia en *e-o*, tres en *a-o* y dos en *a-a*—; en *Reinar por obedecer*, cuatro repeticiones —dos en *e-o* y dos en *a-o*—; en *La cortesana en la sierra*, cuatro —dos en *e-o* y dos en *a-a*—; en *Vida, muerte y colocación de san Isidro*, seis —tres en *e-o* y tres en *i-o*—; en *El vaquero emperador*, seis —dos en *a-a*, dos en *i-o* y dos en *e-o*—; en *El hidalgo de la Mancha*, siete —tres en *a-a*, dos en *e-a* y dos en *e-o*—; en la primera parte de *El gran cardenal de España, fray Francisco Jiménez de Cisneros*, seis —dos en *a-a*, dos en *e-o* y dos en *e-a*—; y en *El apóstol valenciano san Vicente Ferrer* se presentan dos tiradas de romance en *e-o*.

En suma, estamos hablando de repeticiones de tiradas con la misma rima en todas las comedias y con una media muy elocuente de más de entre cinco y seis segmentos de igual asonancia en cada pieza. Con estos datos difícilmente puede afirmarse el descuido puntual o la dejadez en la revisión, sino que apunta a una sistemática libertad en la versificación de cada dramaturgo, y, probablemente, a una coordinación entre ellos, pues no es posible pensar que colaborasen a ciegas —no, al menos, en todos los casos— y que nadie se diera cuenta de la comisión de un defecto o vicio poético, máxime con esa reincidencia festiva.

Fijando la atención en las piezas breves del *Hidalgo* y en la sonoridad de sus versos, vemos que el *Baile* dramático inicial alterna letras cantadas —sobre las que ya hemos notado un patrón común con la jornada diamantina— con segmentos declamados de romance con rima en *o-o*, una asonancia que ningún poeta utiliza en las jornadas de la comedia. Por otra parte, el *Entremés de Juan Ranilla* se sirve del romance con rima en *a-o*, de versos cantados y de un total de sesenta y tres versos que responden a la silva de pareados. Esta estrofa es también inédita en la comedia y destaca por su extensión en el marco del breve entremés. Finalmente, el *Fin de fiesta* de Vélez de Guevara cuenta con una estrofa protagonista, noventa y cuatro versos de romance en *o-a*, una asonancia que tampoco utiliza ningún poeta en la pieza principal. Pese a que estemos hablando de géneros dramáticos distintos, es sintomático que en una comedia de más de tres mil versos y en la que colaboran distintos ingenios, se utilicen pocas y las mismas estrofas métricas, que haya un patrón de asonancias en los romances, y que la disparidad de nuevas estrofas y de rimas para el romance aparezca, precisamente, en el teatro breve, que cuenta con una extensión mucho menor. Estamos ante elementos que remiten a una cierta coordinación o unidad procedimental que no obstaculiza los diversos desvíos que distinguen las tres huellas autoriales. La comparación con otras comedias colaboradas con los mismos o prácticamente los mismos poetas aporta argumentos que refuerzan las hipótesis señaladas a propósito del *Hidalgo*.

Conexiones con *La cortesana en la sierra*

La comedia más parecida a *El hidalgo de la Mancha* es *La cortesana en la sierra*, no tanto por el posible guiño en la analogía del título, sino porque son las únicas obras del total de piezas escritas por Matos, Diamante y Vélez de Guevara en que repitieron estos tres ingenios colaborando y además lo hicieron por el mismo orden, ocupándose cada uno de la misma jornada. De ahí que estas comedias permitan una comparación privilegiada desde distintos puntos de vista.

Como hemos examinado, el *Entremés de Juan Ranilla* destacaba por la presencia de la silva de pareados, una estrofa que ningún dramaturgo utilizaba en sus jornadas del *Hidalgo* y que el anónimo poeta hacía de manera extensiva, concretamente con sesenta y tres versos que suponen el 27,7 % de la obra. Este tipo de uso se acerca mucho al *usus scribendi* del Matos

colaborador. En la *Cortesana,* el portugués es el único de los tres dramaturgos que utiliza la silva de pareados y lo hace también en una larga tirada, en este caso de ciento ochenta y dos versos, que supone el 18,8 % de su intervención. Valores similares se encuentran en los segmentos de Matos de *El vaquero emperador* y, sobre todo, de *Reinar por obedecer* y de *Vida y muerte de san Cayetano*, comedias donde vuelve a ser el único dramaturgo —de los tres y de los seis, respectivamente— en utilizar esta estrofa y hacerlo con profusión.

En cuanto al romance con rima en *o-o* en la fiesta global del *Hidalgo*, habíamos constatado que estaba presente en el anónimo *Baile* inicial y ausente en las jornadas de la comedia. En este caso también la comparación con la obra colaborada más cercana, la *Cortesana*, puede aportarnos una clave. En ella, la tirada más extensa de romance pertenece a Diamante y responde a esa rima en *o-o*, un tipo de asonancia exclusivo de este dramaturgo en todo el corpus de comedias colaboradas analizado, que incluye setenta y dos tiradas de romance. Recordemos que el *Baile* anónimo estaba escrito íntegramente en romance con rima en *o-o*, estrofa solo interrumpida por segmentos de música vocal que ya habíamos asociado a Diamante. De modo que tanto los versos cantados como los declamados del *Baile* del *Hidalgo* invitan a una atribución diamantina.

Conclusiones

Aunque estamos en un momento de auge en los estudios de las comedias en colaboración, todavía faltan investigaciones que exploren el fenómeno de manera sistemática desde diversos puntos de vista. En el espacio reducido de este trabajo, me he centrado en el tratamiento de la métrica en aquellos casos en que el poeta no cuenta con las tres jornadas de una comedia y no puede lucirse con un gran abanico de estrofas, de manera que debe tomar decisiones acerca de qué formas jerarquiza y selecciona y cómo, en su caso, las pone en relación con los segmentos de sus colaboradores.

Como se ha visto, la metodología para hallar los estilemas de cada dramaturgo se aleja de la estilometría léxica y vuelve los ojos a los estudios métricos tradicionales, como los de Morley y Bruerton, para enriquecer el debate autorial con más argumentos. En este sentido, he presentado las bases de la *estilometría estrófica*, que he comenzado a trabajar a partir de un corpus de datos métricos y de dos modos de visualización de datos, el *diagrama métrico* y el *diagrama de asonancias*. Gracias a ello, en el presente

artículo se hallan nuevos argumentos para debatir los estilemas de Diamante y de otros dramaturgos del Siglo de Oro. Por ejemplo, se ha propuesto la autoría para dos piezas anónimas que acompañan la comedia del *Hidalgo*: el *Baile* dramático inicial y el *Entremés de Juan Ranilla*, que parecen haber sido escritas por Diamante y Matos, respectivamente. De modo que puede defenderse que los ingenios de las comedias colaboradas también se repartían las obras breves del espectáculo global.

Por último, es necesario mencionar los retos planteados por un método como el que sigue este estudio. Así, es posible que el uso de una determinada estrofa o rima responda a la reescritura de un hipotexto —por ejemplo, la inclusión de un romance antiguo—, al género dramático o a la función semántica que requiera el paso concreto. Además de la detección y explicación de este tipo de casuísticas, para minimizar las distorsiones en el cálculo, es necesario un corpus con un gran número de comedias y con una gran variedad de contribuciones de distintos géneros, épocas y dramaturgos. Los matices derivados de la hermenéutica filológica tradicional siempre serán necesarios, pero no solo por ese motivo: es la filología la que debe hacer las preguntas oportunas, la que guíe el proceso de principio a fin, la que ponga de manifiesto las desviaciones de la norma y la que finalmente interprete y explique los resultados.

Bibliografía

Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Alinea Editrice, Firenze, 2006.

Calle González, Sonsoles, «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*, ed. I. Arellano, Reichenberger, Kassel, 2002, pp. 263-276.

Cassol, Alessandro, «El teatro de Juan Bautista Diamante», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la Comedia del Siglo de Oro*, coord. I. Arellano, Anthropos, Rubí, 2004, pp. 173-179.

—, «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2008a, pp. 165-184.

—, «Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional*, ed. F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2008b, pp. 185-195.

Cuéllar, Álvaro, «Cronología y estilometría: datación automática de comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIX (2023), pp. 97-130.

— y Germán Vega García-Luengos, *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2023, http://etso.es/.

Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise, «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2000, pp. 209-239.

García Martín, Manuel, «Introducción», en Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara, *El hidalgo de la Mancha*, ed. M. García Martín, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, pp. I-XIX.

Gilabert, Gaston, «Prólogo», en Juan Bautista Diamante, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, Francisco de Avellaneda, Juan de Matos Fragoso, Ambrosio de Arce y Agustín Moreto, *Vida y muerte de san Cayetano*, ed. G. Gilabert, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2020, pp. 1-30.

González Cañal, Rafael, «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, ed. O. Navarro y A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, Almería, 2003, pp. 29-43.

González Martínez, Javier Jacobo, «La autoría de *Los valles de Sopetrán* a la luz de la censura», *Hipogrifo*, 11, 1 (2023), pp. 267-279.

Kroll, Simon, *Sonido y afecto en Calderón. Un estudio de las asonancias*, Reichenberger, Kassel, 2022.

Lobato López, María Luisa, «Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración», *Bulletin of Spanish Studies*, 92, 8, 10 (2015), pp. 333-346.

Lobato López, María Luisa y Elena Martínez Carro (ed.), *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el teatro barroco*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2018.

López Tascón, José, «Colaboradores dramáticos de Lope de Vega», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XVII (1935), pp. 343-66.

Madroñal, Abraham, «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, ed. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Universidad de Granada, Granada, 1996, vol. I, pp. 329-346.

Mata Induráin, Carlos, «Burlas carnavalescas a don Quijote en *El hidalgo de la Mancha*, comedia de tres ingenios», *Signos Literarios y Lingüísticos*, 5, 2 (2003), pp. 51-71.

Matas Caballero, Juan, «El *Arte nuevo de hacer comedias* y la comedia en colaboración», *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010, pp. 715-728.

— (ed.), *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid / Olmedo, 2016.

Matos Fragoso, Juan de, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara, *El hidalgo de la Mancha*, ed. M. García Martín, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982.

Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M. R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.

Rubio San Román, Alejandro y Elena Martínez Carro, *Juan Bautista Diamante y su familia judeoconversa*, Hebraica Ediciones, Madrid, 2013.

Ulla Lorenzo, Alejandra, «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las *Partes*», *Criticón*, 108 (2010), pp. 79-98.

Rojas Zorrilla y su colaboración dramática con Jerónimo de Villanueva

Rafael González Cañal
Universidad de Castilla-La Mancha

Rojas Zorrilla fue uno de los dramaturgos que más participó en la moda de escribir comedias en colaboración con otros ingenios, fórmula que se extendió a partir de la segunda década del siglo XVII.[1] En su corpus dramático encontramos dieciséis comedias escritas con otros autores. En una de ellas, *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia*, colabora con el protonotario de Aragón, Jerónimo de Villanueva, y con un poeta segundón y discreto llamado Gabriel de Roa. La relación existente entre Rojas y Villanueva, y los motivos por los que surgió esta extraña colaboración entre el dramaturgo toledano y uno de los políticos más poderosos de la corte española, muy cercano al conde duque de Olivares, son una verdadera incógnita.

La comedia fue estrenada el 16 de septiembre de 1635 en palacio por la compañía de Juan Martínez de los Ríos. Por esas fechas Rojas Zorrilla tenía fácil acceso a la corte, en donde ya había estrenado varias obras.[2] Se conserva en una única copia realizada por Diego Martínez de Mora: el manuscrito 14.997 de la Biblioteca Nacional de España (González Cañal, Cerezo y Vega 2007:410-411). Se trata de una comedia historial en la que se dramatiza el ascenso del legendario caudillo tártaro Tamorlán, de origen modesto, hasta su triunfo sobre el todopoderoso sultán turco Bayaceto, al que hace prisionero y lo pasea en una jaula.[3]

[1] Este trabajo forma parte del proyecto de investigación PID2020-117749GB-C21, aprobado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

[2] En ese mismo año ya había estrenado en los escenarios palaciegos *No hay ser padre siendo rey*, *El catalán Serrallonga*, *Peligrar en los remedios* y *El profeta falso Mahoma* (González Cañal 2015:140).

[3] Sobre este personaje, véase González Cañal (2004).

Rojas Zorrilla y las comedias en colaboración[4]

El joven Rojas alcanzó pronto la popularidad y gozó de buenas relaciones con los poetas dramáticos de su época. En los años treinta colaboró a menudo con distintos dramaturgos para escribir las comedias que demandaban los escenarios. En total, sabemos con seguridad de su colaboración con una docena de poetas dramáticos: en nueve comedias escribió junto a Antonio Coello, en siete colaboró con Calderón de la Barca, en cinco, con Luis Vélez de Guevara, en dos, con Jerónimo Cáncer y en una, con Rosete Niño, Zabaleta, Belmonte, Mira de Amescua, Antonio de Solís, Juan Coello, Gabriel de Roa y Jerónimo de Villanueva. Con todos ellos escribió un total de dieciséis comedias.

También compuso una comedia desconocida con Solís y Calderón que como fiesta real se ejecutó en el estanque del Buen Retiro el 2 de julio de 1640 (Cotarelo 1911:102). Muy bien podría ser la titulada *La fingida Arcadia*, ya que la estilometría apunta a estos nombres como autores de esta obra (Cuéllar y Vega 2017-2023).

Con Jerónimo de Villanueva y Gabriel de Roa solo colaboró en una ocasión y fue para componer la comedia de la que tratamos, que se estrenó en palacio en 1635 y no pasó a la imprenta. Rojas se encargó de la primera jornada de la obra.

Jerónimo de Villanueva, colaborador de Rojas Zorrilla

La segunda jornada de *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia* fue escrita por Jerónimo de Villanueva Díez de Villegas, protonotario de Aragón y persona muy influyente en la corte española durante cerca de dos décadas.

De origen aragonés, nació en Madrid el 24 de marzo de 1594 y estudió en el Colegio Imperial. Los Villanueva pertenecían a una familia de funcionarios reales con amplio historial de servicios a la Corona desde tiempos de Felipe II. Tras el fallecimiento de su padre, Agustín de Villanueva, fue designado muy joven, en 1620, para el cargo de protonotario de Aragón. En 1626 interviene en la organización de las Cortes de Aragón en la iglesia mayor de Barbastro y, a partir de entonces, va a gozar de la protección de Olivares. Su carrera va a ser fulgurante. Se le otorga el hábito de la orden de Calatrava

[4] González Cañal (2003) y Alviti y García González (2015).

en julio de ese mismo año. En 1627 es nombrado secretario del Despacho Universal, cargo que le introduce en el servicio directo al monarca (Baltar 2001:698-699). Ese mismo año se le confía la administración de la cuenta de gastos secretos del rey que gestionará hasta 1643. En esta función encargó muchas de las obras de arte, pinturas y decoración del palacio del Buen Retiro, en particular las del Salón de Reinos (Brown y Elliott 1985:102).[5] El 27 de septiembre de 1630 se crea una tercera secretaría en el Consejo de Estado, la de España, y el rey se la concede también a Villanueva, alcanzando así el momento de máximo poder. En palabras de Elliot (1990:419), «pasó a ser en 1630 el hombre más poderoso de España después de Olivares».

Junto a Teresa Valle de la Cerda funda en 1623 el convento de benedictinas de San Plácido y en 1624 entran en el convento las primeras cinco religiosas. En este convento se producirán sucesos extraordinarios que terminarán en un famoso proceso inquisitorial. La revisión de este proceso por el tribunal de Toledo en 1644, iniciada por el inquisidor Diego de Arce y Reinoso tras la caída de Olivares el año anterior, acabó con la carrera política del Protonotario, que pasó incluso dos años en la cárcel.[6] Finalmente, murió en Zaragoza el 21 de julio de 1653.

Villanueva participó activamente en el proyecto y construcción del palacio del Buen Retiro, una demostración de poder y riqueza por parte de la Corona que no dejó de tener oposición y crítica. Como señala Rivero Rodríguez (2017:225):

> Todos los testimonios de que disponemos indican que este conjunto palaciego fue diseñado y ejecutado bajo la supervisión personal del conde duque, o de personas muy cercanas a él, como el protonotario Villanueva, expresando no solo su sentido de la óptima organización de la vida palaciega, sino que lo proyectó como un espacio político. […] Este palacio tuvo por objeto escenificar la Monarquía.

Como hemos señalado, en esos años Villanueva alcanzó un gran poder en la corte; así lo reconocía Manuel de Faria y Sousa en la aprobación de las *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro* de Manuel de Gallegos en 1637:

---

5 Véase el ms. 7797 de la BNE, *Documentos tocantes al oficio del Secretario de Estado y Protonotario de Aragón, D. Jerónimo de Villanueva*.

6 Estos procesos han sido estudiados por Puyol Buil (1993).

> Tras esto alaba el poeta dos inteligencias con que se movió mucho de esta celeste esfera. Una es el señor don Gerónimo de Villanueva, ministro totalmente digno de todo gran puesto por muchas calidades grandes, singular el entrañable amor con que sirve a su Rey. Otra el señor Diego Suárez, de cuyo talento tanto necesita aquel Consejo.

En el proyecto del nuevo palacio se gastó una gran cantidad de dinero procedente en gran parte de la cuenta de gastos secretos que manejaba el protonotario, en especial en la decoración de las estancias del palacio (Seiz 2010:261-262). Para poder financiarla, Villanueva consiguió en 1633 que las Cortes de Castilla, la villa de Madrid y los diversos consejos reales soportaran el gasto de los grandes salones de la Plaza Grande (Úbeda de los Cobos 2005:18). No obstante, también contribuyó con su propia fortuna a la decoración del nuevo palacio. Regaló para el Salón de Reinos doce leones rampantes de plata que probablemente se colocaron entre las ventanas debajo de los cuadros de las batallas (Álvarez Lopera 2005:92). En el entremés *El mago*, de Luis Quiñones de Benavente, que fue compuesto para los festejos reales de la noche de San Juan de 1637 en el Buen Retiro (Bergman 1965:315-317), se alude a estos leones:

> JOSEFA De las fieras del Retiro,
> ¿cuáles más hermosas son?
> COSME Los leones del salón
> (p. 228, vv. 252-254).[7]

Además, el 3 de enero de 1634 fueron los reyes al palacio del Buen Retiro y mandaron a los consejos que corriera el gasto por su cuenta. Según las *Cartas de los jesuitas*, Villanueva «se mostró muy reconocido a sus obligaciones en esta ocasión con una riquísima tapicería de Flandes y con otras cosas con que sirvió a los reyes».[8]

El centro simbólico del palacio fue el Salón de Reinos, en donde aparecen representados los protagonistas de la monarquía: la dinastía de los Austrias (con los retratos del rey, sus padres, la reina y el heredero), los reinos (con

[7] En 1643, tras la caída del conde duque, Felipe IV decidió fundir los muebles y objetos de plata que había en el Retiro y, entre ellos, estos doce leones (Simal 2020:595).

[8] Gayangos, ed. (1861:6); véase también Brown y Elliott (1985:102) y Simal (2017:2356-2358 y 2020:574).

los escudos pintados en la galería) y las victorias bélicas que engrandecían y mostraban el poder del imperio (los cuadros de las batallas). En el libro recogido por Diego de Covarrubias y Leyva titulado *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro,* publicado en 1635, se incluyen sesenta y un sonetos, de los cuales dieciséis están dedicados a este salón.[9] Entre sus autores aparecen nombres bien conocidos como Valdivielso, Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán, el duque de Estrada, Gaspar de Ávila, Antonio de Solís, Gabriel de Roa, Rosete Niño, Godínez, etc. El volumen incluye también el «Panegírico al Palacio Real del Buen Retiro», de José Pellicer de Tovar, dedicado a Jerónimo de Villanueva, del que dice lo siguiente: «Siendo memoria de esa fábrica real en que v. m. ha tenido tanta parte en el cuidado y en el aliño» (Covarrubias, *Elogios*…, h. F1v).

Señalan Brown y Elliott (1985:215) que el 1 de junio de 1635 estrenó Calderón *La fábula de Dafne*, con escenografía de Cosme Lotti, seguida de un ballet que corrió a cargo de Jerónimo de Villanueva y costó 2000 ducados. En realidad, la obra que se estrenó fue *El Amor enamorado* de Lope, que compartía tema con *La fábula de Dafne* de Calderón, obra representada al año siguiente (Ulla 2013:224).

No podía faltar Villanueva en los festejos celebrados en el Buen Retiro en febrero de 1637 con motivo de la llegada a España de la princesa de Cariñán y el nombramiento de Fernando III como Rey de Romanos.[10] Participó en la academia burlesca allí celebrada el día 22 de febrero, domingo de carnestolendas, con una mojiganga, tal y como señala la relación de Sánchez de Espejo, que destaca la generosidad del protonotario:

> Celebrose en la plaza vulgar del Buen Retiro, donde se hizo un medio coliseo, con un cuadrado teatro, dejando palenque capaz para que pasasen las mojigangas, que fueron cuatro y estuvieron a cargo, la primera de don Jerónimo de Villanueva, del Consejo de Guerra, Secretario del de Estado, Protonotario de Aragón con quien despacha su majestad y de quien fía las materias graves. La segunda de don Pedro Valle de la Cerda, del hábito de Calatrava, de los Consejos de Hacienda, Cruzada y Canciller de ella. La tercera de don Fernando Ruiz de Contreras, del hábito de Santiago, Secretario de los Consejos

[9] Rojas Zorrilla también escribió un soneto dedicado a este salón que probablemente debería integrarse en este volumen. No sabemos las razones por las que no llegó a incluirse (González Cañal 2023).

[10] Véase Teijeiro (2022).

> de Guerra y de Indias, y Pedro Coloma del hábito de Santiago, Secretario de Su Majestad en el de la Guerra la parte de la mar. Cada cuadrilla traía su carro, el uno a modo de galera, cuyos remeros, grumetes, contramaestre y oficiales traían diferentes instrumentos músicos catalanes, que hizo traer para este efecto y costeó mucho tiempo el Protonotario (1637, fols. 23r-v).

También Ana Caro de Mallén elogia a Villanueva en el *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro a la coronación de Rey de Romanos y entrada en Madrid de la señora Princesa de Cariñán*, una relación en verso de estas fiestas celebradas en 1637, dedicada al conde duque de Olivares, en donde destaca el papel de Villanueva en estos festejos:

> Domingo, el Protonotario
> de Aragón, cuya persona,
> benemérita en los actos,
> de más fuerza y mayor honra,
> Consejos de Estado y Guerra,
> muestra con expertas obras,
> que de fiel ministro el cielo,
> en su valor acrisola,
> su entendimiento y virtud,
> del alma excelencias propias,
> inventó de los festejos
> el mayor, porque dispongan,
> imitándole ambiciosos,
> los demás en las tramoyas,
> de máscaras y festines,
> entretenidas, gustosas
> mojigangas, y en la suya,
> su ingenio y gusto sazona
> el plato más bien guisado
> (1637, fol. 35v).

Entre la serie de burlas y chistes aplicados a los poetas participantes en la academia aparece, en el vejamen escrito por Rojas Zorrilla, Calderón probándose la cabellera del propio Rojas, cuya calva era bien conocida. En ese momento se cita de nuevo al protonotario de Aragón porque pide a Calderón que haga una comedia de capa y espada:

> Hizo parar el carro de la mojiganga Andrés de Borgoña con un papel del señor protonotario en que le encargaba que hiciese una comedia de capa y espada para el servicio de Su Majestad y que tuviese grandes pasos, y don Pedro Calderón respondió con esta redondilla:
>
> Si pasos de más primores
> buscáis para tales casos
> yo escribiré vuestros pasos
> que no pueden ser mayores
> (Julio 2007:228).

El chiste sobre los largos pasos que daba Villanueva se convirtió en un lugar común. En el certamen del 11 de febrero del año siguiente también alude Rojas en el vejamen a las grandes zancadas del protonotario, pues se pretende saber «cuántas leguas hace un paso del señor protonotario» (Julio 2008:318). Incluso cuenta una anécdota del rey con un alguacil de corte que le había pedido un «paso» ('un empleo') para un hijo suyo y, ante su insistencia, le contesta: «No los pasos los doy yo. / Alguacil. Pues, ¿quién? / Rey. El protonotario» (Julio 2008:318-319).[11]

También Coello en su vejamen de este certamen de 1638 bromea sobre el mismo tema:

> [Covarrubias] nos dijo que había grandes fiestas en el Retiro; que había una Máscara que hacía el Protonotario a su majestad, y preguntando si entraba en ella el mismo Protonotario, respondió: «¿Cómo diablos ha de entrar en ella, que el otro día le pidieron que danzara un poco para ver si podía entrar en algún sarao, y en solo los cinco pasos danzó más de una legua?» (Paz y Mélia 1902:335).

En poemas satíricos también aparece esta burla del protonotario; por ejemplo, en la anónima «Relación de la vida y hechos del conde duque»:

> Los pies bien se ve que son
> aunque al fin de mala tierra
> por lo que son proto-largos
> de tierra de Villanueva
> (Arellano 2010:693).

[11] Otra alusión burlesca a sus largas zancadas de Villanueva se puede leer poco después (Julio 2008:330).

En cambio, en el «Romance a las fiestas que en el Buen Retiro hicieron los Secretarios por la salud del Rey nuestro señor que Dios guarde», publicado en 1638 en *Obras varias…*, Manuel de Gallegos elogia abiertamente al poderoso personaje:

> Aquí Villanueva airoso
> muestra en fe de su alegría
> que el bruto que le conduce
> le da un relámpago vida.
> ¿Qué acento, qué voz, qué pluma,
> qué consonancia, qué lira,
> encomendará a la Fama
> tan heroica gallardía?
> Mas ya que vuestro jinete
> (¡oh, ilustre sujeto!) aspira
> a atropellar los topacios
> de la esfera cristalina,
> vuelto Paladión de estrellas
> sobre el ara esclarecida,
> de Marte en vuestra memoria
> coloso de luz admita
> (Gallegos, *Obras varias…*, fols. 28r-28v).

En la participación de Villanueva en los festejos que se celebraron en el Buen Retiro los años 1637 y 1638 se constata el contacto e incluso la relación de amistad que pudo existir entre el protonotario y algunos poetas dramáticos. Además, debía ser un buen aficionado al teatro. Entre otras cosas firma la licencia de representación de *Yerros de naturaleza y aciertos de la Fortuna*, escrita por Calderón y Coello (BNE, ms. 14778). El 4 de mayo de 1634 se envía la comedia a Jerónimo de Villanueva para que la revise y él responde: «Esta comedia está escrita como de dos grandes ingenios. Puédese representar. D. Jerónimo de Villanueva [rúbrica]» (fol. 60r). Se solicita otra licencia de representación al protonotario el 8 de enero de 1635 para la comedia *El catalán Serrallonga* de Rojas Zorrilla, Coello y Vélez. No se conserva, pero sabemos que tuvo que ser inmediata, porque la obra se estrenó en palacio el 10 de enero.[12] Pocos días después, el 26 de enero, se le remite la comedia

[12] El manuscrito se conserva en la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona: ms. Vitr. A Est. 5 (5).

anónima titulada *El campo de la verdad* y Villanueva firma también la licencia (BNE, ms. 16812).

Por otra parte, uno de los manuscritos conservados de la comedia *No hay contra el honor poder*, de Antonio Enríquez Gómez, lleva la atribución falsa a Jerónimo de Villanueva en la primera hoja y por otra mano (ms. 15180 de la BNE). La comedia se publicó en 1642 en las *Academias morales de las musas* del escritor criptojudío.

El 6 de septiembre de 1644 la Inquisición detuvo a Villanueva por su complicación en la causa de las monjas del convento de San Plácido, dado que era patrón de dicho convento, y fue llevado a la cárcel de Toledo. Ya no volvió a Madrid, pues, tras salir de la cárcel, se retiró a Zaragoza en donde murió en el verano de 1653.

Gabriel de Roa, el tercer colaborador

Como hemos visto, las academias fueron un lugar de encuentro y relación entre dramaturgos y poetas. Lo poco que sabemos de este poeta es que participó en la Academia de Madrid que entre 1617 y 1622 presidió el doctor Sebastián Francisco de Medrano. En esta lista aparecen, junto a Roa, los poetas dramáticos más importantes del momento: Lope de Vega, Mira de Amescua, Guillén de Castro, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Quiñones de Benavente, Pérez de Montalbán, Calderón, Villaizán, Hurtado de Mendoza, etc.[13]

En la década de los treinta colabora en el volumen titulado *Anfiteatro de Felipe el Grande…*, publicado en 1631 por José Pellicer de Tovar, con el epigrama XXXVIII, «Con la española fiera, de obediente…», publicación en la que también participa Rojas Zorrilla con un soneto.[14]

Aparece también entre los poetas que colaboraron en el libro titulado *Avisos para la muerte escritos por algunos ingenios de España... recogidos y publicados por don Luis Remírez de Arellano* (Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1634), obra que tuvo numerosas ediciones, con el romance «Ya, señor, ya llegó el plazo, / que presto la muerte cobra...» (fols. 38v-42v). Rojas también contribuye con un romance en este volumen (fols. 66r-68r).

---

[13] Sánchez (1961:52), King (1963:51) y Madroñal (2017:2117).

[14] José Pellicer, *Anfiteatro de Felipe el Grande*..., fols. 31v y 43r.

De nuevo lo encontramos en la obra titulada *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro,* recopilada por Diego de Covarrubias y Leyva (Imprenta del Reino, Madrid, 1635), entre un nutrido grupo de poetas: Valdivielso, Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán, Gaspar de Ávila, Solís, Rosete, José Pellicer, Godínez, etc. Roa escribió un soneto «Al cuadro de la restauración de Brasil que pintó para el Buen Retiro el Padre Fray Juan Baptista Maíno»: «Sacó a Gerardo del mayor empeño…» (C2r), asunto al que se dedicaron cuatro sonetos. Era el cuadro de mayor significación política de la serie porque era el único en el que aparecía representado el conde duque, subrayando su importante papel en el gobierno de la monarquía (Brown y Elliott 1985:194-200 y Ponce Cárdenas 2020).

Roa colabora igualmente con una canción en la *Fama póstuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio...*, volumen editado por Juan Pérez de Montalbán (Imprenta de Reyno, Madrid, 1636, fols. 51v-52r) en el que también participa Rojas Zorrilla con un soneto-epitafio (fol. 50v).

Un poema de este poeta se incluye también en un raro volumen sin año titulado *Sonetos de varios ingenios de Madrid a D. Antonio de las Varillas, habiendo toreado en las fiestas reales de esta corte*, en el que participan Matos Fragoso, Villaviciosa, Moreto, Cáncer, Martínez de Meneses, etc.: «Varillas, tan feliz, tan diestramente…».

Más tarde, ya muerto Rojas, aparece en la *Corona sepulcral. Elogios en la muerte de don Martín Suárez de Alarcón…*, hijo del marqués de Trocifal, en compañía de poetas como Esquilache, Ulloa o Bocángel y dramaturgos como Calderón, Martínez de Meneses, Cuéllar, Zabaleta, Diamante, los hermanos Figueroa y Córdoba, etc. Para esta ocasión escribe el soneto «Después de tanto encuentro repetido…» (Alarcón, *Corona sepulcral…*, fol. 73r).

Citado a veces como el maestro Roa, escribió también algunas comedias: *El esclavo del más impropio dueño*, publicada en *Parte treinta y una de comedias nuevas…* (José Fernández de Buendía, Madrid, 1669, pp. 383-420); *La Fénix de Tesalia*, impresa en la *Parte treinta y seis. Comedias escritas…* (José Fernández de Buendía, Madrid, 1671, pp. 227-270); y *El premiar al liberal por rescatar su fortuna,* que, según Urzáiz (2002:554), se cita «anónima en el catálogo de García de la Huerta. Se la atribuye La Barrera». También escribió *La batalla del amor. Auto al nacimiento*, del licenciado Roa, que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional de España (ms. 14787).

Como podemos observar, Gabriel de Roa conoció y se relacionó con los principales poetas de la época. En tres de los volúmenes colectivos en los

que participó, coincidió con Rojas Zorrilla, por lo que pudieron mantener una relación de amistad que los llevara a componer una comedia para palacio. En cambio, no tenemos noticia de que Roa hubiera tenido contactos con Jerónimo de Villanueva, salvo la colaboración en esta curiosa comedia.

Conclusión

Las fiestas y el teatro se convirtieron en una obsesión en la corte de Felipe IV en la década de los treinta. Hasta Olivares llegó a pisar las tablas en una ocasión y en un papel bien poco heroico. El 16 de febrero de 1638, martes de carnaval, los cortesanos hicieron para su diversión una representación de la *Mojiganga de la boda*.[15] Se fingió una boda entre «el Caballero de la Ardiente Legumbre, don Suspiro de la Chanza, marqués de la Coliflor» y doña Grimaldina Alfonso, «heredera del buen conde de la Berdolaga». Todos los papeles fueron interpretados por miembros de la corte, con un reparto exclusivamente masculino, incluso en los papeles femeninos. Velázquez apareció como la condesa de Santiesteban; Olivares interpretó el papel de portero; Diego de Covarrubias, guarda mayor del Retiro, el del rey, y el maestro mayor de obras del Retiro, Alonso de Carbonel, hombre de notoria fealdad, el de la reina. Si Velázquez o el conde duque fueron capaces de actuar en una comedia burlesca, por qué no pensar que Villanueva también pudo hacer sus pinitos como actor en alguno de estos festejos.

Poco más podemos descubrir de las verdaderas razones que llevaron a personas tan diferentes como Rojas, Villanueva y Roa a juntarse en esta empresa y tampoco resulta fácil precisar la relación que existía entre ellos. Quizá por parte de Rojas era una forma de ganarse el favor de palacio, cosa que no le fue nada mal, ya que años después logró que una obra suya, *Los bandos de Verona*, fuera la elegida para inaugurar el flamante coliseo del Buen Retiro el 4 de febrero de 1640. El poeta Roa siempre anduvo por los círculos y camarillas cortesanas en busca de significarse. Las razones del todopoderoso protonotario Villanueva tienen más que ver con su afición al teatro y su deseo de emular a los dramaturgos que estrenaban en el Buen Retiro y que entretenían y divertían a los cortesanos de la época con

[15] La *Mojiganga de la boda* se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 3788, fols. 171r-197v. Se alude a ella en las *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús...*, II (Gayangos, ed., 1862:336-337) y en Bergman (1975:552-553).

espectáculos dramáticos y certámenes poéticos. No cabe duda de que el teatro era el divertimento preferido de la Casa Real y de los cortesanos del reinado de Felipe IV.

Bibliografía

Alarcón, Alonso de, *Corona sepulcral. Elogios en la muerte de don Martín Suárez de Alarcón, hijo primogénito del Excmo. Señor Marqués de Trocifal, Conde de Torresvedras, escritos por diferentes plumas…*, s. i., s. l., s. a. [1653].

Álvarez Lopera, José, «La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión», en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, ed. A. Úbeda de los Cobos, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005, pp. 91-111.

Alviti, Roberta y Almudena García González, «Obras en colaboración», en *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, ed. R. González Cañal, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2015, pp. 91-105.

Arellano, Ignacio (dir.), *Poesía de sátira política y clandestina del Siglo de Oro. Antología esencial*, vol. I. *Reinados de Felipe III y Felipe IV*, Idea, New York, 2023.

Baltar Rodríguez, Juan Francisco, *El Protonotario de Aragón 1472-1707. La Cancillería aragonesa en la Edad Moderna*, El Justicia de Aragón, Zaragoza, 2001.

Bergman, Hannah E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Castalia, Madrid, 1965.

—, «El "Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos" (MS. inédito) y el Certamen poético de 1638», *Boletín de la Real Academia Española*, LV (1975), pp. 552-610.

Brown, Jonathan y John H. Elliot, *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Revista de Occidente / Alianza Editorial, Madrid, 1985.

Caro de Mallén, Ana, *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro a la coronación de Rey de Romanos y entrada en Madrid de la señora Princesa de Cariñán*, A. Pérez Gómez, Valencia, 1951.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid, 1911. Edición facsímil de A. Madroñal, Real Academia de Bellas Artes Ciencias Históricas de Toledo, 2007.

Covarrubias y Leyva, Diego, *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro,* Imprenta del Reino, Madrid, 1635.

Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos, *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro.* 2017-2023, http://etso.es.

Elliott, John H., *El Conde-Duque de Olivares: el político en una época de decadencia*, Crítica, Barcelona, 1990.

Gallegos, Manuel de, *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, María de Quiñones, Madrid, 1637.

Gayangos, Pascual de (ed.), *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús…*, en *Memorial Histórico Español…,* Imprenta Nacional, Madrid, 1861-1864, tomos XIII-XVIII.

González Cañal, Rafael, «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración», en *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, ed. O. Navarro y A. Serrano, Institución de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, Almería, 2003, pp. 29-43

—, «Las comedias sobre el Gran Tamorlán de Persia», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, ed. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2004, pp. 917-928.

—, «Recepción y trayectoria escénica», en *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, ed. R. González Cañal, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2015, pp. 138-154.

—, «Los sonetos de Rojas Zorrilla», en *Bajo la égida calderoniana. Calderón y los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVII,* ed. J. M. Escudero Baztán, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2023, pp. 111-129.

—, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Reichenberger, Kassel, 2007.

Julio, Teresa (ed.), *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo cuarto el Grande,* Iberoamericana, Madrid, 2007.

—, «El vejamen de Rojas para la Academia de 1638. Estudio y edición», *Revista de Literatura*, LXIX, 137 (2007), pp. 299-332,

King, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII,* Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, X, Madrid, 1963.

Madroñal Durán, Abraham, «Los dramaturgos y el poder en la época de Felipe IV», en *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la monarquía católica*, dir. J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez, tomo III, vol. 3, *Espiritualidad, literatura y teatro*, Ediciones Polifemo, Madrid, 2017, pp. 2105-2135.

Paz y Mélia, A., *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, Est. tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid, 1902.

Pellicer de Tovar, José, *Anfiteatro de Felipe el Grande...*, Juan González, Madrid, 1631.

Pérez de Montalbán, Juan (ed.), *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio...*, Imprenta del Reyno, Madrid, 1636.
Ponce Cárdenas, Jesús, «Una imagen del valido en el Salón de Reinos: símbolo y elogio en un cuadro de Maíno», *Cuadernos de Historia Moderna*, 45, 2 (2020), pp. 603-837.
Puyol Buil, Carlos, *Inquisición y política en el reinado de Felipe IV. Los procesos de Jerónimo de Villanueva y las monjas de San Plácido, 1628-1660*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid, 1993.
Quiñones de Benavente, Luis, *El mago*, en *Entremesistas y entremeses barrocos*, ed. C. C. García Valdés, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 209-229.
Rivero Rodríguez, Manuel, *El conde duque de Olivares. La búsqueda de la privanza perfecta*, Ediciones Polifemo, Madrid, 2017.
Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961.
Sánchez de Espejo, Andrés, *Relación ajustada en lo posible a la verdad repartida en dos discursos. El primero de la entrada en estos reinos de Madama María de Borbón, Princesa de Cariñán. El segundo, de las fiestas que se celebraron en el Real Palacio del buen Retiro a la elección de Rey de Romanos*, María de Quiñones, Madrid, 1637.
Seiz Rodrigo, David, *La disimulación honesta. Los Gastos Secretos del reinado de Felipe IV entre la razón de estado y la merced cortesana*, Endymión, Madrid, 2010.
Simal López, Mercedes, «El real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV», en *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la monarquía católica*, dir. J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez, tomo III, vol. 4, *Arte, coleccionismo y sitios reales*, Ediciones Polifemo, Madrid, 2017, pp. 2339-2566.
—, «El escenario del valido: el Conde Duque de Olivares y el Palacio del Buen Retiro», *Cuadernos de Historia Moderna*, 45, 2 (2020), pp. 565-601.
Teijeiro, Miguel Ángel, «Teatro en el Buen Retiro: las fiestas de Carnaval de 1637», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 48 (2022), pp. 87-126.
Úbeda de los Cobos, Andrés, «La decoración pictórica del palacio del Buen Retiro», en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, ed. A. Úbeda de los Cobos, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005, pp. 15-27.
Ulla Lorenzo, Alejandra, «Las fiestas teatrales del Buen Retiro en 1635: el estreno de *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca», *Rilce*, 29, 2 (2013), pp. 220-241.
Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.

Los espacios dramáticos en los autos sacramentales de José de Valdivieso

Amparo Izquierdo Domingo
UNED

Con la cuidada edición del *Teatro completo* (Arias 1975:15), Ricardo Arias atendía los textos religiosos de José de Valdivieso, necesarios para la comprensión del panorama literario del Siglo de Oro. La obra de Valdivieso está compuesta de diecisiete autos sacramentales y tres comedias a lo divino o de santos, distribuidos en dos volúmenes. En el primero, Arias recoge la obra editada en *Doce autos sacramentales y dos comedias divinas*, Toledo, 1622. En el segundo, las demás obras de Valdivieso identificadas por Arias y conservadas algunas manuscritas, otras en ediciones sueltas.

El teatro sacramental de Valdivieso fue valorado por Wardropper (1967) quien afirmó como mayor mérito de Valdivieso «desarrollar una de las fórmulas perfectas para el drama eucarístico». Es opinión unánimemente compartida por los coetáneos de Valdivieso —Pérez de Montalbán, Salas Barbadillo o Vicente Espinel—, quienes destacaron la originalidad de sus obras.

La visión es reducida ya que apenas aludiré a una parte de sus autos —nueve de diecisiete— ya que el resto de autos reiteran idénticos espacios. Los ejemplos ilustrarán la rica variedad compositiva de Valdivieso.

En el teatro, el espacio constituye un elemento fundamental de la obra dramática puesto que es la base en la que se apoya su construcción. Solo a partir de él se desarrolla la acción, evoluciona el personaje y tiene lugar la trama. Todo cuanto acontece en el orden físico, moral y sentimental se produce y se experimenta en un determinado espacio (Suárez Miramón 2007:51).

Resulta esencial la utilización de las didascalias implícitas y explícitas en el teatro sacramental de Valdivieso para la creación de los espacios. Según Arellano (2001:79): «La creación de los espacios teatrales involucra la posible realización escénica de las didascalias explícitas e implícitas, pero también

la construcción imaginaria provocada por descripciones y sugerencias del texto dramático».

Karl Bühler (1961) distinguía entre la *deixis ad oculos* —el uso de expresiones deícticas para referirse a entidades o eventos en la situación de habla— y *la deixis in phantasma* u orientada a la imaginación que se produce «cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia allí con los mismos demostrativos para que vea y oiga lo que hay allí que ver y oír» (Lázaro Carreter 1953:130). Para Arellano (2001:150) la *deixis in phantasma* «señala proyecciones de la fantasía constructiva, creando aquello que el receptor debe ver con los ojos de la imaginación». Es la que funciona en el decorado verbal y en la ticoscopia. Permite crear un espacio imposible de representar materialmente en el escenario por la riqueza de personajes, medios de transporte, vestimenta y objetos decorativos.

Esta deixis resulta un recurso reiterativo en los autos de Valdivieso para enriquecer imaginativamente el espacio escénico. Lo utilizará prácticamente en todos los autos indicando en la acotación «desde lo alto».

Espacios codificados y tradiciones exegéticas

Tras una atenta lectura de los autos sacramentales de Valdivieso, se puede advertir la variedad y riqueza de los espacios dramáticos utilizados por el autor. Así, aparte de los espacios argumentales —en terminología de Arellano (2001:160), a quien seguiré fielmente—, aquellos reclamados por el argumento del auto, y los codificados, conectados con tradiciones simbólicas y exegéticas como la patrística y la emblemática, surgen el mar y nave, el monte y el jardín, el cielo y el infierno, y los espacios de la vida humana como la cárcel, el mercado, el tribunal o la escuela.

a. Mar y nave: *La amistad en el peligro*

Los viajes marítimos constituyen un motivo elaborado en los textos sagrados y doctrinales, la navegación de la vida humana en un mar proceloso que puede ser surcado con seguridad solo en la nave de la Iglesia. El simbolismo del viaje se resume en la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en búsqueda y descubrimiento de un centro espiritual (Chevalier 2000:1643).

En el auto *La amistad en el peligro*, el Hombre inicia un periplo tras haber sucumbido a sus instintos. Literalmente, en el texto se indica que ha caído

en el fango y, con la ayuda del Príncipe, logra sortear el peligro. El Hombre pide al Príncipe permiso para ir a la corte celestial «a lavarse del barro», momento en el que inicia su peregrinación. El encuentro con salteadores, peligro habitual en la época, como la Culpa, Envidia y Pereza lo desvían del camino y de la compañía de su fiel criado, Inocencia. Culpa se lleva al Hombre a: «mis jardines / saraos, fiestas, danzas, / juegos, gustos, bosques / comidas y cazas» (vv. 639-642). Cristo saca a hombros al Hombre de entre la maleza. Pereza y Envidia desde lo alto advierten que el Hombre ha embarcado en la galera de la Gracia (vv. 904-909):

> Lleva por patrón la gracia
> por piloto, un pastor lleva,
> y en la cámara de popa,
> por su capitán, la Iglesia.
> Son los doce de la boca,
> Guzmanes que la defiendan.

En la nave de la Iglesia los soldados son los mártires y sus armas, garfios, navajas, parrillas, aspas, dardos, fuegos. Los remeros, los doctores; los remos, sus plumas. Van reforzados y en vez de pólvora, balas, o jarcias llevan furor justo, divinas letras y rosarios. No se olvida del lastre, la crujía, el rebenque, matalotaje, etc. En oposición a la galera de la Gracia, Pereza describe la galera del Deleite por velas, espumas; por remos, flechas. Venus y Cupido capitanean la galera pilotada por el Deseo (vv. 968 y ss.):

> El Deseo es el piloto
> que el timón rige y gobierna;
> su patrón es la mentira,
> su capitán, la pobreza.

Se indica en la acotación que aparecen dos galeras «lo más conforme al romance que pudieren». Pereza relata cómo el Hombre ha caído de la galera de la Gracia «tragando gustos salobres, / que le amargan y deleitan / que luchando con la muerte / el miserable se anega». La Iglesia, al ver al Hombre desesperado, le ayuda con una tabla —de la Pasión— para buscar su salvación. La Virgen le lanza un rosario. El Hombre llega a la orilla asido a la cruz con un rosario al cuello y queda así «tendido sobre el teatro».

b. Monte: *El villano en su rincón*

Zimmer (2008) señala que, por contraste a las zonas seguras de la ciudad, la casa y el campo de cultivo, el bosque contiene toda suerte de peligros y demonios, de enemigos y enfermedades, la tentación y la corrupción. El monte y, posteriormente el peñasco, son espacios claramente opuestos al ámbito celestial del alcázar o castillo celestial.

En el auto sacramental *El villano en su rincón,* Juan Labrador vive en el cortijo de Belflor con Apetito de mayordomo. Gusto y Razón describen el lugar como un encantado jardín lleno de hoyos al que la luz no entró nunca y hay un dragón avestruz que engulle hierro duro. El Rey viene a cazar por los montes espesos en busca de pecadores, acompañado por Rigor y Amor. En el bosque del mundo, lleno de malezas, puede encontrar jabalíes —como Pablo—, cierva —samaritana—, garza —Magdalena—, águila —san Juan—, oso —Mateo—… Los monteros le aguardan con perros, redes y lazos, dardos, venablos, ballestas, halcones, sacros y neblíes. El Rey advierte de la cercanía del Villano, quien se ha desterrado lejos de la corte. Pretende entrar en el cortijo del Villano «en aqueste infierno» y comer con él. En la siguiente acotación, se lee el siguiente sueño del Villano: «Se abre un peñasco, pintado de huesos y calaveras. El Rigor, de muerte, en un caballo amarillo y flaco, con adarga y lanza, apuntando contra el Villano. A otra parte, el retrato del villano, colgado de los cabellos en árbol y un demonio que le quiere lancear. El Apetito que le muerde. El Gusto le abre las entrañas con los garfios y todos parezcan como en el infierno» (v. 1170).

El Rey en la sala de su acuerdo ha sustanciado y cerrado el proceso, condenándolo a muerte a manos del Rigor. El Villano se ve condenado en la cárcel del infierno. El Villano se arrepiente *in extremis* y se cierra la apariencia. La visión, sueño o desengaño, acelera el desenlace, intensificando el espectáculo visual y el mensaje didáctico (Fothergill-Payne 1977:61).

c. Jardín. *El fénix de amor*

El jardín es un símbolo del paraíso terrenal, del cosmos que lo tiene como centro, del paraíso celestial y de los estados espirituales que corresponden a las estancias paradisíacas (Chevalier 2000:951). El platonismo medieval aborda el jardín en una doble vertiente: por un lado, es el lugar de la más alta religiosidad y espiritualidad, y por otro es un espacio abierto a lo erótico, jardín de las delicias que actúa como topos preferido de la literatura galante (Zugasti 2017:77).

El auto *El fénix de amor* se estructura como una comedia de doble galán, en ambiente urbano y nocturno, idóneo para la confusión. Se describen las calles por las que ronda el Esposo y el balcón de la dama a donde acuden los solícitos galanes. Inspiración prohíbe a Luzbel que ronde a su señora, pues ya tiene Esposo. Se encarga de guardar el jardín, en palabras suyas, «casa de recreación del que es principio y fin». El Cuerpo queda de centinela del balcón para proteger al Alma. El Esposo, embozado, ronda durante la noche el balcón de la dama y le envía músicos. La dama sale a saludar a su Esposo mientras Luzbel intenta acceder al balcón sirviéndose de una escala y dos demonios. Siete pecados desean asir a la dama, quien es defendida por Inspiración. Asiste al Alma en «la fortaleza». Posteriormente, la Inspiración relata cómo llama al Esposo al acercarse el competidor infernal (vv. 1368-1373):

> El de la ardiente espada
> a este castillo se acerca.
> Seca las fuentes y arroyos,
> agosta flores y hierbas,
> hiela viñas, mieses tala,
> gime el valle, el monte tiembla.

d. Cielo: *Los cautivos libres*

El alcázar en el ámbito alegórico representa la morada celestial y también la fortaleza de la Iglesia (Covarrubias). El enclave designa por sí poder y autoridad. Con frecuencia en los autos el cielo aparece expresado en la imagen de un palacio o alcázar celeste (Arellano 2011:35). Por lo general, el castillo se halla emplazado en la cima de un monte o colina, lo que agrega un importante componente relativo al simbolismo del nivel. El alcázar, fortaleza de la Fe o de la Gracia, es el espacio más recurrente en los autos sacramentales de Valdivieso. Se contrapone el castillo divino frente al encantado o castillo del Deleite.

En el auto *Los cautivos libres*, el castillo de la Gracia junto con el tesoro (riquezas espirituales en su aspecto eterno), la dama y el caballero purificado constituyen la síntesis de la voluntad de salvación (Chevalier 2000:393). El castillo blanco es un símbolo de la perfección espiritual. Entre los dos, el negro y el blanco, se escalonan los diversos castillos del alma, descritos por los místicos, como otras tantas moradas sucesivas en la vía de la santificación.

Entran en escena las potencias del Alma —Memoria, Entendimiento y Voluntad— discutiendo. Voluntad desea dirigirse al Palacio de la Fe y

Entendimiento y Memoria la acompañan. En la descripción de la fortaleza se indica (vv. 110 y ss.):

> Tiene escudos mil, pendientes
> de sus altos torreones;
> sus armas son corazones
> de que se arman los valientes.

El guardián, centinela y defensor del fuerte es san Juan Bautista, cuando un caballero gallardo, la Vista, quiere acceder al recinto de la fortaleza. Se confiesa cautiva de la Fe al igual que otros prisioneros como Gusto, Olfato, Tacto y Oído, quienes esperan su rescate. San Juan advierte de la necesidad de bañarse en la fuente ubicada en la entrada para acceder al fuerte: la fuente del bautismo (vv. 203-206):

> Advertid que está en la puerta
> una fuente a lo moderno
> de tal propiedad y gracia
> que hace hermoso de lo feo.

Duda llega a los alcázares regios sobre un caballo de alas leves y ojos negros blandiendo una lanza. Se presenta ante el centinela para «pedir campo a la Fe» si no la dejan entrar. Inocencia sale al encuentro. Se admira de la beligerancia de la Duda con «armas de fuego». La Duda reta a la Fe y la espera en el campo.

En la siguiente escena, las potencias del alma llegan al alcázar. San Juan lleva a presencia de la Fe a los tres prisioneros. Intenta impedir el paso de la Duda quien, pensando en engañar desde dentro de los muros, se adhiere a las vestimentas del Entendimiento para pasar inadvertida y gestar la traición desde el interior de la fortaleza. La Fe advierte el estado desanimado y cabizbajo del Entendimiento, percibiendo la influencia de la Duda. El Oído avisa a la Duda para que huya ante la inminente llegada del Príncipe.

A diferencia de la representación del alcázar de la Fe en *Los cautivos libres*, el auto *El hombre encantado* representa el ejemplo de castillo del Deleite, o castillo negro, definitivamente perdido (Chevalier 2000:390). Es la imagen del infierno, el castillo sin puente y eternamente vacío, a excepción del alma solitaria que yerra sin fin entre sus muros sombríos. En este auto, el Hombre escapa por una escala animado por la Ignorancia, quien le anima

a «dejar el laberinto cruel del ayuno y la oración». Ante la incertidumbre de adónde ir tras haber traicionado a Dios, Ignorancia le invita a disfrutar de su juventud: «Sal a ver mundo, y verás / que es casa encantada / donde el Deleite hallarás» (vv. 76-78).

Sale Entendimiento por lo alto y avisa al Hombre de los peligros del castillo adonde se encamina (vv. 139-142):

> Mira que engañado vas
> a un encantado castillo
> donde es maga la lascivia
> y sus gustos, sus hechizos.

El Engaño de ermitaño sale al camino a buscar a buscar al Hombre y le propone (vv. 311-315):

> Pasa el puente de Mantible,
> que, porque ella pasa, tiembla;
> que la carga del pecado
> hizo temblar las estrellas.

El Engaño tañe con su bocina la entrada al castillo. Cupido, enano gigante, abre las puertas de la fortaleza. Le describe al Hombre el Palacio; en él viven los vicios. Deleite, maga, le relata al Hombre el pacto que ella y el Mundo tienen con el Diablo. Con el diabólico conjuro quiere conseguir un eclipse lunar e invocar al infernal mago. Se suelta el cabello, hace un cerco con la vara, y llena corazones con agujas y alfileres. Pretende que este pacto lo firme también el Hombre. Con su vara de maga escribe en el suelo unos caracteres con carbón negro para rubricar el acuerdo: el Hombre disfrutará del palacio y se olvidará del cielo. Deleite se dirige a Luzbel en su conjuro. Este se presenta: «Ya asoma / como rayo de arcabuz». Lucifer explica cómo los aullidos atroces del Deleite le han sacado de su «caverna opaca». El Hombre le pide: «Quiero en el castillo entrar / a gozar de sus riquezas». Finalmente, conseguirá su objetivo. Sin embargo, el Palacio es una casa con muchas bestias en ella. El Demonio describe su casa (vv. 1128-1136):

> Hombre, que encantado estás
> en mis prisiones y rejas

siendo tus culpas los hierros
que eslabonan tus cadenas,
este castillo que ves,
donde son los hombres bestias,
es del mundo carne y diablo.

Cada uno de los animales se relaciona con los vicios: el león coronado es el rey; la simia es un privado; el zorro, un consejero del rey Absalón; el lobo, un sacerdote avariento; el perro, un palaciego envidioso; el gato, un juez codicioso; el pavo, una dama vanidosa; la hidra de siete cabezas, un ambicioso; el cocodrilo, un traidor; el falso amigo, la hiena; el oso, un lascivo… Tras esto, el Engaño advierte a Luzbel de la pronta llegada del Redentor. Luzbel reniega de sus artes ya que este Redentor deshizo sus encantos. Manda cerrar el castillo y reforzar la artillería ante el inminente ataque. El Hombre se arrepiente de sus errores. Con la llegada de Cristo destroza y derriba el castillo, cautiva a los encantadores, desencanta a los encantados y encadena a Demonio, Mundo y Carne.

e. Infierno. El *Fénix de amor*

De manera generalizada, los espacios infernales suelen aparecer al final de los autos como destino inequívoco de los personajes malignos. Así, en algunos autores puede haber un escotillón para que, entre llamas, caigan a la infernal cueva. En Valdivieso, los hostigadores se aíslan, huyen de la fortaleza o alcázar ante su fracaso y se retiran a un risco o peñasco desde el que ojear la situación para volver a atacar. En el *Fénix de amor*, se anuncia la llegada de Luzbel. Las consecuencias se hacen sentir en la naturaleza que se marchita ante la furia del Competidor. Inspiración relata cómo entra en batalla contra el Esposo, Luzbel (vv. 1398 y ss.):

Trae en un carro un peñasco
y en él vencida esta fiera […]
En las quiebras del peñasco
entre abrasadoras peñas
hay estrellas derribadas
con colas como cometas,
aquellos que ángeles fueron
y dando aullidos y quejas
cayeron sin redención
al fin sin fin de las penas.

En *Los cautivos libres*, al final del auto, la Duda huye del alcázar de la Fe y se esconde en un risco —referencia directa del infierno— lejos de la influencia divina. Aun así, desde lo alto dice Duda (vv. 1305-1307):

> Yo, que, entre temores fríos,
> desde este risco eminente
> al Dios que he dudado, he oído.

A lo que le replica la Fe:

> Mira que, de despeñarte,
> estás a grande peligro.

Fe intenta hasta el final que la Duda no perezca. El peligro de despeñarse al que alude representa al ángel caído por su soberbia.

Espacios de la vida humana

1.Cárcel: *La serrana de Plasencia*

Este espacio expresa la vanidad de las acciones humanas y está relacionado con el motivo del viaje como símbolo de la vida y la lección moral aneja. Se trata de un espacio relevante que simboliza al Mundo, en su dimensión pecaminosa. Su expresión escénica suele ser el decorado de una reja y los grilletes en pies y manos. La ausencia de libertad representa el castigo a una decisión o acción equivocada del ser humano.

Comienza *La serrana de Plasencia* con la liberación de la prisión de Desengaño por parte de la Razón, quien logró huir de esta una cueva de ladrones. Estos dos personajes relatan, en claro ejemplo de ticoscopia, su historia. Primero, Razón, al inicio del auto; después Desengaño como conclusión.

Razón relata al Esposo cómo en Garganta la Olla, en la Vera de Plasencia, la Serrana se dedica a saltear caminantes por la ladera. Al encontrarse con la Razón, lo trató bien porque sabía que «en las montañas del cielo / tengo casa solariega». Sin embargo, el Apetito le presentó los deleites de la vida material y la Serrana traicionó al Esposo con el Placer, mancillando su honra. Tras burlarla el Placer, ella con la ballesta al hombro se adentró en la sierra. Tomó a la Razón y la condujo a una cueva. Dominaban el lugar la Gula, la Mentira y la Lujuria, de ventera.

El Esposo envía al Desengaño, de pastor, a buscar a la Serrana. Desde lo alto, de pastor, Desengaño aconseja a la Serrana que elija otra senda, a la derecha, más angosta y segura. Por la izquierda aparece un despeñadero, elemento necesario junto con la senda para la descripción del *bivium*. Ante los ruegos de la Serrana, el Desengaño, aun habiendo advertido de que la Santa Hermandad ha enviado a los cuadrilleros en busca de la Serrana y del Engaño, baja junto a ellos. La Serrana se confía de las dulces palabras de perdón del Esposo y llama a los cuadrilleros para que prendan a la salteadora de caminos. Los cuadrilleros la conducen, con cuerdas y lazos en el cuello y en las manos, al camino para ponerla en un palo. La Hermandad está dispuesta a asaetearla con la ballesta cuando el Esposo se cruza delante de ella para que las flechas se claven en él.

En ocasiones, el mismo Mundo terrenal se considera prisión del Hombre como en *El árbol de la vida*. El Hombre, tras morder la manzana del árbol prohibido, es expulsado del Paraíso a vivir errante. La Justicia envía a la Muerte a que le infrinja duros castigos. Así, con cadenas y soga, lo lleva a prisión. El Mundo se interpreta como una prisión, plagada de dolor y sufrimiento, en directa ilustración del tópico de la cárcel del mundo.

En *El hospital de los locos*, cárcel fuerte de la Culpa, salen lindamente disfrazados la Culpa, el Deleite, el Engaño y la Locura, portera del hospital. El Alma ha de llegar como prisionera. En este hospital, sus locos, Luzbel, Gula, Género Humano y Envidia, salen con capirotes, bailes y gritos. Locura pone orden ante los bailes de la Carne y el Mundo y, ante su actitud rebelde, los introduce en sus jaulas. En otra escena, Razón y Engaño intentan disparar al Alma. La Culpa acierta, «la culebra ha entrado en su seno», según la Razón. Sale el Alma boba en la siguiente escena abrazada al Deleite, de quien se deja engañar. La Culpa, rector del Hospital, la define (vv. 421-430):

> Un rico hospital
> del cual ninguno se escapa
> que vio de aire el cristal
> desde el sacristán al papa
> y desde el rey al zagal.
> Dirán en viéndote en él
> que es Torre de Babel;
> y es un hospital de locos

donde sanan los más pocos
de los que vienen en él.

El hospital, según la Razón, es un laberinto de donde nunca saldrá el Alma, porque el ejército infernal da continuas batallas.

El Mundo sale con un caballo de caña y un «rehilero» junto al resto de locos. En ese ambiente festivo, convencen al Alma de que abandone el cielo y coma, beba y baile. Finalmente, consiguen que la Locura la encierre en la prisión más lóbrega tras haber ingerido veneno en las salsas de la comida. En una jaula, ataviada con una pesada cadena y atadas las manos a una reja, la encuentra Inspiración. La consuela y anima de su locura y cautiverio, rompe las cadenas frías de la jaula y la saca de la prisión.

2. El mercado: *Las ferias del alma*

La adaptación comercial de la competición entre los dos bandos, el bien y el mal, es la rivalidad en el mercado o feria del Mundo, lugar común que se remonta a la literatura clásica. Como afirma Louise Fothergill-Payne (1977:53), el tema del mercado aparece ya en el teatro del siglo XVI, donde la mercadería es invariablemente el pan como en el *Auto Tercero* de Juan Luque.

Demonio, Carne y Mundo salen a escena discutiendo porque Dios ha hecho feria franca. Malicia anima al Mundo a que participe con su tienda de dignidades y honores. Así deciden los tres enemigos del alma poner su tienda: Carne, tendera de trajes, disfraces y libreas; Demonio, de pescador, y el Mundo de buhonero, ropavejero. Las mercaderías, los mercaderes y los compradores constituyen una rica galería de vicios y valores mundanales.

En *Las ferias del Alma,* encontramos un magnífico ejemplo de *deixis in phantasma*. Indica la acotación: «Sale en lo alto atalayando a la gente que va a la feria». Sospecha desde encima del torreón describe el cortejo. El rico despliegue de personajes incluye vicios (Avaricia, Envidia, Pereza, Soberbia, Ira) y virtudes (Paciencia, Humildad) junto a santos y personajes del Antiguo Testamento. La música y pólvora indican la entrada de dignidades con sus coches, tiendas, mercancías, carros mercantes, en una rica y jubilosa descripción del ambiente ferial. En la siguiente escena aparecen dos carros: el primero, el carro del Deseo, muy enramado, en el que van los cinco sentidos con sus insignias; el segundo, con «diferentes personas del mundo eclesiástico y seglar, dignidades altas y oficios bajos».

Ya en la feria, Malicia y Demonio, de mercaderes, consiguen tentar al Alma, quien adquiere arrogancia, soberbia, belleza, gracia y honra en su deseo de verse coronada reina. Ya vencida, la conducen a la casa de Placer. El Alma, sucia y rota, llama a Dios arrepentida. Demonio, Carne, Mundo y Rigor exigen que se les devuelva el Alma que se les ha arrebatado. Entregan a la Iglesia, como prueba de su derecho, las escrituras firmadas por el Alma en la compra, sin éxito.

3. El tribunal: *Entre día y noche*

La influencia de este espacio debemos buscarla en las moralidades medievales de procedimiento curialesco, como el antiguo *Proceso entre la Misericordia y la Justicia*. Las escenas de la audiencia y el proceso del hombre leído por un ángel malo como fiscal se reproducen ya en algunas obras de teatro primitivo (Fothergill-Payne 1977:57).

El juicio, audiencia o juzgado se representa constantemente en los autos y manifiestan la familiaridad del público con los temas relacionados con juristas, encarcelamientos, deudas, impagos…

El auto *Entre día y noche* se establece como un juicio en el que Aurora debe escuchar los argumentos del Día y la Noche, en su necesidad de considerarse privilegiados en la historia de la Creación y en el Antiguo Testamento y los profetas. La Justicia, Aurora, preside de juez en su trono, con espada a mano derecha y, a mano izquierda, una pluma. En el tribunal —trono con dos sillas para que tomen asiento los demandantes—, primero Noche y luego Día informan de su derecho y alegan sus leyes y privilegios para ser considerados superior al otro. Finalmente, Justicia «*Pro tribunal sedendo* fallamos…» iguala las dos demandas.

En *La amistad en el peligro,* Rigor y Muerte con varas de alguacil acompañados de dos demonios como corchetes y otro con unos papeles y escribanía van en busca del Hombre, quien se queja de su amarga suerte (vv. 1137-1144):

> Ay, que el Rigor de justicia
> contra mí alta vara trae;
> por su corchete, la Muerte;
> mi conciencia, por fiscal.
> Escribano de la causa
> es un ministro infernal;
> los testigos, mis pecados;
> el relator, la verdad.

El Hombre-delincuente se refugia en sagrado siguiendo el consejo del Príncipe, quien le absuelve de la Instancia. Finalmente, como final esperable, será salvado.

4. La escuela: *La escuela divina*

Descripción sencilla del espacio escénico indicada gracias a los objetos sobre las tablas: sillas, libros, aderezo de escribir… La Iglesia explica al Hombre la historia de la Biblia desde Adán a nuestros días. Entre otros entretenimientos propios de un día festivo, como danzas o comedias, Amor Divino, maestro, crea una escuela. La lección impartida será la historia sagrada. La Iglesia manda traer sillas para los asistentes y anima al Hombre a que se acicale como corresponde para el convite final del día festivo.

Aparecen los primeros oradores: Abraham, Jacob y David y relatan la historia del Antiguo Testamento. Posteriormente entran san Pedro y san Pablo, con un libro, y san Juan, con aderezo de escribir. Se comentan las aportaciones de los apóstoles a la historia de la Iglesia: «Sentaos y luego diréis / por el orden que vinisteis» (vv. 727-728).

Discuten entre la antigua lección (el Antiguo Testamento) y la nueva (Nuevo Testamento). El Amor Divino pone orden y comienzan los discursos en orden de aparición en la Biblia. Tras las exposiciones, reaparece el Hombre, ya galán, y propone un juego para animar el día festivo, cuya finalidad es repasar las enseñanzas del cristianismo.

Conclusiones

Como se ha podido advertir en los diferentes ejemplos, los espacios dramáticos de Valdivieso se sirven del recurso de la deixis *in phantasma* y la ticoscopia para crear espacios escénicos y enriquecer su simbolismo.

La sencillez y economía del recurso permitía integrar todas las referencias espaciales posibles. Finalizaba la ticoscopia con el protagonista tirado sobre el escenario (indicado en la acotación) o el cambio de escenas en el que la acción continuaba sin la creación en escena de espacios complejos.

Así, la descripción de los asistentes a la feria (en *Las ferias del alma*), de la batalla naval entre la galera de la Gracia y del Deleite (*La amistad en el peligro*), la descripción del monte abrupto plagado de peligros (*La serrana de Plasencia*), la huida de la prisión de la Culpa (*El hospital de los locos*) o la descripción de la inseguridad con la que se encamina el hombre hacia el

palacio encantado (en *El hombre encantado*) se pueden incluir en el auto gracias a la reiterada utilización de la deixis *in phantasma* expresada con el sintagma «desde lo alto».

La variedad y riqueza de los espacios dramáticos de los autos de Valdivieso ejemplificados a lo largo de este trabajo —mar y nave, monte y jardín, cielo e infierno, cárcel, mercado, tribunal o escuela— evidencian la complejidad compositiva de estos textos sacramentales.

Bibliografía

Arellano, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Reichenberger / Universidad de Navarra, Kassel / Pamplona, 2001.

—, *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, https://hdl.handle.net/10171/20441.

Bülher, Karl, *Teoría del lenguaje*, Revista de Occidente, Madrid, 1961.

Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 2000.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992.

Covarrubias, Sebastián, *Tesoro de la lengua española*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / Biblioteca Nacional, Alicante / Madrid, 2006, https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4f1p1.

Fothergill-Payne, Louise, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Thamesis Books, London, 1977.

Lázaro Carreter, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid, 2008.

Suárez Miramón, Ana, «Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, 137 (2007), pp. 51-73.

Valdivieso, José de, *Teatro completo*, ed. R. Arias y Arias y R. V. Piluso, Isla, Madrid,1975.

Zugasti, Miguel, «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2017, https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-espacio-escenico-del-jardin-en-el-teatro-de-lope-de-vega/.

Wardropper, Bruce, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. La evolución del auto sacramental (1500-1648)*, Anaya, Salamanca, 1967.

Zimmer, Heinrich, *Mitos y símbolo de la India*, Siruela, Madrid, 2008.

Sobre censura áurea: los problemas textuales de *Cegar para ver mejor,* de Ambrosio de Arce

Gabriel López Cob
Universitat de Barcelona

La censura en el Siglo de Oro es, tal vez, uno de los campos más espinosos de entre todos los estudiados en el marco de la literatura española o hispánica. No obstante, son abundantes los artículos, capítulos de libros o conferencias dedicadas a esta materia, en numerosos casos como pretexto para abordar el estudio de alguna pieza teatral. Así, el presente trabajo tiene como objetivo de estudio la intervención de la censura inquisitorial en el manuscrito autógrafo de *Cegar para ver mejor*, comedia escrita por Ambrosio de Arce en 1653. Comprobaremos el proceso que siguió esta pieza, intervenida por hasta tres censores distintos, a la luz de los procedimientos censoriales áureos en torno a la comedia hagiográfica, género al que pertenece la pieza de Arce. Sin embargo, dado que se trata de un dramaturgo poco o nada citado en los estudios teatrales del Siglo de Oro, dedicaremos algunas líneas preliminares para dar algunas pinceladas biográficas sobre este autor.

Ambrosio de Arce es, hoy en día, un dramaturgo poco conocido entre los siglodeoristas. De hecho, se le ha prestado tan poca atención que apenas se han escrito un par de artículos que abordan científicamente su biografía y sus obras. Ralph Michels, de la Universidad de Standford, llevó a cabo en los años treinta un impecable y minucioso trabajo de investigación en torno a Arce (Michels 1937). Ya en nuestros días, se publicó otro artículo dedicado a este dramaturgo, escrito por Elisa Domínguez de Paz (2020). Con todo, las investigaciones que estoy llevando a cabo contribuirán positivamente a la divulgación científica de este dramaturgo. A partir de los datos recopilados, sabemos que Ambrosio de Arce nació en Madrid en torno a 1621 o 1622 —la fecha no la conocemos con exactitud porque no disponemos (aún) de

su partida de nacimiento—. Asimismo, también sabemos que cursó estudios superiores de Lógica y Teología en la Universidad de Alcalá de Henares entre 1637 y 1646 por los registros hallados en dicha universidad (Michels 1937:159).

A partir de entonces, Arce comienza su andadura por los círculos literarios de nuestro país componiendo poemas que presenta a distintos certámenes poéticos, entre los que destaca el de Nuestra Señora de la Soledad, cuyo primer premio ganó nuestro dramaturgo. En su faceta teatral, escribió cuatro comedias de autoría exclusiva, tituladas *Cegar para ver mejor*, *El Hércules de Hungría*, *La mayor victoria de Constantino Magno* y *El hechizo de Sevilla*; y una en colaboración con otros autores, titulada *Vida y muerte de san Cayetano*, escrita junto con Juan Bautista Diamante, Francisco de Avellaneda, Juan de Matos Fragoso, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa y Agustín Moreto (Gilabert 2020).

Para situarnos cronológicamente, el manuscrito de *Cegar para ver mejor*, comedia hagiográfica sobre santa Lucía y objeto de estudio de este artículo, se aprobó en 1653, aunque no salió publicado en imprenta hasta 1660. Es por ello por lo que la datación de cada comedia sigue siendo difícil de determinar. Sí sabemos la fecha exacta de fallecimiento del autor: el 20 de febrero de 1661 (Michels 1937:162). A excepción de *Vida y muerte de san Cayetano*, estrenada en otoño de 1655 (Gilabert 2020:4-5), no sabemos si consiguió ver representada alguna de sus obras en vida, debido a su temprana muerte. Tras consultar los datos recogidos en la base de datos CATCOM, vemos que de *Cegar para ver mejor* se registran tres representaciones: en 1662 en Lima (Perú), y en 1696 y 1697 en Valladolid (Ferrer Valls *et al.* 2012). Por otra parte, *El hechizo de Sevilla* se representó en numerosas ocasiones en Madrid a lo largo del siglo XVIII (Andioc y Coulon 2008), muestra del nada desdeñable éxito que llegó a cosechar entre el público.

Para alcanzar el objetivo de análisis marcado al inicio, es necesario atender a tres cuestiones. En primer lugar, aquello que define la comedia hagiográfica y su delimitación como uno de los subgéneros de comedia más populares del Siglo de Oro. En segundo lugar, qué censores intervinieron en la censura de esta pieza —sabemos que fueron tres— y las razones que los llevaron a tachar numerosos pasajes; y en tercer lugar, qué se deriva de todo esto y cómo afectó a la versión que se terminó publicando en 1660. Del reducido corpus de comedias de Ambrosio de Arce, se ha escogido esta comedia hagiográfica por ser la única de ellas cuyo manuscrito autógrafo se conserva con las tachaduras de la censura, lo que la hace especialmente privilegiada

para poder comprobar el proceso censorial que siguió. De la comedia en colaboración en la que participó, *Vida y muerte de san Cayetano*, sabemos que fue revisada por la Inquisición, aunque la intervención de los reyes —explicada gracias a la especial devoción de la reina Mariana de Austria, que asistió a la representación en avanzado estado de gestación— permitió que se estrenase en el corral del Príncipe pocos días después de ser representada ante la familia real a finales de octubre de 1655 (Gilabert 2020:4.5).

La comedia de santos fue uno de los subgéneros teatrales más cultivados durante el Siglo de Oro,[1] aunque también uno de los más censurados. Siguiendo las palabras de Francisco Florit, la comedia hagiográfica «reúne una serie de requisitos entre los que destaca una singular inflación de milagros y efectos sobrenaturales junto con elementos propios de otros tipos de comedias» (Florit Durán 2005:618). Es decir, se caracteriza por contar con los efectos especiales propios de las comedias de aparato y la hibridación de ingredientes religiosos y profanos que evidencian el trasvase de la materia religiosa al molde comercial de la comedia nueva. Por otra parte, gozaba de gran popularidad entre el público de la época, interesado en conocer la vida y milagros de aquellos santos que más presentes tenían, además de disfrutar de la espectacularidad de los efectos utilizados en las representaciones, como las apariciones de seres sobrenaturales, las visiones místicas, la levitación de personajes o la ascensión del alma del santo hacia el cielo en la apoteosis final, sin renunciar al humor que permitía al espectador entrar en la obra y conectar con ella.

El interés por la comedia hagiográfica siguió creciendo hasta la primera mitad del siglo XVIII. Durante esta centuria, se intensifican las críticas y descalificaciones hacia el teatro religioso y, especialmente, la comedia de santos, debido al proceso de desacralización que sufrían, algo que ocurre de forma paralela a la situación cada vez más problemática del auto sacramental. No obstante, esta mezcla entre lo sagrado y lo profano traía de cabeza a los guardianes de la fe, representados, entre otros, por los censores inquisitoriales, ya que consideraban una herejía contaminar hechos sagrados con asuntos profanos. De hecho, es algo que no solo sucedía en la península, también en el teatro virreinal de Nueva España, tal y como explica Maya

[1] Para un estudio de la comedia hagiográfica, sigue siendo fundamental el volumen de Dassbach (1997).

Ramos Smith en su libro *Censura y teatro novohispano (1539-1822): ensayos y antología de documentos* (1998):

> En nuestros documentos predomina la censura inquisitorial a las comedias de santos [en el siglo XVII], mismas que, pese a no ser todavía abiertamente perseguidas, sí eran severamente vigiladas y, por ende, analizadas, evaluadas y juzgadas. Y dependiendo de cuán nocivas o peligrosas se llegaran a considerar (Ramos Smith 1998:186-187).

La severa vigilancia hacia este tipo de piezas no se entendería sin las tesis salidas del Concilio de Trento, concretamente en la sesión número 22, celebrada en 1562 —sobre el modo en el que se debía celebrar misa— y la 25, celebrada en 1563 —sobre la veneración de los santos y sus reliquias—. Estos aspectos en torno al culto litúrgico afectarían, sin duda, al modo en que se representarían las comedias hagiográficas, razón por la que la censura ejercía su control con más ahínco. De hecho, se tiene constancia de dos comedias —*Los tres portentos de Dios*, de Vélez de Guevara; y *Las misas de San Vicente Ferrer*, de Enríquez Gómez— en las que el Santo Oficio intervino justo antes de sendas representaciones, tal y como explica Antonio Roldán Pérez en *Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII* (1998:126).

La censura de comedias no tenía por qué involucrar a la Inquisición si no era necesario, aunque observamos que, con las piezas hagiográficas, su intervención se hace más presente que en otros casos. Los procesos censoriales a los que debían someterse este tipo de comedias terminaron en su inevitable prohibición a partir de 1748, aunque nadie conoce la ubicación de tal documentación. Es por ello por lo que se suele utilizar la Real Cédula de 9 de junio de 1765 como final de las representaciones hagiográficas, así como de los autos sacramentales. Siguiendo la explicación de Roldán Pérez (1998:125), el procedimiento censorial que seguía el teatro era el siguiente: una primera revisión eclesiástica (no inquisitorial), a la que seguía otra civil —entre un fraile y un corrector oficial—, cuya aprobación debía dar el corregidor. Solo después de estas revisiones podía intervenir el Santo Oficio si la pieza en cuestión era delatada ante un tribunal inquisitorial.

A partir de dicha denuncia, dos calificadores se encargaban de estudiar la obra, cuyo desacuerdo podía romper un tercer calificador. Tras las conclusiones del fiscal, que podía estar o no de acuerdo con el informe de los calificadores, el Consejo de la Suprema y General Inquisición dictaba una

sentencia acerca de la prohibición o expurgación de dicha comedia (Roldán Pérez 1998:127). Por otra parte, la censura se llevaba a cabo atendiendo a tres ítems: aquellas cosas opuestas a la fe católica —desde simples errores dogmáticos a atentados contra la religión y el estamento eclesiástico—, enderezar y promover las buenas costumbres —como ejemplo de virtud cristiana— y los asuntos que afectaban a los privilegios del rey, aunque también podían prohibirse libros que no tuvieran utilidad alguna.

Teniendo presente esta explicación sobre los procedimientos que seguía la censura de comedias, veamos el caso concreto que nos ocupa. Como bien he comentado hace un momento, dos calificadores se encargaban de estudiar la pieza delatada ante la Inquisición. No obstante, en la censura del manuscrito de *Cegar para ver mejor* intervinieron tres: Antonio de Nanclares, Juan Navarro de Espinosa y fray Miguel Guerrero, cuyos datos biográficos pueden leerse en la base de datos CLEMIT (Urzáiz Tortajada *et al*. s. f.). De don Antonio de Nanclares se sabe poco: además de censor, es autor de la comedia *La hechicera del cielo, Santa Eufrasia* (1663). Del segundo, Juan Navarro de Espinosa, sí que conocemos más datos: así, fue fiscal de comedias en Madrid, y poseía notables dotes para la poesía, según Pérez de Montalbán.

Durante su etapa como censor, cuya cronología abarca desde 1638 a 1655, destacó por su perfil severo e intransigente, ya que analizaba las comedias con gran meticulosidad, según afirman José María Ruano de la Haza (1989) y Jorge Ferreira Barrocal (2023) en sus respectivos trabajos sobre Navarro de Espinosa. Censuró numerosas obras, como *La aurora del sol divino* de Francisco Jiménez Sedeño, en la que tachó varias escenas enteras sobre el Diablo y la Virgen María; *El águila del agua* de Vélez de Guevara, en la que tachó juramentos de los personajes, como «¡voto a Dios!», algo que también reprochará a Lope de Vega; y, finalmente, *Cegar para ver mejor*, en la que profundizaremos ahora.

Con todo, a Navarro de Espinosa también le gustaba aportar su punto de vista no tanto como censor sino como lector: encontramos ejemplos de ello en *El negro del Serafín* de Vélez de Guevara,[2] en el que sustituye parte de un juramento (cambia la palabra «Dios» por «Alá»), resultado, en parte, de esa obsesión de Navarro de Espinosa por prohibir juramentos en las comedias que censuraba (Ferreira Barrocal 2023:211). Por otra parte, del tercer

[2] Para ver más detalles sobre la censura de esta pieza, véase González Martínez (2012).

calificador, fray Miguel Guerrero, no tenemos datos reseñables, aunque será él quien zanje la problemática en torno a la comedia de Ambrosio de Arce. Tomando como objeto de análisis ecdótico el manuscrito de *Cegar para ver mejor* —según mis cálculos, es autógrafo en un 80 %, ya que el otro 20 % pertenece a otra mano—, es curioso observar los comentarios que los distintos censores escribieron en esas páginas, siguiendo, además de lo que he podido comprobar en mis investigaciones, el riguroso análisis que lleva a cabo Héctor Urzáiz en sus estudios.

El primer comentario lo encontramos en el folio del inicio de la primera jornada, justo debajo de las *dramatis personae* y al lado de los versos iniciales de la comedia. Se trata de la nota de remisión de la comedia a la censura, notificando que fuese enviada a don Antonio de Nanclares. Las fechas no están claras debido al estado de la tinta y la caligrafía, pero nos encontramos en el mes de diciembre de 1653. Podemos leer la revisión de Nanclares tras la primera jornada, en la que se autoriza la comedia bajo algunas modificaciones:

> He visto esta comedia de *Cegar para ver mejor* y, no diciendo lo que va borrado y rubricado, y la audiencia de Pascasio donde habla de los jueces y ministros, lo demás está ajustado y decoroso, a mi parecer salvo mejor, conforme a las órdenes de Vs. M. (Urzáiz Tortajada s. f.:1).

Tras esta nota, puede leerse otra en la que se ordena enviar la comedia al fiscal Juan Navarro de Espinosa, un censor muy minucioso en sus observaciones sobre los textos que le llegaban, como hemos comentado antes. Su nota censora es ciertamente extensa, aunque el tono de la tinta apenas la hace legible. Es interesante destacar algunos elementos clave de ella. Navarro de Espinosa deja claro que ninguna de las fuentes consultadas dice que santa Lucía se quitase los ojos: «Señor, he visto esta comedia de Santa Lucía y todos los que han escrito la vida desta santa no dicen que se sacase los ojos» (Urzáiz Tortajada s. f.:2).

Prosigue con otros temas, como la contaminación con relatos populares («una monja, […] solicitándola un galán, viendo que su mayor incentivo nacía de sus ojos, se los envió con una criada; y el galán se convirtió y bautizó; y después, milagrosamente, los cobró, teniendo mejor vista»), o todo aquello concerniente a la iconografía de la santa («[hubo] moción del Espíritu Santo, para que lo hiciese [sacarse los ojos]; que sin esta moción quien se cortase

miembro [o] sacase los ojos pecaría mortalmente»). La intervención del Espíritu Santo es algo que Arce sabía que era necesario introducir en la obra para la restauración del honor y la santidad de Lucía, hecho que Navarro de Espinosa tuvo en cuenta (Urzáiz Tortajada 2013:196-197).

A pesar de todas las observaciones que anota Navarro de Espinosa, consiente en la representación de esta comedia, entendiendo que «en lo que se aparta de la historia desta santa, es en lo forzoso que es necesario para hacer comedia, no apartándose ni contradiciendo en lo principal a la verdad della». Por tanto, asume que las desviaciones efectistas que realiza el autor son necesarias para el desarrollo de la comedia, motivo por el que acaba aceptando su aprobación. No obstante, era necesario eliminar y subsanar todo aquello que hubiese sido marcado o tachado, tal y como había señalado ya Antonio de Nanclares en su nota. Finalmente, encontramos el correspondiente comentario remitiendo la revisión de la comedia al provisor fray Miguel Guerrero, intentando despejar las dudas en torno a la representación iconográfica de santa Lucía, sobre si era correcto o no que se quitase los ojos. Con todo, Guerrero recuerda que «no es de inconveniente [esta problemática] porque basta la costumbre de la Iglesia, que pinta a S$^{ta.}$ Lucía con los ojos en un plato». Las tres revisiones parecen, finalmente, esclarecer las dudas de unos y otros acerca de la forma de representar a la santa.

Al margen de esto, este triple proceso de revisión y censura por el que tuvo que pasar *Cegar para ver mejor* afectó, sin duda, al texto que se acabaría publicando siete años más tarde, en 1660, en la parte XIII de *Comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*. Según los cálculos realizados a partir de la edición que se está llevando a cabo sobre esta comedia, la censura llegó a tachar 274 versos, lo que supone el 9,44 % del número total de versos (2902 versos). De esos 274 versos, la mayoría de ellos (186 vv., casi el 67 %) pertenecen a la tercera jornada, que presenta dos versiones totalmente distintas entre el manuscrito autógrafo de 1653 y el impreso de 1660.

A pesar de todos esos versos tachados, hubo algunos que se acabaron introduciendo en la versión impresa, lo que provoca una diferencia de 117 versos entre ambos testimonios. La temática de los fragmentos censurados es variada, aunque la mayoría hacen referencia a bromas del gracioso Chicharrón sobre vicarios y doctores, por ejemplo (vv. 895-899). Por otra parte, entre los versos 1394 y 1608 encontramos diversas irregularidades textuales, en las que se mezclan arreglos escénicos con intervenciones de la censura.

De hecho, en el reverso del folio 21 encontramos numerosas rayas horizontales, que marcan un corte entre la intervención anterior y la siguiente. Un poco más adelante, en el folio 23, encontramos también otra tirada de versos tachados, en un diálogo entre el virrey Pascasio y el gracioso Chicharrón. Hay algunos versos que han podido ser recuperados parcialmente, a pesar de los tachones que dificultan su lectura. Por otra parte, desconocemos el motivo real que llevó a cambiar por completo la tercera jornada, aunque seguramente pudo ser por la polémica en torno a los ojos de Lucía y la intervención del Espíritu Santo, motivo por el que no se ponían de acuerdo los tres censores.

En conclusión, a través de este trabajo hemos podido comprobar cómo funcionaba la censura inquisitorial en las comedias del Siglo de Oro, especialmente en *Cegar para ver mejor*, una pieza hagiográfica escrita por un dramaturgo con unas dotes literarias nada desdeñables. La intervención de hasta tres censores distintos en la revisión de la comedia provocó numerosos tachones y cambios en el testimonio manuscrito que acabaron afectando a la versión impresa años más tarde. Una de las tareas de la filología consiste precisamente en rescatar,[3] cuando es posible, todo este patrimonio oculto que silenció la censura y completar así la historia de la transmisión textual.

Bibliografía

Andioc, René y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo xviii (1708-1808)*, vol. II, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2008.

Dassbach, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*, Peter Lang, New York, 1997.

Domínguez de Paz, Elisa, «*El hechizo de Sevilla* de Ambrosio Arce de los Reyes», *Estudios Humanísticos. Filología*, 42 (2020), pp. 185-205.

Ferreira Barrocal, Jorge, «Actualización de un perfil censor: Juan Navarro de Espinosa en la base de datos CLEMIT», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 11, 1 (2023), pp. 197–222.

Ferrer Valls, Teresa *et al.*, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM*, s. f., http://catcom.uv.es.

Florit Durán, Francisco, «Comedia hagiográfica y censura: el caso de *La Santa Juana I* de Tirso de Molina», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La*

[3] En la actualidad, el autor de estas líneas está llevando a cabo la edición crítica de *Cegar para ver mejor*.

hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro, ed. M. Vitse, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2005, pp. 617-636.

Gilabert, Gaston, «Prólogo», en Juan Bautista Diamante, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, Francisco de Avellaneda, Juan de Matos Fragoso, Ambrosio de Arce y Agustín Moreto, *Vida y muerte de san Cayetano*, ed. G. Gilabert (2020), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, pp. 1-30.

González Martínez, Javier J., «La transmisión impresa de un manuscrito dramático censurado: el caso de *El santo negro*, *El negro del Serafín* o *El negro del mejor amo*», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3 (2012), pp. 403–417.

Michels, Ralph J., «A Seventeenth Century Dramatist: Ambrosio de los Reyes y Arce», *Hispanic Review*, 5, 2 (1937), pp. 159-169.

Ramos Smith, Maya, *Censura y teatro novohispano (1539-1822): ensayos y antología de documentos*, Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli, México, 1998, pp. 186-187.

Río Barredo, María José del, «Censura inquisitorial y teatro de 1707 a 1819», *Hispania Sacra*, 78 (1986), pp. 279–330.

Roldán Pérez, Antonio, «Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII», *Revista de La Inquisición*, 7 (1998), pp. 119–136.

Ruano de la Haza, José María, «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII», en *Estudios Sobre Calderón y El Teatro de La Edad de Oro: Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, dir. F. Mundi Pedret, PPU, Barcelona, 1989, pp. 201–229.

Urzáiz Tortajada, Héctor, «Tapándole las vergüenzas a la comedia: censura y teatro clásico», en *La desvergüenza en la comedia española: XXXIV Jornadas de teatro clásico*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2013, pp. 179-215.

—, «Hagiografía y censura en el teatro clásico». *Revista de Literatura*, 77, 153 (2015), pp. 47–73.

—, *Informe de censura: «Cegar para ver mejor»,* en Héctor Urzáiz Tortajada *et al.*, *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales. CLEMIT*, s. f., http://buscador.clemit.es.

Los versos omitidos de *El noble siempre es valiente* de Antonio Enríquez Gómez (alias Fernando de Zárate): ¿censura o atajo escénico?

Alexander J. McNair
Baylor University

El primer testimonio de la comedia conocida como *El Cid Campeador* o *Vida y muerte del Cid*, publicada en ediciones sueltas entre 1715 y 1822, es un manuscrito fechado el 5 de abril de 1660 en Sevilla, custodiado por la BNE (Mss/17229).[1] Originalmente intitulado *El noble siempre es valiente*, el manuscrito es autógrafo, en parte, del dramaturgo judeoconverso Antonio Enríquez Gómez, que lo firmó con el seudónimo Fernando de Zárate.[2] Una examinación del manuscrito revela varios versos que no están en las versiones impresas posteriormente. En la tercera jornada de esta comedia histórico-legendaria el Cid conquista la ciudad de Valencia, prepara su defensa contra el ejército del rey Búcar y recibe una visión del apóstol san Pedro que anuncia la muerte inminente del héroe. Entre estas escenas que interpretan la *Leyenda de Cardeña* con gravedad, el dramaturgo interpoló

[1] La Barrera (1860:506-508) fue el primero en describir este manuscrito, que estaba en la colección de Agustín Durán. Paz y Melía (1934:390) lo sigue, aunque adscribe la fecha del 15 de abril de 1660 al autógrafo. Urzáiz (2002:301) y McGaha (1991:lix) también tienen el Mss/17229 por autógrafo. A pesar de su dedicatoria, lo cual parece indicar copia en limpio destinada a coleccionista o a la imprenta (véase García-Reidy 2018), Porras-Landeo (1976:116) cree que «el manuscrito nos da la impresión que era de uso de un actor». Sobre el éxito de esta obra en la imprenta de los siglos XVIII y XIX, véase González Cañal (2013) y, sobre su transmisión textual, McNair (2020, 2021).

[2] Sobre la biografía de Enríquez Gómez y su identidad «Zárate», véase Révah (2003) y McGaha (1991:VIII-XLIX); corrige la hipótesis de La Barrera (1860), sostenida por Porras-Landeo (1976), de que se trata de dos personas distintas.

una escena de alivio cómico: el gracioso, Chaparrín, maltrata a Alí, un moro valenciano, atormentándole con tocino. Alí, sin embargo, utiliza la codicia e ignorancia del cristiano para engañarlo y huir. La escena ocupa el fol. 36 y los primeros renglones del fol. 37 (los vv. 2768-2843 en la edición que preparamos). Las sueltas publicadas en Lisboa, Sevilla y Madrid antes de 1750 solo incluyen dieciocho de los setenta y ocho versos de la escena (vv. 2768-2775, 2788-2799). Las sueltas tardías (c. 1750-1822) restauran una docena de los versos originales (vv. 2776-2787). Hay evidencia en el manuscrito de que toda la escena, menos los primeros ocho versos, corría el riesgo de ser eliminada. Esta comunicación propone explorar los posibles motivos de estos recortes. Comparamos las intervenciones editoriales en el manuscrito con otros textos teatrales para averiguar si se trata de un caso de censura o de atajo escénico.

Como apunta José María Díez Borque (1978:48), los autores (empresarios) de las compañías teatrales «estaban capacitados, personalmente, para 'reconstruir' y 'reescribir' el texto de la comedia, según unas necesidades precisas». William R. Manson y C. George Peale (2002:41-62) han notado, por ejemplo, que el autógrafo de *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara, escrito explícitamente para la actriz Jusepa de Vaca, sufrió varios recortes a la hora de montarse en el escenario; los atajos escénicos indicados en el autógrafo, según los editores, modifican la visión del poeta mucho para los corrales. María Luisa Lobato (2022:116-117) ha indicado algunas de las posibles razones por las cuales las compañías teatrales decidían efectuar cambios en los textos de los dramaturgos áureos: el fallecimiento repentino de un actor, por ejemplo, puede requerir una reorganización de versos entre los otros actores o la eliminación total de versos sacrificables; o los comediantes pueden simplemente abreviar pasajes que resultan «demasiado largos para la puesta en escena»; o «suprimir pasajes que eran difíciles de poner en escena» (Lobato 2022:119). Lobato (2022:120) menciona que «una de las intervenciones más frecuentes en los manuscritos de compañía» son «los atajos, marcas que señalan NO encuadrando de algún modo un grupo de versos». Vemos este tipo de intervención en el manuscrito de *El noble siempre es valiente*, y no solo en los fols. 36-37. Muchos versos parecen destinarse a la eliminación. Algunas de las octavas del parlamento largo de la infanta Altisidora en la primera jornada, por ejemplo, están encuadradas con líneas horizontales y verticales (fols. 2-3). La palabra «no» se escribe en

los márgenes para indicar que no se debían recitar. A veces se encuentra la marca de otra mano que intervino después, tachando «no» y añadiendo «sí».

Hay evidencia que indica que estas intervenciones en el manuscrito podrían ser marcas de los comediantes y no de los censores oficiales: el mismo tipo de atajos escénicos un siglo más tarde se ve en los apuntes impresos de esta obra que conserva la Biblioteca Histórica de Madrid (BHM). La BHM tiene cinco ejemplares de la *Vida y muerte del Cid Campeador, y noble Martín Peláez*, publicada por la Librería de Quiroga en 1792, cuatro de los cuales tienen acotaciones manuscritas, probablemente hechas por el apuntador o el autor de la compañía. Algunos de los apuntes tienen listas del reparto y las fechas de representación; también tienen correcciones y versos añadidos para adaptar la obra al escenario. Pero una de las marcas más frecuentes en estos apuntes es la indicación «sí» o «no» al lado de versos «encuadrados» (generalmente con corchetes en las sueltas). Algunos de los mismos pasajes que sufren recortes en Mss/17229 se marcan como atajos escénicos en un apunte de 1812 (BHM Tea 1-18-8, a1): en las páginas 2-3 el apuntador encuadra cuatro de las octavas de Altisidora que mencionamos arriba. El apunte señala atajos semejantes en el largo parlamento de Martín Peláez en la primera jornada, aunque estos versos no se encuadraron en el manuscrito de 1660. El manuscrito de 1660, sin embargo, indica otras omisiones: hasta doce versos en fol. 27v, cinco octavas en el fol. 34r-v, cuatro versos más al final de la tercera jornada (fols. 40v-41r) y, por supuesto, los versos que estudiamos aquí: los suprimidos entre los fols. 36r y 37r. Lobato (2019:152) escribe sobre otro apunte impreso en la BHM: «Estos y otros pasajes marcados en el impreso […] permite afirmar que los corchetes se sitúan en parlamentos generalmente largos y que pueden tratarse de indicaciones para los comediantes de posibles supresiones, en vistas a hacer más ágil la representación».

En cuanto a los apuntes de los siglos XVII y XIX, concordamos con la opinión de Lobato. Además, esta afirmación puede extenderse a ciertos pasajes encuadrados del ms. de 1660: las octavas en la relación que hace Altisidora en la primera jornada, o tal vez las que declaman varios personajes al final de otra escena de la tercera. Pero este tipo de marca, también evidente en la escena de Chaparrín y Alí, objeto de nuestro estudio, no se explica tan fácilmente. Los vv. 2776-2843 están encuadrados y la palabra «no» aparece cinco veces en los márgenes a la izquierda de la línea gráfica vertical que corre entre los versos mencionados. Pero no se trata de un parlamento largo. La escena, en realidad, es un minientremés que se prestaría a una

representación «ágil». Además, cuarenta y cuatro de los versos encuadrados de esta escena jamás vuelven a aparecer en los otros testimonios textuales. Los vv. 2800-2843, encuadrados y marcados con *no* en el manuscrito no se representaron, que sepamos, pero tampoco se imprimieron después de 1660. Los atajos meramente escénicos por lo general no se omiten de las versiones posteriores del texto. Por ejemplo, los otros versos encuadrados en Mss/17229, omitidos, al parecer para la representación, están presentes en las sueltas. Otro dato curioso: hay versos de la escena de Chaparrín/Alí que sí reaparecen en las sueltas, y que tampoco sufren recortes en los apuntes impresos, lo cual indica que la escena en sí no causaba problemas técnicos para la puesta en escena. ¿Los últimos cuarenta y cuatro versos, solo preservados en el manuscrito, fueron suprimidos por otras razones? «Como se sabe» escribe Lobato (2022:120), «en algunos casos puede darse la duda de si esta nota corresponde al censor».

Ahora vale la pena comparar nuestro manuscrito con otro, cronológicamente más cercano, el cual da muestras de haberse usado tanto para el montaje escénico como para el proceso de aprobación. El manuscrito al que nos referimos se encuentra en la BHM (Tea 1-47-4) y también es atribuido a Fernado de Zárate: *El maior prodigio de las misas de san Vicente Ferrer*. En la tradición impresa se conoce como *Las misas de san Vicente Ferrer*. Héctor Urzáiz Tortajada (2002:301) lo ha clasificado como autógrafo.[3] Fechada el 10 de marzo de 1661 en Sevilla, Tea 1-47-4 tiene la firma de Fernando de Zárate con la misma rúbrica que encontramos en el *El noble siempre es valiente*. Hemos identificado la mano como la del copista que intervino después del fol. 9r en BNE Mss/17229 (McNair 2023). El manuscrito se usó como referencia para el montaje de la obra en los corrales áureos. Según las fechas de aprobación y censura que se encuentran al final (Málaga, 1664; Madrid, 1688), el manuscrito estaría en el repertorio de una compañía durante por lo menos tres décadas. La cartelera confirma lo que la existencia de varias ediciones sueltas de la obra sugiere: también subió a los tablados en el siglo XVIII; en Madrid hubo por lo menos siete puestas en escena entre 1708 y 1733 (Andioc y Coulon 2008:790). Pero el manuscrito de 1661 muestra intervenciones agresivas de tipo ético y estético.

[3] Sobre la atribución véase también McGaha (1991:LIX-LX), Domínguez (2012), *Manos* (2023) y McNair (2023). Ya se ha estudiado mucho con relación a la censura (CLEMIT).

No entramos aquí en análisis exhaustivo de *Las misas de san Vicente Ferrer*; le remitimos al lector al estudio de este manuscrito que hizo Elisa Domínguez de Paz (2012). No obstante, podemos señalar algunos casos instructivos para la comparación de las marcas que se encuentran en los dos manuscritos. Hay pasajes encuadrados y marcados «no» en el manuscrito de *Las misas*, más de lo que encontramos en el manuscrito de *El noble*. Como ha indicado Domínguez de Paz (2012:14), estos atajos «parecen de tipo escénico» y no intervenciones del censor. Las intervenciones censorias se marcan claramente con una cruz en el margen, a veces acompañada por las palabras «quítese» o «quítese todo».[4] Que los atajos escénicos de *Las misas* son más extensos que los del manuscrito de *El noble* no sorprende, pues *Las misas* es obra más extensa. *Las misas* consta de cuarenta páginas a doble columna en la edición suelta de la Imprenta de la Santa Cruz (Salamanca) mientras que *Vida y muerte del Cid*, suelta de la misma imprenta, ocupa solo treinta y seis páginas. Además, los recortes de este tipo indicados en *Las misas* ocurren muchas veces en parlamentos largos, confirmando otra vez lo que Lobato propone en el caso de los atajos escénicos de las comedias de Moreto.

La censura oficial, por otra parte, se limitaba a momentos de inquietud teológica en el caso del manuscrito de *Las misas*. En muchos casos se trata de exclamaciones blasfemas por parte del gracioso, Soleta. Por ejemplo, cuando su amo don Bartolomé les pide ayuda a Dios y a la Virgen de Montserrate en la segunda escena de la primera jornada, Soleta exclama: «¿Para qué? ¡Qué lindo orate!» (fol. 5r). El censor encuadra el renglón, tacha el verso y lo marca con dos cruces, el «quítese» y su rúbrica. En el margen a la izquierda del texto se leen las palabras propuestas como sustituto: «¡válgate lindo orate!». Esta sustitución refuerza la petición piadosa de don Bartolomé en vez de burlarse de ella. Otras omisiones o cambios requeridos por los

[4] Hay licencias de Pedro Lanini y Juan de Vera Tassis al final del manuscrito de *Las misas* donde los censores clarifican las marcas que indican censura. Vera Tassis, por ejemplo, escribe «me parece que mandando borrar, V. Illma, todo cuanto va anotado con una cruz, se puede permitir licencia para representarse». El proceso de censura y aprobación evoluciona a lo largo de los siglos XVII-XIX, pero en las últimas décadas del siglo XVII, todavía seguirían el proceso establecido durante el reinado de Felipe III: el censor y el fiscal aprobaron el texto (a veces con cambios) con la autoridad del protector, miembro del Consejo de Castilla (Díez Borque 1978:18-20; Thacker 2012:47); la licencia era secular, pero la Inquisición podía intervenir también, así que el censor y el fiscal vigilaban pasajes posiblemente blasfemos o heréticos (McKendrick 1989:185-186).

censores incluyen las exclamaciones «¡lléveme el diablo!» (fol. 5v), «¡dado estoy a Mahoma!» (fol. 6r) y los últimos dos versos de la primera jornada: «MULEY. Adiós, amigo Soleta. / SOLETA. Los diablos lleven tu alma» (cito aquí la suelta de Imprenta Santa Cruz, Salamanca; estas líneas no son legibles en 18r del manuscrito, por las tachas). Pero estos casos, tanto como otros pasajes más extensos que claramente inquietaban a los censores, jamás se suprimieron en los impresos; y no solo en la *Parte XXIII de Comedias nuevas* publicada en 1665 (la cual antecede a las censuras de Lanini y Vera Tassis), las sueltas publicadas en el siglo XVIII, como la de la Imprenta de la Santa Cruz ya mencionada, tampoco omitieron estos pasajes.

Lobato (2022:120) concluye, sin embargo, que «cuando se examina el contenido de lo atajado, resulta en general fácil dictaminar si se trata de una censura de tipo ético, estético o de circunstancias». En lo que queda de este estudio, nos conviene examinar el contenido de la escena. Todos los testimonios textuales tienen los primeros ocho versos de la escena y los vv. 2788-2799, que reproducimos abajo:

CHAP. ¿No hay un esclavo que salga
a servirme? Hola, Celín.
ALÍ. ¿Qué mandáis?
CHAP. ¡O, casta ruin,
engendrado en una galga,
limpia aquí!
ALÍ. Tu esclavo soy.
CHAP. A mucha grandeza vengo,
duçientos esclavos tengo,
dado a mil perros estoy.
¡Celindillo!
ALÍ. ¿Señor?
CHAP. Pon
igual esta quiroteca.
Dime, ¿en la casa de Meca
has besado al Zancarrón?
ALÍ. Señor, nosotros tenemos
por divino y por profeta
a Mahoma.
CHAP. Linda seta.
ALÍ. Y por ella moriremos.
CHAP. ¿Cómo puede ser divino

un hombre que no bebió
vino en su vida, y mandó
que no comiesen tocino?

Esta es la escena que presentan las sueltas más tempranas (Lisboa 1715, Madrid c. 1740, Sevilla c. 1750) y otro manuscrito del siglo XVIII (BNE, Mss/15995). En esta versión Chaparrín se aprovecha de su estatus nuevamente adquerido de *conquistador*: «A mucha grandeza vengo / duçientos esclavos tengo». El gracioso llama a Alí, usando el apodo «Celín» o «Celinillo» («Celindillo» en el MS) y le da tareas ínfimas: «limpia aquí»; «pon igual esta quiroteca». También abusa verbalmente de su esclavo, haciendo mofa del Islam: «casta ruin, / engendrado en una galga»; «dado a mil perros estoy». La escena termina con una pregunta, malintencionada, sobre la fe personal del esclavo. Cuando Alí responde sinceramente sobre su creencia en el profeta Mahoma, Chaparrín emite una exclamación sarcástica y se burla de las prohibiciones y restricciones halal: «¿Cómo puede ser divino / un hombre que no bebió / vino en su vida, y mandó / que no comiesen tocino?».

Obviamente, para una sensibilidad posmoderna, las crudezas antiislámicas resultan de mal gusto. No obstante, en ello no había nada censurable para el siglo XVII. Si Alí afirma que a Mahoma lo tiene por divino (tampoco ortodoxo desde el punto de vista islámico) y que está dispuesto a morir por su religión, es un personaje musulmán en fin; y ahí está Chaparrín precisamente para desmentirle, aunque con su acostumbrada torpeza. Empezando con la suelta publicada en Madrid por Antonio Sanz en 1750, las ediciones del texto restauran doce versos más, insertados entre los vv. 2775 y 2788:

[CHAP.] ¡Hola!
ALÍ. ¿Señor?
CHAP. ¿Dónde están
mis perros para pringallos?
ALÍ. Limpiando están tus caballos.
CHAP. ¿Dónde, moro?
ALÍ. En el zaguán.
CHAP. Haced que pongan de gala
el alazán.
ALÍ. Puesto está.
CHAP. ¿Qué hace el caballo allá?
Subildo luego a esta sala.

ALÍ. Por imposible lo hallo,
mirad que es falible yerro.
CHAP. ¿No subís vos, siendo un perro,
por qué no podrá el caballo?

Aquí el gracioso continúa su abuso verbal a Alí, insistiendo en que el moro esclavizado suba el caballo a la sala. Cuando Alí resiste, Chaparrín le insulta de nuevo con el epíteto de perro: si el perro puede subir a la sala, ¿por qué no puede el caballo?

Es probable que las sueltas tardías incluyeran estos versos, no porque decidieron volver al manuscrito de 1660, sino porque Antonio Sanz tendría acceso a otra versión impresa, hoy perdida, que no los había omitido. Tal vez esta es la comedia «Noble siempre es valiente, s[uel]t[a] en V[alenci]a» que menciona Juan Isidro Fajardo en su índice de comedias impresas antes de 1716 (fol. 38r). Los doce versos omitidos de las sueltas tempranas no difieren mucho en tono de los versos incluidos, por lo cual podemos confirmar que su omisión no resultó de una censura. Una hipotética copia en limpio, la cual serviría para componer la suelta en las imprentas de Lisboa o Sevilla, hubiera incorporado los ajustes escénicos de un apunte manuscrito. Otro posible motivo para el atajo en estas sueltas tempranas podría ser la necesidad de asegurar que el texto cupiera dentro de las treinta y dos páginas concedidas a la obra por las impresas sevillanas; Antonio Sanz y la Imprenta de la Santa Cruz le dedicaron treinta y seis páginas a la comedia. Pero el hecho de que también los omitió la primera suelta (Lisboa 1715), de cuarenta y dos páginas (con mucho espacio en la última), apunta la probabilidad de que las sueltas sevillanas se basaban en la edición de Lisboa, u otro texto que omitiera los vv. 2776-2787.[5]

Es importante notar que la escena (larga o corta) tiene una función estrutural. Es esencial para dar la impresión del paso del tiempo entre la entrada del Cid en Valencia y la escena de su muerte. Históricamente, varios años separan los dos eventos. Sin la escena del gracioso la obra tendría que proceder directamente de la victoria a la muerte, un salto cronológico demasiado abrupto. La escena no se puede eliminar del todo y el hecho de que algunos de los *no* en los márgenes del manuscrito están tachados indica que los cómicos se dieron cuenta de esto. Pero también es cierto que

[5] Como BNE Mss/15995, *El noble siempre es valiente* (fechado c. 1700), que también omite los versos en cuestión.

la obra quedaba un poco larga ya (más de 3000 versos en comparación con los 2600-2800 versos representables en el formato habitual de la época). La extensión de por sí justifica la eliminación de los últimos cuarenta y cuatro versos de la escena, pero vale la pena examinar su contenido para ver si se detectan otros posibles factores que explicarían su omisión, no solo en la representación de la obra, sino de la tradición textual después de 1660. Los impresos terminan la escena con el comentario sobre el profeta que nunca probó vino y «mandó / que no comiesen tocino», pero en Mss/17229 Chaparrín decide sacar un trozo de tocino y forzar al musulmán que lo trague:

Pero aquí tengo una lonja
de tocino en un pañuelo
que me sobró en el tinelo
por estar llena la esponja.
Y vive Cristo que si
no la come el perro Agar
que lo tengo de pringar,
sí por vida del Sofí *(saca un poco de tocino)*
abra la boca...

ALÍ. Señor,
a tu valor no es decente.

CHAP. ¡Comerala aunque reviente!

Lo que empieza como burla se convierte en tortura. Irónicamente, dado lo que sabemos sobre la actitud de los españoles respecto de los musulmanes en el siglo XVII, el moro esclavizado le da al cristiano una lección sobre la decencia. La escena sigue:

ALÍ. Por no comella...

CHAP. ¡Ah, traidor!

ALÍ. ...te descubriré un secreto,
de un tesoro peregrino.

CHAP. ¿Tesoro? Guardo el tocino.
El esclavo más discreto
eres que tengo, ¿y adónde
está el tesoro, Celín?

Para no comer tocino y luego infringir las restricciones dietéticas impuestas por su fe, Alí promete revelarle a Chaparrín el secreto de un tesoro. Aquí el poeta se vale del tópico de la codicia del conquistador.[6] Alí consigue su libertad por el tesoro prometido y Chaparrín está cegado por la posibilidad de enriquecerse y de comprarse un título de nobleza:

ALÍ. Libertad te pido en fin.
CHAP. Libre estás.
ALÍ. Puedes ser conde
con alajas semejantes:
hay en telas carmesíes
mil perlas, dos mil rubíes
y más de seis mil diamantes
en aquesta caja están, *(saca una caja del vestuario)*
la llave es esta; a la puerta
porque está abierta
(mamola el señor Balán).

Alí no tiene ningún tesoro. Le da al codicioso una caja y una llave, escapándose antes de que Chaparrín la abra:

CHAP. Mucho le debo a este moro.
Jesús, compraré un ducado
y juntamente un condado.
Veamos este tesoro,
que quien a su cargo toma
el ser duque como yo... *(Abre y saca un pie de un borrico).*
¡Vive Dios, que me dejó
el zancarrón de Mahoma!
¡Oh, qué barbado tesoro!
En esto el galgo adoraba,
con este me convidaba,
pues, ¡aguarde el perro moro,
que si de aquestas canillas

[6] El tópico es prominente en otra comedia atribuida a Zárate, *La conquista de México*, modelada quizá sobre *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* por Lope de Vega (Urzáiz 2002:300). En las comedias atribuidas a Zárate la codicia se asocia con los personajes no nobles (como Chaparrín) o maliciosos (como Pedro de Alvarado en *La conquista*).

el zancarrón se endereza,
vive Dios que en su cabeza
se le pienso hacer astillas!

Chaparrín sueña con comprarse «un ducado / y juntamente un condado», pero en vez de encontrar «mil perlas, dos mil rubíes / y más de seis mil diamantes» solo encuentra la pata de burro cuando abre la caja. El gracioso blasfema a Mahoma y termina la escena rabiando.

Sin descontar la posibilidad de que la compañía que usaba este manuscrito recortara estos cuarenta y cuatro versos simplemente para agilizar la obra, me gustaría proponer otro motivo para el atajo. Desde una perspectiva teológica/moral, no había nada censurable para el siglo XVII: si el gracioso faltaba respeto al Islam, eso no iba a erizarle la piel a ningún censor de la época. No obstante, sí podría haber incomodado al público ver que el cristiano quedó burlado por un musulmán más listo. La escena, tal como la escribió Enríquez Gómez, es una inversión del famoso episodio en que el Cid engaña a Raquel y Vidas, los dos prestamistas judíos, a quienes les empeña las arcas de arena. La codicia, bajeza e ignorancia del gracioso contrasta fuertemente con la generosidad, nobleza y astucia del Cid. Enríquez Gómez retrata al Cid en esta comedia con un carácter intachable, lo que la audiencia esperaba. ¿Es posible que Enríquez Gómez intentara incomodar un poco al espectador, al yuxtaponer la nobleza del Cid y los instintos más bajos del gracioso, cuyos prejuicios e intolerancia religiosa eran precisamente los de la audiencia? El carácter del Cid se destacaría aun más en comparación, pero tal vez la escena en su formato más largo arriesgara socavar la gravedad del final de la comedia, tanto la victoria del Cid antes como la muerte del Cid después.

En conclusión, podemos afirmar que no se trata de un ejemplo de la censura oficial y sí parece ser un atajo escénico. Pero si la omisión de los últimos cuarenta y cuatro versos (más de la mitad de la escena) no sufrió una censura oficial, sufrió otro tipo de censura, lo que Octavio Paz (en *Sor Juana, o las trampas de la fe*) llamó «prohibición implícita»: «Su obra nos dice algo pero para entender ese *algo* debemos darnos cuenta de que es un decir rodeado de silencio», el silencio de «lo que no se puede decir» (1995:16-17). Lo que escribió el poeta, quizá, rozaba en lo que el autor de la compañía no podía decir. ¿Hasta qué punto podía el dramaturgo desafiar los prejuicios y expectativas de su público? La respuesta contundente de los comediantes que se enfrentarían a ese público fue «hasta el v. 2799». Según Díez Borque

(1978:48), esta «situación» (la discrepancia entre lo que el dramaturgo cree representable y lo que el autor decide representar) no ocurría por razones ideológicas con frecuencia, «pues los poetas eran perfectamente conscientes de sus límites y participaban, ellos mismos, de la ideología del censor». Pero Díez Borque (1978:48) también reconoce que «en caso de duda, el autor de comedias modificaría el texto como solía hacer —a otro propósito—, de acuerdo con las necesidades de su compañía o su experiencia sobre el gusto del público». El caso de las omisiones de la escena que hemos examinado aquí demuestra que a veces los motivos éticos y estéticos coincidían a la hora de hacer los recortes escénicos.

Bibliografía

Andioc, René y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols., Fundación Universitaria Española, Madrid, 2008.

CLEMIT (Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales), dir. H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid, 2012-2023, https://clemit.uv.es [Base de datos].

Díez Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.

Domínguez de Paz, Elisa, «*Las misas de San Vicente Ferrer*, una controvertida comedia de Zárate censurada por la Inquisición (siglos XVII y XVIII)», *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 6 (2012), pp. 6-39.

Enríquez Gómez, Antonio, *El Cid Campeador y el noble siempre es valiente*, Bernardo da Costa de Carvalho, Lisboa, 1715 [Suelta, BNE T/3979].

—, *El Cid Campeador y el noble siempre es valiente*, Imprenta de Joseph Padrino, Sevilla, s. f. [c. 1750] [Suelta, BNF 8-YG-Piece-427].

—, *La conquista de México*, en *Parte treinta: Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Domingo García Morrás, Madrid, 1668, pp. 228-259.

—, *El maior prodigio de las misas de San Vicente Ferrer*, Sevilla, 1661 [Manuscrito, BHM Tea 1-47-4].

—, *Las missas de San Vicente Ferrer*, Imprenta de la Santa Cruz, Salamanca, s. f. [c. 1780] [Suelta, BHM C 18770].

—, *El noble siempre es valiente*, Sevilla, 1660 [Manuscrito, BNE Mss/17229].

—, *El noble siempre es valiente*, s. l., s. f. [c. 1700] [Manuscrito, BNE Mss/15995].

—, *La vida y muerte del Zid y noble Martin Pelaez*, Casimiro Martínez, Madrid, s. f. [c. 1740] [Suelta, BNE T/19751].
—, *Vida y muerte de El Cid, y noble Martín Peláez*, Antonio Sanz, Madrid, 1750 [Suelta, BNF YG-385].
—, *Vida y muerte de El Cid, y noble Martín Peláez*, Imprenta de la Santa Cruz, Salamanca, s. f. [c. 1770] [Suelta].
—, *Vida y muerte de El Cid, y noble Martín Peláez*, Librería de Quiroga, Madrid, 1792 [Suelta, BHM Tea 1-18-8-a].
Fajardo, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias, que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*, Madrid, 1717 [Manuscrito, BNE Mss/14706].
García-Reidy, Alejandro, «From Stage to Page: Editorial History and Literary Promotion in Lope de Vega's *Partes de comedias*», en *A Companion to Lope de Vega*, ed. A. Samson y J. Thacker, Támesis, Londres, 2018 [2008], pp. 51-60.
González Cañal, Rafael, «Un éxito en los escenarios: *El Cid Campeador* de Antonio Enríquez Gómez», en *Teatro español de los Siglos de Oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, ed. J. M. Díez Borque *et al*., Visor, Madrid, 2013, pp. 77-98.
La Barrera, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1860.
Lobato, María Luisa, «Entre ética y estética: la censura del teatro de Agustín Moreto». *Talía. Revista de Estudios Teatrales*, 1 (2019), pp. 135-161.
—, «Marcas de actor en manuscritos teatrales autógrafos de comedias del siglo XVII», *Anales de Literatura Española*, 36 (2022), pp. 109-131.
Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos, dir. M. R. Greer y A. García-Reidy, 2022, http://www.manos.net.
McGaha, Michael, «Introduction», en Antonio Enríquez Gómez, *The Perfect King / El rey más perfecto*, ed. M. McGaha, Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, Tempe, Arizona, 1991, pp. vii-lxiv.
McKendrick, Melveena, *Theatre in Spain 1490-1700*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
McNair, Alexander J. «Variantes y versos perdidos: *El Cid Campeador* de A. Enríquez Gómez entre el manuscrito (1660) y las comedias sueltas», *Humanities Commons* (2020), http://dx.doi.org/10.17613/tsmm-7076.
—, «*Vida y muerte del Cid* de "Un ingenio de esta corte": Transmisión y recepción de las sueltas tardías», *Humanities Commons* (2021), http://dx.doi.org/10.17613/pyps-tb22.

—, «Esteban Enríquez de Fonseca (1631-¿1664?): copista de comedias y víctima de la Inquisición» [Comunicación en el XXXIII Congreso Internacional de Literatura y Estudios Hispánicos, Cádiz, 22 jun 2023].
Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la Fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995 [1982].
Paz y Melía, A., *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, vol. I, Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1934.
Porras-Landeo, Juan, *Una edición crítica del manuscrito «El noble siempre es valiente», Comedia de don Fernando de Zárate y Castronovo*, Wayne State University, Detroit, 1976 [Tesis doctoral].
Révah, I. S., *Antonio Enríquez Gómez: un écrivain marrane (v. 1600-1663)*, ed. C. L. Wilke, Chandeigne, Paris, 2003.
Thacker, Jonathan, «Lope de Vega, Calderón de la Barca and Tirso de Molina: Spain's Golden Age drama and its legacy» en *A History of Theatre in Spain*, ed. M. M. Delgado y D. T. Gies, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, pp. 36-56.
Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, 2 vols., Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.
Varey, J. E. y N. D. Shergold, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Támesis, Londres, 1989.
Vélez de Guevara, Luis, *La serrana de la Vera*, ed. W. R. Manson y C. G. Peale, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2002.

La articulación de los espacios dramáticos en la producción trágica de Cristóbal de Virués

Elena Merlino
Università di Firenze

1. Cristóbal de Virués, trágico filipino

El autor sobre el cual concentraremos nuestras reflexiones, el valenciano Cristóbal de Virués, es uno de los principales exponentes de la experiencia teatral filipina, que tuvo una vida breve, la década comprendida entre 1577 y 1587, y un éxito de público bastante limitado.[1] Sin embargo, esta forma de experimentación trágica constituye un momento de transición fundamental en que comienzan a delinearse aquellas prácticas teatrales que llegarán a ser esenciales en el drama aurisecular,[2] también en relación a la elaboración y a la construcción del espacio de la ficción, que es el tema que trataremos en este breve estudio.[3] Las propuestas trágicas de esta década nacen bajo la

[1] Además de Virués, entre los exponentes más conocidos se hallan Andrés Rey de Artieda, Juan de la Cueva, Lupercio Leonardo de Argensola y Miguel de Cervantes. La década de experimentación se concluye con la publicación de la *Tragedia de la honra de Dido restaurada* y de la *Tragedia de la destruyción de Constantinopla* por parte de Gabriel Lasso de la Vega, que «continúa, cierra y liquida la corriente trágica que invade la escena de la España filipina» (Hermenegildo 1983:18).

[2] En esta fase de «lotta per l'egemonia tra le diverse pratiche sceniche» (Oleza 2012:10) que llevará a la formación de la comedia nueva, la experimentación trágica filipina constituye «una de esas prácticas coincidentes y contradictorias […] y, con toda probabilidad, [...] una de las más relevantes» (Canavaggio 2000:60).

[3] Para un excurso sobre los estudios que se han focalizado sobre cuestiones visuales, espaciales en particular, de la comedia áurea, sobre todo a partir de los imprescindibles ensayos de Díez Borque (1975), Varey (1986) y Dixon (1986), se remite al fundamental estudio de Rubiera (2005) y a tres volúmenes monográficos, publicados entre 2014 y 2015, con contribuciones de numerosos especialistas, que se insertan

influencia del teatro neosenequista, principalmente filtrado a través de la experiencia artística y el discurso crítico de Giovanbattista Giraldi Cinzio. Con *Orbecche* en particular, publicada en 1541, el literato italiano propone una nueva forma trágica capaz de dar cuerpo a las inquietudes contemporáneas y de suscitar emociones fuertes en el público, poniendo en escena episodios de violencia, crueldad y abusos de poder: nos referimos al llamado «teatro del horror» (Hermenegildo 1973:155).

Los trágicos filipinos tratan de liberarse parcialmente de los preceptos clásicos, de las reglas neoaristotélicas, sobre todo de tiempo y lugar, y el resultado es, sustancialmente, un intento de conciliación entre modelo clásico y exigencias de un nuevo público en formación, *abierto*, heterogéneo: el público de los primeros corrales de comedia.[4]

En Virués, la influencia de Giraldi y del modelo neosenequista es evidente: el horror, narrado y exhibido, como instrumento de reflexión ético-política, el gusto por la intriga novelesca, la presencia de cortesanos ambiciosos y lisonjeros, el uso de argumentos o episodios inventados insertados en un marco histórico son algunos de los elementos que caracterizan su producción.

Como subraya Ferrer Valls, la construcción de los dramas viruesinos se basa en una

> búsqueda conciente de simbiosis entre arte antiguo y moderno, y la concepción del teatro como instrumento de perfección ética, que explica su inspiración senequista y le mueve a la exhibición sobre las tablas de personajes monstruosos predominantemente femeninos, con la finalidad de provocar en el público el rechazo del mal y de la perversión (Ferrer Valls 1997:xxxv).

Además, con la excepción de *Elisa Dido*, la tragedia más respetuosa de la tradición clásica, todas las obras presentan los personajes alegóricos del Prólogo y de la Tragedia, que abren y cierran las piezas: como en los dramas de Giraldi, estas secuencias no tienen la función de narrar los antecedentes, sino de ofrecer una clave de lectura de la obra, de proponer reflexiones

en el proyecto «Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos», coordinado por F. Sáez Raposo.

[4] Como ha sido evidenciado por la crítica, la recepción de estos textos fue dificultosa sobre todo debido a la distancia entre la tipología de público erudito que estas tragedias requerían y el carácter heterogéneo del público del corral (Hermenegildo 1973, López Fonseca 2014, D'Artois 2017).

teóricas relativas a la práctica dramática y evidenciar su planteamiento didáctico-moral.

Las obras trágicas de Virués se encuentran en el volumen *Obras trágicas y líricas del Capitán Virués*, publicado en Madrid en 1609. No conocemos la exacta fecha de composición de las tragedias que, en orden de edición, son *La gran Semíramis, La cruel Casandra, Atila furioso, La infelice Marcela* y *Elisa Dido,* sin embargo, las distintas hipótesis críticas que se han sucedido durante las últimas décadas tienden a situarla entre 1575 y 1590 (Hermenegildo 2003:17-18).

Lo que observaremos es el empleo de algunos recursos dramáticos por parte del poeta valenciano en la construcción de los espacios representados y su articulación, con tres ejemplos concretos.[5]

2. La identificación de los espacios dramáticos en las tragedias de Virués

En primer lugar, en las obras del dramaturgo, la identificación de las estrategias escenotécnicas utilizadas y de los espacios dramáticos en que la acción se desarrolla se realiza a partir de las acotaciones, esto vale tanto para los espacios visibles al público como para los que se esconden detrás de las puertas del vestuario, pero igualmente importantes en el enredo. Estas referencias se sacan principalmente de las didascalias implícitas, contenidas en los diálogos de los personajes, y solo en pocos casos encontramos acotaciones explícitas que nos dan indicaciones sobre la configuración de los espacios y la dinámica de representación de determinadas escenas.

En general, como se puede observar en las tablas propuestas (1, 2, 3, 4 y 5), Virués tiende a mantener la unidad de lugar en cada acto y en tres de sus cinco tragedias (*La gran Semíramis, La cruel Casandra* y *Atila furioso*) al cambio de acto le corresponde un cambio de espacio dramático visible, cuyas características, con la excepción de *La infelice Marcela*, en que encontramos varias referencias verbales y deícticas a los espacios representados, permanecen bastante indeterminadas.

Además, en tres tragedias, una acotación explícita que precede las *dramatis personae* señala al lector el espacio ficcional en que se desarrolla la

[5] Todas las citas se sacan de las ediciones modernas de las obras de Virués, es decir, la de Weiger para *La infelice Marcela* y las de Hermenegildo para las demás tragedias.

obra: al principio de *La cruel Casandra* encontramos la acotación siguiente: «*El teatro es una sala real*»; en *La infelice Marcela* la acotación dice: «*Es el teatro un monte espeso, con una cueva*» y, finalmente, en *Elisa Dido* el espacio dramático se indica con las palabras siguientes: «*El teatro es el templo de Júpiter, audiencia pública de Dido en Cartago*».

En cambio, en *La gran Semíramis*, Virués identifica los espacios dramáticos en el prólogo, y el objetivo principal de esta referencia es justificar, explicar su consciente ruptura de las unidades de tiempo y lugar:

> PRÓLOGO [...] Advierto
> que esta tragedia, con estilo nuevo
> que ella introduce, viene en tres jornadas
> que suceden en tiempos diferentes:
> en el sitio de Batra la primera,
> en Nínive famosa la segunda,
> la tercera y final en Babilonia,
> formando en cada cual una tragedia,
> con que podrá toda la de hoy tenerse
> por tres tragedias, no sin arte escritas
> (vv. 23-32).

Como se puede observar, Virués subraya la voluntad de conciliar modelo clásico y «estilo nuevo», y esta mediación se desprende de la estructura misma de la obra, puesto que cada jornada, ambientada en un lugar y en un tiempo distintos, constituye una *pequeña tragedia*, con un inicio, un desarrollo y una conclusión bien delineados, en que se vuelve a proponer de manera cíclica un mismo modelo político tiránico encarnado por Nino, Semíramis y Ninias: «En la cadena que forman los tres reyes [Nino, Semíramis, Ninias], se repite, como eco siniestro, una forma semejante y abusiva de ejercicio del poder» (Hermenegildo 2003:47).

Así pues, cada acto de las cinco tragedias se compone de un único cuadro, en la acepción establecida por Ruano de la Haza (2000:69), es decir, de «acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados». En cada acto-cuadro Virués evita, a través de varias estrategias de las que veremos unos ejemplos, el temporáneo vacío escénico, manteniendo una cierta continuidad en la acción dramática.

A pesar del indudable estatismo y de la excesiva verbosidad que los caracteriza, en los dramas de Virués se hallan también unas interesantes soluciones performativas. Algunos de los recursos, como la presencia de uno o más personajes al paño, el aparte, las voces desde dentro, las apariencias,[6] aplicadas singularmente o en combinación, no solo tienden a repetirse en las obras del dramaturgo, sino que, en ciertos casos, facilitan la articulación de los espacios y de las secuencias dramáticas dentro de un mismo cuadro. Al mismo tiempo, es evidente que muchas de estas técnicas tienen que ver con el ocultamiento de la identidad, el engaño, la mentira, temas centrales en el planteamiento dramático, ideológico y político de Virués.

2.1. El sitio de Batra en *La gran Semíramis*

Desde el punto de vista de la configuración espacial y de la puesta en escena, encontramos un caso interesante en la primera jornada de *La gran Semíramis*: la realización escénica del sitio de Batra. Como se indica en el prólogo, la primera jornada se desarrolla bajo la muralla sitiada por las tropas de Nino, y las palabras del general Menón lo confirman:

> MENÓN Retirose después d'esta batalla
> el Príncipe Alejandro con la gente
> dentro d'esta fortísima muralla
> adonde se defienden osadamente
> (vv. 127-130).

Una «fortísima muralla» que, como sugiere Hermenegildo (2003:56), «se construye colgando del primer corredor —tal vez del segundo— un lienzo pintado». Las palabras de Semíramis, en que se delinea la estrategia de ataque, proporcionan ulteriores detalles —de decorado verbal— sobre la configuración de la muralla que separa los personajes en escena de la ciudad, escondida detrás de la fachada del teatro:

> SEMÍRAMIS En estos altos riscos confiados
> tienen, según lo veo, sin defensa
> todas estas almenas los cercados,

[6] Con la única excepción de *La infelice Marcela*, la técnica de la apariencia, de la que no nos ocuparemos en este estudio, aparece en las fases conclusivas de todas tragedias del dramaturgo valenciano.

seguros de tener por aquí ofensa,
y así, mientras qu'estos descuidados
acuden todos a la furia inmensa
de la gente de Nino, fácilmente
subir por aquí puede alguna gente
(vv. 143-150).

Por lo tanto, los soldados salen al escenario para poner en práctica el plan de Semíramis. Las acotaciones implícitas sugieren también la presencia de una escalera que los actores utilizan para subir la muralla de Batra, apoyándola a la fachada del teatro:

CELABO Tigris, traé volando aquí una escala.
[...]
TIGRIS Ya la escala y el ánimo están prestos.
CELABO Pues arrímala luego al fuerte muro
(vv. 193-202).

Uno tras otro, todos los personajes en escena suben por la fachada del teatro y desaparecen de la vista del público por las puertas de la primera o de la segunda galería (imágenes 1 y 2).[7] El escenario se queda temporáneamente vacío y los espectadores asisten al sitio de Batra indirectamente, oyendo los gritos de Celabo y del pueblo fuera de escena, acompañados presumiblemente por otros gritos indistintos:

CELABO ¡Mueran, mueran! ¡Vitoria, Asiria, Nino!
PUEBLO ¡Libertad, Batra! ¡Al arma, al arma, al arma!
(vv. 224-225).

Las didascalias explícitas confirman el empleo del recurso de las voces desde dentro: «*Después de gran batalla dentro, salen Nino, Menón, Semíramis, Celabo, Tigris, Gión, Teleucro, Zopiro*» (v. 225, acotación): aquí el dramaturgo, en lugar de recurrir a la narración sucesiva del acontecimiento, decide poner en escena una secuencia difícil de realizar directamente sobre

[7] Agradecemos al ingeniero Carlo Speranza por la realización de todas las imágenes presentes en este estudio. Las medidas del modelo 3D del teatro se basan en las del Príncipe de Madrid, por ser el corral más documentado, según la reconstrucción propuesta por Allen y Ruano de la Haza (1994).

el escenario con los recursos a disposición, aprovechando el espacio físico del corral, ampliando sugestivamente sus límites mediante las voces y los ruidos indistintos fuera del escenario y las entradas y salidas de los actores por las puertas del vestuario, de las galerías en particular. Como indica Hermenegildo (2003:56-57), la constante interacción de los actores con los dispositivos escénicos y con las aberturas de la fachada del teatro implica que los lienzos pintados que presumiblemente representaban la muralla de la ciudad no cubrían las puertas del vestuario, que tenían que permanecer practicables durante todo el acto.

La manera en que Virués pone en escena el sitio de Batra suscita otras reflexiones, dado que este recurso, además de ampliar los límites impuestos por la arquitectura del corral y hacer dialogar el espacio visible y no visible haciéndolos vívidos y concretos en la mente del espectador, permite al dramaturgo mantener la unidad de lugar en el acto y, sobre todo, evitar un posible cambio de cuadro; de hecho, el escenario se queda momentáneamente vacío, sin embargo, las voces y los sonidos que proceden del interior del edificio teatral crean continuidad en el desarrollo de la acción dramática y, por ello, la secuencia del sitio, realizada en parte en escena y principalmente fuera del escenario, debe considerarse parte de un único cuadro.

2.2. La muerte de la reina y de Gerardo en *Atila furioso*

Otra secuencia interesante por el uso de los espacios y su articulación la encontramos en la segunda jornada de *Atila furioso*, en que Virués combina varios recursos dramáticos, señalados por acotaciones explícitas e implícitas. En la secuencia en cuestión, Atila y Flaminia se esconden al paño, detrás de las cortinas de una de las puertas laterales del vestuario, para sorprender a la reina mientras invita a su amante a entrar en su aposento. El público ya sabe que el encuentro es fruto de las maquinaciones de Flaminia, que, en hábito de hombre, ha prometido a la reina alcanzarla por la noche; luego, ha convencido a Gerardo, enamorado de la reina, de que ella lo está esperando en su aposento. Como indica la acotación explícita —«*Reina en la ventana*» (v. 1118, acotación)—, la reina se asoma a la ventana del cuarto, y algunos ruidos que proceden desde dentro anticipan su salida al balcón de la galería, como se puede fácilmente deducir de las palabras de Atila: «Pues escóndete y callemos, / que parece que he sentido...» (vv. 1116-1117).

Atila y Flaminia al paño comentan en un aparte no señalado las palabras y la presencia de la reina a la ventana: Atila, como es propio de su naturaleza

violenta e impetuosa, querría actuar inmediatamente contra su mujer, mientras Flaminia lo exhorta a calmarse:

ATILA Ya me parece que veo
no sé a quién en el balcón;
ya yo mismo en mí peleo
con mi bravo corazón
porque su furia no empleo.
Y es milagro si me fuerzo,
pues en ninguno ha nacido
corazón tan encendido,
aunque braveza y esfuerzo
muchos hay que lo han tenido.
FLAMINIA Para conseguir tu intento
conviene que te reportes
y que ese tu encendimiento
ahora atajes y acortes,
aunque te cause tormento.
Y bien sé que es menester
valor y seso cumplido,
pues en esto que te pido
pensaron muchos saber,
pero pocos han sabido
(vv. 1128-1147).

Luego, Gerardo sale al escenario llevando la toquilla de Flaminio, y la reina, tomándolo por su enamorado, lo invita a entrar en su aposento: «REINA. Mi bien, la puerta está abierta. / GERARDO. Entro pues; tomo ya el puerto / de gozo que es esa puerta» (vv. 1165-1167).

También en este caso, Virués se sirve del nivel horizontal del escenario y del nivel vertical, es decir, de las puertas a nivel del tablado y de la primera galería, desde la que la reina se dirige a Gerardo (imágenes 3 y 4). En el momento en que Gerardo entra en el aposento, Atila, a pesar de las resistencias de Flaminia, que, en parte, se ha arrepentido por la cadena de acontecimientos que sus engaños han causado, sigue a Gerardo en el cuarto de la reina, como indica la acotación explícita: «*Entra*» (v. 1179, acotación). Poco después, Atila mata a la reina y a Gerardo, aunque el asesinato se realiza lejos de la mirada del público. Como en la *Semíramis*, los gritos desde dentro compensan la ausencia de la dimensión visual del acto:

ATILA ¿Do estás, traidora mujer?
Y tú, traidor, ¿dónde estás?
REINA ¡Ay de mí!
GERARDO ¡Ay de mí!
REINA ¡Misericordia!
GERARDO ¡Piedad!
ATILA Según vuestra lealtad,
la clemencia será así.
Ya hice mi voluntad
(vv. 1171-1177).

Como en el ejemplo anterior, las voces desde dentro, en este caso combinadas con el aparte y la presencia de unos personajes al paño, no solo desempeñan un papel *práctico*, relacionado con la oportunidad de realizar escenas complejas en el tablado o demasiado violentas (aunque en las piezas de Virués hay ejemplos de muertes violentas que se ponen en escena ante los ojos de público),[8] sino que permite ensanchar los límites, los confines del espacio escénico, de articular de manera más fluida el espacio visible (el espacio externo al palacio) e invisible (el aposento de la reina), otorgando al segundo una mayor profundidad y consistencia material. Esta *consistencia* y, sobre todo, continuidad entre espacios dramáticos contiguos se consolidan y refuerzan también gracias al movimiento de los actores, de Atila en particular, dentro y fuera del escenario.

En efecto, tras haber cometido los delitos, Atila sale inmediatamente al escenario pronunciando los siguientes versos hiperbólicos:

(Sale).
ATILA [...] Yo lo mismo en mil hiciera
si ahora con mil topara
y si de cien mil vertiera
la sangre, no me quitara
la sed de mi saña fiera
(vv. 1778-1182).

8 Piénsese en la muerte de Flaminia en *Atila furioso*: el protagonista estrangula a la mujer sobre el tablado, ante los espectadores, poco antes de morir por el veneno que la misma Flaminia le ha suministrado (vv. 1773-1788).

2.3. La muerte de Marcela en *La infelice Marcela*

Otro ejemplo en este sentido lo podemos hallar en *La infelice Marcela*, la obra que más se acerca a la fórmula de la comedia nueva: nos referimos a la secuencia en que Virués pone en escena, prácticamente a la vez, la muerte de Marcela y el enfrentamiento entre Landino, el esposo de Marcela, y los bandoleros que habían raptado a la mujer.

Marcela, sola en el tablado, bebe por error el veneno que el jefe de los bandoleros, Formio, había destinado a otro personaje, Felina. En el momento en que Marcela se desmaya y cae al suelo, la acotación indica el desarrollo del enfrentamiento detrás de las puertas del vestuario, en el espacio invisible de la playa, y el público puede oír la voz de Landino mientras anuncia la violenta muerte de sus enemigos. Luego, Landino sale al tablado con sus compañeros y descubre el cuerpo de Marcela:

MARCELA [...] En plomo me he convertido.
¡Ay, Dios, y qué pesadumbre!
No hay ver del cielo la lumbre.
¡Jesús! ¡Fáltame el sentido!

(Hay dentro gran rumor de batalla, diciendo lo siguiente:)

LANDINO Mueran, no haya clemencia,
que en casos semejantes
el rigor es justísimo y loable.
Del cielo es la sentencia;
queden estos gigantes
debajo de su monte abominable
como los de la tierra
que al trono celestial movieron guerra.

(Salen Landino, Ismenio, Isidro, Dionisio).

[...]
Si a mi esposa no veo
¿qué victoria o qué gloria aquí poseo?
ISMENIO ¿Cómo que no la hallas?
Hela aquí, Señor, hela
(vv. 1929-1950).

Como en el sitio de Batra, las voces desde dentro, junto con el movimiento de los actores entre espacio escénico y extraescénico, hacen que los espacios visibles y no visibles, la montaña y la playa, respectivamente, dialoguen de manera dinámica y permiten articular eficazmente dos distintas secuencias dramáticas, es decir, la muerte de Marcela y el enfrentamiento, evitando vacíos escénicos. En este caso, eso se realiza no solo a través de las voces fuera de escena, sino también mediante la presencia física, concreta, del cuerpo de la mujer en el tablado durante toda la duración de la lucha que tiene lugar detrás de las cortinas del teatro.

4. Conclusiones

En fin, el análisis del conjunto de la producción dramática de Cristóbal de Virués y los ejemplos propuestos, a pesar de la indudable predominancia de un cierto estatismo escénico, muestran también el empleo de determinados recursos escénicos, repetidos a menudo en momentos clave de las piezas con mínimas variaciones, que indican un cierto cuidado en lo que respecta la dimensión performativa de los textos. Estos recursos permiten una articulación mayormente fluida y dinámica tanto entre espacios ficcionales (visibles y no visibles) como entre secuencias dramáticas, y anticipan en parte algunos mecanismos de empleo de los dispositivos escénicos del corral y de la construcción de los espacios que llegarán a ser parte integrante de la praxis teatral barroca, dominada por un gran dinamismo y flexibilidad espaciales.

Bibliografía

Canavaggio, Jean, *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2000.

D'Artois, Florence, *Du nom au genre: Lope de Vega, la Tragedia et son public*, Casa de Velázquez, Madrid, 2017.

Díez Borque, José María, «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español», en *Semiología del teatro*, ed. J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 249-290.

Dixon, Victor, «La comedia de corral de Lope como género visual», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 35-58.

Ferrer Valls, Teresa, «Prólogo», en *Teatro clásico en Valencia*, I, ed. T. Ferrer Valls, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1997.

Hermenegildo, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español,* Planeta, Barcelona, 1973.
—, «Introducción», en Gabriel Lasso de la Vega, *Tragedia de la destruyción de Constantinopla*, ed. A. Hermenegildo, Reichenberger, Kassel, 1983.
—, «Introducción», en Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis y Elisa Dido*, Cátedra, Madrid, 2003.
López Fonseca, Antonio, «Teatro y tradición clásica a fines del s. XVI: Juan de la Cueva y la "tragedia del horror"», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, II (2014), pp. 283-313.
Oleza, Jean, *L'architettura dei generi nella comedia nueva di Lope de Vega*, trad. I. Sgargi *et al.*, Panozzo Editore, Rimini, 2012.
Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000.
Ruano de la Haza, José M. y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Castalia, Madrid, 1994.
Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Arco/Libros, Madrid, 2005.
Sáez Raposo, Francisco (ed.), *La creación del espacio dramático entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2014.
Saéz Raposo, Francisco y Alessandro Cassol (ed.), *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberamericane,* V (2014), https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/868.
Sáez Raposo, Francisco y Antonio Cortijo Ocaña (ed.), *eHumanista*, XXX (2015), número monográfico *La puesta en escena en el teatro español del primer Siglo de Oro*, https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/30.
Varey, John E., «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 271-297.
Virués, Cristóbal de, *Obras trágicas y líricas del Capitán Virués*, Alonso Martín, Madrid, 1609.
—, *La infelice Marcela* [1609], ed. J. G. Weiger, Albatros, Valencia, 1985.
—, «La cruel Casandra» [1609], en *Antología del teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, ed. A. Hermenegildo, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, pp. 265-353.
—, «Atila furioso» [1609], en *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, ed. A. Hermenegildo, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 275-351.
—, *La gran Semíramis y Elisa Dido* [1609], ed. A. Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2003.

Anexo

Jornada-cuadro (vv.)	Espacio dramático
I-1 (39-742)	Espacio bajo la muralla de Batra
II-1 (743-1487)	Sala del trono en el palacio de Nínive
III-1 (1488-2355)	Sala real en el palacio de Babilonia

Tab. 1. Segmentación en cuadros de *La gran Semíramis*

Jornada-cuadro (vv.)	Espacio dramático
I-1 (52-698)	Sala del palacio real
II-1 (699-1409)	Sala del palacio real (antecámara)
III-1 (1410-2072)	Sala del palacio real

Tab. 2. Segmentación en cuadros de *La cruel Casandra*

Jornada-cuadro (vv.)	Espacio dramático
I-1 (50-459)	Sala del palacio real
II-1 (460-1206)	Espacio externo, fuera del palacio real
III-1 (1207-1910)	Sala del palacio real

Tab. 3. Segmentación en cuadros de *Atila furioso*

Jornada-cuadro (vv.)	Espacio dramático
I-1 (42-673)	Monte con cueva en Galicia
II-1 (674-1455)	Monte con cueva en Galicia
III-1 (1456-2052)	Monte con cueva en Galicia

Tab. 4. Segmentación en cuadros de *La infelice Marcela*

Jornada-cuadro (vv.)	Espacio dramático
I-1 (1-490)	Templo de Jove en Cartago
II-1 (491-1082)	Templo de Jove en Cartago
III-1 (1083-1525)	Templo de Jove en Cartago
IV-1 (1526-1917)	Templo de Jove en Cartago
V-1 (1918-2350)	Templo de Jove en Cartago

Tab. 5. Segmentación en cuadros de *Elisa Dido*

Imagen 1. El sitio de Batra en *La gran Semíramis.*

Imagen 2. El sitio de Batra en *La gran Semíramis.*

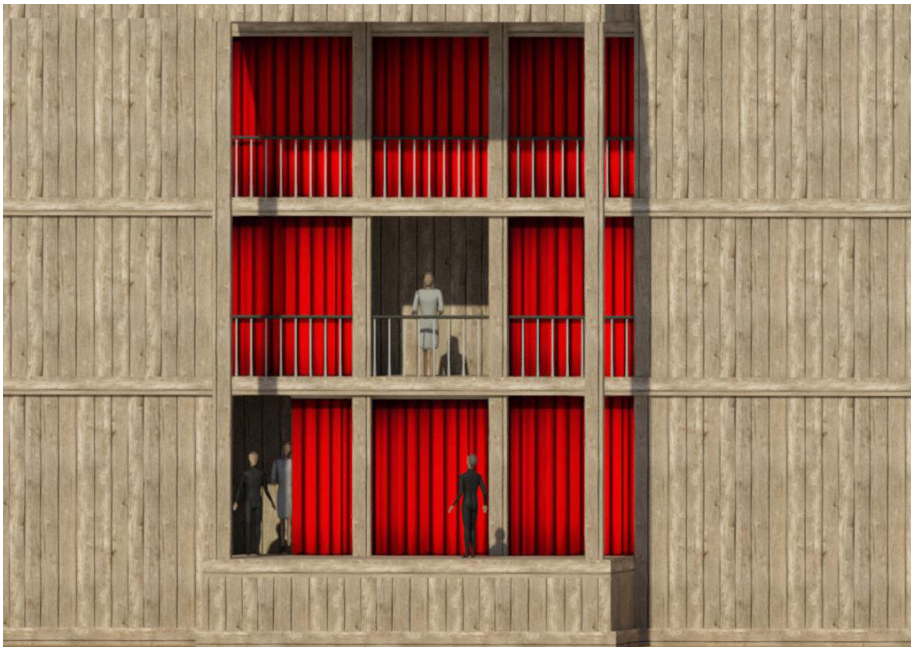


Imagen 3. El encuentro entre la reina y Gerardo, con Atila y Flaminia al paño, en *Atila furioso*.

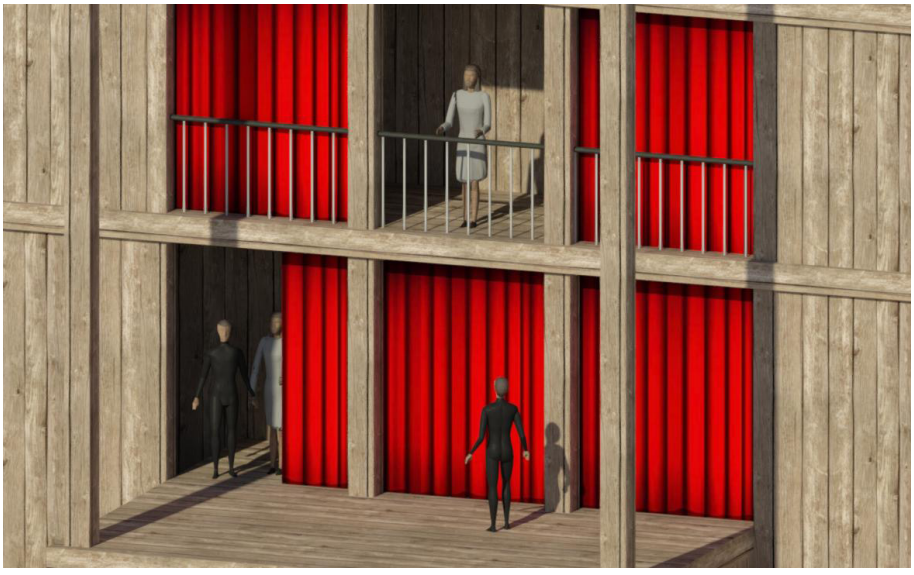


Imagen 4. El encuentro entre la reina y Gerardo, con Atila y Flaminia al paño, en *Atila furioso*.

Aproximación a la estructura y al ritmo de una comedia de enredo: *Peor está que estaba* de Calderón de la Barca

Sara Pezzini
Università Roma TRE

1.

Nuestro interés por la comedia *Peor está que estaba* de Calderón de la Barca se debe al trabajo de edición crítica, estudio y anotación que de este texto estamos llevando a cabo, en el marco del proyecto de edición de las comedias del dramaturgo madrileño dirigido por Ignacio Arellano (Biblioteca Áurea Hispánica. Comedias completas de Calderón, Iberoamericana / Vervuert). Es un privilegio poderse asomar al mejor discípulo, o al lector más devoto de Góngora, como algunos críticos han definido a Calderón a partir del análisis de lugares puntuales de su obra. Si bien la familiaridad con Góngora, autor que hemos frecuentado bastante, es un buen billete de entrada al universo calderoniano, la edición de *Peor está que estaba* representa de todas formas un desafío crítico personal, ya que nos pone delante de un texto que, a diferencia del gongorino, enlaza de manera sincrónica los distintos códigos que su estatuto dramático conlleva.[1]

Para aproximarnos a esta comedia de Calderón, intentaremos primero conocer su estructura, siguiendo aquella metodología de investigación que, desde finales de los años 90 del siglo XX, propone utilizar los cambios métricos del texto dramático para segmentarlo. Según este patrón, de hecho, la métrica tiene un valor estructural y estructurante (Antonucci 2009:1) que permite reconocer en el texto grandes bloques o macrosecuencias, que a su vez pueden repartirse en secuencias más pequeñas. Se trata, lo recordamos, de una aproximación a la estructura del texto áureo iniciada por Marc Vitse,

[1] La edición de la que se habla ya ha sido publicada. Este trabajo complementa el estudio introductorio de dicha edición.

que privilegia el aspecto textual de la obra dramática por sobre su componente espectacular, es decir, la división en cuadros marcados por momentos en los que el escenario queda temporalmente abandonado por los personajes (tablado vacío), propuesta por José María Ruano de la Haza.[2] Los trabajos de Antonucci y Crivellari han intentado conciliar estas dos posturas, incorporando elementos de escenificación y espacio a la segmentación métrica, y optando por una «interacción hermenéutica entre criterios»[3] de la cual nos hemos servido para la segmentación de la comedia que nos interesa.

Asimismo, como la comedia de la que nos ocupamos lleva como título un refrán, según aquella predilección por la tradición gnómica tan fecundamente atestiguada en el repertorio dramático áureo, no solo calderoniano, mostraremos de qué manera el título de la obra de la que nos ocupamos dialoga con su estructura, sirviendo a su propósito cómico.[4]

2.

Empecemos con algunas breves palabras sobre la comedia, a modo de introducción de nuestro análisis. *Peor está que estaba* se publica en la *Primera parte de comedias* en 1636, pero su composición remonta a unos años antes. Calderón debió escribirla muy probablemente a principios de 1630 (Cruickshank 2011:190). El autor condensa en esta obra algunos de los rasgos típicos de la comedia de capa y espada, cuya receta dramática había llevado a la perfección en la pieza maestra que de poco precede a nuestra comedia, *La dama duende*, escrita en noviembre de 1629,[5] y que se confirmará en *Casa con dos puertas mala es de guardar*, probablemente posterior, pero incluida también en la *Parte primera*.[6] El enredo de *Peor está que estaba*, en efecto, está lleno de

[2] Ruano (1994) y Ruano (2000:68-71); Vitse (1998).

[3] Crivellari (2013:73), con ejemplos del teatro de Lope que le permiten llegar a esta conclusión: «el criterio estrófico representa una de las herramientas a disposición del comediógrafo, pero es en el equilibrio que se establece con los demás elementos donde se aprecian los distintos valores que la métrica (así como el espacio, el tiempo, etc.) puede adquirir» (Crivellari 2013:80). Véase Antonucci (2007, 2010) y Crivellari (2015).

[4] Sobre la presencia del refranero en el teatro de Calderón, véase: Hayes (1947), Gates (1949), Canavaggio (1983), Alviti (2010), Iglesias Iglesias (2014).

[5] Para las conexiones entre *La dama duende* y *Peor está que estaba* véase, en este mismo volumen, el trabajo de Antonucci (2024).

[6] La fecha de composición de *Casa con dos puertas mala es de guardar* es objeto de debate por parte de la crítica. Sobre el tema, remitimos al estudio de Antonucci,

equívocos, se construye con dinámicas de amor y celos y se desarrolla en un ambiente urbano y contemporáneo, si bien el texto ofrece elementos más bien generales que lo anclan al contexto en que fue escrito.[7] Se agregan, además, algunos rasgos convencionalmente proprios de la comedia palatina,[8] al situar la intriga fuera de España, en Gaeta (ciudad portuaria cerca de Nápoles) y al convocar a algunos personajes de la alta aristocracia (especialmente dos de ellos: el Gobernador de Gaeta y su hija Lisarda), como nos enteramos en una de las primeras intervenciones a cargo de la misma dama:

> La fama y honra adquirida
> de mi padre mereció
> que Su Majestad le diera
> este gobierno y viniera
> en él a servirle. Yo
> con mi padre, claro está,
> vine a Gaeta y aquí
> bien vista de todos fui,
> y tan bien vista que ya
> el serlo, Celia, sentía,
> pues de ninguna manera
> dueño de mí misma era.
> (vv. 140-145) [9]

Sin embargo, a pesar de contar con estos rasgos propios de la comedia palatina, la configuración del espacio doméstico donde viven los protagonistas

que aclara el estado de la cuestión y replantea el problema basándose en el estudio textual de un pasaje de la versión no autorizada de la comedia (Antonucci 2022).

7 La comedia no contiene referencias históricas que permiten fecharla con precisión. Para su propuesta de datación remitimos a las consideraciones de Cruickshank (2011:188 y 191), y a nuestra «Introducción» a la edición de la comedia (Calderón, *Peor está que estaba*, pp. 7-10).

8 Sobre los rasgos y las modalidades de la comedia palatina remitimos a los estudios contenidos en el número monográfico dedicado a este subgénero (Castro Rivas 2021).

9 El texto de la comedia se cita siempre de nuestra edición (Calderón, *Peor está que estaba*) que nos permite referirnos a la numeración de los versos a la que remitimos también en la «Tabla sinóptica». La comedia ha sido editada modernamente por Iglesias Feijoo (Calderón, *Primera parte de comedias*) y, anteriormente, por Valbuena Briones (Calderón, *Obras completas*).

y en el que se desarrolla más de la mitad de la acción es típica de la comedia de capa y espada.[10]

A propósito del tiempo, cabe subrayar que la intriga tiene un desarrollo muy rápido y continuo, cabiendo la acción en solo dos días (de la mañana del primer día, hasta la noche del segundo). Rapidez necesaria para que funcionen los muchos y «ambiguos juegos del acaso» (en palabras de Kroll 2017) que se suceden hasta el desenlace final.

3.

Procedamos ahora a realizar la segmentación de la primera jornada. Para ello, hemos elaborado una tabla sinóptica que tiene en cuenta cuatro elementos estructurales de la comedia: espacio escénico, métrica, momentos de tablado vacío y tiempo (véase «Tabla sinóptica»).

La primera jornada, a lo largo de la cual se presenta a todos los personajes del enredo, tiene una evidente estructura bipartita. Dos de hecho son los espacios escénicos en que actúan los personajes: el primero es una sala de la casa del Gobernador (primer cuadro), el segundo es el jardín de una quinta frente al mar, en la misma Gaeta, donde se esconde un caballero que se llama César Ursino (segundo cuadro). Desde el primer cuadro, nos enteramos de que el sistema de los personajes se articula en dos parejas: Lisarda, hija del Gobernador, es la prometida de don Juan, que está por llegar a Gaeta para casarse con ella (I. 1 a, vv. 221-229); mientras que Flérida es la dama napolitana que busca protección en la casa de Lisarda, ya que su amado César se ha escapado tras haber matado por celos a un caballero en su jardín (I. 1 b, vv. 277-496). Flérida no sabe que César se encuentra en Gaeta y que es él el misterioso caballero que Lisarda visita a escondidas, sin revelarle su identidad ni descubrirle su rostro. Tampoco Lisarda sabe que este caballero es el mismo que busca Flérida, pero empieza a sospecharlo pronto, intentando con todo tipo de recursos ingeniosos no renunciar al amante que ella misma se ha elegido.

[10] La casa del Gobernador, por ejemplo, tiene dos puertas, una principal y una secundaria que da a una calle distinta, como se dirá repetidas veces a lo largo de la última jornada de la comedia. Sobre la representación del espacio doméstico en la comedia áurea, véase Antonucci (2002). Más consideraciones sobre la organización del espacio, interno y externo, en el teatro del Siglo de Oro en Rubiera Fernández (2005).

Pero demos un paso atrás. La comedia se abre con el Gobernador leyendo una carta grave, y que contiene, en prosa, la siguiente petición:

> Solo a vos, amigo y señor mío, me atreviera a decir desnudamente mis desdichas, como a persona que, si no fuere parte a remediarlas, será todo a sentirlas. Desta ciudad, por causa de una muerte, se ausenta un caballero, de cuyas señas y nombre os informará ese criado. Lleva consigo una hija mía, que, como cómplice en el primer delito, ha añadido el segundo. Hanme dicho que pasa a España. Si fuere ese puerto el que tomaren por sagrado, deteneldos en él, aviniéndoos como con mis hijos, porque, ya que ellos anden errados en mi honor, yo de todo punto no le pierda.

La envía un amigo napolitano del Gobernador: su hija, Flérida, se ha escapado; su amante, don César Ursino, ha matado a un hombre en el jardín de su propia casa. La carta, ubicada en una posición fuerte, es decir al comienzo de la pieza, conlleva un fundamental valor dramático (Higashi 2013:187), ya que pone las bases de la intriga. Contiene, de hecho, el primer equívoco del cual arrancan todos los siguientes: el padre/amigo del Gobernador cree que los dos se han escapado juntos (es falso), y que están en Gaeta esperando embarcarse para España (parcialmente falso: los dos están efectivamente en Gaeta, pero el que quiere marcharse a España es solo don César, y ninguno de los dos sabe dónde está el otro). La información que el público saca de la carta leída nada más se abre el telón imaginario presenta, en suma, una situación muy complicada para el honor y la reputación del amigo del Gobernador y de su hija.

Cabe señalar que es a partir de la lectura de esta misiva, es decir, en el mismo momento en que empieza la obra, que se realiza aquella interrelación entre fábula y refrán-título de la comedia, *Peor está que estaba*, «frase con que se da a entender, que alguna cosa mala e imperfecta, o que estaba en mal estado, se ha puesto de más mala calidad» (*Aut.*).[11] El título-refrán, de hecho, funciona como «un enunciado presente en la conciencia lingüística del receptor, a partir del cual éste [el receptor] tiende a esbozar una construcción anticipada de la fábula» (Canavaggio 1983:382). La interrelación título-fábula favorece, en efecto, la complicidad inmediata con el público, que espera una situación complicada ya antes de que empiece la función. ¿Qué hará el dramaturgo para mantener y alimentar este tipo de complicidad ganada desde el inicio y cuáles son sus efectos en la organización de la intriga? Esta es la principal

[11] Lo registra *Correas,* y lo recogen Hayes (1947:463) y Gates (1949:1043).

pregunta que nos interesa responder mediante el análisis de la estructura de la comedia, recurriendo, como se dijo antes, a la perspectiva de la segmentación. Observándola, vemos que Calderón opta por una arquitectura de tipo acumulativo, que si bien es típica de la comedia de enredo, ordena aquí de manera sistemática tejiendo un paralelismo muy patente entre título, métrica y desarrollo de la intriga a lo largo de las tres jornadas. Veámoslo más de cerca.

Primera jornada, segundo cuadro, última microsecuencia (I.2 c). El Gobernador, en busca de don César y de Flérida por mandato del padre de esta, sorprende al caballero en el jardín de la quinta en la que se esconde en compañía de una dama tapada. Actuando como si fuera el padre de Flérida, manda a la prisión a don César y encierra en su propia casa a la dama, que sin embargo no es la joven que anda buscando, como el público se da cuenta enseguida, sino su misma hija Lisarda. Esta microsecuencia concluye la primera jornada y se pronuncia mediante la forma métrica del romance (é-o). Hacia el final de ella, en un aparte, César comenta así lo que está pasando: «(Esto está peor que estaba)» (v. 800). Es solo la primera de las muchas recurrencias del «refrancillo vulgar» (así veremos que lo llamará Lisarda, en la última jornada) que da título a la comedia y que vuelve a aparecer a lo largo del enredo para marcar su peculiar ritmo.

La segunda jornada presenta muchos parecidos con la primera. Una vez más, dos son los espacios en los que de manera alternada se desarrolla la escena: la casa del Gobernador, como en la primera jornada, y otro espacio que muestra, por su naturaleza, los efectos del empeoramiento planteado anteriormente. En efecto, el segundo espacio en que se desarrolla la escena ya no es una quinta (en la que tenía que esconderse don César al principio) sino una torre con función de prisión. La última macrosecuencia se desarrolla en la casa del Gobernador, donde César se ha introducido de noche porque la misteriosa dama con la cual se encontraba en el jardín de la quinta (o sea ¡Lisarda misma, la prometida de su amigo don Juan!) lo ha citado allí. Antes de que César y Lisarda empiecen a hablar para aclarar de una vez por todas los equívocos y revelarse mutuamente sus identidades, por accidente la pistola del caballero dispara un golpe que despierta al Gobernador y hace acudir enseguida a don Juan, huésped de la casa y ya recogido en su cuarto. Cabe destacar la vuelta de la forma del romance (á-a) que, igual que en la conclusión del primer acto, sirve para marcar el segundo punto de inflexión del enredo, como se desprende del comienzo de la microsecuencia conclusiva de la jornada (II.3 b) en que la acción se desplaza al portal de la casa:

GOBERNADOR Aquí fue el ruido; acudí
a las puertas, no se vaya.
JUAN Como tus voces oí,
salí, señor, de la cama.
GOBERNADOR (A aumentar mis confusiones)
(VV. 1738-1742).

El Gobernador no solo está muy preocupado porque sospecha que alguien se ha introducido de noche en su casa, poniendo en riesgo su honor, sino que teme también que don Juan, futuro esposo de su hija, se entere de lo que acaba de pasar. Asimismo, el joven se empeña en buscar al posible responsable. Finalmente, César se salva de la vista del Gobernador, pero no de la de su amigo don Juan, que lo reconoce, y lo acusa de haber traicionado su amistad, al intentar cortejar a su amada Lisarda. Al cerrarse la segunda jornada, por lo tanto, la amistad entre don César y don Juan se ve muy comprometida, tanto que en los últimos parlamentos del romance y del acto, la tensión sube de esta manera:

JUAN Sígueme, César, y deja
ceremonias excusadas.
CÉSAR ¿Dónde me llevas?
JUAN Yo solo
voy, y con capa y espada;
no te receles.
CÉSAR No temo
de tu sangre, de tu fama
traición; que, si lo pregunto,
es porque ciego no hagas
cosa que quieras después,
y no puedas, remediarla
(VV. 1820-1829).

Las últimas palabras pronunciadas por César hacen alusión a la posible venganza de don Juan, como consecuencia del comportamiento supuestamente desleal del amigo, en este diálogo conclusivo del acto que marca un ulterior descenso hacia una situación que, desde la perspectiva de todos los personajes, *es peor* que la anterior. El paralelismo, métrico y de situación, que viene pues a establecerse entre primera y segunda jornada, no solo guía

al espectador en la intrincada trama, sino que es también cómplice de su finalidad cómica, y, además, perpetúa la complicidad establecida desde el comienzo con el público.

Llegamos ya a la última jornada. La venganza sangrienta con la cual ha soñado don Juan al final del acto anterior —y que el público sabía de antemano que era completamente infundada porque César no sabe que la dama tapada es la prometida de su amigo— se evita, por supuesto, gracias a unas aclaraciones que él mismo busca nada más empezar la tercera jornada. Sin embargo, es necesario perpetuar una vez más el esquema de la intriga antes de dar paso a su desenlace feliz, insistiendo en el mismo mecanismo cómico que hace hincapié en la reiteración de situaciones al límite de la verisimilitud que complican el enredo, según el plan contenido en el título de la comedia.

No sorprende, pues, la insistencia con la cual a lo largo de la última jornada los personajes recurren al refrancillo-título al cual se atribuye la función de leitmotiv que conecta ritmo de acción y palabra. Lo pronuncia el Gobernador, que teme que el disparo de la noche anterior no haya sido un golpe de ventana, como sostiene Lisarda, sino un atentado a su honor. Lo emplea, en varias ocasiones, Lisarda, la única de los personajes que sospecha que Flérida es la amante de don César y que para ella no hay posibilidad de seguir con el desconocido galán-César. El empleo del sintagma por parte de Lisarda es muy recurrente; se reitera especialmente en un romance (ó) del primer cuadro (III.1 b) en que la dama se detiene extensamente sobre el empeoramiento de su situación y en que llega a establecer una correlación entre el refrancillo, «Peor está que estaba», y unos versos de una quintilla de Camões que pseudo-glosa de esta manera:

> Mira si me viene bien
> entre tanta confusión
> el refrancillo vulgar
> que dice en pública voz:
> «Aun peor está que estaba»,
> y aquella dulce canción,
> cuando diga a cielo y tierra,
> mar y campo, viento y sol:
> «*Vi el bien convertido en mal*
> *y el mal en otro peor*»
> (vv. 2113-2122).

Aquí, como en otros lugares de la pieza, son siempre los personajes protagonistas, y nunca los criados, los que recurren al dicho proverbial, con un evidente efecto cómico. El título-proverbio, pues, recurso tan frecuente en Calderón, como ha mostrado Alviti (2010), acompaña el desarrollo del enredo.

Lo que interesa destacar en el caso de *Peor está que estaba*, es que el refrán no refleja en la comedia una experiencia de vida -como en otros muchos casos de comedias con títulos de proverbios (*Casa con dos puertas mala es de guardar*, *No siempre lo peor es cierto*, *No hay cosa como callar* y un largo etcétera…)- sino que se presenta como un elemento estructural de la obra, que marca el ritmo de la acción. Asimismo, la métrica contribuye a revelar la estructura de la comedia señalando paralelos entre escenas ubicadas en distintos momentos del enredo. En efecto, y llegando ya al final de la comedia, la última secuencia, que viene a coincidir con el último cuadro (III.3 a), presenta, una vez más a través de un romance (é), una situación que vuelve a complicar la posición de los personajes.

Se observa así una simetría perfecta, tanto en relación a la métrica como a las situaciones, respecto a las primeras dos jornadas, subrayada además por la coincidencia entre cambio de cuadro y forma métrica. La situación se complica esta vez sobre todo para Lisarda, atrapada en el cuarto de don Juan, quien se lo había ofrecido a su amigo César como lugar de encuentro con la misteriosa dama tapada. Su comportamiento amoroso, ya tachado por la criada de «heresiarca» y peligroso (v. 119), está a punto de capitular. El ingenio de la dama y la llegada a tiempo de todos los personajes en la escena, de hecho, darán la ocasión a Lisarda de salvarse de una posición muy incómoda y de invertir finalmente el orden dictado por el refrán-título, dando paso al final feliz que recompone las dos parejas de amantes:

LISARDA (Ya estoy consolada
de que no podrá mi bien
convertírseme en peor,
pues tal desengaño hallé;
y, pues el amor perdí,
no vaya el honor tras él;
haya ingenio para todo)
(vv. 2853-2869).

4.

Terminamos estas consideraciones a propósito de la estructura de *Peor está que estaba* y de las relaciones que esta mantiene con el título de la comedia, afirmando que la propuesta de segmentación ha sacado a relucir algunos momentos de perfecta articulación entre los elementos de que se compone el texto dramático, especialmente métrica y espacio, y la manera en que estos dialogan con el título. El refrán-título *Peor está que estaba*, condensa, de hecho, el esquema de la intriga; a partir de esto, el dramaturgo va construyendo el sistema de expectativas, cómicas, del público. La métrica, finalmente, funciona como pilar de un enredo simétricamente estructurado en que en cada final de acto se ubica un segmento dramático que determina su punto de inflexión. Solo la vuelta al orden y a las normas sociales que rigen a los personajes, y la unión de las parejas según el plan establecido por la familia, permiten detener la acumulación paradójica de situaciones complicadas a partir de las cuales se ha tejido la trama de la comedia, y a invertir, de una vez por todas, el sentido del refrán que le da su título.

Acto y macrosec./ cuadro	**Microsec.**	**Versificación**	**Espacio**	**Escenario vacío**	**Tiempo**
I.1		(*El Gobernador lee una carta en prosa*)	Una sala de la casa del gobernador de Gaeta		Día uno: tarde por la mañana
	a	1-276: redondillas			
	b	277-496: romance (ú-a)			
I.2	a	497-625: silva de pareados	En el jardín de una quinta a la orilla del mar de Gaeta	496	Tiempo continuo
	b	626-765: décimas espinelas			
	c	766-933: romance (é-o)			

II.1	a	934-1191: romance (é-a)	En una sala de la casa del gobernador de Gaeta		Tiempo continuo
	b	1192-1239: octavas			
	c	1240-1303: redondillas			
				1303	
II.2	a	1304-1403: silva de pareados	En la cárcel donde está preso don César		Tiempo continuo
	b	1404-1593: romance (é-e)			
				1593	
II.3	a	1594-1737: quintillas	En casa del gobernador de Gaeta		Tiempo continuo (por la noche, final del primer día)
	b	1738-1895: romance (á-a)	En el portal de la misma casa		
III.1	a	1896-2054: décimas	En casa del Gobernador		Día dos: por la mañana temprano
	b	2055-2226: romance (ó)			
	c	2227-2334: redondillas			
				2334	
III.2	a	2335-2402: lira-sextina	En la cárcel		Tiempo continuo
	b	2403-2598: redondillas		2598	
III.3	a	2599-2888: romance (é)	En una sala que da al portal de la casa del Gobernador (=el cuarto de don Juan)		Por la noche

Bibliografía

Alviti, Roberta, «Calderón y el refranero», *Anuario Calderoniano*, 3 (2010), pp. 23-36.

Antonucci, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Fédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, [Pamplona] / Madrid / Frankfurt am Main, 2002, pp. 57-80.

—, «Introducción: para un estado de la cuestión», en *Métrica y estructura dramática en ele teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 207-231.

—, «*Acomode los versos con prudencia*: La polimetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara*, 9 (2009), Addenda, pp. 1-25.

—, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de Palabras*, (2022), pp. 259-277.

—, «Más sobre el gongorismo de Calderón: el pasaje de la caza real en la versión no autorizada de *Casa con dos puertas mala es de guardar*», *Criticón*, 145-146 (2022), pp. 259-277.

—, «*La dama duende* y *Peor está que estaba*: un análisis comparado, con Lope al fondo», en *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*, ed. E. Martínez Mata, M. Fernández Ferreiro y M. Álvarez Álvarez, Ediuno - Ediciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 2024, pp. 241-255.

Calderón de la Barca, Pedro, *Peor está que estaba*, en Calderón de la Barca, *Obras completas*, vol. 2, ed. Á. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1960.

—, *Peor está que estaba*, en Calderón de la Barca, *Comedias, I, Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Fundación Castro, Madrid, 2006.

—, *Peor está que estaba*, ed. S. Pezzini, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2024.

Canavaggio, Jean, «Calderón entre refranero y comedia, de refrán a enredo», en *Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro*, vol. 1, ed. L. García Lorenzo, CSIC, Madrid, 1983, pp. 381-392.

Castro Rivas, Jéssica (coord.), *Anuario Calderoniano*, 14 (2021), número monográfico *Calderón y la comedia palatina: antecedentes y proyecciones*.

Correas, González, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet, rev. R. Jammes y M. Mir-Andreu, Castalia, Madrid, 2000.

Crivellari, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.
—, «Estrategias de construcción del espacio en el primer Lope: algunas observaciones sobre *El galán escarmentado*», *eHumanista*, 30 (2015), pp. 1-16.
Cruickshank, Don W., *Don Pedro Calderón*, Gredos, Madrid, 2011.
Diccionario de Autoridades, 3 vols., Gredos, Madrid, 1726-1739, https://apps2.rae.es/DA.html [edición facsímil].
Gates, Eunice Joiner, «A tentative list of the proverbs and proverb allusions in the plays of Calderón», *Publicatios of the Modern Language Association of America,* 5 (1949), pp. 1027-1048.
Hayes, Francis Clement, «The use of proverbs as titles and motives in the *Siglo de Oro* drama: Calderón», *Hispanic Review*, 4 (1947), pp. 453-463.
Higashi Díaz, Omar Alejandro, «La carta y el papel en la comedia de capa y espada de Calderón: género, enredo y suspenso», *Anuario Calderoniano*, 6 (2013), pp. 183-198.
Iglesias Iglesias, Noelia, «Hacia una taxonomía de los títulos de comedias en Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91 (2014), pp. 243-260.
Kroll, Simon, «Los ambiguos juegos del acaso en *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba*», *Anuario Calderoniano*, 10 (2017), pp. 109-121.
Ruano de la Haza, José María, «La escenificación de la Comedia», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, ed. J. M. Ruano de la Haza y J. Allen, Castalia, Madrid, 1994, pp. 247-607.
—, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000.
Rubiera Fernández, Javier, *La construcción del espacio en la comedia del Siglo de Oro*, Arco Libros, Madrid, 2005.
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. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglo de Oro*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.

Aguja de navegar palacios: el Salón de Reinos del Buen Retiro como espacio teatral

Javier Rubiera
Université de Montréal

Del título de mi trabajo se deduce que voy a tratar de ofrecer una brújula para movernos por los palacios y sus espacios de representación en la corte madrileña del siglo XVII. ¿Pienso, entonces, que hay una desorientación en la crítica? ¿A qué me refiero?

Al sumergirme en la documentación sobre el teatro palaciego y en los estudios críticos realizados a partir de ella, he ido cayendo en la perplejidad por la acumulación de errores o descuidos que, hasta nuestros días, aparecen repetidamente en textos académicos. Estos errores y descuidos a lo largo del tiempo afectan al modo en que se estudia e imagina la puesta en escena en diferentes espacios cortesanos y, por ejemplo, a la idea que se tiene del Coliseo del Buen Retiro como espacio de representación de obras de gran complejidad escenográfica. Sin embargo, en los últimos años, cuando en comunicaciones privadas o públicas me he referido a los numerosos errores en la identificación de los lugares de representación de muchas de nuestras comedias y fiestas palaciegas entre 1630 y 1700, la reacción general es de incredulidad. Hay una especie de reticencia inicial a aceptarlo, porque predomina la idea de que tras tantos estudios y tantos ilustres investigadores que han historiado el periodo, el panorama está claro a la altura de 2023. Si no somos conscientes de que hay un problema al respecto, será imposible resolverlo y superarlo.

Al dibujar el panorama general del teatro cortesano en el siglo XVII, o más limitadamente en el periodo del reinado de Felipe IV, lo más frecuente es, por un lado, poner el foco en el Salón de Comedias o Salón dorado del Alcázar y, por otro, subrayar el papel fundamental que jugará desde 1640, en el otro lado de Madrid, el Coliseo del Palacio del Buen Retiro como edificio

exento y concebido específicamente para la representación de comedias de gran aparato escenográfico ante un público muy amplio, que podía sobrepasar las mil personas. Al proceder de esta manera, queda fuera de foco el Salón de Reinos, que entra normalmente en la categoría de «otros» espacios donde «también» se celebraron representaciones, dentro de una retahíla que para el ámbito del Buen Retiro incluye, además, el Cuarto del Rey y el Cuarto de la Reina, el saloncete, el saloncillo, el patinejo, el patinillo, las plazas, el estanque, las ermitas, los jardines y hasta el Cuarto de Príncipes. Algunos de los críticos que tratan estos panoramas generales dedican algún párrafo a veces certero al Salón de Reinos, pero casi siempre para recordar su función antes de la construcción del Coliseo, quedando muy desdibujado su empleo posterior únicamente para comedias que no requerirían mutaciones ni otras complejidades escenográficas, como las representaciones de comedias llamadas «particulares» en otros espacios interiores de limitadas posibilidades escénicas. Sin embargo, especialistas como Brown y Elliott (1980 y 2003) —para los años treinta—, y particularmente Chaves Montoya (2004) —para el periodo de 1640 a 1665—, que conocen muy bien las fuentes documentales, muestran que esto no es así. A pesar de la existencia de estos dos relevantes trabajos, se sigue teniendo una imagen distorsionada en cuanto a la función escénica del llamado Salón, Salón de Reinos, Salón grande o Salón dorado del Retiro, lo que en buena parte provoca los errores de identificación espacial a los que me refiero. El problema viene de lejos.

Teatro en palacio e historiografía

En los años cincuenta del pasado siglo se produce el momento clave en que se comienza a profundizar en el conocimiento riguroso de la historia del teatro español a partir de una investigación sistemática y precisa en archivos llevada a cabo por N. D. Shergold y J. E. Varey. Fruto de esa investigación irán apareciendo entre 1951 y 1989 artículos y libros imprescindibles de estos investigadores, entre los que destaco ahora Varey (1957, 1968), Shergold (1967), Shergold y Varey (1963, 1979, 1982), y Varey y Shergold (1971, 1973, 1974, 1989, este último con la colaboración de Davis). Es obligado señalar especialmente la significación para nuestra historiografía teatral de la publicación a partir de 1971 de los diferentes volúmenes de «Fuentes para la historia del teatro en España». Y notemos bien que en el prólogo de uno de ellos los dos investigadores británicos hacen esta observación:

> Algunos extractos de estos documentos fueron dados a luz por C. Pérez Pastor en la segunda serie de sus *Nuevos datos acerca del histrionismo español de los siglos XVI y XVII*, Burdeos, 1914 (publicados previamente en el *Bulletin hispanique*, tomos VIII a XVI, de 1906-1914), y en sus *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1905; y fueron utilizados también por E. Cotarelo y Mori en varias monografías. Estos eruditos, sin embargo, dejan mucho inédito, y además sus obras contienen numerosos errores. Por eso hemos juzgado oportuno reexaminar estos documentos, sacar todos los datos que contienen, y presentar estos de una manera nueva y más fácil de consultar (1973:9).

De aquí, y de la mano de tan admirados maestros como Shergold y Varey, puede extraerse la primera regla para orientarnos: no citar ni utilizar, sin más, datos directamente extraídos de las obras de Pérez Pastor y de Cotarelo sin haberlos contrastado con otras obras de referencia más reciente, lo que, sin embargo, se ha hecho y se sigue haciendo con demasiada frecuencia. Particular cuidado debe mostrase al utilizar los comentarios y las deducciones que a partir de esos datos realizan Pérez Pastor o Cotarelo, pero igualmente, no deben aceptarse ni repetirse sin más los datos, deducciones y comentarios de Shergold y Varey, que, como es tan lógico como humano, también pueden equivocarse. Nótese igualmente la advertencia de Varey, Shergold y Davis sobre el hecho de que «los certificados notariales y los documentos palaciegos pueden, por ejemplo, ofrecer evidencia contradictoria en cuanto al lugar de representación» (1989:13), por lo que «es necesario proceder con prudencia en la interpretación de la documentación, y, si es posible, buscar otra evidencia independiente para poder así llegar a conclusiones fidedignas» (1989:15).

Calderón y las comedias para la corte: el caso de *Psiquis y Cupido*

Prudencia, cuidado, búsqueda de nuevos datos y mucha reflexión han llevado a corregir fechas y lugares de representación de importantes fiestas palaciegas en las que se estrenaron comedias de Calderón como *El mayor encanto, amor* (Ulla Lorenzo 2013), *El Faetonte* (Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo 2010) o *Fieras afemina Amor* (Greer y Varey 1997:34-59). Son casos que deberían servir de ejemplo y de aviso para navegantes del

teatro cortesano, pero no son los únicos conflictivos, pues sigue habiendo lagunas documentales que impiden determinar con precisión los lugares de estreno de varias comedias calderonianas o de su reposición posterior en otros espacios, como *El jardín de Falerina*, *El golfo de las sirenas*, *El laurel de Apolo* o *La púrpura de la rosa*.

De particular interés para lo que se trata en este artículo sobre identificación de lugares de puesta en escena palaciega es el caso de *Psiquis y Cupido*, también conocida como *Ni Amor se libra de amor*. Es prueba de que con demasiada frecuencia se dan pasos atrás en la investigación, que avanza más bien en zigzag y no como sería deseable, de modo rectilíneo apoyándose en lo que ya se ha probado como cierto por otros investigadores (aunque siempre haya que mantener un espíritu crítico y revisar las opiniones e interpretaciones anteriores). *Ni Amor se libra de amor* se representó en varias ocasiones y lugares durante el siglo XVII, pero dos momentos son los más relevantes: su estreno en 1662 y su reposición en Madrid en 1679. Desde que Pérez Pastor (1905:289-291) diera a conocer el documento con las «certificaciones de Matías de Santos sobre los ensayos y estreno de la comedia de *Psiquis y Cupido*» puede proponerse con seguridad que la comedia, tras numerosos ensayos entre el 10 y el 18 de enero, fue estrenada en el Salón del Retiro el jueves 19 de enero de 1662 a las dos de la tarde, representándose al pueblo a partir del domingo 22 en el Coliseo del mismo Real Sitio. Pérez Pastor no da datos sobre su reposición en 1679.

Emilio Cotarelo utiliza el mismo documento del escribano Matías de Santos, que no reproduce íntegramente, para repetir las mismas fechas de estreno en 1662, pero en cuanto al lugar de representación se permite hacer un comentario significativo: allí donde el escribano decía en el documento editado por Pérez Pastor que, según informaciones del gracioso Simón Aguado, se habían bajado «las apariencias de la dicha fiesta de el salón de Su Magestad a donde se hizo» para «ponerlas en el coliseo» (1905:291), Cotarelo dice que la comedia «se estrenó en el teatro pequeño del Retiro, que era un salón», para añadir a continuación que el rey «mandó que se repitiese al pueblo en el coliseo grande del Retiro, adonde se bajaron las tramoyas y telones» (1922:644). El comentario de Cotarelo da a entender que desconoce la grandeza del Salón de Reinos, que queda convertido en «un salón», o que simplemente no acierta a descifrar el sentido de ese salón, que empequeñece. Pero un paso más hacia la confusión da Cotarelo al referirse a la reposición de *Psiquis y Cupido* y del *Faetón* o *Faetonte* calderonianos en 1679, sobre

los que, por documentos que tiene a la vista Cotarelo y que años después editarán Shergold y Varey (1982:78-98), no hay duda de que se representaron también en el Salón de Reinos del Retiro. Cotarelo, sin embargo, dice del *Faetón* que el 22 de diciembre «se ejecutó en el Buen Retiro» (1923:13), sin más especificación, y de *Psiquis y Cupido* que el 3 de diciembre «se representó en el Real Palacio» (1923:12), o sea, en el Alcázar. Nótese la inexactitud de los dos datos que por error o por omisión borran al Salón de Reinos de la memoria de nuestra historia teatral. Si se consulta la edición de Valbuena Briones de los dramas calderonianos y se lee la introducción a *Ni Amor se libra de amor*, podrá comprobarse que se insiste en esta idea al señalar que esta obra calderoniana «fue representada en el pequeño teatro del Retiro el 19 de enero de 1662» (1966:1942). De nuevo un «pequeño teatro», que ni siquiera se identifica con un salón o con el Salón del Retiro, pues por entonces todavía no se sabía qué hacer muy bien con la referencia a este espacio y a su función teatral, lo que inevitablemente ha provocado y provoca una distorsión de grandes consecuencias.

En 1967 Shergold, en su *A History of the Spanish Stage*, no se refiere al estreno de *Psiquis y Cupido*, pero se detiene a tratar de la reposición de 1679 que localiza bien en el Salón del Retiro el 3 de diciembre, extendiéndose en comentarios sobre la minuciosa lista de gastos relacionados con la puesta en escena (1967:340-341). En 1973 Varey y Shergold sí se refieren a la representación el 19 de enero de 1662 de *Psiquis y Cupido*, aunque interpretan erróneamente los datos del documento editado por Pérez Pastor y dan las fechas de 20 y 21 de enero para la representación de la obra en el Coliseo (1973:239). El detalle es importante, porque es necesario precisar bien las fechas con el fin de confirmar que el traslado de tramoyas y bastidores del Salón al Coliseo no se puede hacer de un día para otro, si la obra es de gran complejidad escenográfica.[1] Se necesitan entre tres y cuatro días para ello.

[1] Es fundamental una investigación específica sobre estos traslados del Salón al Coliseo. Cuando se retiraban bastidores y tramoyas del Salón y se pasaban al Coliseo para las representaciones ante los Consejos, la Villa de Madrid y el pueblo, podía comenzar a utilizarse el Salón para un nuevo montaje teatral para el rey y un número limitado de invitados relevantes. Es lo que ocurrió en este caso de 1662: tras pasar *Psiquis y Cupido* al Coliseo en enero, se comenzaron los preparativos en el Salón para otra fiesta musical de importancia (el *Faetón* o *Faetonte*) que debía estrenarse para carnaval, un mes después. Con motivo de estas fiestas ocurrió un apasionante suceso, importantísimo para conocer los espacios del Retiro, que se quiso mostrar como un intento de atentado contra Felipe IV. Sobre este suceso

Estos mismos datos (19 de enero de 1662 en el Salón; 20 y 21 en el Coliseo) los repiten Varey, Shergold y Davis (1989:194), perpetuando el error, en el repertorio de comedias representadas en Madrid entre 1603 y 1709, y de ahí se ha repetido posteriormente en varias ocasiones.

En 2004 Chaves Montoya señala la primera representación de *Ni Amor se libra de amor* el 19 de enero de 1662 (2004:292). Para confirmar la fecha de estreno utiliza avisos de mucho interés provenientes de la nunciatura y conservados en el Archivio Segreto Vaticano, pero indica erróneamente las fechas de 20 y 21 de enero para las representaciones ofrecidas al pueblo en el Coliseo, quizás siguiendo a Shergold y Varey.

En la introducción a la edición de las comedias de la *Tercera Parte* de Calderón, Cruickshank escribe que *Ni Amor se libra de amor* «se representó al público del 19 al 21 de enero en el Salón del Palacio del Retiro» (2007: XXIII), combinando errores de lugar, de fechas y de espectadores destinatarios. Recuérdese: la fiesta se realizó ante los reyes en el Salón el 19 de enero y se ofreció al pueblo en el Coliseo a partir del 22 de enero, según datos contemporáneos al estreno publicados en 1905 por Pérez Pastor.

En la base de datos de CATCOM se proporcionan las siguientes noticias de representación de *Psiquis y Cupido* para los dos momentos que interesan ahora: el 19 de enero de 1662 «en el salón del Palacio del Buen Retiro»; el 20 y el 21 de enero en el Coliseo del Buen Retiro; el 3 de diciembre de 1679 «en el Palacio del Buen Retiro», sin más especificación.

Para terminar este repaso bibliográfico se aportarán dos últimas referencias muy recientes, ambas de 2022. Al considerar el tratamiento de los sentidos en el teatro calderoniano, Margaret R. Greer (2022) estudia la comedia *Ni Amor se libra de amor* y se refiere únicamente a que «fue representada con todos los recursos del Coliseo del Buen Retiro, que hicieron de la función un espectáculo para los ojos y los oídos —escenografía en perspectiva cambiable, máquinas teatrales, música, y baile—».[2] Por su parte,

—tan significativo sobre fiesta, teatro, poder e intrigas cortesanas— se trata en profundidad en un excelente libro de Flórez Asensio recién publicado (2023). En su artículo Greer se refiere bien a que no fue el Coliseo el único lugar con este uso de recursos espectaculares y recuerda en este sentido el Salón de comedias del Alcázar, pero no hay ninguna alusión al Salón de Reinos del Retiro.

[2] En su artículo Greer se refiere bien a que no fue el Coliseo el único lugar con este uso de recursos espectaculares y recuerda en este sentido el Salón de comedias del Alcázar, pero no hay ninguna alusión al Salón de Reinos del Retiro.

María Victoria Curto Hernández (2022:76) realiza una reflexión textual, escénica y musical sobre la comedia de *Psiquis y Cupido*, comenzando así su artículo: «*Ni Amor se libra de amor*, estrenada el 19 de enero de 1662 en el Coliseo del Buen Retiro, es un drama mitológico en tres actos». El Salón grande del Retiro desaparece de la vista y de la memoria, y el Coliseo se engrandece como lugar para la representación de obras de gran escenografía, con tramoyas y bastidores. En el mismo número de *Anuario Calderoniano* en el que se publica el artículo de Curto Hernández, otro de López Alemany muestra claramente esta idea, al referirse a *La púrpura de la rosa*, sobre la que se discute si se estrenó en la Zarzuela o en el Retiro:

> Lo extraño habría sido que una celebración de este calibre se festejase en un teatro de modesta capacidad y carente de aparato como era el de Zarzuela y no en el magnífico teatro del Buen Retiro, cuya edificación se realizó precisamente para este tipo de ocasiones. Por lo tanto, lo más prudente es no dar ninguna relevancia histórica a la queja del personaje de la Zarzuela y considerar que *La púrpura de la rosa* de [sic] representó en el Coliseo del Buen Retiro porque este era el lugar más adecuado para ello (López Alemany 2022:231).

Unas páginas más adelante, para reforzar esta idea, añade:

> No hemos de perder de vista que esta misma obra de *La púrpura de la rosa* volvió una vez más a las tablas del Coliseo del Buen Retiro en 1680 para festejar una nueva aproximación hispano-francesa. En esta ocasión a través del matrimonio que unió a Carlos II con María Luisa de Orleans (López Alemany 2022:239).

López Alemany no hace referencia a la fuente documental que utiliza para realizar esta afirmación. Sin embargo, la relación de gastos sobre la representación del 18 de enero de 1680 —publicada por Shergold y Varey (1982:98-103)— no deja lugar a dudas de que *La púrpura de la rosa* no se representó en esa ocasión en el Coliseo, sino en el Salón de Palacio (es decir, en el Salón dorado del Alcázar), tal como había ocurrido el 25 de agosto del año anterior (Varey y Shergold 1974:177).

El retraso en la asimilación de nuevos datos

A la vez que Shergold y Varey, a lo largo de décadas, fueron sacando a la luz de modo preciso y organizado las fuentes para el estudio del teatro español y haciendo estudios a partir de ellas, aparecieron documentos y datos, desconocidos anteriormente, que deberían ser claves para el conocimiento del teatro palaciego en tiempos de Felipe IV y de Carlos II. Tres de ellos tienen particular importancia:

1) Cinco dibujos en color (acuarelas) que ilustran la zarzuela *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara, representada en el Salón dorado del Alcázar de Madrid en 1672. Van a ser fundamentales como base para los estudios que J. E. Varey lleva a cabo en los años sesenta sobre el lugar de la representación y el auditorio de Palacio (1968), y que culminan con la edición y estudio de la obra de Vélez de Guevara en 1970, en colaboración con N. D. Shergold y J. Sage.
2) Las cartas inéditas de Baccio del Bianco que publica Mina Bacci en 1963, con datos y comentarios del pintor y escenógrafo italiano imprescindibles para conocer mejor las representaciones palaciegas entre 1651 y 1656.
3) Los once dibujos de Baccio del Bianco en el manuscrito de *Andrómeda y Perseo* (1653), fábula de Calderón de la Barca, publicados por P. D. Massar en 1977.

Ahora bien, como es de suponer, una cosa es el año de publicación de estos documentos y otra bien distinta es el momento en el que los datos y comentarios que contienen esos textos (históricos o críticos) son realmente asimilados en la vida académica y se integran realmente en el conocimiento de la disciplina, es decir, el momento en el que adquieren vigencia. Por ejemplo, en ese mismo año de 1977 se publica el libro de Arróniz *Teatros y escenarios del Siglo de Oro* que desconoce las cartas de Baccio del Bianco, el artículo de Varey (1968) sobre el auditorio del Alcázar, y la edición de *Los celos hacen estrellas* (1970). Igualmente, aunque en su bibliografía se incluye *A History of the Spanish Stage* de Shergold (1967), en realidad no tiene en cuenta sus valiosísimas observaciones, publicadas diez años antes y elaboradas a partir de una base documental muy rica, que desde su publicación la hacían obra

de absoluta referencia como punto de partida. Todo ello conduce a que en esta monografía de Arróniz —tan citada y de tanta repercusión— lo que se dice en el capítulo VI «El teatro cortesano (Periodo 1620-1680)» sea muy insuficiente para conocer la práctica escénica en el Alcázar de Madrid y en el Palacio del Buen Retiro, según lo que se podría saber ya a la altura de 1977. En lo que se refiere a los lugares de representación, es bien elocuente de la deficiencia de la información presentada la nota a pie de página a propósito de la indicación «Salón de palacio» en la lista de obras calderonianas para el teatro de corte que propone Arróniz (1977:223): «La mención imprecisa de "Salón de palacio", tantas veces repetida, puede referirse al salón de comedias y saraos del Alcázar, así como a los dos salones de comedias del B. Retiro». Este tipo de afirmaciones no hace más que emborronar inútilmente la distinción entre Salón de Palacio (referido al Salón de Comedias o Salón dorado del Alcázar), Salón de Reinos del Retiro (Salón grande o Salón dorado del Retiro) y Coliseo del Retiro, los tres espacios fundamentales en Madrid para la representación palaciega de fiestas cantadas de gran aparato, con tramoyas y bastidores. Algo distinto, pero muy importante, será dilucidar a qué se refieren otros lugares que repetidamente aparecen en la documentación: el «saloncete» y el «saloncillo» en el Palacio del Buen Retiro, a los que dedicaré un próximo artículo.

Baccio del Bianco, las fiestas del Retiro y el Salón de Reinos

Para terminar, parece especialmente oportuno tomar como ejemplo el caso de las cartas de Baccio del Bianco, que habla con mucha claridad del retraso en la incorporación a la disciplina de hallazgos y novedades, así como del modo en que se deslizan errores o descuidos en la historiografía del teatro cortesano barroco. Todo ello ha contribuido a entorpecer el avance en el conocimiento.

El caso es muy relevante por la categoría de Baccio del Bianco como uno de los protagonistas clave en la realización de las fiestas cortesanas del Retiro en los años cincuenta del siglo XVII. Digámoslo así: sabe de lo que habla, de primera mano, pues ha vivido y ha participado en la creación de fiestas palaciegas junto al marqués de Heliche, Calderón, Solís, Hidalgo… El testimonio que deja en sus cartas debería haber sido un punto de partida imprescindible para el conocimiento del teatro cortesano en el Madrid de Felipe IV. Sin embargo, aunque fueron publicadas en 1963 por Bacci no tuvieron impacto, al desconocerse durante mucho tiempo. No las utilizan

ni Shergold (1967), ni Arróniz (1977), ni Brown y Elliot (1980), por ejemplo. En 1989 sí hay referencia a ellas en un artículo de gran repercusión, ampliamente citado, en un trabajo de Rodríguez G. de Ceballos sobre escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII que precisamente comienza con citas de una carta de del Bianco mal fechada y mal traducida por el crítico, de modo incompleto. El artículo comienza así: «Los dos tipos de representaciones teatrales que se celebran en la corte española durante el siglo XVII eran definidos por el escenógrafo italiano Baccio del Bianco en una carta [...]» (Rodríguez G. de Ceballos 1989:33), aportando una cita de la misiva en la que donde en el original italiano se decía «e di giorno e di notte si è fatto allegrie e feste e di comedie, e di comedie e di comedie, semplici, adornate e con tramoie» (Bacci 1963:74) aquí se traduce «donde de día y de noche se han hecho alegrías y fiestas y comedias, y de las comedias unas son simples otras con tramoyas» (Rodríguez G. de Ceballos 1989:33).

Aunque luego se refiera en su texto a otro tipo de comedias, el modo de haber comenzado el artículo y la laguna en la traducción dan una errónea impresión, que es recogida de ese modo, por ejemplo, en la *Historia del teatro español del siglo XVII* de Arellano (1995),[3] tan leída y manejada hasta nuestros días. De esta manera se deja pasar la oportunidad de utilizar una distinción que debería estar en la base de la comprensión del teatro cortesano: tres tipos de puesta en escena de comedias (simples, adornadas y con tramoyas). Tener clara esta distinción, con las precisiones que hace del Bianco, y utilizarla efectivamente en la crítica tienen más transcendencia de lo que en principio pudiera parecer.

Por otro lado, en el artículo, que evidentemente se dedica a las comedias «con tramoie», se dice que este género de escenificaciones se podía montar sobre teatros y escenarios portátiles en diferentes lugares, pero «se celebró preferentemente en lugares específicamente preparados para ello como el Salón dorado del Alcázar o Salón de Comedias del Alcázar y, especialmente, en el suntuoso Coliseo del Buen Retiro, inaugurado en 1640» (Rodríguez G. de Ceballos 1989:34). Del Salón grande del Retiro no se hace mención en el artículo y, por lo tanto, tampoco se alude al traslado de tramoyas de un

[3] Dentro de la sección relativa a «El lugar de la representación» del capítulo primero de su *Historia*, Arellano comienza su apartado «6. La puesta en escena cortesana» con la cita de Baccio del Bianco tomada de Rodríguez G. de Ceballos. Se habla de dos tipos de comedias (simples o con tramoyas) y se pierde la alusión a las comedias adornadas.

espacio a otro, lo que resulta sorprendente si se hubiera leído con cuidado y aprovechamiento la misma carta de 3 de marzo de 1656 (no de 1655, como se indica por error en el artículo), en la que se encuentra, por un lado, la más importante y completa descripción contemporánea de ese Salón del Retiro que es llamado «il Salon de oro» (Bacci 1963:74); por otro lado, la minuciosa descripción de la compleja puesta en escena de *Pico y Canente* (Bacci 1963:74-77), de la que se incluye al final de la carta una orden de Felipe IV: «Comandò S. M. che per esser riuscita cosa tale che si cavassi tutta la scena e machine dal salone e si accomodassi a basso nella scena del Coliseo, e cosi in quattro giorni e quattro notti a tutta furia si pose» (Bacci 1963:77).

Bibliografía

Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995.

Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.

Bacci, Mina, «Lettere inedite di Baccio del Bianco», *Paragone. Rivista di Arte Figurativa e Letteratura,* 157 (1963), pp. 68-77.

Brown, Jonathan y John H. Elliott, *A Palace for a King, The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, Yale University Press, New Haven and London, 1980.

—, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus / Santillana, 2003.

CATCOM. Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700), https://catcom.uv.es/consulta/home.php.

Chaves Montoya, M.ª Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2004.

Cotarelo y Mori, Emilio, «Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca», *Boletín de la Real Academia Española*, IX (1922), pp. 605-649.

—, «Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca», *Boletín de la Real Academia Española*, X (1923), pp. 5-25.

Cruickshank, Don W., «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias,* III, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2007.

Curto Hernández, María Victoria, «Resonancias tenebristas en la zarzuela calderoniana *Ni Amor se libra de amor*: una reflexión textual, escénica y musical», *Anuario Calderoniano*, 15 (2022), pp. 5-109.

Flórez Asensio, María Asunción, *La corte en llamas. Proceso al Marqués de Heliche (1662-1663)*, Centro de Estudios Europa Hispánica / Marcial Pons, Madrid, 2023.

Greer, Margaret R., «Una poética teatral: los sentidos en el teatro de Calderón de la Barca», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 41 (2022), https://doi.org/10.4000/e-spania.43150.

— y J. E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Tamesis, Londres, 1997. [Fuentes para la historia del teatro en España, XXIX].

Iglesias Feijoo, Luis y Alejandra Ulla Lorenzo, «Las fechas del *Faetonte* de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 3 (2010), pp. 173-198.

López Alemany, Ignacio, «La escenificación de la Paz: ópera y diplomacia en la Paz de los Pirineos», *Anuario Calderoniano*, 15 (2022), pp. 223-246.

Maestre, Rafael, «Escenotecnia de los Salones dorados: el del Alcázar, el del Palacio del Buen Retiro», en *Espacios teatrales del Barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad*, ed. J. M. Díez Borque, Reichenberger, Kassel, 1991, pp. 185-197.

Massar, Phyllis Dearborn, «Scenes from a Calderon Play by Baccio del Bianco», *Master Drawings*, 15 (1977), pp. 365-375.

Pérez Pastor, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Establecimiento tipográfico de Fortanet, Madrid, 1905.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. A. Egido, UIMP, Salamanca, 1989, pp. 33-60.

Shergold, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Clarendon Press, Oxford, 1967.

— y John E. Varey, «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, X (1963), pp. 212-244.

—, *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, Tamesis Books, Londres, 1979. [Fuentes para la historia del teatro en España, VI].

—, Representaciones *palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Tamesis Books, Londres, 1982. [Fuentes para la historia del teatro en España, I].

Ulla Lorenzo, Alejandra, «Las fiestas teatrales del Buen Retiro en 1635: el estreno de *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca», *RILCE*, 29, 2 (2013), pp. 220-241.

Valbuena Briones, Ángel, «Nota preliminar a *Ni Amor se libra de amor*», en *Don Pedro Calderón de la Barca, Obras completas, Tomo II, Dramas*, Aguilar, Madrid, 1966, pp.1941-1943.

Varey, J. E., «L'auditoire du *Salón Dorado* de l'*Alcázar* de Madrid au XVIIe siècle», en *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interpretation et son public aux xvie et xviie siècles*, tomo I, ed. J. Jacquot, CNRS, Paris, 1968, pp. 77-91.
— y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Tamesis Books, Londres, 1971. [Fuentes para la historia del teatro en España, III].
—, *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, Tamesis Books, Londres, 1973. [Fuentes para la historia del teatro en España, IV].
—, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, Tamesis Books, Londres, 1974. [Fuentes para la historia del teatro en España, V].
—, con la colaboración de Charles Davis, *Comedias en Madrid: 1603-1679. Repertorio y estudio bibliográfico*, Tamesis Books, Londres, 1989. [Fuentes para la Historia del Teatro en España, IX].
Vélez de Guevara, Juan, *Los celos hacen estrellas*, ed. J. E. Varey y N. D. Shergold, con edición y estudio de la música por Jack Sage, Tamesis Books, Londres, 1970.

Mitología, épica y corte en la comedia *Destinos vencen finezas* (1698) de Lorenzo de las Llamosas

Luis Tadeo Valverde Molina
Universidad de Salamanca / Pontificia Universidad Católica del Perú

Introducción

El presente artículo es un análisis sobre los personajes mitológicos representados en la comedia *Destinos vencen finezas*, compuesta por el dramaturgo limeño Lorenzo de las Llamosas (c. 1655 – posterior a 1705) y representada en el salón del Palacio Real de Madrid el 6 de noviembre de 1698 para homenajear a Carlos II de España en las festividades por su natalicio.[1] La representación de esta obra se dio bajo dirección del Juan de Cárdenas y Carlos Vallejo. La música, categorizada por la crítica como «comedia-zarzuela» (Walthaus 1998:370), fue compuesta por el arpista español Juan Gómez de Navas (1647-1719). Esta comedia mitológica presenta como acción fundamental el encuentro de Eneas y Dido en las playas y la corte de Cartago, una escena empleada frecuentemente por otras piezas dramáticas y musicales de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, en la versión elaborada por Llamosas, se hace empleo de una renovada óptica cortesana a través de los dioses interventores y se sostiene un debate sobre la fidelidad política y amorosa en los humanos pretendientes de origen noble. A través del análisis del sustrato particular empleado por Llamosas y las innovaciones que introduce en su

[1] Este artículo es parte del proyecto PID2022-136431NB-C61 financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033 / FEDER, UE. Asimismo, es parte del proyecto de investigación «La representación textual de la Lima virreinal: circulación de cartas, diarios y relaciones entre 1681 y 1745» del Grupo de Investigación y Edición de Textos Coloniales Hispanoamericanos (GRIETCOH), referencia 2022-C-033, Dirección de Fomento de la Investigación, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

dramaturgia, pretendo explicar el tratamiento de los valores cortesanos y el simbólico encuentro de dos mundos que se conjunta en el escenario mitológico de la corte de Cartago. Propongo que la dramatización de este texto épico de la Antigüedad clásica dispone estratégicamente sus contenidos a la recepción del homenajeado Carlos II; asimismo, que la producción colaborativa proyecta la óptica imperial compartida por el ingenio limeño de Llamosas y al español Navas en la elaboración de este espectáculo de teatro musical. En esencia, pretendo esclarecer cómo modelos mitológicos de la tradición épica virgiliana sirven para representar ideales políticos del contexto cortesano hispano de finales del siglo XVII.

El texto de la comedia *Destinos vencen finezas* ha llegado hasta nuestros días conservado en un impreso de 1699 (Madrid, Imprenta de la Música),[2] ejemplar ricamente dispuesto en colores negro y rojo en su portada y con un detallado cuerpo de paratextos que incluye proemio al texto teatral y la partitura musical. Un año antes, en 1698, la comedia apareció en forma de suelta (Madrid, Francisco Sanz)[3] incluyendo las dos piezas breves de autoría de Lorenzo de las Llamosas: la loa para la comedia y el baile, intitulado *Baile del bureo*. La diferencia fundamental es que el impreso de 1699 da cuenta de la dramaturgia musical, pero carece de los textos breves escritos por Llamosas. Por su parte, la edición suelta de 1698 incluye la mención a otras dos piezas breves: un entremés entre la primera y segunda jornada y, posteriormente, un fin de fiesta, que no se incluyen en el impreso con explícita mención «por no ser del autor» (*Destinos vencen finezas* [1698] : fol. 18v). Esto evidencia que la dramaturgia de Llamosas era focalizada por los impresores como el objeto de interés en la recopilación de la fiesta.

Un criollo en la escena cortesana madrileña de finales del siglo XVII

La figura de Lorenzo de las Llamosas es notable para el panorama de la literatura virreinal de finales del siglo XVII, tanto por su identidad criolla como por la itinerancia de su escritura teatral. La entrada de un criollo

[2] Refiero al manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura R/9348.

[3] El ejemplar de la suelta al que refiero es el conservado en la Biblioteca Universitaria de Sevilla con signatura A250/101(09).

—denominación definida por Arrom como «haber nacido en el Nuevo Mundo de ascendientes no indígenas» (Arrom 1951:172)— en el espacio cortesano de Carlos II responde a unas condiciones específicas de mecenazgo artístico y cooperación profesional.[4] La llegada de Llamosas a la corte madrileña es un ejemplo de mecenazgo virreinal consolidado en mecenazgo transatlántico. Guillermo Lohmann Villena recalca entre los hitos de su biografía el ser tempranamente protegido de Melchor Navarra y Rocafull, duque de La Palata hacia 1685-1688 (Zugasti 2008:275), y, posteriormente, encomendado a escribir piezas teatrales en homenaje al nacimiento del hijo de Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, conde de la Monclova, acontecido en Lima el 15 de diciembre de 1689 (Lohmann 1945:297). Esta última relación de mecenazgo fue el patrocinio bajo el cual produjo la zarzuela *También se vengan los dioses* en 1689. En 1692 —en primera colaboración con Juan de Navas— produjo otra comedia-zarzuela titulada *Amor, industria y poder*, la cual se representó en el Coliseo del Buen Retiro el 6 de noviembre para la celebración de los años de Carlos II. Hacia 1695, la labor pedagógica como preceptor del hijo primogénito de los marqueses de Jódar se manifiesta en su *Ofrenda política, con que se pretende instruir a una noble juventud* (1695). Este viraje hacia la educación preceptiva es un punto de inflexión en las relaciones de Llamosas con la escritura de comedias para la corte. Como señala Carreras (1995:120-121) a partir de los preliminares de la edición suelta de 1698 —la cual incluye una dedicatoria al marqués de Laconi y a la reina Mariana de Neoburgo—, Llamosas expresa su alejamiento de la escritura de comedias por seis años; sin embargo, en el año de 1698 se muestra dispuesto a responder el llamado de la corte. Escribe Llamosas en su dedicatoria:

> Los favores que yo debo al señor marqués son tan mayores de los que he debido a todos los señores de esta corte, que aun cuando no tuviese tan sagrado precepto, como el de Su Majestad asistirle, me obligaría a mi reconocimiento y cariño a obsequiarle, con cuando puede tributar mi corta habilidad […] me vi gustosamente obligado a ofrecerle los errores de mi pluma (Carreras 1995:121).

[4] El trabajo conjunto de Lorenzo de las Llamosas y el arpista Juan de Navas ha sido comparado con el espíritu colaborativo de Pedro Calderón de la Barca y el compositor Juan Hidalgo (Carreras 1995:118).

Teniendo en cuenta los testimonios escritos sobre la fiesta, se comprueba que la producción de este espectáculo atravesó una acelerada toma de decisiones y un muy ajustado calendario de producción, como señala el propio Llamosas en la dedicatoria: «Escribí en tres días la que te presento, pues no me permitió más tiempo el corto que había para ponerla en música y estudiarla...» (Carreras 1995:121). Bajo este calendario se estima que Juan de Navas muy probablemente recibió dos semanas para la composición de la música (Carreras 1995:122). Respecto del poeta, la retórica de la falsa modestia enmascara el haber sido compuesta en muy pocos días, proeza que el propio Llamosas ensalza en su dedicatoria al marqués y a la reina (Carreras 1995:120). Vale mencionar que *Destinos vencen finezas* se estrenó entre dos espectáculos cortesanos, *Celos vencidos de amor* (por Marcos Landuza Mendoza y Arellano, primavera de 1698) y *Júpiter e Ío, Los cielos premian desdenes* (Marcos Landuza Mendoza y Arellano, 1699), coincidentemente otras obras de ambientación mitológica. Concretamente, el lugar de Llamosas en este circuito de producción teatral cortesana se debió a circunstancias particulares de demanda y no se asentará, pues, aparte de una producción de octavas reales en honor a Sor Juana Inés de la Cruz en 1700, se le pierde el rastro luego del año 1705 (Arrom 1967:90).

Los detalles sobre la colaboración entre Llamosas y Navas son esquivos; sin embargo, el enfoque retórico que brinda la portada del impreso de *Destinos vencen finezas* de 1699 aporta marcos referenciales de su posición como artistas de corte: «si ambos Orbes estriban en su coordinación, como en dos polos, en música y poesía, pendientes del aliento de la Corona, soliciten ambos en números y cifras, celebrar lo inmarcesible de su duración» («Al lector», *Destinos vencen finezas*, s. p.). El espíritu de colaboración de ambos lados del orbe (América y Europa) se adhiere a la visión imperial a través la metáfora de planetas, orbitando dramaturgo y músico, donde también dos musas del arte (música y poesía) se conjuntan para alentar a la Corona de España.

Maquinaria y espectáculo en la loa para la comedia *Destinos vencen finezas*

Siguiendo la línea interpretativa que José Carreras empleó para la producción del drama, los textos de este «no fueron concebidos en primera instancia ni como textos literarios ni como composiciones musicales autónomas, sino

que se integran justamente en el concepto más amplio y complejo de la fiesta áulica» (Carreras 1995:116). Es decir, estamos ante la diversidad de un espectáculo barroco con piezas múltiples, juegos lumínicos y ornamentación acústica. Era frecuente en el teatro cortesano de habla hispana la incorporación de mayores elementos musicales en las representaciones palaciegas, en oposición a las más moderadas representaciones públicas (Véliz Cartagena 2008:105). La loa hará uso de este aparato espectacular al comienzo, donde los personajes introductorios descienden a «alzar la cortina en dos lucidísimas tramoyas» (Loa para la comedia *Destinos vencen finezas* [1698]: fol. 1r). Estos dos personajes de la loa, encarnando a virtudes (Fineza, Lealtad), presentan a un segundo grupo de interventores cósmicos (Edad, Fortuna, Cielo, Tiempo y Tierra),[5] quienes entran en una dinámica escénica que se sucede en elogios y en cuyo concierto brota un diálogo cantado centrado en una disputa: cuál de los interventores tiene las mejores cualidades para homenajear al monarca. Intercede el Amor como fuerza superior y voto dirimente entre estos cuatro y, tras rechazar las pretensiones iniciales, presenta a la Eternidad como la única legítima para abordar el tema: «Es en fin, la Eternidad, a quien solo fiar debemos / de nuestro Carlos Augusto, / de los años el aumento» (Loa para la comedia *Destinos vencen finezas* [1698]: fol. 2r).

Cierra esta pieza breve con el retiro de la maquinaria por las cuatro figuras y el coro de Amor, Fortuna, Cielo con una exclamación final: «que de Carlos y Mariana / cuenten los años eternos, con flores la Tierra, *etc.*» (Loa para la comedia *Destinos vencen finezas* [1698]: fol. 2r). Esta hace uso de la modalidad lírica del *aria da capo*, que completaría la estrofa con la parte más significativa de la previa mención de dichos versos: «con siglos el Tiempo, / feliz la Fortuna, / con Astros el Cielo, / con flores, con siglos, / la Tierra y el Tiempo, felice con astros, / la Fortuna y el Cielo» (Loa para la comedia *Destinos vencen finezas* [1698]: fol. 2r). Tanto en un literal como en un metafórico un concierto, se hace explícita mención a la unión de sus

[5] Las didascalias del texto enuncian que, tras retirar la cortina, queda «en medio una maquinaria de triunfos, de estrellas y de flores, y en ella sentada la Edad; y en los cuatro extremos, la Fortuna, el Cielo, el Tiempo y La Tierra en cuatro tramoyas; en el teatro estaban todos los hombres y mujeres de las dos compañías» (Loa para la comedia *Destinos vencen finezas* 1698: fol. 1v). Esta distribución revela la diversidad de personajes y la meditada disposición en torno al debate, simulando una corte dentro del propio espacio cortesano de la representación.

majestades. La loa concluye con la victoria de lo eterno sobre lo terrenal y la asimilación de Carlos II con la perennidad de su figura y reinado.

La altura épica de los personajes mitológicos en *Destinos vencen finezas*

Las figuras de Dido y Eneas recibieron tratamiento en el canon teatral y musical a finales del siglo XVII y heredaron una tradición dramatúrgica previa. Centralmente, la adaptación del libro IV de la *Eneida* ha sido el sustrato privilegiado y las versiones históricas de Dido han sido objeto de diferentes interpretaciones (Lida de Malkiel 1974:120). Por citar algunos ejemplos de las letras hispánicas, la *Elisa Dido* (c. 1580) de Cristóbal de Virués en la segunda mitad del siglo XVI, en grave y heroico estilo de tragedia; la *Dido y Eneas* (c. 1635) de Cristóbal de Morales Guerrero, donde se emplea una maquinaria más compleja para crear una topografía de lo alto y lo bajo (Carmona Tierno 2022:576); la *Dido y Eneas* (c. 1630) de Guillén de Castro, que gozaba de gran popularidad y que quizá Llamosas logró leer, etc. En la escena lírica inglesa, en la ópera *Dido and Aeneas* (1689), del compositor Henry Purcell —con texto del poeta Nahum Tate, dividida en tres actos y cuyo prólogo no ha llegado hasta nuestros días—, se lee una clara alegoría política producto de la Declaración de Indulgencia de Jacobo II (Walkling, 540) en abril de 1687. Este nexo entre alegoría y política es el más productivo para abordar el coetáneo texto y música compuesto por Llamosas y Navas.

El texto de la comedia comienza con el cortejo de Venus, seguida por Cupido, presto a socorrer a Eneas, que llega desprovisto a las playas de Cartago tras sufrir la venganza impuesta por Juno. Los dioses identifican el cronotopo de Cartago como una corte, regida por la presencia de Dido: «A esta corte de Cartago / descenderá, a que los votos / que aquí la consagra Dido, / divina reina, a quien todos / nuestros orbes se feriarán / por los cielos de sus ojos, / en ese templo le aumenten / la vanidad […]» (*Destinos vencen finezas* [1698], jornada primera: fol. 4r). Inicialmente, Mercurio advierte la presencia del rey Yarbas, frustrado pretendiente de Dido, escondido bajo el falso nombre de Timante, lo cual plantea el encuentro con Eneas como una disputa diplomática planificada por los dioses en escena. En contraposición al elevado Eneas, comprobamos que la adaptación dramatúrgica de Llamosas le lleva a innovar sobre el texto épico a través de la adición de un gracioso: Deífobon. Tal como fue el caso para la zarzuela *También se vengan*

los dioses en 1689, Llamosas maneja de manera libre los materiales que le proporciona la tradición clásica (Rodríguez Garrido 2018:22) y los ajusta a códigos y convenciones de la dramaturgia de la época. El que en la tradición épica es Deífobo, príncipe troyano, en este caso se reformula como un agente de comicidad que sirve de relación especular para el elevado Eneas:

> Y trato
> mentiras de nunca en nunca,
> verdades de cuando en cuando,
> galanteo mi poquito,
> leo que me hago pedazos
> y por estas dos cosillas
> solían los mentecatos
> en Troya, llamarme loco
> y alegres los cortesanos
> […]
> pero pues ahora tenemos
> el tiempo tan limitado,
> que para más de mil cosas
> solo hay dos horas y cuarto.
> (*Destinos vencen finezas* [1698], jornada primera: fol. 5r).

Simultáneamente, Deífobon opera en la función metateatral al hacer referencia a la duración del espectáculo completo en la fiesta cortesana. Repetirá una imprecación similar al final de la jornada primera: «¡Ay si fuera la comedia / algo más larga ¡Y qué lances / que salieran del tintero, / huyendo de los cendales! / Mas lo que falta va a cuenta / de loa, sainete y bailes» (*Destinos vencen finezas* [1698], jornada primera: fol. 8r); esta vez en referencia a las piezas breves incluidas en la fiesta teatral. Esta construcción de personajes en lo alto y lo bajo es una dramaturgia amoldada a las convenciones de la comedia calderoniana, en tanto la caracterización de «loco» de Deífobon sirve de contrapunto moral y verbal del elevado y alabado Eneas.

Por su parte, la entrada de Dido coincide con una escena musical acompañada de las damas Lidora, Lidante, Lisidas y Anarda, en un cortejo de flores del cual Dido termina siendo la flor mayor que corona el adorno. Los rumores de los infortunios de la guerra de Troya han llegado a oídos de la corte, en tanto es un espacio de transacciones e intercambios políticos. La diplomacia cortesana se ejemplifica en Eneas cuando es invitado a palacio,

sin que este ignore que en él están por darse ritos en loor de Juno, la diosa enemiga causante de sus peripecias. La tríada inicial de dioses (Venus, Cupido y Mercurio) se ha camuflado en traje entre la comitiva que ingresa en el espacio palaciego.

Precisamente, en el cuadro siguiente (tras una mutación del espacio dramático a «selva florida») hará su aparición Juno, quien descendiendo por una tramoya canta sucedida por el viento Eolo, cómplice de sus ardides. Esta digresión lírica recuerda el juicio de Paris, la destrucción de Troya y la venganza contra la nave de Eneas, en renovación de la furia y desagravio. Finalizado este cuadro, el espacio dramático vuelve a mutar a palacio, donde la comitiva está por comenzar los ritos a Juno.[6] Las mutaciones en la escenografía a lo largo de este cuadro con reminiscencias de los desastres naturales que ocasionan pavor en la vida de la corte: una nube oscura se lleva el sol del teatro; prontamente, sufre el palacio de Cartago las inclemencias de un terremoto. En el tumulto, el toque de Cupido —disfrazado de Ascanio—une a través de las manos a Dido y Eneas, estableciendo el lazo de fineza y pasión que son el motivo central de la comedia-zarzuela. En coro cantado, las tres deidades escondidas calman la furia de la naturaleza antes de concluir la jornada primera.

Los valores cortesanos reflejados en *Destinos vencen finezas*

La jornada segunda tiene lugar en el interior de palacio y los malestares amorosos de Dido sirven como abanico para lucir las distintas tensiones de la vida cortesana. El conflicto dramático da otra vuelta de tuerca cuando Eneas revela el vaticinio del templo, que dicta que debe abandonar Cartago para prevenir su destrucción, así como la revelación de que el enemigo Yarbas (afrenta política para Dido y antagonista amoroso para Eneas) deambula por Cartago bajo la falsa identidad de Timante. La cuestión política en Cartago entra en crisis con el avance del pueblo cartaginés al palacio de

[6] Declara la reina Dido que «a Juno, yo espero / que llegue a desagraviarle / de sus ofensas, pues juzgo / que pueden llamarse iguales / al Teatro de Ida, Cartago / el juicio de Dido, a Paris» (*Destinos vencen finezas* [1698], jornada primera: fol. 7r). La identificación de la reina de Cartago con la deidad y los eventos conflictivos del pasado se manifiesta en un juego escenográfico posterior, donde la ofrenda de Dido, otorgada piadosamente ante la estatua de Juno en forma de una manzana, ocasiona que la estatua vuelva la cabeza y las manos en gesto de rechazo.

Dido, reclamando la ejecución de Eneas y la ascensión de Yarbas, favorecido de Juno.[7] Una agonística canción sucede a este levantamiento del pueblo, donde intervendrán Venus, Cupido y Juno en una contienda por sus favorecidos. Tras esto, Yarbas declara: «mas soy criado tan humilde / de Dido, que no apetezco / contra su divino gusto / ni su mano ni este reino, / y así, mientras que los dioses / se ajustan en sus decretos / y mientras veo si obligan / esta otra deidad mis ruegos» (*Destinos vencen finezas* [1698], jornada segunda: fol. 11v). La presencia engañosa de Yarbas busca alejarse de los rasgos discursivos de un tirano y librarse de la inmoralidad política. En este punto del drama, la corte se ha escindido en una disputa entre dioses y otra disputa entre humanos, acentuando los rasgos de la épica en la configuración del drama.[8]

Naturalmente, la cuestión amorosa conduce al matrimonio como institución que restaura el orden social. Retornada la acción al interior de palacio, Yarbas presiona por un matrimonio por conveniencia con Dido, a fin de que los reinos de Getulia y Cartago eviten el conflicto azuzado. Eneas responde con una digresión sobre la unión matrimonial real:

> Bien conoce Vuestra Alteza
> que en cosas de tanto peso,
> como es entre dos Coronas
> proponer un casamiento
> no puede estar atendido
> quien es un pobre extranjero;
> fuera de que no presumo
> que sea cortés obsequio
> proponer a una hermosura
> elección contra su genio,

[7] Una de las innovaciones más llamativas de Llamosas respecto del texto virgiliano es incluir un motín del pueblo cartaginés a favor de Yarbas. En convención con los rasgos palatinos de esta comedia, cumple una función de tensión teatral hacia la mitad de la pieza, pero esta potencial crisis política queda apaciguada por Yarbas, quien evade la tipificación de tirano.

[8] Como señala Rina Walthaus (1989:373), la dimensión política del episodio de la *Eneida* se reconfigura en esta comedia de Llamosas. Por lo tanto, se elige el componente virgiliano como sustrato temático para la corte de los Austrias, en una obra que aspira ser una pieza palaciega de celebración de la monarquía. Es una pieza de claro *laus regis* y opera como una genuflexión que se enfoca en un «panegírico lisonjero» (1989: 377) ante la corte de los Austrias.

> pues que van las persuasiones
> violentando sus afectos.
> (*Destinos vencen finezas* [1698], jornada segunda: fol. 11v).

Como el título reza, el favor amoroso de Dido será decidido por los dioses más que por las finezas de sus pretendientes: Yarbas apelará a Juno y Eneas apelará a Venus. El espacio cortesano se transmuta de esta manera en un espacio jurídico respecto de los matrimonios y alianzas políticas, donde los destinos siempre vencerán a las finezas.

Sátira de la figura del pretendiente en el *Baile del bureo*

El baile que sirve de pieza breve tras la segunda jornada tiene una relación temática significativa con el conflicto de la comedia mitológica, pues su asunto central es, en palabras de Zugasti, «la vida de los pretendientes de las damas de palacio, que sólo han de esperar su desdén» (1999:408). Efectivamente, la inclusión de tres figuras en formas de virtudes (Cuidado, Rigor, Respeto), con seis hombres de reparto adicional (que actuarán como los oficios reales), sirve como refracción risible y comentario aparte a la situación dramática de la comedia. En este *intermezzo* de la acción de Eneas y Yarbas, ambos esperando el juicio de las diosas para ver quién es el favorecido en amores, en el baile el Cuidado está buscando entrar como pretendiente y ocupar la plaza de «rendido», a cambio de aceptar el «martirio», que en este caso expresa metafóricamente el suplicio amoroso que supone ser rechazado por las damas. La acción cómica de intercambios y negociaciones, siempre en clave risible, cierra con la cantada cuarteta: «A palacio no venga / ningún rendido / si no cree favores / a los martirios» (Zugasti 1999:436, vv. 207-210). La oposición entre «favores» y «martirios» opera como una ironía al debate amoroso que se debe reanudar en la jornada tercera. Mientras que se prefigura a Eneas como el vencedor en la contienda por favores, el personaje de Yarbas se ha presentado como el receptor de los martirios del rechazo.

Las uniones finales entre el linaje de Dido y Eneas

En la jornada tercera, el espacio dramático vuelve a mutar a selva, pero en este caso con un sentido oracular, la oscuridad y laberíntica condición en donde vuelven a encontrarse Eneas y Yarbas. El giro de la acción se da con

el descendimiento de Venus y Mercurio para dirimir y declarar que, por orden de Júpiter, el peregrino Eneas debe partir para la península itálica, donde contraerá nupcias y formará un imperio. Es en este momento en el que la dramaturgia del texto emplea directamente la condición errante de Eneas y su eventual unión con Lavinia, princesa del Lacio, para aludir a las casas regias y a la fundación de una estirpe. Incluso se prefigura el paso de Eneas por el inframundo (cantado en el libro VI de la *Eneida*), episodio fundamental para que la identidad del héroe se configure en identificación con los caídos en la guerra de Troya y renazca en un proceso de catábasis como héroe (Herrera Valenciano 2019: 6). Este *descensus ad inferos* es aludido en el texto dramático como un tránsito por los Campos Elíseos, pero en este caso encontrará las dos figuras centrales de alabanza: Carlos II de España y Mariana de Neoburgo. Dice el texto en boca de Venus:

> le he alcanzado la fortuna
> de que baje a los Elisios
> Campos, a admirar los héroes
> que allá en los futuros siglos,
> han de dejar de dos mundos
> el aplauso rendido
> […]
> a Carlos Segundo de Austria,
> excelso tronco divino,
> en cuya unión soberana
> fiel adorará el Olimpo
> de Mariana de Baviera,
> más hermosa que el sol mismo,
> los soberanos, reales,
> bellos rayos peregrinos
> (*Destinos vencen finezas* [1698], jornada tercera: fol. 16r).

Este enlace es la alabanza máxima de la dramaturgia de Llamosas a la recepción de su comunidad de espectadores. Es conocido por el relato épico virgiliano que la unión de Eneas con Lavinia será un tronco central de la *gens Iulia* y la legendaria fundación de una estirpe legitimada por la historia.[9]

[9] Eneas pierde Cartago y rinde su pasión por Dido para que, a cambio de ese sacrificio, su estirpe gane en el futuro «mayor ventura», que incluye, en el plano de la recepción cortesana, «el aplauso de dos mundos» (Europa y América).

Que Eneas, en su peregrinaje terrenal, visualice a Carlos II y Mariana de Neoburgo, actúa como una venia del linaje de los Austrias en los anales de la historia. Posteriormente, cuando Eneas debe tomar la decisión final conminado por el designio de Júpiter —y superando el pesar de abandonar a Dido—, este clama: «Y puesto que de los hados, / en los severos rigores, / destinos vencen finezas, de héroes con resoluciones, /perdamos estos cariños, / porque una fama se logre» (*Destinos vencen finezas* [1698], jornada tercera: fol. 17v). La altura épica de Eneas está en su renuncia al amor que siente por Dido y el cumplimiento del deber en la fundación de su estirpe y consecuente fama.

En los últimos cuadros del acto tercero, queda por resolver la elección de Dido ante la partida de Eneas. El suicidio al final del libro IV de la *Eneida* se convierte, en este caso, en Dido víctima de un desmayo y de una renovación por parte de Juno, quien le concede la mano de Yarbas, donde también se unen las parejas restantes de Anardo y Lidante. La dramaturgia de Llamosas evita la tragedia de la reina para adherirse a una poética que privilegia la restauración del orden político en vez de la exhibición teatral del *ethos* trágico de la Antigüedad clásica.

Conclusiones

En definitiva, la representación de la vida cortesana en Cartago es una dramaturgia inherente a los valores esperados en la corte de Carlos II. Asimismo, la dramaturgia de Llamosas discurre libre por la tradición épica y la emplea como un sustrato maleable en vez de una autorizada base para su escritura, a fin de reescribirla en un panegírico teatral. En ese sentido, se produce una síntesis de elementos que configuran una alabanza en diálogo con la tradición y su campo de recepción en el espacio cortesano. El ejemplo capital de esto es el ensalzamiento de transmutar el descenso al inframundo de Eneas por una visión de los Campos Elíseos donde, a futuro, representa la plenitud de Carlos II de España en su unión con Mariana de Neoburgo.

Bibliografía

Arrom, José Juan, «Criollo: definición y matices de un concepto», *Hispania*, 34, 2 (1951), pp. 172-176.

—, *Historia del teatro hispanoamericano: época colonial*, Ediciones De Andrea, Ciudad de México, 1967.

Carmona Tierno, Juan Manuel, «Puesta en escena y proxémica en *Dido y Eneas* de Cristóbal de Morales Guerrero», *Neophilologus*, 106, 4 (2022), pp. 573-588.

Carreras, Juan José, «"Conducir a Madrid estos moldes": producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/1699)», *Revista de Musicología*, 18, 1-2 (1995), pp. 113-143.

Herrera Valenciano, Minor, «El *descensus ad inferos* en la *Eneida*: muerte simbólica de Eneas y legitimación de Augusto», *Revista Comunicación*, 39, 27, 1 (2019), pp. 4-18.

Lida de Malkiel, María Rosa, *Dido en la literatura española: su retrato y defensa,* Támesis, Londres, 1974.

Lohmann Villena, Guillermo, *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945.

Llamosas, Lorenzo de las *Destinos vencen finezas*, Francisco Sanz, Madrid, 1698.

—, *Destinos vencen finezas*, Imprenta de la Música, Madrid, 1699.

Rodríguez Garrido, José Antonio, «Introducción. *También se vengan los dioses*: un festejo teatral para la corte virreinal limeña», en *También se vengan los dioses*, ed. J. Navascués y M. Vinatea, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2018, pp. 9-33.

Véliz Cartagena, Mauricio, «Un lugar en el mundo: palabra, saberes musicales e identidad en el Perú del siglo XVII», *Histórica*, 32, 1 (2008). pp. 77-103.

Virgilio, *Eneida*, intr. V. Cristóbal, trad. y notas de J. de Echave-Sustaeta, Gredos, Madrid, 1992.

Walkling, Andrew R., «Political allegory in Purcell's *Dido and Aeneas*», *Music & Letters*, 76, 4 (1995), pp. 540-571.

Walthaus, Rina, «Dido en el teatro español de fines del siglo XVII. *Destinos vencen finezas* y finezas vencen destinos», *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 8, 2 (1989), pp. 369-382.

Zugasti, Miguel, «Edición crítica del teatro cómico breve de Lorenzo de las Llamosas: *El astrólogo* (sainete) y *El bureo* (baile)», en *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, ed. I. Arellano Ayuso y J. A. Rodríguez Garrido, Iberoamericana / Vervuert, Frankfurt / Madrid, 1999, pp. 399-440.

—, «Lorenzo de las Llamosas; escritor de dos mundos y dos siglos», *Criticón*, 103 (2008), pp. 273-294.

COMUNICACIONES | **PROSA**

Permeabilización del cronotopo «tiempo de aventura» a través de los primeros libros del ciclo amadisiano

Pablo Sergio Alemán Falcón
Universidad Complutense de Madrid

Dedicado al profesor Ángel Gómez Moreno.

Introducción

En el acercamiento a las estructuras de los primeros libros amadisianos resultan relevantes algunos trabajos que detectan la huella de la novela griega en el Siglo de Oro.[1] Destacan, por ejemplo, los de los profesores Rafael Jesús Gallé Cejudo (2013:303-309) y los de Daniel Gutiérrez Trápaga (2022:71-106).[2] De igual manera, es imprescindible para este asunto la aportación de Carlos García Gual (2022:271) que viene a consolidar el trazo de la novela griega en la del Siglo de Oro. Dentro de esta línea y, entrando en el siglo XVI, surgen dos hipótesis acerca de los ecos helenísticos en los libros de caballerías: la primera parte de una evolución diacrónica que justifica su presencia, ya no solo en el siglo XVI sino en tiempos actuales. La segunda idea, en relación con la anterior, determina el grado de interacción con factores tanto literarios como extraliterarios y cómo influyeron en determinados contextos sociopolíticos, teniendo en cuenta que —desde la aparición de la última recomposición del *Amadís de Gaula* por parte de Rodríguez de Montalvo en 1508— la producción caballeresca

[1] El presente trabajo es parte de la tesis doctoral a través del programa Lengua Española y sus Literaturas de la Escuela de Doctorado de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

[2] Son reseñables los siguientes estudios sobre la estructura de las novelas sentimentales en el Siglo de Oro: Lucila Osorio Lobato (2016:67-84) y la tesis de la profesora Emilia Sánchez Soler (2021).

fue el género más leído y publicado durante todo el siglo XVI y tuvo su cénit con la publicación de la obra magna cervantina.

De hecho, se detecta una confluencia entre estudios que conciernen a la novela griega y la producción caballeresca en lo que al armazón narrativo se refiere; así también en aquellos que se han centrado en producciones novelescas de la etapa medieval, pues manifiestan el éxito del cronotopo y su evolución a lo largo del tiempo. Por este motivo será necesario tratar aspectos teóricos concernientes con el *artus* de las novelas griegas además de otros que incumben a las novelas de aventuras medievales para comprender los mecanismos con los que funcionan los primeros libros del ciclo amadisiano en relación con el entorno del reinado de Carlos V. Este aspecto, si bien puede invitar a novedad, quizás sea una continuación de una posible teoría de hibridación narrativa que demuestra —como bien expone García Gual (2022)— una interacción entre realidad y ficción a lo largo del tiempo que dejaría sus huellas en modelos de conducta y gobernanza. De esta manera, se podrán comprender las estructuras de las primeras obras amadisianas como parte de una evolución narrativa con las que poder realizar una primera clasificación acorde a la variación de la estructura, en relación con *Amadís de Gaula* de 1508 y la ósmosis que se produce entre estas obras con los reinados de los Reyes Católicos —en adelante RRCC— y con la etapa carolina.

Estudio diacrónico y evolución de la estructura «tiempo de aventura»

Partiendo desde una perspectiva diacrónica a través de la novela griega, Mijail Bajtín (1989:237) precisa el concepto *cronotopo* para designar «las relaciones espaciales y temporales asimiladas artísticamente en la literatura», con lo que se podría definir una obra a través de un eje de coordenadas e inordinadas correspondiente al tiempo y al espacio narrativos, además de poseer cierta conexión de ambos elementos con un *continuum* real. Así, el profesor soviético explica que existe un prototipo de cronotopo al que denomina «tiempo de aventuras» y que posee unos patrones bastante característicos: se desarrolla por medio de dos puntos de anclaje denominados «punto inicial» y «punto final»; de esta manera ambos están determinados por el enamoramiento de los personajes principales y el impedimento por parte de la aparición de obstáculos, pruebas y antagonistas, si bien el *happy end* (García Gual 2019:22) termina siempre produciéndose. En este sentido,

las novelas griegas tendrán un desarrollo abierto a través del hiato extratemporal, entendido este concepto como un espacio narrativo por el que el tiempo y los personajes no presentan evolución alguna y produciéndose lo que Armando Durán (1973:93-117) concibe en los libros de caballerías castellanos como una «masa de aventuras».

Llegados a este punto, es preciso indicar que este cronotopo es producto de la realidad resultante del panorama generado por la *koiné*. En este contexto, Carlos García Gual (2022:25) nos indica la ilogicidad de estos ciudadanos por identificarse con los héroes y protagonistas de producciones trágicas y épicas dentro de la etapa clásica, pues obras como *Edipo rey* o *La Ilíada* reflejaban una sociedad basada en polis griegas y proclives a tratar temas graves y con una atmósfera mitológica que, además, no se correspondía con el sincretismo religioso que se había conformado. Al respecto interesa que, efectivamente, la novela como género nace como respuesta a un nuevo paradigma social y político y es, en consecuencia, el tiempo y el espacio narrativo una proyección de esta realidad. Por una parte, el reflejo de los peligros e incertidumbres que despertaban las grandes rutas a través de territorios extensos por las que se transitaba por tierra y por mar. Por otra, la generación en el plano narrativo de un espacio abstracto y extenso cuya orografía no tenía que ver con la realidad. En este sentido, si bien Mijail Bajtín resaltó el éxito de esta combinación de espacio y tiempo para producciones más allá de la etapa imperial, una de las claves de su pervivencia radica en su capacidad de adaptarse con otros géneros narrativos además de reflejar aspectos procedentes de la sociedad en la que se desarrollan las obras, como un conjunto de producciones narrativas en la Península Ibérica, como indica Curtius (2017:749): «A diferencia de los inicios de la novela, esto es, con la novela griega, el mundo caballeresco encontró la horma con el cronotopo "tiempo de aventura" que le brindaban las novelas del mismo género».

Acorde a esta teoría de la hibridación narrativa, la profesora Isabel Lozano-Renieblas (2003) indica que esta urdimbre sobrevivió a través de las novelas de aventuras medievales sufriendo un «retroceso» con respecto a la estructura original debido a elementos folclóricos y cristianos, adaptación que se agrava con la aparición de la literatura caballeresca. Y es que Lozano-Renieblas demuestra la presencia cronotópica y su hibridación dentro del género, ya que se trata de un género fuertemente concreto porque abre el caudal de materiales bíblicos y fantásticos, obras absorbentes de otros géneros en prosa. En consecuencia, sujeta el espacio y el tiempo a factores folclóricos

dentro de una época concreta. Así el héroe ya no es un protagonista pasivo, sino que se siente obligado a conseguir un nombre por el que ser reconocido en la corte; además, el género solo coincide con las novelas de aventuras en la separación de los enamorados, aunque el filtro cristiano posee mayor presencia y el tiempo se vuelve «fantástico y milagroso». Y, por último, los límites del «tiempo de aventura» se acotan gracias al código caballeresco. Las palabras de la profesora esclarecen aún más este proceso de hibridación:

> En la Edad Media conviven dos géneros aventureros. Uno, la novela de aventuras, es continuación de la novela de aventuras helenística. El otro, la novela de caballerías, es el género aventurero genuinamente medieval. Ambos se construyen con el tiempo de la aventura, pero acaso la diferencia más importante radique, por paradójico que pueda parecer, en la concepción temporal (Lozano-Renieblas 2003:150).

Llegados a este punto, el seguimiento diacrónico permite dilucidar el abandono progresivo de ciertos aspectos claves del cronotopo: la naturaleza abierta de la obra se ve comprometida con la introducción de elementos folclóricos, así como también la atmósfera preponderantemente cristiana. Tiene mucha relevancia la llegada a la península del *Ciclo de la Vulgata* (Alvar 2002:64) —a través de la traducción de la *Post-Vulgata*—, que bien pudo ayudar a crear un armazón que combinase el aperturismo que permitía el cronotopo con la entrada de dichos elementos. De la misma manera, la materia artúrica, fiel defensora del estado feudal, no solo introdujo los nuevos valores de conducta de los héroes, sino también el reflejo de la realidad estamental. En esta se representa una bipolaridad del héroe a través del vasallaje, que establece una relación entre el individuo y la sociedad. Esta se presenta en dos fases: la primera se corresponde con una necesidad de salir del anonimato —afirmando para ello su individualidad a través de la aventura— y, por ende, de pertenecer a la comunidad/corte del sistema feudal. La segunda se manifiesta con el error o acusación, tanto dentro como fuera de la corte, hacia la conducta del héroe. Esta alteración lo empuja nuevamente a una aventura/reto con la que ganarse la reintegración a un sistema estamental que nunca va a presentar fisuras en toda la materia (Köhler 1990:209).

Así, el ciclo artúrico –a través de esta estructura bimembre en consonancia con la bipolaridad del protagonista— procura un nuevo estadio al

armazón. En este sentido, la clave de este asunto se encuentra en el estudio que realiza el profesor Avalle-Arce sobre la última de las tres versiones del *Amadís primitivo*, pues intuye diez de los veintidós patrones que indica Lord Raglan (Avalle-Arce 1990:107-112) sobre el proceso vital del héroe a través de la tradición. Este acercamiento, en consonancia con la estructura abierta del cronotopo, consolida la hipótesis de una teoría que muestre los mecanismos con los que se hibridan ciertas estructuras narrativas y que podría corresponderse con las necesidades de un momento social histórico determinado, como es el caso de la novela de aventura medieval.

En suma, el acercamiento cronológico y, por ende, evolutivo del «tiempo de aventura» llega hasta el siglo XVI a través de la materia caballeresca con notables diferencias dentro de este parámetro temporal. Ante eso, la evolución del «tiempo de aventura» no solo interactúa con lo meramente literario, sino también con la ósmosis con la realidad, lo que ayuda a trazar incluso una clasificación en las primeras producciones del ciclo amadisiano, *i.e.*, el *Amadís* de Montalvo y su continuación con *Las Sergas de Esplandián*, *Florisando* de Páez de Ribera y, finalmente, *Lisuarte de Grecia* y *Amadís de Grecia*, ambos de Feliciano de Silva.

Estructura de los primeros libros amadisianos a través del «tiempo de aventura»

Para esta clasificación se parte de la publicación de 1508, pues su aparición en el mercado supone un estallido editorial sin parangón de la literatura caballeresca en todo el siglo XVI y se convierte en el modelo a seguir, tal y como advierte Miguel de Cervantes en el *Quijote* en el capítulo sexto de la primera parte. Y es que en el *Amadís de Gaula* de 1508 se encuentran los dos puntos clave que exige la estructura del cronotopo tal y como se reproduce en la novela griega, si bien es cierto que, a diferencia del punto inicial (libro I, XIV), la unión de ambos protagonistas, a pesar de haber contraído matrimonio en secreto y tener un hijo, se producirá plenamente cuando se obtenga la aceptación total por parte de todos los personajes que representan el estado feudal. En este sentido, si bien es cierto que el punto final de la novela griega también exige esta «aceptación total», la estructura se vuelve compleja, debido a la inclusión del esquema de lord Raglan a través de la huella artúrica, pues el héroe tiene la necesidad de obtener la fama y la gloria acorde a lo que se le espera desde el comienzo de la obra. Así, incluso tras

haberse demostrado que el caballero es el más fiel amador de todos a través del arco de los fieles amadores —aspecto que, a pesar de poseer reminiscencias de *Lancelot*, puede ser herencia de *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio al demostrar la protagonista su integridad tras superar la prueba de la «cueva de la siringa»—. Amadís deberá recorrer un camino en el que tendrá que demostrar su valía como caballero andante en pro del sistema feudal al enfrentarse en los libros III y IV contra Lisuarte.

En este sentido, el cronotopo se hibrida con la estructura de novela artúrica en dos partes: el crecimiento del héroe hasta conseguir un estatus que le permita ganarse un puesto en la tabla redonda, y la consecución de una prueba tras haberse puesto en duda su condición de caballero andante, con lo que cae en la bipolaridad entre individuo y parte de un colectivo, tal y como ha indicado Erich Köhler (1990). De esta combinación entre el «tiempo de aventura» y la estructura arquetípica de la producción artúrica surge una estructura en la que, hiato extratemporal de las novelas griegas, casi se difumina para que el héroe —ente activo— se mueva bajo el motivo del amor bajo dos tiempos y que bien indica Curto Herrero (1976:18): la primera parte se corresponde con los dos primeros libros y tiene que ver con la *quête* de «la fama y la dignidad» ante su amada, y la segunda, con la confrontación cada vez mayor con Lisuarte, representante del estado feudal donde el protagonista —en constante movimiento— debe hacer méritos para reintegrarse. Igualmente, el cronotopo, incluso sabiendo que procede de una versión primitiva, permite la permeabilización de la realidad peninsular que se estaba fraguando. Para ello, son relevantes las palabras de Erich Köhler (1990:208):

> La condición necesaria para una auténtica creación literaria es que la realidad vivida por el hombre esté siempre presente en su totalidad en su carácter objetivo como estructura significante coherente, a pesar de la interpretación y el sentido necesariamente subjetivos aportados por el autor. El criterio de la obra de arte es la plena adecuación entre contenido y forma, que se muestra tanto más evidente cuanto menos aparece la forma en tanto tal de manera autónoma.

Esta realidad se corresponde con el proyecto político que llevaron a cabo los Reyes Católicos. Se detecta, por ejemplo, con el ensalzamiento de la victoria de los RRCC en la guerra de Granada además de seis factores de la

atmósfera sociopolítica en el momento de la recomposición del *Amadís de Gaula*: primero, un sentimiento generalizado de hegemonía del territorio español o preeminencia militar y cultural; segundo, un ambiente mesiánico que los hace sentir defensores de la fe cristiana; tercero, la atmósfera escatológica que invitaba a un impulso de cruzada; cuarto, por sus anhelos irenistas —esto es, impulsos pacificadores en pro de una unidad territorial y religiosa—; quinto, su ecumenismo *in nuce*, y, finalmente, la creencia cada vez más extendida de que Dios tenía su vicariato en España (Jiménez Calvente y Gómez Moreno 2017:333). En relación con esto, es de igual importancia la modificación del tercer libro de la obra primitiva en dos en la propia de Montalvo, pues originariamente Amadís no solo mata a Lisuarte, sino que es derrotado por su propio hijo, Esplandián, cumpliendo así los últimos patrones del héroe folclórico gracias a la huella artúrica, al tener la misma suerte este personaje al final de su vida. Al contrario, el tercer y cuarto libro de la versión definitiva —a través de la mano de su autor— orbitan alrededor del reinado de Fernando el Católico y Amadís ya no es solo el mejor amador de todos los caballeros, sino también el mejor mantenedor de los nuevos valores que vienen a manifestarse a través de sus desavenencias con Lisuarte, un rey que, tal y como le ocurre a Arturo al abandonar sus deberes, provoca la dispersión de sus caballeros.

Con todo, en el *Amadís de Gaula* de 1508 se permea un cronotopo muy parecido a la versión primitiva, pero, tal y como ha sucedido en su periplo histórico, se adapta a través de su capacidad híbrida al contexto histórico de los RRCC, con lo que se sustituyen unos elementos folclóricos por otros que siguen comprometiendo el hiato extratemporal.

Por esta razón, no es de extrañar que el quinto libro amadisiano persiga los mismos preceptos; no obstante, al ser un libro de elaboración propia y no una refundición, se genera un nuevo estadio que genera un nuevo tipo de estructura en el que juega un papel especial la ósmosis entre la realidad y la ficción durante el reino fernandino: en primer lugar, estas obras se dirigen a unos nobles que han ido perdiendo su función militar, por lo que les queda un imaginario y una ensoñación caballeresca en papel; así, este plano de la caballería promueve la exaltación de valores éticos y religiosos. Además, se exponen las nuevas estructuras y estrategias militares en combinación y contraposición con la caballería andante. Igualmente, se proyectan los valores corteses y caballerescos en la monarquía —en este caso, Fernando el Católico—, habiendo ciertos paralelismos con pasajes del

Amadís de Gaula. En relación con esto, la guerra de Granada se presentará como un gran ejemplo de ósmosis entre realidad y ficción caballeresca, lo que incentiva el ambiente escatológico que tiene como consecuencia que la cruzada se expanda al norte de África. A ello se suma que en estos libros de caballerías surja un «lenguaje» social, cultural, ético y religioso al servicio del proyecto político de los RRCC —de aquí que los encantadores y hechiceros sean portavoces políticos—, por lo que se eleva el libro de caballerías hacia una dimensión didáctico-moral de tal manera que el *Amadís* se convierte en un espejo de príncipes para las diferentes jerarquías nobiliarias; y, por último, se promueve una política de anexiones a través del linaje, que también se produce en las últimas partes de las dos primeras obras amadisianas (Marín Pina 2011:109-125).

Así, la estructura del quinto libro se modifica de tal manera que existe otro aliciente que supera y condiciona los puntos claves, por lo que el hiato extratemporal se corresponde a la posesión de un objeto simbólico. En este sentido, en las *Sergas* existen dos momentos que marcan el inicio y el final en el periplo del hijo de Amadís y que tienen que ver con la posesión de la espada que se encuentra en la peña de la Dulce Encantadora, lo que no deja de ser otro de los elementos folclóricos traídos desde la materia artúrica. Así, se genera un estadio concreto en el que se mueve un conjunto de obras del ciclo amadisiano, siendo las *Sergas* el primero de ellos y continuando con el *Florisando* de Páez de Ribera, incluso con la aportación de nuevos factores en la ecuación. Uno de ellos es la propuesta del autor de dar mayor realce a la verosimilitud (Sales Dasí 2002:118) en detrimento de lo fantástico y maravilloso, elemento definidor de los libros de caballerías. No obstante, en el *Florisando* se cumplen los ítems que giran en torno al reino fernandino, pues se adentra en el ambiente de cruzada y continúa el nuevo signo del héroe hacia lo divino. Es por eso por lo que, aunque el enamoramiento de Florisando con Teodora será el punto que divide en dos la obra, el ambiente de cruzada que envuelve ambas partes determina que será una especie de topos ineludible en el género, por lo que los puntos claves se corresponden con, primero, las circunstancias secretas del héroe y, segundo, con el proceso de anagnórisis (caps. CCV y CCVI).[3]

[3] Mención aparte tiene la continuación de Amadís como caballero andante, incluso tras haberse coronado rey. Tiene que ver con la consideración de movimiento, tratado por Cacho Blecua (1979 y 2008) y en consonancia con el cronotopo del camino, *artus* inherente al «tiempo de aventuras».

Caso especial resulta su continuación, *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva, pues, si bien Marín Pina lo incluye dentro de los libros ligados a la órbita fernandina, su autor supo comprender los hilos constructores del género más allá del entorno sociopolítico. Cierto es que en la obra aparece la eterna lucha entre cristianos y paganos; de hecho, el espacio en el *Lisuarte de Grecia* cambia sustancialmente hacia el mar, lo que lo acerca a las producciones griegas de la etapa imperial. No obstante, Feliciano de Silva compuso obras con una finalidad más bien lúdica, por lo que se hace necesario acudir a la clasificación de José Manuel Lucía Megías (2002:22-34) sobre los libros de caballerías del siglo XVI —en concreto las primeras producciones— en dos vertientes acordes a la finalidad por las que fueron redactados. Una responde a una propuesta idealista en la que se localiza el *Florisando*, mientras que la otra responde a través de una experimental y que tiene su principal valedor en Feliciano de Silva. De esta manera, la capacidad experimental del autor mirobrigense rompe con el «tiempo de aventuras» a pesar del enamoramiento y la tensión amorosa del héroe como ocurre en las novelas griegas. En este caso, se produce la división de la obra en dos partes, siendo la segunda mucho más variada y sin atender a una unidad concreta con la que los héroes puedan cumplir una determinada función de cruzada. Además, otros elementos destacables de impronta de Silva son los emplazamientos que los libros de caballerías han recogido de la materia artúrica, como el reino de Gran Bretaña y el Trapisonda, y que pasan a ser los epicentros de la sociedad amadisiana; así también la inclusión de pruebas de carácter maravilloso que demuestran el amor de los héroes y sus amadas y, lo que nos resulta más llamativo, las justas por las que se miden los héroes entre sí. Con ello, se puede indicar que *Lisuarte de Grecia* se encuentra a caballo entre las dos obras pertenecientes a la etapa fernandina y las que se desarrollan en otro paradigma sociopolítico. Dentro de esta línea se podría aceptar —si tenemos en cuenta la guerra entre paganos y cristianos— que puede incluirse en la etapa de los RRCC, si bien no se puede dejar de lado que su constante repetición lo convierte en un tópico con el fin de experimentar y, por ende, refrescar el género —entre otros aspectos— a través de la estructura.

De hecho, la conciencia sobre este afán experimentador toca de lleno la capacidad híbrida del cronotopo bajo los dos factores que se indican en el corpus teórico: su adaptación a otros géneros y su capacidad permeabilizante de elementos traídos del panorama social y político. Así ocurre con *Amadís*

de Grecia, obra publicada dentro del reino de Carlos V, concretamente en 1530. Para ello, se reproducen los primeros patrones del héroe dentro de la tradición literaria como la identidad secreta de este, hasta su anagnórisis (primera parte, cap. DCVI), así como la superación de anteriores generaciones para demostrar su capacidad bélica y los grandes encantamientos —como es el caso de la «Gloria de Niquea» que obliga a demostrar a lo largo del libro que debe convertirse en el mejor amador—. Con ello, Feliciano de Silva modifica el «tiempo de aventura» a su antojo y añade subestructuras que no alteran el ritmo de la lectura: Amadís de Gaula y su generación mantienen su protagonismo —pues el autor permite que siga en movimiento incluso manteniendo su posición real—; también hay una mayor inclusión de elementos maravillosos a través de Urganda y otros magos que se incluyen en la narrativa, a saber: Arquisel y Zirfa; igualmente, el horizonte de expectativas que consigue en los lectores a través del triángulo amoroso y que genera en el protagonista un conflicto interno, primero, al dudar de que sea el caballero más fiel y el mejor amador de toda la cristiandad y, segundo, la elección entre Luscela y Niquea. Finalmente, la metamorfosis de personajes principales: primero, con Amadís de Grecia disfrazándose de mujer con el nombre de Nereida y, segundo, con la transformación de Florisel de Niquea y Garínter en pastores para cortejar a Silvia, personaje híbrido entre lo pastoril y lo caballeresco, pues con ella se cumple con los patrones del héroe en la tradición, ya que desconoce a sus padres y, por ende, su origen. Entonces, lo que en el *Amadís de Grecia* aparece como un mero experimento al final de la obra en el posterior libro —*Florisel de Niquea*, también compuesto por el mismo autor—alcanza un grado de combinación con otras estructuras y elementos provenientes de la interacción realidad/ficción que vendría a consolidar la idea de una teoría de la hibridación narrativa a través de unos ítems que se repiten desde la novela griega.[4]

Conclusiones

En suma, el «tiempo de aventura» evoluciona diacrónicamente desde que aparece con la novela griega y pervive en las novelas de aventuras medievales y en los primeros libros de caballerías. De aquí resulta de gran importancia

[4] Es relevante el trabajo de Sydney P. Cravens (1976) sobre la hibridación entre la novela pastoril y los libros de caballerías en la trayectoria literaria de Feliciano de Silva.

su capacidad de asumir otros géneros literarios y transformar su estructura primigenia acorde a los valores sociopolíticos en que son redactadas las obras, como así ocurrió con el ciclo artúrico a partir de los libros de Chrétien de Troyes. Es por ello que, en la aplicación de estos factores, tanto en el *Amadís de Gaula* como en las primeras continuaciones, se puedan detectar tres estadios de evolución —así como de hibridación—. El primero se produce con la misma obra, en la que, aunque está en la órbita del reino fernandino, el autor está condicionado por el material que recoge del *Amadís primitivo*, incluso tras haber transformado el tercer libro primitivo en dos, y que tiene por consecuencia que la implementación de los preceptos del proyecto político de los Reyes Católicos no sea plena. El segundo estadio del «tiempo de aventura» se corresponde con obras que recogen el testigo de esta finalidad y que desarrollan con totalidad la empresa de generar un ambiente de cruzada y, en consecuencia, derivar el destino de los héroes hacia lo divino incluso si para ello hay que eliminar casi por completo el factor maravilloso. Así ocurre con *Las Sergas de Esplandián*, *Florisando* y, en cierta medida, con *Lisuarte de Grecia*, pues con esta última se entra en el tercer y último estadio que está caracterizado por la experimentación o, dicho en otras palabras, el aprovechamiento de la capacidad abierta del «tiempo de aventura», a lo que se añade una nueva situación política con el reinado carolino. En esta vía, en el libro se podrán ver tímidamente ciertos aspectos experimentales, si bien sería en el *Amadís de Grecia* cuando se adquiere un dominio mayor de estos. En este sentido, cobra importancia la fusión de lo caballeresco y lo bucólico en consonancia con las inquietudes de la corte de Carlos V. Así, expuestos estos tres estadios, queda por desarrollar de manera más exhaustiva los elementos que definen estas tres fases cronológicas del «tiempo de aventura» dentro del marco de una teoría de la hibridación narrativa que se ha ido demostrando con estudios de este tipo de obras en la Edad Media.

Bibliografía

Alvar, Carlos, «Raíces medievales de los libros de caballerías», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 61-84.

Avalle-Arce, Juan Bautista, *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, trad. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.

Cacho Blecua, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Cupsa, Zaragoza, 1979.
Cravens, Sidney, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill N. C, Valencia, 1976.
Curtius, Ernest Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2015.
Curto Herrero, Federico Francisco, *Estructura de los libros de caballerías españoles en el siglo XVI*, Fundación Juan March, Madrid, 1976.
Durán, Armando, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Gredos, Madrid, 1973.
Gallé Cejudo, Rafael Jesús, «Algunas precisiones sobre las raíces clásicas de la materia caballeresca», en *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνήρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Pérez*, ed. L. M. Pino Campos y G. Santana Enríquez, Ediciones Clásicas, Madrid, 2013, pp. 303-309.
García Gual, Carlos, *Historias de amantes peregrinos. Las primeras novelas,* Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 2019.
—, *Los orígenes de la novela*, Gredos, Madrid, 2022.
Gómez Moreno, Ángel y María Teresa Jiménez Calvente, «Los Reyes Católicos, el Gran Tendilla y la nueva épica», en «*La razón es Aurora*»: *estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, coord. M. Á. Ezama Gil, J. E. Aplana Gil, M. C. Marín Pina, R. Pellicer, A. Pérez Lasheras, L. Sánchez Laílla, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2017, pp. 333-350.
Gutiérrez Trápaga, Daniel, «Genealogías, poéticas y estructuras de los libros de caballerías del *Amadís* a los *Espejos de príncipes*: una propuesta de metodología para la investigación del género», *Historias Fingidas*, 10 (2022), pp. 71-106.
Köhler, Erich, *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, trad. B. Garí, Sirmio, Barcelona, 1990.
Lobato Osorio, Lucila, «Fusión y adaptación de una estructura milenaria: la narración geminada de aventuras en las historias caballerescas de enamorados», *Tirant,* 19 (2016), pp. 67-84.
Lozano-Renieblas, Isabel, *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Reichenberger, Kassel, 2003.
Lucía Megías, José Manuel, «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 9-60.
Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, 2008.

Sales Dasí, Emilio, «Las continuaciones heterodoxas (el "Florisando" [1510] de Páez de Ribera y el "Lisuarte de Grecia" [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el "Lisuarte de Grecia" [1514] y el "Amadís de Grecia" [1530] de Feliciano de Silva) del "Amadís de Gaula"», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 117-155.

Sánchez Soler, Emilia, *La recepción de la novela griega en la novela áurea española*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Murcia, 2021, http://hdl.handle.net/10201/109565.

Maravillas y horrores en el último *Palmerín de Inglaterra* (1559)

Anna Bognolo
Universidad de Verona

Como es sabido, el *Palmerín de Olivia* (Salamanca, Juan de Porras, 1511) dio origen a un ciclo de libros de caballerías de gran éxito, que fue segundo solamente al ciclo de *Amadís de Gaula* y que tuvo muchos lectores durante el siglo XVI, no solamente en la península ibérica sino en toda Europa.[1]

El ciclo castellano comprende los libros de *Palmerín de Olivia*, *Primaleón* y *Platir*; los autores portugueses añadieron el *Palmerín de Inglaterra*, que fueron estudiados y publicados solamente en tiempos recientes.[2] El autor italiano Mambrino Roseo de Fabriano prosiguió con las continuaciones (*El libro de Flortir*) e insertó otras novelas intercaladas entre un libro y otro (Bognolo 2010).

El grupo de investigación del Proyecto Mambrino de la Universidad de Verona nació en 2003. Se dedica a explorar las versiones italianas de los libros españoles de caballerías en traducción o continuación. El proyecto tiene una página web que recoge el censo de los ejemplares conservados en todo el mundo y está publicando repertorios de los contenidos narrativos

[1] El presente trabajo se inscribe en el marco del «Progetto Mambrino» (https://www.mambrino.it/it) y de los Progetti di Eccellenza 2018-2022 y 2023-2027 del Dipartimento di Lingue y Letterature Straniere de la Università di Verona: a) Le Digital Humanities applicate alle lingue e letterature straniere, https://dh.dlls.univr.it/it/; y b) «Inclusive Humanities», Progetto di eccellenza 2023-2027 para la promoción de la accesibilidad, https://www.univrmagazine.it/2023/07/18/lingue-e-letterature-straniere-dipartimento-di-eccellenza/. También forma parte del «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.

[2] Las ediciones de los textos en castellano son de Moraes (2006 y 2020). En portugués, Moraes (2016 y 2021). Sitio web y estudios de Vargas Díaz-Toledo (2012, 2017). Muy valiosos los estudios de Marín Pina (1996, 2007, 2012).

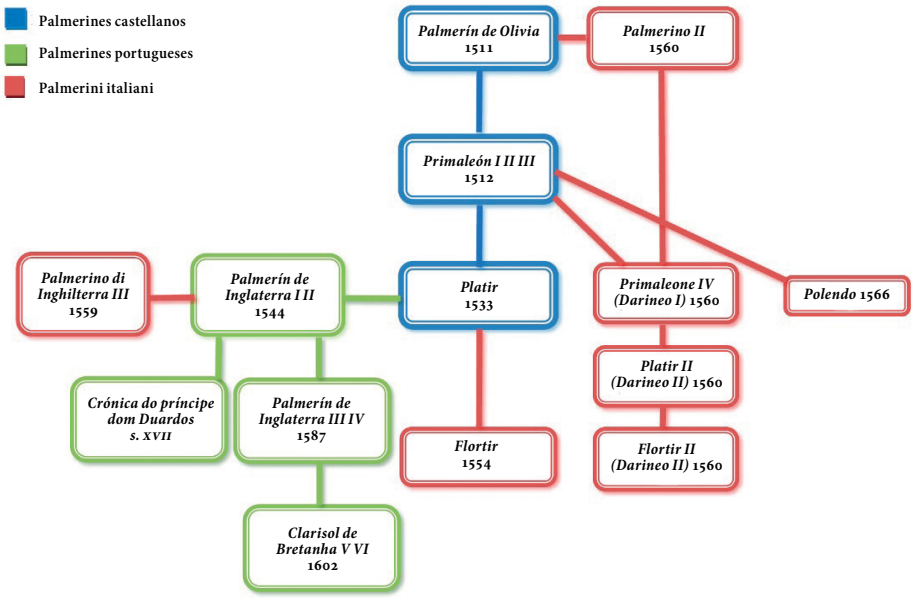


Imagen 1. Mapa del ciclo transnacional de los *Palmerines* [autoría: Federica Zoppi, Università di Verona].

de las series más importantes (*Repertorio Amadís* 2013, *Repertorio Palmerín* en prensa). Además, organiza anualmente encuentros de investigadores en Verona, el seminario de Historias Fingidas, y publica una revista con el mismo nombre dedicada a los temas de la literatura caballeresca entre España e Italia, con una abertura transnacional e interdisciplinar.[3]

La serie de los *Palmerines* es un caso evidente de escritura que superó las fronteras lingüísticas nacionales gracias a traducciones de una lengua a otra y a continuaciones en diferentes lenguas, comunicándose de España a Portugal, a Italia y finalmente a Inglaterra (Neri 2008, 2013; Bognolo 2013, 2021; Sánchez-Martí 2020).

[3] La revista se encuentra en acceso abierto: https://historiasfingidas.dlls.univr.it/. Actualmente el Progetto Mambrino se ha unido a otros investigadores italianos en el proyecto nacional «Mapping Chivalry: Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21th Century: a Digital approach», dirigido por Anna Bognolo, https://www.univr.it/it/iniziative/-/evento/8576?p_auth=ZcGFgkei. La abertura del portal mappingchivalry.dlls.univr.it está prevista en 2024.

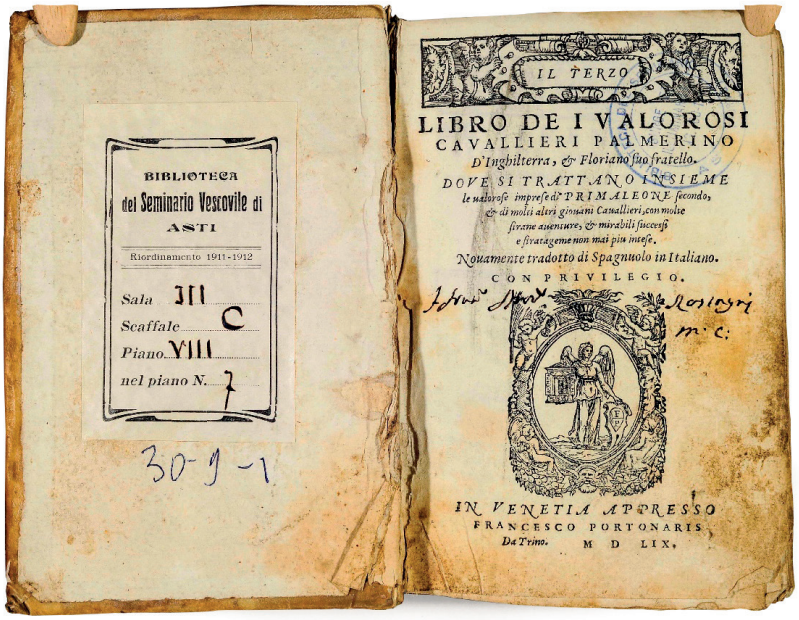


Imagen 2. Portada de *Il terzo libro de i valorosi cauallieri Palmerino d'Inghilterra, et Floriano suo fratello*. Venezia, Francesco Portonari, 1559. [Fuente: Biblioteca del Seminario Vescovile de Asti].

El *Tercer libro de Palmerín de Inglaterra* fue el último de la serie de los *palmerines* y se escribió en italiano: su título completo es *Il terzo libro dei valorosi cavallieri Palmerino d'Inghilterra, et Floriano suo fratello. Dove si trattano insieme le valorose imprese di Primaleone secondo, et di molti altri giovani cavallieri, con molte strane aventure, et mirabili successi e strategeme non mai più intese* (Venecia, Francesco Portonari, 1559). Esta obra caballeresca italiana, que tuvo por lo menos tres ediciones hasta 1609 y de la cual se conservan varios ejemplares en bibliotecas de Europa y América,[4] tuvo el honor de ser traducida al inglés por Anthony Munday en 1602 (Neri 2008 y 2013).

Siendo el último suplemento del ciclo, merece atención por su problema de atribución, puesto que, como muchos libros de este género, no lleva nombre de autor en la portada; Stefano Bazzaco, en un estudio de estilometría, lo

[4] Ejemplares de la edición príncipe se puede ver digitalizados en la web de la Biblioteca General Universitaria de Sevilla (A Res. 70/6/26) y en la de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (38.J.33.Vol.3)

atribuyó a Mambrino Roseo da Fabriano con buen grado de probabilidad; sin embargo, nunca ha sido estudiado en sus contenidos (Bazzaco 2021; Zoppi en prensa).

Mediante la evaluación del aspecto estructural y temático, el presente estudio se propone destacar en la obra algunas acentuaciones imprevistas en la dimensión de lo maravilloso, cuando los rasgos típicos de los libros de caballerías se incrementan en dos direcciones extremas: la primera, con elementos sorprendentes de tipo mecánico y tecnológico; la segunda, con efectos truculentos de terror y horror.

También, la novela tiene interés bajo el aspecto estructural por ser una secuela que exhibe la capacidad del autor de engancharse a la serie de *Palmerín* (y a la de *Amadís*) dando un futuro a varios personajes. Finalmente, resulta productivo para el proyecto subrayar la tendencia a crear variantes de tópicos conocidos. El Proyecto Mambrino ha emprendido una catalogación masiva de los motivos narrativos recurrentes en la gran mole de páginas del ciclo, con la perspectiva de crear un banco de datos de motivos de los libros de caballerías italianos. Por supuesto, en este tipo de investigación es necesario censar las recurrencias, como también notar las variaciones (Bognolo 2022, 2023; Zoppi 2022 a y b).

Los puntos de partida de los hilos narrativos de la obra se encuentran en los *Palmerines* portugueses, y el autor italiano se inspira a menudo en los esquemas de aventuras ya presentes en sus páginas. Se trata, por ejemplo, del noto motivo de la doncella reclusa en un castillo, de origen folclórico y medieval: la torre habitada por una hermosísima princesa deviene un polo de atracción para todos los héroes que afrontan al defensor diputado y rivalizan entre ellos, provocando una hecatombe de caballeros cristianos. En particular, el autor italiano imita la historia de Miraguarda en el castillo de Almourol, que estaba en el centro del *Palmerín de Inglaterra* (c. 1544) de Francisco de Moraes. En este camino entre lenguas y países, los autores, evidentemente, aprenden técnicas narrativas el uno del otro. Vale la pena recordar también la famosa isla de Carderia, que tiene un papel destacado y resalta como una especie de agujero negro donde todos los caballeros terminan capturados.

En su punto de arranque, el tercer libro de *Palmerín de Inglaterra* conecta directamente con el *Segundo libro de Palmerín de Inglaterra* portugués, que terminaba con una batalla final con muchos muertos, entre los cuales, el mismo emperador Palmerín. La estructura general es análoga a la del

Primaleón castellano y está fundada sobre la tensión entre dos héroes principales rivales en amor, un conflicto que provoca muchos desencuentros y queda abierto. Los magos ayudante y antagonistas son ya conocidos, porque provienen de las entregas precedentes: se trata de Daliarte, Drusa Velona y la infanta Melia, la antigua enemiga de Urganda la Desconocida de la serie de *Amadís de Gaula*. De la misma manera que pasa hoy con los héroes de Marvel, los mundos imaginarios de las dos series de *Amadís* y *Palmerín* se funden sin barreras, y la presencia en esta novela de unas estatuas celebrativas de Amadís y de su generación demuestra cómo sus dimensiones imaginarias son interdependientes. Además, muchos indicios revelan que el autor no tenía la mínima intención de acabar la serie, sino que en muchos momentos anunciaba una venidera cuarta parte.[5]

En sus continuaciones, Mambrino Roseo suele adoptar una estructura narrativa fija que, con algunas variantes, puede repetirse varias veces: 1) se produce el rapto de varias reinas y princesas que son llevadas a una isla perdida y misteriosa, donde 2) dan a luz a la nueva generación; 3) un mago benévolo los hace criar adecuadamente hasta la edad de tomar armas; desde allí los caballeros noveles se disparan a 4) resolver los problemas que habían quedado suspendidos, 5) enfrentarse con las sempiternas guerras contra los paganos, 6) afrontar los conflictos de unos nuevos hilos narrativos, enlazados por rivalidades amorosas, aventuras para rescatar a compañeros, y momentos de reunión de parejas o de grupos. En conclusión, también la estructura general de la novela, el argumento, confirma la atribución a Mambrino Roseo da Fabriano.

El objeto de este estudio es examinar una acentuación particular de ciertos motivos que, si pensamos en el paradigma de *Amadís de Gaula*, pueden parecer algo sorprendentes: los aspectos extremos de la maravilla se incrementan en algunas aventuras que resultan originales por estar fundadas en la presencia de artefactos mecánicos y por un matiz de novela del horror. En general, cuando hablamos de literatura del horror, nos referimos a la llamada novela gótica del siglo XVIII, que empieza en 1764 con *El castillo de Otranto* de Horace Walpole. En las obras de Roseo quedamos muy lejos de ese universo narrativo; sin embargo, es notorio que en la novela sentimental y en los libros de caballerías abunden elementos espectaculares que podríamos

[5] Por ejemplo, en el capítulo 89. Se ha consultado el ejemplar de Biblioteca del Seminario Vescovile de Asti, AN.A.XXX.9.1 (Imagen 2).

asociar a cierto sadismo y con cierto decorativismo que impresiona a los lectores (Neri 2007a y 2007b).

Lo maravilloso tecnológico-mecánico todavía es incipiente y su desarrollo no es comparable con lo que presenta el *Quijote* entre molinos eólicos e hidráulicos, autómatas, tórculos y batanes (Paz Gago 2006); por otro lado, en mi opinión, la tendencia a lo maravilloso truculento tiene que ver con un gusto literario que corresponde al clima de la época, como en ciertas novelas de escritores italianos, como Giovan Battista Giraldi Cinzio y Antonfrancesco Grazzini (llamado Lasca) y sobre todo Matteo Bandello (Menetti 2005 y 2007).

Por lo que se refiere a los artefactos tecnológicos-mecánicos, los episodios de la Rueda de los gigantes y de la Montaña de Acero ofrecen dos buenos ejemplos de lo que quiero destacar. La Rueda de los gigantes (caps. 30-32) es un artilugio ligado a una maldición que ha transformado mágicamente a un amante desdeñado en un monstruo: en las profundidades de una cueva se encuentra una enorme rueda que cuatro gigantes hacen girar, teniéndola en perenne movimiento hasta que el caballero predestinado derrumbe a los gigantes y saque la rueda de su eje para desintegrarla:

> Fabricai con arte una grotta, la cui profondità va fin sotto il mare, dove ridussi quattro giganti, i quali incantai di tal sorte, che niuno gli potesse impedire a forza di non voltare una ruota, la quale di continuo aggirano, se non colui al quale la sua buona sorte manifestasse in qual cosa consistesse la forza dell'incanto; e colui solo facilmente la accaperà, altramente vi rimarrà morto.

Rota la rueda y acabada la aventura, los gigantes vencidos tienen que reconstruirla para llevarla como trofeo espectacular a Constantinopla. La rueda no es objeto de una descripción especialmente detallada; sin embargo, en el ambiente lúgubre de la cueva, su grandeza impresiona al lector.

También la Montaña de Acero (caps. 54-55) deriva de una desesperada historia de amor que termina en un doble asesinato. La Montaña captura a todos los que se le acercan, los paraliza y los transforma en estatuas de metal: esta es la suerte reservada a los caballeros que han fracasado en la prueba. Finalmente, Floriano, uno de los protagonistas, rompe el encantamiento y salva a todos los Caballeros de Acero:

> Floriano si voltò verso la Montagna di Acciale, per la fama che era nel paese di quel luoco incantato, dove quanti vi andavano si ritrovavano mutati in acciale, rimanendogli però la statura humana; e si vedevano i cavallieri così tramutati da chi costeggiavano quella spiaggia […]. Quando cominciò a porre il piè sopra la montagna, tutti quei cavallieri ch'erano mutati in acciale cominciarono a muovere le arme, come se volesseno venirgli contra.

Como en el caso anterior, el autor no se detiene en descripciones. Pero la Montaña de Acero, poblada de autómatas metálicos, se graba en la fantasía del lector.

Por otra parte, el efecto del horror está perfectamente ejemplificado por otras aventuras, como la de la Torre del Nigromante y la del Lago sin Fondo. La primera (caps. 74-78) es una aventura compleja con dos protagonistas, graduada en varias etapas. Un viejo nigromante ha planeado la prueba para salvar a su hija Rosella, víctima de una secuencia de violentos malos tratos por parte del poderoso señor Brunoro, atrayendo para que la prueben a los dos mejores caballeros del mundo, Arguto y Primaleón Segundo. Cuando los héroes se adentran en una cueva temerosa, aparece un muro hecho de huesos con una puerta labrada de cráneos humanos y animales. Más adelante, un monstruo grande como un elefante despedaza los cuerpos de unos desdichados:

> Finché gionse ad un muro fabricato con osse de morti huomini e d'animali, nel quale era una porta horribilmente armata con teste d'huomini e de cavalli, de serpi e de grifoni diversamente interposte, sì che manifestava che vi si fusse adoperata la mano humana. Primaleone entrò arditamente per la porta […] vide che quello era un spacioso luoco, circondato con l'istessa muraglia e dentro da un'altra porta vide che porgeva fuori il capo un animale grande come un elefante, il quale mangiava certi corpi, tanto stracciati che non si conosceva se erano huomini o animali.

La aventura del primer protagonista se concluye al expugnar una torre en medio de un lago, defendida por unos osos. Para salvar a la hija del mago interviene entonces el segundo caballero: entrando en una tienda en un bosque, interrumpe con fuerza a un villano que está hiriendo salvajemente a la doncella, quien corre el riesgo de morir desangrada:

> Vide un villano, che con un suo coltello aveva scanato una donzella e lasciava che le uscisse il sangue. Arguto tanto si turbò di quell'atto crudele,

> massime che vedeva palpitare la donzella che, entrato dentro, andò sopra quel villano per ucciderlo di un pugno.

Más tarde el caballero asiste a la doncella por segunda vez de un sátiro que quiere raptarla y, finalmente, vence a un monstruo terrible en la Torre del Lago, acabando la aventura. El horror infundido por la muralla de huesos, así como el efecto espeluznante de la rabia asesina del villano contra la doncella, son tan fuertes que resultan inesperados en el contexto normalmente cortesano de los libros de caballerías italianos.

La última aventura, la del Lago sin Fondo (caps. 85-89), tiene también un protagonismo múltiple y se compone de varias etapas: ante todo, los caballeros utilizan un medio de transporte mágico-tecnológico, una nave hecha de una piedra más ligera que el leño; en la isla del lago los caballeros combaten contra varios gigantes y monstruos y acaban en el curioso jardín de la Sierpe del Sol, lleno de plantas espantosas: los árboles más altos son gigantes plantados en la tierra por la cabeza, por los pies y por un brazo; las plantas menores son hombres de estatura normal, la hierba está hecha de espadas ensangrentadas y la fuente no mana agua sino sangre, mientras las riberas están hechas de carne humana:

> Trovandosi alla porta di un giardino rosseggiante […], videro le più horrende piante che mai fussero in alcun luoco piantate. Gli alberi erano gran giganti, piantati alcuni co'l capo in giù, altri co' piedi, alcuni per un braccio e alcuni erano incalmati uno nell'altro, le piante minori erano huomini di commune statura, le erbe erano spade, pugnali e altre arme insanguinate. Dramusiando, nel mirare attentamente le qualità di quel giardino, vide che sopra la porta era scritto: «Pianta si rimarrà nel mio giardino chi v'entrerà, perché lo vieto a tutti».

El gusto por lo macabro, violento y horroroso es evidente; nunca había sido tan fuerte en los libros de Roseo.

Concluyendo, desde la perspectiva de estudiar los motivos para el banco de datos del Proyecto Mambrino, nos interesan las aventuras complejas y compuestas, de las que podemos extraer los componentes. Las que he destacado se cuentan entre las más complicadas, dotadas de varios niveles y fases, que se podrán catalogar por unidades distintas y conectadas.

Más allá del análisis dirigido al censo de motivos, los rasgos que caracterizan lo maravilloso en sus facetas tecnológicas y horrorosas merecen interés.

Desde la noche de los tiempos, la maravilla estuvo asociada no solamente a un espectáculo ameno, sino también al espanto y al terror. Platón y Aristóteles subrayan la conexión entre filosofía y maravilla (*thàuma*, *thaumazein* = 'maravillarse'), que los exegetas interpretan por un lado como *curiosidad* ante fenómenos extraños e imprevistos, por otro lado como *angustia y terror* ante la muerte. Suscitar piedad y terror era el fin último de la tragedia griega, con la consecuente catarsis.

Lo maravilloso de los libros de caballerías del siglo XVI se concibe a partir de la tradición artúrica y se funde con el gusto espectacular de las fiestas cortesanas renacentistas y barrocas en una dirección de creciente artificialidad (Bognolo 1997). Una de las maneras de generar la *admiratio*, concepto fundamental de las poéticas renacentistas, era atraer la atención de los lectores con efectos de sorpresa, cada vez más espectaculares.

En el *Tercer libro de Palmerín de Inglaterra* se puede observar la estructura narrativa recurrente de las aventuras, un mecanismo que se repite en la diégesis en un orden fijo: 1) el lector es sorprendido inicialmente por la maravilla y el horror, en unas formas mágicas espectaculares creadas artificialmente por unos magos; 2) a la sorpresa o al terror, sigue la explicación de lo mágico como efecto de una culpa o una venganza de algún personaje, cuya historia se narra retrospectivamente; 3) finalmente se realiza la resolución de la aventura gracias al valor de los héroes, contra unas fuerzas que parecen aplastantes para los comunes mortales.

Entonces, vemos aquí que los efectos de lo maravilloso en los libros de caballerías pueden proceder también de lo tremendo. Pueden fundarse no tanto en lo maravilloso encantador, como en lo maravilloso terrorífico. Sin embargo, hay que conocer el contexto histórico y literario para evitar anacronismos: lo fantástico inquietante que asociamos comúnmente con la novela gótica o con cierto romanticismo o decadentismo nada tiene que ver con lo maravilloso de los libros de caballerías del siglo XVI.

En el contexto italiano en los mismos años (poco después de 1550) se puede observar en la novela un aumento de los efectos de violencia. Por ejemplo, las novelas de Bandello muestran descripciones minuciosas de suicidios, torturas y cadáveres, donde lo trágico toma la forma de episodios oscuros y sangrientos que giran hacia un horror macabro (Menetti 2005 y 2007). Las novelas trágicas de Bandello desarrollan una dimensión moral, para que el lector reflexione sobre estas historias enormes, admirables y verdaderas, que sirven de admonición a los jóvenes con la fuerza ejemplar de

los casos extraños y terribles. Algo parecido parece emprender Roseo, en su recorrido relativamente menor y evidentemente inverosímil. Las aventuras que comentamos están en sintonía con un clima que ha superado la mesura humanista y renacentista.

La inclinación hacia la exageración de lo lúgubre es un efecto que Carmelo Samonà (2013) subrayaba ya al comienzo de los estudios de los libros de caballerías españoles en Italia. La imitación con repetición lleva al sobrepujamiento y la hipérbole: ya no bastan dos gigantes y dos monstruos, sino que los autores entran en una espiral de superación típica de los epígonos, que degenera en efectos cada vez más truculentos: fantasías de terror. Para que el caballero actual sea superior al precedente en su capacidad de sorprender, se produce algo parecido a un videojuego del horror.

Bibliografía

Bazzaco, Stefano, «Experimentos de estilometría en el ámbito de los libros de caballerías. El caso de atribución de un original italiano: *Il terzo libro di Palmerino d'Inghilterra* (Portonari, 1559)», en *«Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit». Creació, recepció i representació de la literatura medieval*, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2021, pp. 149-165.

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

—, «Vida y obra de Mambrino Roseo da Fabriano, autor de libros de caballerías», *eHumanista*, 16 (2010), pp. 77-98.

—, «Los palmerines italianos: una primera aproximación», en *Palmerín y sus libros: 500 años*, El Colegio de México, México, 2013, pp. 255-284.

—, «Para un repertorio de los Palmerines italianos», en *«Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit». Creació, recepció i representació de la literatura medieval,* Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2021, pp. 215-230.

—, «Mapping Chivalry e Progetto Mambrino. Per una banca dati dei motivi cavallereschi», en *Saberes humanísticos, ciencia y tecnología en la investigación y la didáctica del hispanismo*, ed. N. De Benedetto, S. Greco y P. Laskaris, AISPI, Roma, 2022, pp. 40-48.

—, «El Proyecto Mambrino: para una base de datos de motivos caballerescos», en *La actualidad de los estudios de Siglo de Oro*, ed. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas, Reichenberger, Kassel 2023 pp. 127-140.

Marín Pina, M.ª Carmen, «El ciclo español de los *Palmerines*», en *Voz y Letra* VII, 2 (1996), pp. 3-27.
—, «*Palmerín de Inglaterra*: una encrucijada intertextual», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 4, (2007), pp. 79-94.
—, «La aventura de la copa encantada del *Palmerín de Ingalaterra* y las leyendas del corazón arrancado», en *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa a América*, ed. L. M. Mongelli, Humanitas, São Paulo, 2012, pp. 413-423.
Menetti, Elisabetta, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Carocci, Roma, 2005.
—, «Morfologia del narrare tragico nelle Novelle di Matteo Bandello», en *Matteo Bandello. Studi di Letteratura Rinascimentale*, II, 2 (2007), pp. 71-90.
Moraes, Francisco de, *Palmerín de Ingalaterra (Libro I)*, ed. A. Vargas Díaz-Toledo, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2006.
—, *Palmeirim de Inglaterra*, ed. L. M. Mongelli, R. C. Gouveia Fernandes y F. Maués, Ateliê Editorial/UNICAMP, Cotia, 2016.
—, *Palmerín de Inglaterra (Libro II)*, ed. A. Vargas Díaz-Toledo, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2020.
—, *Palmeirim de Inglaterra (partes I-II)*, introd. A. Vargas Díaz-Toledo, ed. P. Álvarez-Cifuentes y A. Vargas Díaz-Toledo, Sial, Madrid, 2021.
Neri, Stefano, *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007.
—, *L'eroe alla prova: architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, ETS, Pisa, 2007.
—, «Libros de caballerías en Inglaterra», en *Amadís de Gaula 1508: Quinientos años de libros de caballería*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales – Ministerio de Cultura / Biblioteca Nacional, Madrid, 2008, pp. 360-363.
—, «Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)», en *Palmerín y sus libros: 500 años*, El Colegio de México, México, 2013, pp. 285-309.
Paz Gago, José María, *La máquina maravillosa. Tecnología y arte en el «Quijote»*, SIAL, Madrid, 2006.
Repertorio Amadís, en *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, ed. A. Bognolo, S. Neri y G. Cara, Bulzoni, Roma, 2013.
Repertorio Palmerín, en *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Vol. 2. Ciclo di Palmerino di Oliva (Venezia 1544-1566)*, ed. A. Bognolo, S. Neri, P. Bellomi y F. Zoppi, Bulzoni, Roma (en prensa).

Samonà, Carmelo, «El *Amadís de Gaula* y la novela caballeresca. Continuaciones e imitaciones del *Amadís*. El *Palmerín de Olivia* y la fortuna de los libros de caballerías», trad. S. Neri, *Historias Fingidas*, 1 (2013), pp. 21-35.

Sánchez-Martí, Jordi, *Los libros de caballerías en Inglaterra: 1578-1700,* Universidad de Salamanca, Salamanca, 2020.

Vargas Díaz-Toledo, Aurelio, *Os libros de cavalarias portugueses dos Séculos XVI-XVIII*, Pearlbooks, Madeira, 2012.

— (coord.), *Universo de Almourol. Base de dados da Matéria Cavaleiresca Portuguesa dos séculos XVI-XVIII*, https://parnaseo.uv.es/UniversoDeAlmourol/.

Zoppi, Federica, «Reflexiones sobre el personaje de Floriano en el *Palmeirim de Inglaterra*: evolución y reinterpretación entre Portugal e Italia», *Revista de Filología Románica*, 39 (2022), pp. 85-94.

—, «Reflexiones sobre la creación de una base de datos de motivos caballerescos: un desafío científico y digital», *Historias Fingidas*, 1 (2022), pp. 245-269.

—, «*Il terzo libro di Palmerino d'Inghilterra* (1559), continuación italiana del *Palmeirim de Inglaterra*», en *Nas origens da narrativa cavaleiresca portuguesa. V Centenário da Crónica do Imperador Clarimundo (1522-2022),* ed. A. Vargas Díaz-Toledo, Sial, Madrid, en prensa.

Opúsculos españoles en la guerra de los Treinta Años: noticia de una nueva fuente del *Comento a la Sátira de Valles Ronces*

Lucio R. Cebreiro
Universidad de Santiago de Compostela

Introducción

El 6 de junio de 1635 Luis XIII firmaba la declaración de guerra que oficializaba una contienda que, en realidad, ya llevaba tiempo gestándose en forma de un notable número de alianzas francesas con países enemigos de la Casa de Austria.[1] El documento se recibió en la corte de Felipe IV con una mezcla de incredulidad e indignación, pues se consideraba que las acusaciones no solo eran ofensivas, sino que además faltaban a la verdad.[2] Olivares creyó oportuno organizar a un grupo de intelectuales para que diesen cumplida respuesta al manifiesto, demostrando que la Corona española siempre había obrado píamente con un monarca francés al que respetaba y que la guerra era declarada de manera injusta. Los autores españoles siguieron la argumentación de malcontentos franceses exiliados,[3] que defendían que el verdadero

[1] «Richelieu se alió con Holanda, Suecia, Saboya y los Países Bajos para, con el pretexto de la ocupación española de Tréveris, declarar la guerra a España» (Rey 2005:XXXI).

[2] El presente trabajo es un extracto de la tesis doctoral *La polémica antifrancesa en la obra de Quevedo: estudio y edición de la «Sátira de Valles Ronces» y su «Comento»*, dirigida por la profesora María José Alonso Veloso y financiada por las Ayudas para contratos predoctorales para la formación de doctores 2019 del FSE (PRE2019-088161). Esta tesis es el resultado del proyecto de investigación del Grupo Francisco de Quevedo con la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración 2024 GPC, Grupo GI-1373, «O século de Quevedo: prosa e poesía lírica» (EDIQUE), con referencia ED431B2024/15..

[3] «Mathieu de Morgues, por ejemplo, pretendía neutralizar la propaganda lanzada por las criaturas de Richelieu en París. Y, a su vez, las obras de Morgues […] servían

instigador del conflicto era el cardenal Richelieu: Luis XIII era víctima de los malos consejos de un ambicioso valido que le ocultaba la realidad.

Que el manifiesto de guerra francés se dirigiese abiertamente a todos los príncipes europeos, instándoles a tomar las armas contra el rey católico,[4] motivó que algunas de las numerosas contestaciones españolas se publicaran en otros países, con intención de alcanzar una mayor difusión y obtener repercusión internacional. Es el caso de la *Defensa de España contra las calumnias de Francia*,[5] obra impresa en Venecia en 1635, que está dedicada al Papa para atraer la atención de todas las naciones europeas (Arredondo 2011:152). El opúsculo fue condenado por el Parlamento de París a arder públicamente en la hoguera al poco tiempo de su publicación, un gesto muy celebrado por su autor, el cronista José Pellicer y Tovar, porque la sentencia demostraba que su libelo había sido efectivo y su afilada pluma había herido el orgullo enemigo en esta contienda escrita, que se libró paralelamente a la del campo de batalla y que Soledad Arredondo acertadamente denominó «la guerra de papel» (2011:123).

Siguiendo con la recurrente estratagema de atacar al valido francés, el «último artículo de la *Defensa de España*, monográfico dedicado a Richelieu, establece una relación directa entre él y la guerra, especialmente eficaz en el clímax final de la obra» (Arredondo 2011:91). Lo cierto es que el capítulo se convierte en una feroz diatriba que aúna un sinfín de acusaciones contra el valido francés y sorprende al lector por sus largas concatenaciones de denuestos:

> tirano mayor de Francia, escándalo de Italia, cisma de Alemania, cizaña de Holanda, discordia del Septentrión, incendio de su patria, llama de las extranjeras, ruina, estrago, destrozo del cristianismo entero […] a quien los italianos llaman francés y los franceses, italiano, aborto sin duda fatal de la naturaleza, monstruo racional compuesto de hombre y de fiera (Pellicer 2008:15).

---

de acicate o inspiración para ciertos escritores que podían acceder a sus obras. Es el caso del cronista Pellicer y Tovar» (Arredondo 2011:35).

4 «Convidamos y exhortamos a todos los Príncipes, Estados y Repúblicas […] que tomen las armas» (Jover 1949:475).

5 Por razones prácticas, para referirme a la obra desde este punto emplearé su epígrafe abreviado, *Defensa*.

La intensidad de este párrafo debió de haber llamado la atención en su época, pues parece haber gozado de una notable difusión, como muestra que fuese reutilizado *a posteriori* en al menos otras tres ocasiones (Jover 1949:339):

— *Vida y costumbres del cardenal Rochiliu*, panfleto anónimo.[6] Desde el mismo inicio se puede identificar su origen, pues, a pesar de ser un texto breve sin divisiones, comienza afirmando «no se había ofrecido hasta este artículo» (fol. 138R). Evidentemente, el libelo es una copia literal del último «artículo» de la *Defensa*.
— *Relación de las trazas de Francia*, que Astrana (1932:914) atribuyó a Quevedo. López Ruiz (2008) ha probado que en realidad este opúsculo contiene una introducción de origen desconocido a la que sigue una copia defectuosa de los últimos artículos de la *Defensa*.
— *Comento a la Sátira de Valles Ronces*.[7] Se trata de un caso diferente a los dos anteriores, más interesante porque implica un proceso de reescritura que se atribuye al propio Pellicer. Cabe recordar que el cronista, en su afán por mostrar erudición, solía recopilar información dispersa y sintetizarla conjuntamente, en alguna ocasión sin citar sus fuentes, lo que le costó el malintencionado apodo de «José de Pellizcar y Tomar» (Arredondo 2011:150).

Contextualización del *Comento*

La *Toma de Valles Ronces* fue una jácara contra Richelieu que se distribuyó bajo seudónimo, aunque pronto se intuyó en sus versos el estilo de Quevedo, como atestiguan siete de los diez manuscritos conservados. El objeto de esta mención no es la jácara en sí, sino que en cinco testimonios se copia acompañada de un extenso comento, atribuido a Pellicer por López Ruiz (2008:32), quien detectó en el texto una elevada cantidad de pasajes extraídos de la *Defensa*:[8] «Todo parece indicar que, desaparecida e inencontrable la obra de Pellicer, a causa de su condena […] se encuentra su autor en condiciones de repetirse, sin temor a ser reconocido». Fuera obra del cronista o

[6] Puede consultarse una copia manuscrita del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional, con signatura MSS/10129, fols. 138R-148R.

[7] Al cual me referiré a partir de ahora como *Comento*.

[8] Véase López Ruiz (2008:30-39).

no, lo cierto es que el autor del *Comento* maneja sus contenidos con soltura, redistribuyendo unos fragmentos y aunando otros sin alterar su sentido, conformando un conjunto con unidad temática y de estilo. Se aprecia asimismo que el *Comento* deriva de la *Defensa*, y no al contrario, porque este acorta párrafos de aquella a conveniencia.

Lamentablemente, el estado de la cuestión ha permanecido inalterado durante más de medio siglo. Hoy solo tenemos la certeza de que algo menos de la mitad del *Comento* procede de la *Defensa*, lo cual podría indicar que fue el propio Pellicer quien reutilizó los materiales.

Sin embargo, hay ciertos párrafos del *Comento* que llaman la atención por su léxico especializado, pues «fagina», «tepes» o «media luna»[9] son términos más propios de una relación de guerra que de un comentario poético. Este detalle parecía mostrar que el autor de los comentarios, además de manejar documentos historiográficos oficiales, como la *Defensa*, había consultado también literatura menos erudita, esto es, gacetas y relaciones.

Por tanto, parecía indispensable para avanzar en esta investigación cotejar el *Comento* con textos de corte más noticiero y contenido bélico, limitando la búsqueda a un corpus específico, el comprendido dentro del periodo inicial de la guerra al que se adscribe su contenido. Esta confrontación dio sus frutos en forma de concordancias textuales, un pequeño paso que permite actualizar el estado de la cuestión y aportar algunos datos de interés a la información hoy disponible.

Algunas correspondencias textuales

Un cotejo del *Comento* con la relación denominada *Sucesos y victorias de las católicas armas españolas e imperiales, en Francia y otras provincias, desde 22 de junio hasta 20 de agosto de 1636* revela una notable cantidad de pasajes paralelos, algunos literales y otros adaptados, pero reconocibles. La ingente extensión de los párrafos coincidentes imposibilita plasmarlos íntegramente, por lo que aduzco tan solo algunos ejemplos acortados,[10] divididos en grupos que muestran diferentes tipos de intervenciones.

[9] *Fagina* es un «hacecillo pequeño de ramas delgadas o brozas»; *tepe*, el «pedazo de tierra muy trabado con las raíces de la grama, que se corta en forma de cuña»; y *media luna*, un «género de fortificación» (*Aut.*).

[10] En los ejemplos, el primer texto corresponde a la relación. Sigo su primera edición (1636) y abrevio las citas a número de folio(s). El segundo procede del *Comento*; sigo la edición de Blecua (1971) y limito sus citas al número de página(s).

Existe un primer grupo conformado por fragmentos que evidencian una copia relativamente literal, aunque se aprecia cierta tendencia a magnificar las virtudes y éxitos del bando español:

> Que primero morirían unos sobre otros, sin quedar un hombre vivo, que sufrir que los dominase otro príncipe que el rey de España, su señor natural, acción aún más fiel y valerosa […] y en una salida deshicieron las galerías del ejército francés, matando muchos y escarmentándolos todos (11R).

> Que primero morirían unos sobre otros, sin quedar uno vivo, que los dominase otro príncipe que el rey de España, su señor natural. Y armados salieron de la ciudad y acometieron las trincheras enemigas y las entraron, y deshaciendo las galerías francesas, con tan gran bizarría y denuedo y mortandad del enemigo, que cedió a tanto valor y todo su campo se puso en confusión (475).

> Y el príncipe, fiado solo a su prudencia militar, contra algunos pareceres, se determinó de sitiar a Chatelet, plaza bien conocida por su nombre […] y si bien se juzgó ser más fuerte Chatelet que la Capela, se rindió en tres días, habiéndola acometido por tres partes con sumo ardimiento de nuestras naciones, haciendo asombro nuevo a los franceses, que en tantos años no habían visto aquel apresurado y valiente modo de guerra (4R-4V).

> Y el príncipe Tomás, fiado en su prudencia militar, contra algunos pareceres contrarios, se determinó sitiar a Chatelet, plaza fortísima y bien conocida por su nombre […] y si bien se juzgó ser más fuerte Chatelet que la Capela, se rindió en tres días habiéndole acometido por tres partes con bizarro denuedo y sumo ardimiento de nuestras naciones, haciendo asombro nuevo a los franceses, que en tantos años no habían visto aquel apresurado y valiente modo de guerra (480).

> Acabado el puente sobre la primera, pasaron los españoles a la isla para dar calor a que se hiciese el segundo; que por haber de ser más ancho que el primero y no haber barcas suficientes se tardó en acabarle: ya el enemigo había acudido con mucha caballería e infantería, y ocupó el bosque con el regimiento del Piamonte, que fue uno de los mejores y más celebrados que tenía Francia (5V).

Acabado el puente sobre la primera, pasaron los españoles a la isla para dar calor a que se hiciese el segundo, que por haber de ser mayor y no llevar barcas bastantes, se tardó en acabarla. Ya en este tiempo había acudido el enemigo con más caballería e infantería, y ocupó el bosque con el regimiento del Piamonte, que fue uno de los más celebrados y mejores que tenía Francia (485).

Y prosiguiendo la pelea, se fue acabando el puente, y pasaron los españoles a comenzar una media luna; y para cubrirla, abrieron trincheras en la propia margen, mal socorridos de la fagina y tepes; y luego volvió el enemigo a ocupar el bosque, y se trabó de nuevo una escaramuza más bizarra y sangrienta que la primera. Y en fin el enemigo habiendo dado grandes muestras de su valor excelente, se retiró (6R).

Y prosiguiendo la pelea, se fue acabando el puente, y pasando los españoles por él, comenzaron una media luna, y para cubrirla abrieron trincheras en la propia margen, mal socorridos de la fagina y tepes, y entretanto volvió el enemigo a ocupar el bosque, y se trabó de nuevo otra escaramuza más sangrienta que la primera, y habiendo el enemigo dado grandes muestras de su valor excelente, le fue ganado el bosque, y, apretado con gran vigor y resolución, se retiró (485).

Habiéndose adelantado 5 mosqueteros españoles a escaramuzar con los enemigos, salieron a recibirlos de sus tropas otros 5 gentileshombres franceses, con tan bizarro y atrevido denuedo, que llevaban espadas solas, y ofendidos los españoles de su presumida desigualdad arrojaron los mosquetes, y metiendo mano a las armas iguales, mataron dos franceses y prendieron uno del hábito de San Juan, y los otros dos se retiraron (8R-8V).

Adelantándose 5 mosqueteros españoles para escaramuzar con los enemigos, salieron a recibirlos de sus tropas otros 5 gentileshombres franceses, solo con sus espadas, y ofendidos los españoles de su presumida desigualdad, arrojaron los mosquetes y metieron mano a las espadas, armas iguales, matando dos franceses, y prendieron uno del hábito de San Juan, y los otros dos se retiraron (485-486).

Alcanzó el conde Juan de Uvert la retaguardia del enemigo al pasar la ribera del Oyse, cerca de Noyon; y valerosamente rompió 4 compañías de caballos y alguna infantería, tomando muchos prisioneros, y si la gente que llevaba el de Uvert hubiera ejecutado el orden de Picolomini, rompiera aquel día enteramente al enemigo (6V).

> Juan Uvert, no contento con el estrago […] queriendo pasar el río Oyse, cerca de Noyon, valerosamente rompió y degolló 4 compañías de caballos y mucha infantería, tomando muchos prisioneros de cuenta. Y si la gente que llevaba el de Uvert hubiera ejecutado las órdenes de Picolomini, rompiera enteramente al enemigo (486).

Como se observa, mediante la adición de un superlativo, Châtelet pasa de ser una plaza «bien conocida por su nombre» (4R) a ser «fortísima y bien conocida por su nombre» (480), aumentando con ello el valor de su conquista. Los militares patrios son ensalzados mediante valoraciones que no figuraban en la relación original, como «soldado de resolución y nombre» (477), sus logros se amplifican y el «sumo ardimiento» (4R) de los españoles es aumentado a «bizarro denuedo y sumo ardimiento» (480). También se incrementa la afirmación «habiendo el enemigo dado grandes muestras de su valor excelente, se retiró» (6R), que intercala nuevas cláusulas a fin de resaltar la determinación nacional: «habiendo el enemigo dado grandes muestras de su valor excelente, le fue ganado el bosque, y, apretado con valor y resolución, se retiró» (485). Finalmente, se insertan detalles inéditos en tono victorioso y grandilocuente, como «con tan gran bizarría y denuedo y mortandad del enemigo, que cedió a tanto valor y todo su campo se puso en confusión» (475).

En otros casos, como el que sigue, se produce una intervención más laboriosa, pues reordena diversos pasajes:

> El mismo día que tomaron los puestos sobre Corbie, que fue a 7 de agosto, salió un italiano de la villa, a quien los vecinos habían hecho servir por fuerza, y dijo que había dentro 2000 hombres. Comenzáronse a abrir trincheras por tres partes (7R) […] la confusión de Francia, la turbación de aquella corte, y el venir los más de sus pueblos por salvaguardias para seguridad suya, y el correr nuestra caballería hasta sus puertas […] llegando nuestras correrías hasta los propios muros, obligando al Rey Cristianísimo a retirarse del bosque de Madrid, recreación que con este nombre y en memoria de su prisión fabricó Francisco una legua de París (8V).

> El mismo día, que fue a 7 de agosto, se tomaron los puestos sobre Corbie y salió un italiano de la villa, a quien los vecinos habían hecho servir por fuerza, y dijo que había dentro 2000 hombres de muy lucida gente. Comenzáronse a abrir trincheras por tres partes […] poniendo en confusión todo

> aquel país, viniendo todos los más de sus pueblos a pedir […] salvaguardia para seguridad suya; y fue tanto lo que se alargó la caballería que los unos llegaron a San Dionís y los otros al bosque de Madrid, casa de recreación que Francisco I rey de Francia fabricó dos millas de París, en memoria de la villa de Madrid, […] donde estuvo preso (481).

Aunque el *Comento* parece relatar una serie de hechos consecutivos, se trata en realidad de información dispersa en la relación original, reagrupada a conveniencia omitiendo fragmentos: la construcción de trincheras se recoge en el fol. 7R y el progreso de la caballería hasta el bosque de Madrid, en el 8V. El *Comento* emplea esta práctica en diversas ocasiones.

Un tercer grupo se caracteriza por una acusada abreviación de los pasajes de los que parte:

> Y teniendo junto el mayor ejército que vieron jamás aquellos países, conducido a todo sueldo y disposición de su majestad […] ordenó el dividirle en tres trozos […] y con el resto de la gente de que se componía el mayor y más lucido ejército, pues contaba, según se creyó entonces, de 18.000 caballos y 18.000 infantes entre españoles, italianos, valones y alemanes, que aún los franceses crecieron el número en sus avisos […] acompañado del príncipe Tomás de Saboya, su primo; del duque Carlos de Lorena, del conde Juan Uvert su teniente; y de los condes Juan de Nasao y Picolomini. (2V-3R).

> Juntado el mayor ejército que vieron jamás aquellos países, hizo tres trozos […] y con el tercero, que se componía de la más lucida gente, en número de 18.000 infantes y 18.000 caballos de todas las naciones, de los señores el príncipe Tomás de Saboya, duque Carlos de Lorena y su teniente el valiente conde Juan de Uvert, y los condes Juan de Nasao y Picolomini (465).

> Levantaron el sitio a 14 de agosto al amanecer, no en tan buena ordenanza como refieren sus gacetas (que en la prisa no puede haber mucha) y llegando el bizarro duque a las puertas de Dola (ya libres del asedio) a la costumbre del país, en generosa demostración de alegría, su alteza brindó desde el caballo a los vecinos, mostrando en no apearse la celeridad, ardimiento y ansia de seguir al enemigo (11R).

> Levantaron el sitio con tan gran desorden, que dejaron algunas piezas de artillería y gran cantidad de armas y bagajes, a tiempo que el famoso Carlos de Lorena llegaba a la puerta de Dola, y sin apearse del caballo, por no

detenerse, se alegró con los ciudadanos de verles libres de tan largo y molesto sitio, y brindándoles a uso del país, partió en seguimiento del enemigo (475).

El día de Nuestra Señora, 15 de agosto, con la caballería y dragones (que no pudo llegar a tiempo la infantería), impensadamente halló sobre Rotofredo y en sus trincheras 2 regimientos de franceses y 1 de parmesanos, y los rompió, degollando más de 600, tomando 2 banderas y 200 prisioneros infantes, y entre ellos un hijo del coronel Monsieur de San Pol, que gobernaba la gente y a Monsieur De la Ribera y otros soldados de cuenta, oficiales y capitanes, con doscientos de la caballería que les cubría y el bagaje, siguiéndolos hasta los fosos de Plasencia, sin ninguna pérdida, que fue de las cosas de más consideración que entonces pudieron suceder y de las más bizarras que se pudo obrar (12V).

Llegó a ella día de Nuestra Señora de agosto, y halló sobre Rotofredo y sus trincheras 2 regimientos de franceses y 1 de parmesanos, y los acometió y rompió y degollando más de 600, tomando banderas y bastimentos y 200 prisioneros, y un hijo del coronel Monsieur de San Pol y a Monsieur de La Ribera y otros soldados de cuenta, acción de las más bizarras que se pudieron obrar (477).

Y siguiendo su viaje, a vista de Plasencia, ocupó el castillo de Campo Remoto, disparándole de la ciudad algunos cañonazos, que sirvieron más de la demostración de su miedo, que de daño ninguno a la gente […] y llegando a Fiorencela, envió don Martín al coronel Gil de Hays con 400 caballos a Burgo San Domini, y pasando el Tarro, río memorable por su batalla, llegaron a media milla de Parma haciendo muchas presas de carros y ropa, que retiraban los vecinos. Puso 60 mosqueteros alemanes con un capitán en la Roca del Burgo, por conservar aquel puesto, habiendo ofrecido Parma que contribuiría (12V).

Y pasando adelante, a vista de Plasencia, ocupó el fuerte castillo de Campo Remoto, a Fiorencela, envió don Martín al coronel Gil de Hays con 400 caballos al burgo San Domini, y pasó el río Tarro y llegaron a media milla de Parma, haciendo muchas presas de carros y ropa; puso 60 mosqueteros con un capitán alemán en la Roca del Burgo, para conservar aquel puesto, habiendo Parma ofrecido contribuir (477).

Desamparado y quemado el Burgo, salieron rendidos 450 infantes, y una compañía de caballos. Y aunque las gacetas de Francia en esta ocasión culpan de mejor gana la flojedad de los suyos, que alaban el valor de los nuestros, es

> sin duda que pudieran resistirse con más peligro […] tuvo el príncipe Tomás nueva de que el enemigo marchaba la vuelta de Amiens para encaminarse a la costa de Flandes, y darse la mano con los holandeses […] había hecho alto cerca de Perona, y los nuestros trajeron de la campaña de Amiens 2000 carneros, 800 vacas y 300 caballos, sin que intentase estorbarlo ninguno de los enemigos (4V).

> Desamparado y quemado el Burgo, salieron rendidos 450 soldados y una compañía de caballos. Pasó el príncipe Tomás con parte del ejército a correr la campaña de Amiens y nuestra gente la saqueó y trajo 2000 carneros, 800 vacas y 300 caballos, sin que el enemigo, que había hecho alto sobre Perona, intentase estorbarlo (480).

En ocasiones el objetivo es centrar la atención en una hazaña concreta como la toma de Rotofredo y eludir distracciones, como la infantería que no llegó a tiempo a esa batalla y los disparos de cañón que «sirvieron más de la demostración de su miedo, que de daño» (12V). Incluso se eliminan determinados datos considerados superfluos o perniciosos, como la consideración de las gacetas francesas sobre la «flojedad de los suyos» (4V), que implícitamente resta mérito a la victoria española. La longitud de las omisiones varía: en algunos casos simplemente se elide un término, en otros se eliminan por completo párrafos de una ingente extensión.

Aunque he mostrado solo una parte de los numerosos pasajes coincidentes, su cantidad es una evidencia lo bastante sólida como para considerar esta relación la segunda fuente principal del *Comento*: sus extractos presentan una extensión casi tan amplia como los de la *Defensa*, que hasta hoy era la única fuente conocida. Como cifra orientativa, la *Defensa* se cita en doce párrafos del *Comento*,[11] y la relación de sucesos en otros nueve.[12]

Por tanto, ahora conocemos dos fuentes principales del *Comento*, que nos permiten comprobar a través de los propios textos cómo trabajó su autor extrayendo y procesando información de origen diverso. Este hallazgo resulta interesante porque no solo permite seguir el proceso de copia, sino también el de redistribución y en ocasiones, de reescritura. Pero sería prematuro dar por cerrada esta investigación sin intentar arrojar algo de luz sobre otro enigma que plantea el nuevo opúsculo: su autoría.

---

[11] Párrafos 1, 6, 8, 9, 10, 13, 14, 22, 25, 26, 27 y 34.

[12] Párrafos 2, 3, 18, 20, 24, 28, 29, 30 y 31.

La importancia de las gacetas

Juan Pérez de Guzmán y Gallo, periodista e historiador español, ya aseguraba en el *Bosquejo histórico-documental de la Gaceta de Madrid* (1902) que la relación procedía de la pluma de don Antonio Hurtado de Mendoza, y para probarlo remitía a la obra *Noticias de Madrid, desde el año de 1636, hasta el de 1638*,[13] que en su entrada correspondiente al 18 de octubre de 1636 dice:

> Don Antonio de Mendoza ha dado a la estampa la Gaceta y Relación de nuevos y dichosos sucesos que han tenido este verano las armas de Su Majestad […] imprimióla Alonso Pérez, y […] fue tanto el concurso de compradores que 600 de ellas se despacharon en menos de dos horas, y fue necesario tornar a imprimir otro juego: no va con esta porque es de siete pliegos de papel (fols. 18V-19R).

Tras citar la gaceta, atribuir otra relación a Mendoza y destacar la confianza que Felipe IV depositaba en él, Pérez de Guzmán expone una sucinta biografía del autor, tras la cual cierra el capítulo. Lamentablemente no profundiza más en su propuesta, pero la precisión de la noticia resulta muy sugerente por el número de reveladoras coincidencias, que parecen confirmar la validez de su aserción.

En primer lugar, destaca la concordancia de emisiones. La Biblioteca Nacional de España alberga ejemplares de la primera y de la segunda tirada de esta relación, diferenciadas entre sí por leves variantes en el epígrafe. El catálogo de libros vendidos por Alonso Pérez confirma este dato, pues recoge las dos tiradas de 1636,[14] tal como muestra la noticia: «fue necesario imprimir otro juego». No consta ninguna más. El título, el contenido y los meses que recoge la relación también coinciden. El noticiero habla de los «Sucesos de las armas de Su Majestad» durante «este verano» de 1636, la relación se denomina «Sucesos y victorias de las católicas armas» (esto es, «de Su Majestad») y relata las hazañas logradas por sus ejércitos desde junio hasta agosto (verano) de ese año (1636). Por último, el impresor, lugar y año de impresión mostrados en la noticia concuerdan plenamente con los de la relación: Alonso Pérez, Madrid, 1636.

[13] Puede consultarse en el MSS/18477 de la Biblioteca Nacional de España.

[14] Figuran como entradas 156 y 157 (Cayuela 2005:220).

El número de coincidencias resulta demasiado elevado para ser casual y las circunstancias biográficas de Antonio Hurtado de Mendoza son compatibles con la propuesta: fue un poeta y dramaturgo cortesano muy célebre, conocido como «el Discreto de Palacio», del que se decía que era ojos y oídos de Olivares. Consta que mantuvo relación con escritores áureos tan dispares como Quevedo, Góngora, Lope y Montalbán, entre otros.[15] Que venda la relación Alonso Pérez acota los hechos a este mismo círculo, pues, como es sabido, era el padre de Montalbán.[16]

La obra de Mendoza excede los límites del presente estudio, pues su legado poético y dramático es notable en cantidad y calidad. «Por ser el tipo del perfecto cortesano, entró en la servidumbre de Felipe IV, que fio a su rara discreción algunas obras de política y de Estado» (Pérez de Guzmán 1902:39). Consta que militó como publicista en las filas de Olivares, pero era tan afecto al entorno del valido que la caída de este le arrastró. Su obra cayó en el descrédito y la peor parte la sufrió su labor como libelista, sepultada en el olvido presumiblemente porque el público identificaba este tipo de literatura con el servilismo a un conde duque de infausto recuerdo. Por eso esta parte de su trabajo es menos conocida y más difícil de rastrear.

«La tradición textual tanto de la poesía como de los dramas evidencia el olvido que una figura de tal relieve ha sufrido, igual que otros poetas contemporáneos, ya a partir de la segunda mitad del siglo XVII» (Taravachi 2012:676). Quizás la existencia de esta relación permita que, algún día, esta faceta casi inédita de tan discreto pero aventajado autor pueda dar un primer paso para encontrar la salida del oscuro laberinto del olvido.

[15] Se sabe que tuvo trato al menos con Lope, Montalbán, Quevedo, Góngora, Luis Vélez, Amescua, Salas Barbadillo y Baltasar Gracián (Taravachi 2012:635-636).

[16] Por ejemplo, «el frontispicio del muy controvertido *Para todos* señala de manera explícita el parentesco entre ambos» (Cayuela 2005:61-62).

Bibliografía

Arredondo, María Soledad, *Literatura y propaganda en tiempos de Quevedo: guerra y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Biblioteca Áurea Hispánica 67, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2011.

Astrana, Luis (ed.), *Relación de las trazas de Francia*, en F. de Quevedo, *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Textos genuinos del autor, descubiertos, clasificados y anotados por Luis Astrana Marín*, Aguilar, Madrid, 1932.

Blecua, José Manuel (ed.), *Comento a la Sátira de Valles Ronces*, en F. de Quevedo, *Obra poética*, volumen III, Castalia, Madrid, 1971.

Cayuela, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán: un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Madrid, 2005.

Hurtado de Mendoza, Antonio, *Sucesos y victorias de las católicas armas españolas e imperiales, en Francia y otras provincias, desde 22 de junio hasta 20 de agosto de 1636*, Imprenta del Reino, Madrid, 1636.

Jover, José María, *1635: historia de una polémica y semblanza de una generación*, CSIC, Madrid, 1949.

López Ruiz, Antonio, *Tras las huellas de Quevedo (1971-2006)*, Editorial Universidad de Almería, Almería, 2008.

Pellicer, José, *Defensa de España contra las calumnias de Francia*, ed. A. López Ruiz y A. J. López Cruces, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2006, http://www.cervantesvirtual.com/obra/defensa-de-espana-contra-las-calumnias-de-francia-1635--0/.

Peraita, Carmen (ed.), *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII, rey cristianísimo de Francia*, en F. de Quevedo, *Obras completas en prosa*, volumen III, dir. A. Rey, Castalia, Madrid, 2005.

Pérez de Guzmán y Gallo, Juan, *Bosquejo histórico-documental de la Gaceta de Madrid*, Imprenta de la sucesora de Minuesa de los Ríos, Madrid, 1902.

Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, volumen III, ed. J. M. Blecua, Castalia, Madrid, 1971.

Rey, Alfonso (ed.), «Introducción», en F. de Quevedo, *Obras completas en prosa*, volumen III, dir. A. Rey, Castalia, Madrid, 2005.

Riandiére, Josette (ed.), *Visita y anotomía de la cabeza del cardenal Armando de Richeleu*, en F. de Quevedo, *Obras completas en prosa*, volumen III, dir. A. Rey, Castalia, Madrid, 2005.

Tavarachi, Prieto, *Hurtado de Mendoza, Antonio*, en *Diccionario filológico de literatura española del siglo XVII*, volumen I, dir. P. Jauralde Pou, Castalia, Barcelona, 2012.

Ricote y Ana Félix, dos moriscos sui géneris

Gonzalo Díaz Migoyo
Northwestern University

Cervantes encabeza con un intrigante «de cosas tocantes a esta historia y no a otra alguna» el episodio relativo a Ricote y a su hija Ana Félix, dos moriscos peligrosa y precariamente retornados del exilio, cuya presencia y cuya conducta en España tienen escasa relación con las ahistóricas aventuras quijotescas. Tocante a la historia quijotesca o no, el episodio tiene la distinción de ser «nacido de los mismos sucesos que la verdad ofrece», como ya nos advertía el capítulo 44 que ocurriría con muchos de ellos en la segunda parte. En este caso, se trata de la expulsión de los moriscos entre 1609 y 1614 y, más especialmente, del retorno clandestino de un importante número de los entonces desterrados. Era la primera y única vez que Cervantes abordaba directamente el asunto. Sus otros dos tratamientos del conflictivo encaje de los moriscos entre los demás españoles, en el *Coloquio de los perros* y en el *Persiles*, evitan referirse a una expulsión que, sin embargo, ya era de sobra conocida en su fecha de publicación respectiva, 1613 y 1617.

Al tratar de ella en la segunda parte del *Quijote*, su contenciosa actualidad para los lectores de 1615 obligaba no solo a un tratamiento respetuoso con la verdad histórica, sino también a una toma de partido sobre tan vidriosa cuestión. Por mucho que Cervantes acallara su opinión personal, cualquier referencia a una medida de tanto calado nacional como la expulsión de los moriscos implicaba un posicionamiento favorable o desfavorable sobre ella. La elección de unos u otros incidentes relatados y la descripción de las acciones y las palabras de sus personajes bastaban para valorar el asunto. En una obra novelesca destinada al gran público de la época evidentemente no era posible una postura condenatoria expresa de la decisión gubernamental. Cervantes sortea el problema creando un par de personajes moriscos, padre e hija, que, habiendo sido expulsados como el resto de sus congéneres por

su condición de traidores a su patria y falsos cristianos, reos, pues, de lesa majestad divina y humana, al volver ilegalmente a España demuestran un patriotismo y un cristianismo en todo semejante al de quienes los expulsaron.

Considerando las «buenas intenciones» de ambos, las autoridades catalanas no solo les conceden el perdón de sus delitos, sino que pretenden solicitar del gobierno central el permiso para que permanezcan en el país, es decir, la revocación de su condena de destierro. Mas Ricote, haciendo gala de su lealtad institucional, recuerda sensatamente a sus benefactores el obstáculo que supone para esa concesión la persecución y castigo por mano de su intransigente y honrado ejecutor nacional, el conde de Salazar, de quien hubieran desobedecido la orden de destierro. La propuesta de perdón tiene, por tanto, pocos visos de prosperar y, aunque el episodio no detalla su fracaso, se cierra dejando el futuro de ambos moriscos en España en suspenso. Esta dramática incertidumbre final no es la insignificante conclusión indecisa del episodio, sino el objetivo mismo de su narración para evidenciar lo injusto de la probable proscripción de los retornados a pesar de que, indudablemente patriota uno y cristiana la otra, debieran ser eximidos de ella. Sin abogar por su perdón ni condenar directamente la medida que victimiza a estos dos moriscos excepcionales, Cervantes hace patente su opinión sobre el injusto futuro que los espera y, a la vez, condena el prejuicio que los estigmatiza como arquetípicamente traidores y herejes por ser moriscos.

Han sido muchos los lectores modernos que han tachado de inverosímiles y literariamente inaceptables los rasgos idiosincráticos atribuidos a estos dos personajes, especialmente al padre, como inapropiados y ajenos al carácter que les correspondería como moriscos expulsados. Los principales fueron reseñados por Márquez Villanueva en «El morisco Ricote y la hispana razón de Estado» en 1975 (Márquez Villanueva 1975) y en *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*, en su capítulo 4, «Expulsión», en el apartado titulado «Ricote», en 2010 (Márquez Villanueva 2010). En ambos trabajos Márquez Villanueva censa y resume brevemente las principales reacciones críticas a la supuesta impropiedad del personaje, señalando en el primero de ellos el «desconcierto que el fragmento ha generado en la crítica» (Márquez Villanueva 1975:241); y declarando en el segundo que «la crítica ha venido sintiendo desconcertado asombro ante el hecho de que el mismo Ricote pase a elogiar la expulsión como justa y necesaria, dando vueltas a un ¿cómo es posible?» (Márquez Villanueva 2010:227). A continuación, Márquez Villanueva ofrece una explicación *ad hoc* de esta supuesta incongruencia caracterológica, confirmando su existencia

y endosándosela a un Cervantes que, según él, pretendería evidenciar así su adhesión personal a la medida oficial y a sus responsables y ejecutores. La explicación ha tenido buena fortuna crítica y ha sido aceptada desde entonces por muchos lectores que, con insistencia y detalle variables, coinciden en considerar un error cervantino las declaraciones de Ricote condenando a los moriscos y elogiando su expulsión. Resume bien esta apreciación general Francisco Rico en su conocida edición de la novela en nota acerca de la observación que hace Ricote a sus favorecedores barceloneses:

> Las anteriores palabras de Ricote sobre el Conde de Salazar, como otras suyas en el capítulo 54, resultan a todas luces inconcebibles en el personaje (y coinciden en cambio con las opiniones que en *El coloquio de los perros* y en el *Persiles* se expresan sobre los moriscos: auténticas «víboras» que hay que desterrar «como el que arroja de su seno la serpiente que les está royendo las entrañas», con cierta indecisión sobre el destino que deba darse a los poquísimos cristianos sinceros). Esa evidencia contrasta con la honda verosimilitud humana de muchos de los rasgos de Ricote en el capítulo 54; como, por ejemplo, el comportamiento del virrey con el viejo expatriado contrasta también con la realidad histórica aceptable como de 1614. A muchos lectores les parece que los puntos de vista y actitudes posibles sobre la expulsión (la voz de la ortodoxia y las de los individuos, la regla y las excepciones...) no se articulan en una trama novelesca convincente (*Quijote*, p. 1053, nota 24).

A los lectores de 1615, conocedores de las circunstancias, de las personas y de los hechos de la expulsión y de los retornos subsecuentes, en cambio, no les hubiera parecido impropia la caracterización del morisco Ricote y de su hija, ni la considerarían un grave error que desrealiza y vicia su retrato. Al contrario, considerarían más bien que se atiene a la realidad histórica del momento, como entiende uno de los mejores historiadores recientes de la expulsión, Manuel Lomas Cortés, cuando dice:

> En el pasaje del *Quijote* en el que, tratándose de la permanencia del morisco Ricote y Ana Félix, se abordaba la figura del conde de Salazar y su gestión de la expulsión, Miguel de Cervantes captó a la perfección el ambiente vivido en Castilla entre 1611 y 1614. La historia del noble que se ofrecía a mediar en la corte para evitar el destierro de una familia morisca por la que sentía simpatía, la del morisco que había retornado clandestinamente, y la de un Salazar intransigente y obsesionado por no dejar a un solo morisco sin

> castigo debieron ser fácilmente identificadas por cualquier lector como reflejo de una realidad cotidiana de la que, sin duda, conocían otros ejemplos y rumores (Lomas Cortés 2015:76).

A diferencia de las ficticias locuras y sabidurías y de las extravagantes aventuras caballerescas de los protagonistas del *Quijote*, sin atadura con acontecimiento histórico alguno, el tratamiento novelesco por Cervantes de la cuestión morisca en 1615, en efecto, es fiel a la realidad de los retornos clandestinos tras la expulsión de 1609 a 1614. Se trataba de un fenómeno perfectamente conocido de los lectores contemporáneos, todos sin duda afectados por la expulsión y por los retornos de una u otra manera y todos, por tanto, con conocimiento y opinión, favorable o no, sobre ellos. Ante el inescapable contraste con la realidad histórica que su público había de llevar a cabo automáticamente sobre la veracidad y la verosimilitud del episodio, Cervantes perfila a dos moriscos —en realidad, uno solo en dos avatares, padre e hija— llamativamente distintos del arquetípico «todos son uno» propalado por quienes los consideraban traidores a España y falsos cristianos. Dado que esta tipificación oficial era fundamentalmente política y religiosa, Cervantes limita congruentemente a estos dos aspectos la caracterización de su pareja morisca y elude cualquier referencia a sus cualidades psicológicas o morales. Como moriscos, lo que estaba en juego para ellos, en efecto, no era su entereza humana ni su valía personal, sino las consecuencias de su condición social, política y religiosa.

Ricote, español leal a su soberano y patriota convencido, acepta el destino que le impuso su país, asume su destierro sin queja ni recriminación alguna, hace planes prudentes y eficaces en consecuencia, estima justa la expulsión y acertado el rigor de quienes la llevaron a cabo y se resiste a solicitar o a esperar que se haga una excepción con él y con su familia. También su hija, sin negar su naturaleza morisca, sino afirmándola como origen fértil de su españolidad, actúa como cristiana convencida que defiende su fe con peligro de su vida de manera cercana a un martirio que no rechaza. Ambos sufren las desgracias de los de su condición, aun cuando no comparten sus defectos, sino que los denuncian. Esta idiosincrática naturaleza debería eximirlos del destierro, pero no solo no lo hace, sino que su propia confesión y exposición públicas contribuyen a que se les aplique inmerecidamente el mismo castigo general o, al menos, a que sus vidas se vean amenazadas por él.

Es la lealtad institucional de Ricote la que le obliga a advertir a sus benefactores catalanes de que la justa y necesaria persecución de los moriscos

sigue vigente en manos del conde de Salazar, y que este, dada su conocida firmeza, no accederá a conmutar la pena de destierro de padre e hija. Al hacer que Ricote mismo se someta obedientemente a la medida oficial, Cervantes esquiva cualquier acusación de favorecer a los moriscos y de oponerse o criticar personalmente la medida oficial, pero *ipso facto* hace que su aplicación a dos moriscos que son tan evidente y sinceramente leales a España y fieles cristianos resulte moralmente injusta.

En comparación con la mayoría de los de su nación, los retornados Ricote y Ana Félix son unos individuos excepcionales, tan singulares como el loco y discreto hidalgo manchego o su ocurrente servidor, cuyos rasgos personales han sido creados ex profeso para encajar en una trama novelesca que muestra el injusto futuro de dos moriscos patriótica y cristianamente ejemplares al ser amenazados por el mismo castigo que merecen sus traidores e infieles congéneres. El carácter funcional de su precisa caracterización no los convierte en caricaturas de unos moriscos increíbles, sino en representantes de moriscos históricamente reales no tan infrecuentes como nos han hecho creer sus detractores. Los lectores de 1615, que conocían mejor que los actuales la variedad individual y regional existente entre los moriscos con los que convivían, por no hablar de las diferentes y discrepantes reacciones, calladas o no, a su presencia en la sociedad española, no se sorprenderían ni de la leal españolidad ni del cristianismo sincero de algunos de ellos, es decir, no se sorprenderían de que no todos se portaran como traidores y apóstatas, tal como los prejuzgaban quienes así quisieron justificar su destierro.

La maniobra cervantina de adscribir a ambos moriscos este carácter atípico era una inteligente manera de resaltar la invalidez del estereotipo que los englobaba y, a la vez, de orillar suspicacias oficiales sobre la injusticia de no concederles de manera expresa y concluyente la exención del castigo general. Por otro lado, tachar la caracterización de estos dos personajes de inverosímil e inauténtica tanto desde el punto de vista personal como del histórico es reforzar la validez de la generalización estereotipada de que «todos son uno» que sus enemigos les aplicaban. En este sentido, el elogio que hace Ricote del conde de Salazar solo resulta inapropiado para aquellos que consideran que la identidad de los cristianos nuevos era simplemente un advenedizo remedo de identidad carente del patriotismo y el cristianismo nacionales castizos del cristiano viejo. La presuposición de la incompatibilidad insalvable entre el cristiano nuevo y el cristiano viejo se apoya en esta prejuiciada creencia.

En realidad, la condición de morisco no era inherentemente contraria ni a la lealtad a España ni a su fe religiosa prevalente. Era, más bien, otra manera, escasamente reconocida, pero no menos auténtica, de ser cristiano sincero y español de pura cepa. Entender que las ortodoxas declaraciones del morisco han de ser forzosamente engañosas o equívocas y que se deben a la falsedad intrínseca que se les presupone a todos ellos carece de fundamento basado en determinaciones históricas comprobadas o comprobables, individuales o grupales. Es más bien consecuencia de mantener acríticamente la creencia en que la identidad cristianovieja debió ser y fue el fundamento determinante y exclusivo de la identidad española, una noción que solo es aplicable a aquellos de los que no se pueda demostrar que su cristianismo sea nuevo, es decir, a quienes no se les conociera ningún precedente no cristiano. De ahí, axiomáticamente, que la novedad misma de la condición del cristiano nuevo implicara impureza y heterodoxia religiosas, políticas, sociales y personales: el cristiano nuevo no era considerado un nuevo tipo de cristiano, sino un cristiano falso; no era considerado un español diferente, sino un español fraudulento. Por evidentes que fueran, su patriotismo y su cristianismo adolecerían, por ende, de un carácter aparencial en el que se traslucía su origen no español y no cristiano: identidad simultánea del ser y del parecer en la que lo uno era el disfraz de lo otro.

Los lectores modernos que no aceptan como históricamente válidas las singularidades de estos dos moriscos novelescos y se sorprenden de ellas considerándolas inverosímiles, siguen aplicándoles el mismo malintencionado estereotipo del morisco traidor a su país y a su religión que imaginaban sus enemigos de entonces.

En vista de estas consideraciones no me parece que haya impropiedad caracterizadora alguna por parte de Cervantes al presentar a estos dos personajes como distintos de los arquetipos moriscos propalados por quienes los expulsaron. Por tanto, no veo razón alguna para pensar que la condena del morisco Ricote de los de su casta o su elogio del conde de Salazar se deba a la voluntad de Cervantes de mostrarse personal y vergonzantemente afecto a la prevalente opinión adversa a los moriscos. Ante la simpatía que estos excepcionales personajes hubieron de suscitar en los lectores de la época, que sin duda advertían su parecido con moriscos de su entorno real, su retrato novelesco, tan contrario a la opinión ideológicamente interesada con que se los denigraba, es la mejor denuncia indirecta, pero ineludible, de dicha perspectiva.

Bibliografía

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Alfaguara, Madrid, 2015.

Lomas Cortés, Manuel, «El conde de Salazar y la expulsión de los moriscos de La Mancha», *eHumanista/Conversos,* 3 (2015), pp. 64-86.

Márquez Villanueva, Francisco, «El morisco Ricote o la hispana razón de estado», en F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 229-335.

—, *Moros, moriscos y turcos de Cervantes. Ensayos críticos*, Bellaterra, Barcelona, 2010.

La problemática soledad de los libros de pastores

Paola Encarnación Sandoval
El Colegio de México

En el panorama de la ficción del siglo XVI, los personajes son el principio que configura los géneros: la narrativa caballeresca, la pastoril, la morisca, la picaresca o la bizantina se distinguen por la presencia de héroes arquetípicos cuyos valores y atributos se asocian, a su vez, con una dimensión espacial determinada y codificada ya por los lectores. El caso de los libros de pastores es por demás sugerente, ya que el tipo literario del pastor es indisociable de un escenario muy particular: el *locus amoenus*. Desde la tradición más consolidada por el bucolismo griego y luego por Virgilio, el paisaje natural resulta el espacio propicio para que los personajes pastoriles cuenten, canten y lamenten sus desventuras afectivas, y está conformado, como ha dicho Curtius (2004:280), por «un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos puede añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa». Desde luego, el tratamiento hispánico de la materia bucólica no está desprovisto de estos rasgos, que se arraigan a la geografía española de la época para tender un nexo de cercanía e identificación con el imaginario lector (las tramas pueden ocurrir en León, Valencia, Aranjuez o el Manzanares) y con ellos se refuerzan las posibilidades narrativas que entraña el paraje ameno (Castillo Martínez 2005:XVIII).

La crítica más recurrente a este género de la ficción desde sus orígenes ha sido la falta de verosimilitud de sus personajes, hiperbólicamente hermosos, elocuentes y ociosos (Montero 1996:XLVII). Este prejuicio no está desvinculado de los ambientes en los que se desarrollan las acciones y por ello he considerado pertinente reflexionar sobre una situación literaria intrínseca al entorno pastoril: la noción de soledad. La razón para plantear una perspectiva de la soledad pastoril y sus implicaciones en la narración tiene que ver con el hecho de que el *locus amoenus* resulta, en apariencia, el sitio

propicio para el amor, para la creación artística y para la problematización sentimental de los personajes. Sin embargo, el componente de intimidad e introspección que podríamos atribuir a este tópico se transgrede de maneras singulares. Por ello, argumento que la narrativa pastoril trabaja con una noción de soledad regida por la contradicción, ya que el lugar ameno, lejos de ser un escenario apacible de introspección, se articula como un ámbito de acción y convergencia. Intentaré, en las páginas que siguen, señalar estas contradicciones a partir de una propuesta de tipología de tres vertientes de soledad disruptiva: la falsa, la frustrada y la impostada. Recurriré a la evidencia textual de algunos libros de pastores canónicos —como *Los siete libros de la Diana* y la *Arcadia*— y otros menos estudiados —como la *Cintia de Aranjuez* y *La pastora de Mançanares*— para hablar de la problemática soledad pastoril.

Desde nuestra realidad contemporánea, la concepción de soledad está cada vez más matizada y se perfila con positivas connotaciones vinculadas a la posibilidad de darse un respiro del vértigo cotidiano, lejos de la sociedad y del barullo urbano. No en vano tienen tanto éxito la promoción de la calma y la meditación, de la plenitud de la mente y de la prioridad del autocuidado. Parecería que apartarse de las interacciones personales del entorno habitual, preferentemente a un ámbito natural, es no solo recomendable, sino necesario para los seres humanos. Esta manera de configurar la soledad en nuestros días no resulta tan distante de los principios sobre los que se construye el aparato narrativo de los libros de pastores. Como sabemos, estas obras están protagonizadas por personajes que habitan apartados lugares y se dedican al apacible ejercicio del ganado, con los pasatiempos propios de la supuesta vida pastoril; en varios casos, han escapado de su existencia urbana en busca de calma y desahogo sentimental (Vossler 1946:31). Lo paradójico de este fenómeno es que los personajes siguen códigos más cortesanos que rústicos y que el espacio en el que todo ocurre es igualmente artificioso: no habrá prados mejor cuidados y confortables y arroyos más cristalinos y armoniosos que los que enmarcan las historias de estos libros.

La búsqueda de la soledad, en la realidad y en la ficción, es una constante de nuestra cultura, incluso si esta soledad existe tan solo de modo breve, intermitente y efímero. No hay que ir tan lejos para comprender que la soledad *per se* no apunta a perfilarse como una noción con potencial narrativo, por lo menos para la ficción de la época. Esto no quiere decir que no haya personajes solitarios o un trabajo literario meticuloso respecto a

lo que dicen y piensan en soledad. Podemos traer a colación, por ejemplo, al ermitaño como una figura recurrente en varios géneros de la ficción; o bien, la profusión de un procedimiento dramático íntimamente ligado a la soledad: el soliloquio; incluso podríamos argumentar que uno de los poemas canónicos de la lírica áurea es, justamente, las *Soledades*, protagonizadas por ese mancebito que «no sirbe sino de mirón», como decía Jáuregui (2002:7). La soledad como una noción constante en la literatura del XVI y del XVII es indiscutible; pero en la narrativa pastoril advertimos peculiaridades en la manera de trabajarla.

Comencemos por señalar que sí hay episodios de genuina soledad en los títulos que integran el corpus pastoril. El término *soledad*, en su origen latino, tiene dos significaciones, una subjetiva y una objetiva, como ha apuntado Robert Jammes. La primera se entiende como falta de compañía o como sentimiento de abandono y aislamiento; y la segunda, como un lugar despoblado (Jammes 2001:59). Los autores de estas obras recurrieron a ambas posibilidades semánticas y, en lo que corresponde a la articulación de una situación narrativa en la que los personajes pastoriles no tienen compañía, la soledad se presenta como un detonante de acciones decisivas para la trama. No obstante, aquello que ocurre antes de que la soledad se interrumpa consiste en actividades asociadas con la tradición bucólica y que responden, en general, a un esquema semejante: los pastores en soledad manifiestan física y discursivamente sus tristezas en un entorno natural que se acopla a sus sentimientos; cantan o se lamentan sin interlocutor; y se valen de la memoria para evocar momentos felices mediante cartas, poemas u objetos del ser amado. La auténtica soledad es narrada por una entidad omnisciente y tiene un desarrollo narrativo conciso y sin progresión.

En una revisión somera de la trayectoria del género, las situaciones de soledad genuina no presentan variaciones significativas. Pensemos en la escena de apertura de la obra fundacional, la *Diana*, en la que aparece «el olvidado Sireno» (*La Diana*, p. 11) y en cuyas primeras páginas el narrador relata al pastor lamentándose de su fortuna, sacando del seno un mechón de los cabellos de Diana, a los que dedica unas coplas, y releyendo una carta escrita por su pastora en tiempos de bonanza. Esta introspección del personaje se quiebra con la aparición de Silvano para dar pie a un sufrimiento compartido por la ausencia de Diana. La soledad que inaugura el libro de Montemayor da cuenta del vaivén afectivo del personaje en su proceso sentimental de ausencia, pero el desarrollo narrativo está acotado en aras de

priorizar la peculiar acción del mundo pastoril, esa que está cifrada en los relatos interpolados de los personajes. Este procedimiento de delimitar la auténtica soledad se elabora de manera parecida en otros títulos del corpus. Incluso en el declive del género, en un texto como *La pastora de Mançanares*, el pastor Pánfilo se ausenta de su Amarilis en los primeros momentos de la historia, y en su soledad —como el Sireno de 1559— también canta y llora sus desdichas a la orilla de un río (Castillo 2005:115-116).

Como vemos, tanto en *La Diana* como en *La pastora de Mançanares,* la soledad se forja como una circunstancia narrativa que suscita la acción en las obras. De ahí que su desarrollo esté limitado y, una vez que los personajes han expresado sus sentimientos, se haga necesaria la progresión del relato. A pesar de que la naturaleza, con sus idealizadas virtudes, provea un espacio idóneo para estar a solas, en los libros de pastores el planteamiento apunta de manera más clara al hecho de apartarse de un ambiente urbano y cortesano, y no a la estricta ausencia de compañía.

He dicho unas líneas antes que se trata de una soledad contradictoria, ya que, desde una perspectiva rigurosa, los personajes pastoriles pocas veces están plenamente solos y, cuando lo están, no lo están por mucho tiempo ni experimentan hechos cruciales para la historia. Pese a que la auténtica soledad solo se concreta por breves periodos, además de propiciar un ritmo del relato más dinámico gracias al encuentro con otros personajes, también sirve para proyectar su faceta íntima y para insertar otro tipo de discursos, como material poético o epistolar (Encarnación 2019:77). Esta particular noción de soledad en el mundo bucólico, que nunca logra la plenitud, está constantemente arrebatada por la posibilidad de otros relatos, otras aventuras, y esto se advierte en las vetas que reviste en estas obras: la falsa soledad, la soledad frustrada y la soledad impostada. Las fronteras entre estos tres criterios que he propuesto para comprender la noción de soledad en el género pastoril no son definitivas y, como veremos, en no pocos casos tienen puntos de contacto, así que conviene percibirlos con flexibilidad y apertura.

La primera y más importante manifestación de que la soledad tiene sus bemoles es la falsa soledad, cuyo nombre es por sí mismo elocuente del carácter complejo de nuestro concepto. La falsa soledad es un tópico por demás explotado en las obras de ficción de los Siglos de Oro y, aunque no es exclusivo de la pastoril, sí es bastante característico de los títulos del corpus. La falsa soledad, como propone José Julio Martín Romero (2009:578), consiste en una situación en la que «el personaje que se lamenta piensa estar

a solas pero es secretamente contemplado o escuchado por otro personaje». El hecho de que se denomine *falsa* apunta a la apuesta deliberada por no construir literariamente la auténtica soledad, pues a todas luces parece más productivo e interesante en términos narrativos crear una circunstancia que pica la curiosidad del pastor indiscreto y mirón.

En los libros de pastores, este recurso, que Avalle-Arce (1974:39) percibía como «uno de los resortes dramáticos típicos de la pastoril», comprende funciones como introducir personajes, propiciar encuentros y, especialmente, crear la atmósfera ideal para la narración de relatos interpolados. La falsa soledad es un elemento sustancial para el género pastoril y, si bien la obra fundadora tiene numerosos ejemplos de los mecanismos de este procedimiento, he optado ahora por un episodio de la *Arcadia* de Lope. En el libro I, dos pastores enamorados, Isbella y Menalca, están por darse las manos y reconciliarse cuando «el pastor Olimpio […] salió de entre unos mirtos donde *por ventura* los estaba escuchando» (*Arcadia*, p. 92). El énfasis en la expresión «por ventura» sugiere que, aunque esta mirada espía podría interpretarse como una verdadera casualidad, en el mundo pastoril pocas cosas ocurren sin estar jalonadas por la perpetua curiosidad de los personajes. Importa notar que, pese a que los amantes creen estar solos, siempre hay alguien viendo y escuchando, pues el *locus amoenus*, además de ser el espacio del desahogo sentimental, resulta un sitio en el que la soledad parece imposible, pues hay siempre un pastor en los resquicios más inesperados dispuesto a atestiguar lamentos o conversaciones a las que no ha sido invitado.

Quizá el momento cardinal de este tópico ocurre cuando quien observa desde su escondite se da a conocer a quien creía, hasta entonces, estar en soledad. En este caso, Olimpio es consciente de su indiscreción y trata de subsanarla con fingimientos: «Suspendiéronse de verle, y él, por disimular la bajeza que es escuchar a nadie, cantó y […] luego, estuvo hablando con los árboles por disimular mejor que aún no veía a los pastores» (*Arcadia*, p. 93). La falsa soledad de este episodio en la formulación pastoril de Lope tiene como resultado que los pastores inviten a Olimpio a escuchar la historia de Crisalda y Alasto, que ocupa varias páginas del primer libro. La falsa soledad de este episodio da pie a la inserción de esta narración en voz de Menalca, pero los pequeños engranajes que la propician prefiguran al pastor curioso como una variante del espectador que, gracias a esta circunstancia, se integra cabalmente como parte de los receptores directos del relato interpolado.

La segunda pauta transgresora de la soledad en los libros de pastores corresponde a lo que he llamado *soledad frustrada*, que guarda paralelismos con la falsa soledad. No obstante, si he marcado la distinción es porque esta noción no está cifrada en su potencial narrativo, sino en el hecho de que los personajes que procuran momentos a solas no pueden concretarlo. Este fracaso de la intención de soledad no necesariamente desemboca en encuentros que dinamicen la acción y tampoco es indispensable la presencia de un pastor curioso que mire y escuche desde un escondite. En la concepción de la soledad que se frustra, la naturaleza tiene un papel aún más relevante al compaginarse con las desventuras del personaje el breve lapso que puede estar a solas; así, el lugar se torna también triste, oscuro y desolador. A diferencia del tópico de la falsa soledad que abunda en los libros de pastores, la soledad frustrada aparece con menor recurrencia y puede estar vinculada con la determinación de algunos personajes a desterrarse de sus aldeas por conflictos amorosos.

En la *Diana* de Montemayor, por ejemplo, es Belisa quien mejor representa esta veta de soledad. Recordemos que en esta obra los personajes femeninos que llevan la batuta de los relatos interpolados van presentándose en cada libro; así, luego de Selvagia y Felismena, aparece Belisa para unirse a la compañía de pastores que va camino al palacio de Felicia. La vía para introducir al personaje en la narración ocurre cuando los peregrinos pastores, cansados del camino, buscan un refugio para pasar la noche y encuentran una choza en la isleta en la que ella ha determinado pasar su triste vida. Como se advierte, no van llevados de la curiosidad —pues ignoraban que alguien habitaba la choza— y tampoco interrumpen encuentros amorosos o soliloquios desgarrados: atestiguan por genuina casualidad a Belisa durmiendo. Naturalmente, luego de esto ella contará sus desventuras y se incorporará al grupo, pero la diferencia frente a la falsa soledad es que la inquietud de los otros por saber qué sucesos la han llevado ahí no es la razón para quebrar su soledad.

Hay que notar, también, que este personaje, luego de su sobresalto al sentirse en compañía, define la choza como un lugar hecho no para otra cosa «sino para que en él pasen su triste vida los incurables de amor» (*La Diana*, p. 138). La sintonía de la naturaleza con su pena solitaria se exacerba en preguntas como «¿Quién pensáis que hace crecer la verde yerba desta isla y acrecentar las aguas que la cercan sino mis lágrimas? […] ¿Por qué pensáis que cantan los dulces pájaros […] sino para ayudar a llorar mis

desventuras?» (*La Diana*, p. 138) La soledad de Belisa es tal que no tiene otro interlocutor que los animales y los árboles y ha sido causada por un destierro voluntario: «sin más pensar, como mujer sin sentido, me salí de casa de mis padres y me vine, importunando con quejas el alto cielo e inflamando el aire con sospiros, a este triste lugar […] adonde ha seis meses que estoy sin haber visto ni hablado con persona alguna» (*La Diana*, p. 138). La soledad de Belisa no es falsa, porque ha conseguido aislarse durante un tiempo considerable; sin embargo, su soledad solo funciona narrativamente como una evocación sintética y contundente de su pena pues, por sí misma, carece de riqueza literaria frente a las posibilidades que ofrece la esperada resolución de conflictos cifrada en el encuentro con la sabia Felicia. La auténtica soledad, como vemos, tiene un límite y resulta una situación que da pie a mecanismos más dinámicos y entretenidos para los lectores.

La tercera formulación de la soledad disruptiva corresponde a la soledad impostada. Esta modalidad se refiere al fenómeno en que la noción de soledad se recarga de artificio y comprende un espacio en el que ocurre de todo menos calma, silencio y aislamiento. La noción de soledad resulta más un entorno de concurrencia que una situación narrativa con funciones importantes para el relato, como hemos visto con la falsa soledad. En sentido estricto, esta soledad impostada parecería merecer de mejor manera el título de *falsa*, ya que en esta veta el narrador utiliza el término *soledad* por equivalencia con *locus amoenus*. La denominación de un ambiente natural bajo el marbete de 'soledad' no es exclusiva de la ficción pastoril; bastaría con recordar que los espacios en los que transcurre la travesía del peregrino gongorino se denominan, precisamente, «soledades». Sin embargo, el significado que ocasionalmente encierra la palabra en los libros de pastores se torna problemático si consideramos que la definición en *Autoridades* señala «lugar desierto o tierra no habitada», concepto radicalmente opuesto al espacio pletórico de personajes pastoriles con sus relatos y aventuras a cuestas; en el que, además, la naturaleza se adereza de lujos, galas y comodidades cortesanas inusitadas.

Este fenómeno se aprecia de manera contundente en *La Cintia de Aranjuez*. Recordemos que esta obra de Gabriel de Corral, de 1629, representa un momento ya tardío para el género pastoril y su rasgo más notable es justamente el artificio exacerbado con el que se configura lo bucólico: la clara conciencia de que los pastores son cortesanos disfrazados, el exceso de ejercicios poéticos plenamente barrocos y la elección de un espacio que dista

mucho de la visión arquetípica de *locus amoenus*, pues se trata de una vida cortesana trasladada a un entorno natural a modo. Esta forma de concebir el entorno pastoril tiene tantos rasgos inverosímiles que el propio narrador se burla de ello: «quéxanse estos campos de que aquellos ángeles con sayuelos quieran nombrarse pastores, supuesto que no hazen caso de sus ganados ni de sus perdidos, suplícaseles que vistan lo que son o que sean lo que visten» (*La Cintia*, p. 172). Así, los propios principios constructivos de esta obra apuntan desde las primeras páginas a que el espacio idóneo para llorar desventuras se transforme aquí en el lugar propicio para la fiesta cortesana.

La extrañeza de la soledad impostada que plantea *La Cintia* se cifra en que el narrador alude constantemente al lugar donde está la protagonista como «soledad». Ya en el comienzo del relato, dice que Cintia era «monarca de aquella *soledad*, tanto por el absoluto imperio de su hermosura como por mantener aquel festivo concurso de curiosos pastores de su misma hazienda» (*La Cintia*, p. 38). En una resonancia cervantina, parecería que la protagonista y sus amigos decidieron adoptar la vida pastoril como disfraz luego de leer los innumerables enredos de los libros de pastores, pero adecuando los códigos bucólicos a su realidad cortesana.

La noción de soledad en *La Cintia* tiene puntos de contacto con la falsa soledad y con la soledad frustrada. Con la primera, porque los personajes nunca están solos (aunque aquí tampoco haya pastores indiscretos espiando desde su escondite); y con la segunda, porque las escuetas manifestaciones de genuina soledad también se frustran continuamente. Lo que es muy claro es que, en esta obra, la idea de soledad que prevalece no se asocia con estar a solas y mucho menos con la búsqueda de intimidad, sino con la necesidad de un espacio apartado de la vida y los problemas cotidianos. Esto es importante porque el retiro de Cintia a esta soledad obedece a la voluntad de huir del compromiso nupcial. Testimonios de que *soledad* en este libro significa el lugar de concurrencia se suscitan cuando Laurencio explica la vida bucólica de Cintia: «la causa de estar en esta *soledad* fue por retirarse a ocasiones y para festejarla, sus amigas vinieron juntas a verla»; también, al referirse al fingido pastor Fileno, dice Cintia «hoy ha tomado trage de *nuestra soledad* y nombre de nuestra profesión» (*La Cintia,* p. 222). La plena conciencia del artificio del que usan estos cortesanos para habitar en un sitio que representa la negación de un ambiente solitario es indicativa de la falta de verosimilitud que circunda la idea de soledad. Desde luego, el término aparece muchas más veces a lo largo del libro, en todos los casos referido

al espacio en el que conviven la protagonista y su compañía y nunca para implicar voluntad de genuino apartamiento e introspección.

Como vemos a partir de estas observaciones sobre la problemática noción de soledad en los libros de pastores, estar a solas se prefigura como una circunstancia narrativa que, para detonar acciones, relatos y encuentros, quiebra las asociaciones habituales de un concepto que remite al silencio, a la calma y a la conciencia de sí de los sujetos. Hay tres vías en las cuales podemos identificar que la idea de soledad es, cuando menos, conflictiva en el género: la falsa soledad (que ya denominamos familiarmente tópico), la soledad frustrada y la soledad impostada. Entre estas formulaciones se trazan conexiones interesantes y pertinentes para comprender los matices de la soledad en cada obra, con lo cual podemos avanzar hacia un planteamiento abarcador y complejo del carácter contradictorio de este y otros principios asociados con el mundo pastoril. He dicho antes que a los libros de pastores se les ha tachado históricamente por sus tintes inverosímiles; y añadiría ahora que otra de las objeciones recurrentes consiste en que, frente al agitado mundo de acción de otros géneros, en el *locus amoenus* no pasa nada. Pero este prejuicio, de nuevo, se desmonta cuando comprendemos la resonancia, novedad e influencia de ciertos procedimientos en estas obras. En este caso, repensar la noción de soledad a la luz de estas fisuras argumenta en favor de percibir la acción pastoril en su singularidad: esa singularidad cifrada en el relato interpolado, en el ejercicio poético, en las continuas crisis emocionales de los personajes. Y para que todo esto suceda, se hace imposible la soledad: contar, cantar y llorar parecen solo tener sentido en la más plena compañía.

Bibliografía

Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974.

Castillo Martínez, Cristina, *Antología de libros de pastores*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2005.

Corral, Gabriel de, *La Cintia de Aranjuez*, ed. J. de Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. 1, trad. M. Frenk y A. Alatorre, FCE, México, 2004.

Encarnación Sandoval, Paola, *Relato y curiosidad en la Arcadia: mecanismos narrativos en los libros de pastores españoles*, Sial, Madrid, 2019.
Jammes, Robert, «Introducción» en Luis de Góngora, *Soledades*, Castalia, Madrid, 2001, pp. 7-159.
Jáuregui, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. J. M. Rico García, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006.
La pastora de Mançanares y desdichas de Pánfilo, ed. C. Castillo Martínez, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005.
Martín Romero, José Julio, «La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVII (2009), pp. 563-605.
Montemayor, Jorge de, *La Diana*, ed. J. Montero, Crítica, Barcelona, 1996.
Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, t. VI, 1739, [versión 1.0 en línea]. https://apps2.rae.es/DA.html.
Vega, Lope de, *Arcadia*, ed. E. S. Morby, Castalia, Madrid, 2001.
Vossler, Karl, *La poesía de la soledad en España*, Losada, Buenos Aires, 1946.

Muerte de hombre y muerte de mujer en la picaresca española

Enrique Fernández
University of Manitoba

El objetivo de este trabajo es examinar el tratamiento de las muertes en la literatura picaresca, con especial atención a la diferencia entre hombres y mujeres. Con el término «muerte» me refiero no sólo al fallecimiento, la agonía o la muerte súbita de personajes, sino a otros eventos, como las consecuencias de estas muertes para los allegados al finado. Por novela picaresca entiendo el corpus clásico de la picaresca española de los siglos XVI y XVII, desde el *Lazarillo*, de la primera mitad del XVI, hasta *La vida y hechos de Estebanillo González*, de 1646, o sea, aproximadamente cien años y unas dieciocho obras que suelen considerarse las principales representantes del género.[1]

Estos textos, similares en temas y estilo, usan como escenario la sociedad contemporánea española, una sociedad que, aunque fue cambiando a lo largo de esos cien años, no sufrió ninguna transformación radical. Quiero aclarar que no estoy haciendo un estudio histórico o sociológico sobre la muerte en la época, que ya se ha hecho en obras tan significativas como las de Ariès (1982) o, para el caso de Madrid, la de Eire (1995), además de muchos trabajos que tratan temas concretos relacionados con la muerte y sus rituales en la España y la América del Barroco. Como toda obra literaria, la picaresca refleja una realidad distorsionada por multitud de licencias artísticas. Por ejemplo, como veremos, se mencionan muchas más muertes de hombres que de mujeres en estas obras, a pesar de que morían igual porcentaje de ambos

[1] Véase la lista de las dieciocho obras incluidas en este estudio en el apéndice adjunto al final de esta contribución. El corpus elegido no pretende ser exhaustivo ya que hay otras obras que se pueden considerar miembros de la picaresca en ese periodo. Sin embargo, creemos haber incluido las más significativas por lo que el corpus resultante es lo suficientemente amplio para ser representativo.

grupos. Es la relevancia de esas muertes para el plan artístico y narrativo de la obra lo que me interesa.

Lo que primero llama la atención al analizar estos textos es que las muertes no son muy abundantes. Mueren muchos más personajes en otras obras de la época, como, por ejemplo, las novelas de Zayas, llenas de muertes, sobre todo muertes violentas de mujeres. Igualmente, las comedias, dependiendo de su tema, pueden contener muchas muertes, algunas violentas. En cambio, en las obras picarescas hay pocas muertes, y la mayoría por causas naturales, con algunas excepciones, como veremos. Esta parquedad en las muertes puede deberse a que la muerte de personajes no es una función fundamental para la progresión de la acción en estas obras. Los cambios de amo y de condiciones de vida del pícaro no son generalmente consecuencia de muertes sino de otros factores.

El único caso en que la muerte juega un papel estructural en la picaresca es la muerte del padre del pícaro, que es a menudo el evento que le lanza al mundo. En la práctica totalidad de estas obras se incluye con más o menos detalle la muerte del padre, que es a menudo violenta. Así ocurre con la muerte del padre de Lazarillo, que puede servir para ejemplificar la muerte del padre en la picaresca. Murió, se nos dice, durante la campaña militar de las Gelves (*Lazarillo*, p. 21). Por más que parezca una muerte heroica luchando contra los infieles, es casi una ejecución diferida, pues todo apunta a que el padre de Lazarillo fue obligado a alistarse por una condena. La muerte deshonrosa del padre, en ocasiones posterior a la partida del pícaro de su casa, se repite en la mayoría de estas obras. Puede ser narrada con humor negro, como en el caso de la muerte del padre del Buscón, que es elogiado por su tío el verdugo como ejecutado modélico (Quevedo y Villegas 1980:91). Lo normal es sin embargo que en el texto se recurra a eufemismos o medias verdades para narrar la muerte del padre, como en *La sabia Flora Malsabidilla*. Esta miente con la verdad al contar que su padre murió por un breve dolor de garganta, con un Cristo en las manos y en una cama muy alta, refiriéndose así a que murió ajusticiado en la horca con el crucifijo de rigor de los ejecutados (Salas Barbadillo 1907:312). A veces el padre muere en un accidente, como el de *La ingeniosa Elena, la hija de Celestina*, que fallece por una cornada de un toro, muerte que se califica como irónicamente apropiada a los cuernos que llevaba con resignación (Salas Barbadillo 1985:67). Otras veces, como en *La niña de los embustes Teresa de Manzanares*, muere de una apoplejía consecuencia de una gran borrachera, lo que se aprovecha para

una reflexión moralizante típica del género: «Estos daños vienen de la gula y embriaguez, y nunca se puede prometer menos quien la usare» (Castillo Solorzano 1986:234).

Las madres de los pícaros, por el contrario, tienden a sobrevivir al padre y raramente mueren de muerte violenta. En general malviven con deshonra por su dedicación a la brujería, la prostitución y otras actividades marginales. Hay textos en que mueren tanto el padre como la madre. En *El guitón Onofre*, padre y madre mueren en la infancia del pícaro, y ahí empiezan sus desventuras. En *La sabia Flora Malsabidilla* mueren ajusticiados su padre ladrón y su madre bruja.

A pesar de la importancia estructural de la muerte de los padres en la picaresca como arranque de sus aventuras, las muertes de personajes, como dije, no son especialmente numerosas. En el *Lazarillo*, además de la muerte del padre, o los funerales a los que acudía a comer con gran alivio de su hambre durante su periodo con el clérigo, tenemos el muerto anónimo que llevan a enterrar y que Lazarillo cómicamente malentiende que lo traen a casa del empobrecido escudero al que sirve. La razón es que oye a los miembros del cortejo fúnebre referirse al enterramiento como la entrada a «la casa lóbrega y obscura, a la casa donde nunca comen ni bebe» (96). Este episodio epitomiza el frecuente tratamiento paródico, hasta el punto de ser cruel y grotesco, de la muerte en las obras de la picaresca. Además de estos tratamientos irrespetuosos de la muerte, los textos están sazonados de multitud de alusiones intrascendentes en expresiones metafóricas del tipo «estar muerto de miedo» o «de hambre». Un buen ejemplo aparece en el mencionado periodo en que Lázaro sirve al clérigo, cuando la muerte de otros le sirve para escapar de su sensación de estar muerto de hambre:

> Viendo el Señor mi rabiosa y continua muerte, pienso que holgaba de matarlos por darme a mí vida. Mas de lo que al presente padecía, remedio no hallaba; que si el día que enterrábamos yo vivía, los días que no había muerto, por quedar bien vezado de la hartura, tornando a mi cuotidiana hambre, más lo sentía. De manera que en nada hallaba descanso, salvo en la muerte, que yo también para mí, como para los otros (*Lazarillo*, p. 53).

Frente a esta generalizada falta de respeto a la muerte, algunas de las obras incluyen largas y profundas reflexiones filosóficas y religiosa sobre su importancia y significado. Este tipo de excursos ocurren sobre todo en las obras

de más contenido moralizante, como el *Guzmán de Alfarache* o *El escudero Marcos de Obregón*. A veces estos excursos didácticos van acompañados de anécdotas sobre la muerte de personajes de la antigüedad o de santos. Otras veces se aducen historias de muertes que han pasado en lugares lejanos o indeterminados, siempre aducidas con valor didáctico. Con frecuencia no se menciona el género de estos muertos, y además el uso del masculino por ambos géneros lo hace difícil de precisar. Las mujeres muertas se mencionan específicamente cuando se habla del riesgo del parto, como en la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*:

> Consideremos más adelante el parto, que es el traslado de muerte visible. ¡Cuántas habrá en la ciudad que, estando nosotros riendo y holgando, están ellas en la agonía del parto, y ya que escape el niño del limbo y la madre de los tuertos que de derecho le vienen, tiene sesenta días abierta la sepultura! (Luján de Saavedra 2001:199).

En *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos* ocurre una muerte de este tipo:

> Vióse manifiestamente en mi bien lograda mujer, pues, con parecer en su fortaleza y robusto natural eterna en el vivir, con un catarrillo, una nonada de enfermedad que la dio de venir una noche de un parto, le sobrevino una perlesía a todo el lado derecho, cogiéndola la lengua de modo, que fue ventura poderse confesar y pedir misericordia a Dios (Alcalá Yáñez y Ribera 1805: I, 155).

Como las otras muertes, la muerte en el parto puede también ser motivo de burla en la picaresca, como en *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, quien describe así su propio nacimiento:

> Llamaron a mi tío el cirujano y algunos médicos amigos de mi padre. Hicieron junta sobre mí aun antes de nacido, tales son los médicos que aun allí tienen jurisdicción sobre nuestras vidas. Dieron a mi madre muerta si no me sacaban hechos cuartos, como si yo hubiera cometido algún crimen de lesa majestad. Mi padre decía a voces que abriesen a mi madre por medio si querían que yo saliese vivo. Oyólo ella, que no estaba tan muerta, y dijo: ¡Abierto tengáis vos el corazón! Dejadme viva, que si esta bisma salió mala, otra saldrá buena. Resolviéronse a que me pescasen con anzuelo, como si

> fuera barbo. Empezó mi tío a sacar garfios para sacar del pozo de mi madre el caldero de su hijo. Olí el fruto de Vizcaya, púseme de pies juntillos deseando salir de aquel peligro. Pidió pujos la comadre, y a dos rempujones me arrojó mi madre de la ventana de la muerte (Enríquez Gómez 1991:153).

El tratamiento cómico de la muerte es uno de los temas centrales de *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, que es médico e hijo y nieto de personas dedicadas a la medicina en diferentes capacidades y que matan a sus pacientes. El mismo Gregorio Guadaña hace honor a su nombre y su estirpe dando muerte médica a una vieja alcahueta:

> Diole a la vieja su mal, tan fuertemente que se ahogaba. Acudí a su remedio, y la maldita madre quería dar cuenta de la hija. Ella me dijo: Hijo mío, yo me muero; pregunte si hay una ventosa, que en el ombligo es todo mi remedio; de no, mi hora es llegada. Yo pregunté a la ventera si la tenía; díjome que no, pero que podía servirme de un orinal. Yo, con la prisa, no reparé si le sería a propósito; pedí estopas, metíle cantidad y di con mi orinal en la barriga de la vieja. ¡Dios nos libre! tiró tan fuertemente que se llevó tras sí las entrañas de la pobre Matorralba. Yo que vi el vidro lleno de tripas, eché a correr dando voces, llamando al fraile que la confesase. Acudió él, y como vio el espectáculo, llamó a la ventera, diciéndole que le quitase la ventosa. ¡Ay, señor! —dijo—. Esa le ha dado la vida; déjela su merced sosegar con ella una hora (Enríquez Gómez 1991:210).

Las viejas sin dinero ni familia ocupan el escalón social más bajo y son objeto de burla hasta en la muerte, como ocurre también en *La pícara Justina*:

> Levantéme y vestíme, y fui al aposento de la vieja por salir de la inquietud que me atormentaba sin saber la causa. No hube bien entrado, cuando veo mi vieja papo arriba, como trucha amorguada, que estaba muy en sana paz dando la última bocada (López de Úbeda 1977:662).

Aunque he citado hasta ahora varios ejemplos de muertes de mujeres, hay una mucho mayor abundancia de muertes de hombres en estas obras, como he dicho. Esto se debe a que hay en general más personajes masculinos, con la excepción de las novelas de pícaras, en que hay mayor abundancia de personajes femeninos y de muertes de mujeres. Como también ya señalé, la mayoría de las muertes son por enfermedad o por la edad, y el número

de muertes es en general bajo. Frente al *Lazarillo*, que es donde hay menos muertes, está *La ingeniosa Elena*, en que hay multitud de muertes, varias violentas. También abundan las muertes en *La niña de los embustes Teresa de Manzanares*. Es curioso que sean dos obras con protagonistas femeninas las que contengan más muertes. Una posible explicación es que sus protagonistas, al ser mujeres, están más limitadas en su esfera de acción y es la muerte de sus sustentadores, sean hombres u otras mujeres mayores, una de las principales causas que las obligan a mudarse de casa o ciudad. Un estudio más detallado de las obras podría desvelar tendencias y particularidades semejantes en ciertos grupos o periodos de la picaresca.

El tipo de muertes que predomina en la picaresca de personas mayores que mueren por edad o enfermedad se narran en el texto sin mayores detalles de las circunstancias del deceso o los efectos anímicos que esta pérdida causa a los allegados. Sin embargo, la narración se explaya a menudo con el tema de la herencia que deja el muerto. Generalmente el que deja la herencia es un hombre, y en algunos casos excepcionales una mujer. El testamento, los problemas entre los herederos y demás peripecias para conseguir su adjudicación es un tema que ocupa muchas líneas en estas obras. Las herencias son a menudo un punto de inflexión en la narrativa, actuando como una especie de *deus ex machina* que cambia la vida de un joven que, de la noche a la mañana, se ve con dinero y empieza a gastarlo, generalmente de manera alocada. Predomina la herencia paterna, aunque también hay casos en que se hereda de un hermano mayor, a veces de un tío. Por ejemplo, en las muchas muertes en *La ingeniosa Elena*, las herencias juegan también un papel importante: Elena y sus amigas no matan a los hombres y mujeres de los que heredan, sino que estos mueren por su edad o por peleas entre hombres.

Hay muy pocos casos en que sea una mujer la que deja herencia, a pesar de que al haber en estas historias muchas viudas debería ser el caso. La única excepción notable es en *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, en que se narran las complejas consecuencias de una abuela que deja un curioso testamento:

> Mi abuela hizo un codicilio, por el cual manda revocar el testamento y deja a una ermita que gobierne todos sus bienes. Nosotros que vimos desgobernado el pleito, dimos el codicilio por falso, pero el juez, que era hombre de caprichos, proveyó un auto diciendo que, atento que mi agüela en uno y otro testamento se funda en dar los bienes al más Zurdo, que aquel que

> probare serlo mejor, ése se lleve los bienes. El bastardo alega y dice que él es engendrado en pecado, y que no puede haber mayor zurdo que el pecado, etcétera (Enríquez Gómez 1991:163).

Los mecanismos y leyes de la herencia son a veces explícitamente comentados en el texto desde una perspectiva de género. Así, en la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, se menciona el problema de las mujeres que heredan al quedarse viudas, pero que pierden la herencia del marido si se vuelven a casar:

> No lo puede hacer sin grande pérdida, pues el día que segundare de matrimonio, perderá la hacienda que de su marido goza, que no es poca, y siendo viuda, será siempre usufructuaria de toda. Entonces dije: ¡Oh dura gravamen! ¡Oh rigurosa cláusula! ¡Cuánto mejor le fuera hacer con esa señora y otras tales lo que algunos y muchos acostumbran en Italia, que, cuando mueren, les dejan una manda generosa, disponiendo que aquello se dé a su mujer el día que se casare, que para eso se lo deja, sólo a fin de que codiciosas della tomen estado y saquen su honor de peligro! (Alemán 1987:339).

Curiosamente, en *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos* se da un caso muy diferente, pues un hombre enviuda, pero, al no tener hijos, la familia de la muerta se queda con toda la herencia (Alcalá Yáñez y Ribera 1805: II, 105).

Estas herencias recibidas o perdidas son generalmente dinero, casas y otras propiedades, pero a veces simplemente ropas, utensilios y otros objetos que en la época se podían vender a buen precio. Luego está el caso de la herencia inmaterial, generalmente negativa, como la mala reputación y posición de los padres, de la que es difícil deshacerse. Por ser el heredar bienes un tema tan importante en estos textos, se dan muchos detalles de cómo funcionaba el proceso de testamento y adjudicación de herencias en la época. Fiel al espíritu burlesco de la picaresca, Estebanillo González, cuando está con un hombre a punto de morir, narra esta cómica e irrespetuosa aventura:

> Yo, viendo que se llegaba la hora en que él diese cuenta a Dios, y yo tomase cuenta a su bolsa, envié con un compañero mío a que le trujese el capellán mayor, y yo, haciendo del hipócrita, desalado, más por el dinero que por el medio difunto, me eché de bruces sobre la cabecera y diciendo: «Jesús, María, en manos *tuas*, Domine, encomendó *espiritu meum*», le iba metiendo la

> mano debajo de la cabecera; y al instante que agarré con la breve mina de tan preciosos metales la fui conduciendo a mi faltriquera, volviendo a repetir: —Jesús, Jesús, Dios vaya contigo. Pensaban los circunstantes que el «Dios vaya contigo» lo decía al enfermo, siendo muy al contrario, porque yo lo decía a la bolsa, por el peligro que corría desde la cabecera hasta llegar a ser sepultada en mis calzones (*La vida y hechos de Estebanillo González* I, p. 137).

En la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, el protagonista se vale de trucos para apropiarse de la escuálida herencia de un ermitaño al que acompaña en su muerte. Como sabe que el ermitaño ya no puede casi hablar y dice que sí a todo lo que se le pregunta, hace venir a unos pastores y en su presencia le pregunta al ermitaño si le nombra heredero, a lo que este responde que sí. Tras su muerte a las pocas horas, Lazarillo se adueña de su herencia, que consiste en unas pocas vituallas y ropas (Luna 1996:76). En *El guitón Onofre*, el protagonista pierde la herencia de su tutor, que muere *ab intestato* y de cuya herencia los teatinos se apoderan (González 1995:162). El caso contrario es el de la pícara Justina, que se hace pasar por nieta de una morisca en cuya casa vivía para heredarla en el capítulo apropiadamente titulado «De la heredera inserta» (López de Úbeda 1977: II, 661). Se trata de un tipo de herencia de maestro a aprendiz —la morisca es una especie de celestina y bruja—, que es más frecuente entre mujeres en estas obras. En *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos* se comenta el caso de los que mueren con mucho dinero, pero sin herederos a quien dejarlo:

> Dijo un vecino: Gran lástima la de Fulano, que haya muerto tan de repente y con tantas deudas. Oyólo un su amigo, y replicóle diciendo: ¿Qué es lo que decís? Antes deja muy gran hacienda y sin tener deudos a quien dalla. No lo entendéis, hermano, le respondió el otro; sabed que cuanto deja lo debe a su cuerpo, a quien le ha quitado cuanto era necesario para su sustento, y debilitado y flaco vino a salir de este siglo (Alcalá Yáñez y Ribera 1805: II, 6).

Para concluir, quiero señalar que la picaresca contiene un doble tratamiento de la muerte. Por un lado, la muerte en abstracto como tema de meditación y preocupación transcendental, frente a la muerte como hecho cotidiano con consecuencias prácticas para los que rodean al muerto. Esta cotidianidad de la muerte llega hasta su uso para episodios cómicos y grotescos. El género del finado, y también de los allegados, se refleja en ambos

tratamientos de la muerte. Así, las mujeres en parto sirven tanto para excursos que comparan la cuna y la sepultura en tono doctrinal, como para descripciones cómicas del singular nacimiento del pícaro. Las muertes de los progenitores están también marcadas por su género pues mientras los padres son ajusticiados, las madres suelen sobrevivir con deshonra. No es tanto el hecho de morir sino sus efectos en los supervivientes, más a nivel práctico que afectivo, lo que con más detalle se narra en estos textos. Los vivos tienen que seguir adelante con la herencia positiva o negativa que dejan los muertos. Testamentos y herencias aparecen marcados según el género del testador y el heredero. Atrapados en las leyes de las herencias, pícaros y pícaras las sufren o las burlan también acorde a las posibilidades de su condición masculina o femenina.

Apéndice

Corpus de obras de la picaresca usadas en este estudio, por orden de año de publicación:

1554	Anónimo	*Lazarillo de Tormes*
1555	Anónimo	*Segunda parte del Lazarillo de Tormes*
1599	Alemán, Mateo	*Primera parte de Guzmán de Alfarache*
1602	Luján de Saavedra, Mateo	*Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*
1604	Alemán, Mateo	*Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*
1604	González, Gregorio	*El guitón Onofre*
1605	López de Úbeda, Francisco	*La pícara Justina*
1614	Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de	*La ingeniosa Elena (La hija de Celestina)*
1618	Espinel, Vicente	*Vida del escudero Marcos de Obregón*
1620	Luna, Juan de	*Segunda parte del Lazarillo de Tormes*
1621	Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de	*La sabia Flora Malsabidilla*
1624	Alcalá Yáñez y Ribera, Jerónimo	*El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos*
1626	Quevedo y Villegas, Francisco de	*La vida del Buscón llamado don Pablos*

1631	Castillo Solórzano, Alonso de	*Las harpías en Madrid*
1632	Castillo Solórzano, Alonso de	*La niña de los embustes Teresa de Manzanares*
1637	Castillo Solórzano, Alonso de	*Aventuras del Bachiller Trapaza*
1644	Enríquez Gómez, Antonio	*El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*
1646	Anónimo	*La vida y hechos de Estebanillo González*

Bibliografía

Alcalá Yáñez y Ribera, Jerónimo, *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos, tomo segundo*, Mateo Repullés, Madrid, 1805.

Alemán, Mateo, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, ed. J. M. Micó, Cátedra, Madrid, 1987.

Ariès, Philippe, *The Hour of Our Death*, Vintage Books, New York, 1982.

Castillo Solórzano, Alonso, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, ed. A. Rey Hazas, Plaza y Janés, Barcelona, 1986.

Eire, Carlos M. N., *From Madrid to Purgatory: The Art and Craft of Dying in Sixteenth-Century Spain*, Cambridge UP, Cambridge, 1995.

Enríquez Gómez, Antonio, *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, ed. T. de Santos, Cátedra, Madrid, 1991.

González, Gregorio, *El guitón Onofre,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, Consejería de Cultura del Gobierno de La Rioja, Logroño, 1995.

La vida y hechos de Estebanillo González, ed. A. Carreira y J. Antonio Cid, Cátedra, Madrid, 1990.

Lazarillo de Tormes, ed. F. Rico, Cátedra, Madrid, 1994.

López de Úbeda, Francisco, *La pícara Justina*, ed. A. Rey Hazas, Editorial Nacional, Madrid, 1977.

Luján de Saavedra, Mateo, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, ed. F. Sevilla, Castalia, Madrid, 2001.

Luna, Juan de, *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, edición electrónica, 1996.

Quevedo y Villegas, Francisco de, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. F. Lázaro Carreter, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980.

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo, *La sabia Flora Malsabidilla*, ed. E. Cotarelo y Mori, Revista de Archivos, Madrid, 1907.

—, *La ingeniosa Elena, la hija de Celestina*, ed. J. Costa Ferrandis, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, 1985.

Teofanía y mito en ilustración: écfrasis inversa de la primera salida de don Quijote

Daniel Holcombe
Georgia College & State University

Mientras la écfrasis consiste en narrativas escritas que describen lo intangible de la imaginación del autor, la écfrasis inversa se refiere a lo material del arte visual. Se utiliza aquí como una variación de la «écfrasis reversa», así descrita por Ignacio López Alemany (2005:205), o la «écfrasis literaria», tal como ha explicado De Armas (2005:15). Un artista lee el pasaje impreso y lo consulta repetidamente para inspiración y aclaración. Estas materialidades del libro y la ilustración nos ayudan a analizar la relación entre el artista como lector, la narrativa ecfrástica y la écfrasis inversa. Por ende, se utiliza «inversa» específicamente para contextualizar la relación entre lo intangible de la imaginación del autor y lo tangible de la ilustración y su reduplicación en libros ilustrados.

Frederick A. de Armas ha explorado el valor de estudiar la écfrasis en todas sus formas desde la temprana modernidad, notando que dichos estudios proporcionan metodologías únicas para analizar no solo la literatura sino también las pinturas y los grabados que la reinterpretan (2005:13-31). El crítico explica que las varias écfrasis nos inspiran como lectores a explorar el tema de la imitación de los clásicos, especialmente en el *Quijote*, ya que muchas descripciones ecfrásticas cervantinas inspiran memorias de la antigüedad (2006:xii). Además, la teofanía en una narrativa ecfrástica facilita que lo invisible de la trama se convierta en lo visible, es decir, la invocación de una deidad por un personaje resulta en un encuentro cara a cara (De Armas 2006:160). Este ensayo explora el próximo paso de esta visibilidad: la reinterpretación de la teofanía por los artistas en el proceso de la écfrasis inversa que observamos en sus ilustraciones de libro.

Como la costumbre de reinterpretar narrativas ecfrásticas en composiciones visuales ha existido desde el Renacimiento y el Barroco, las ediciones ilustradas del *Quijote* representan una fuente de écfrasis inversa que abarca casi cuatro siglos. Miguel Romera-Navarro subraya el valor de esta historia: «Tan grande como el número de comentaristas del *Quijote* es el número de sus ilustradores; tan variadas, y aun más, son sus interpretaciones» (1946:9). José Manuel Lucía Megías ha comentado la manera en que estas interpretaciones ilustrativas aseguran la mitificación de la novela en los imaginarios sociales del mundo:

> ¿Qué sendas, qué bosques iconográficos, qué aventuras editoriales ha tenido que vencer un libro llamado *Quijote* para llegar a convertirse en lo que es hoy, un mito, más allá de cualquier texto, de cualquier interpretación o traducción, en donde se llegan a identificar personaje y libro? ¿Cómo se dieron los primeros pasos de esta compleja transformación, que, aún hoy, sigue fascinando y sorprendiendo? (2005:13).

A pesar del prestigio de esta mitificación, Patrick Lenaghan ha notado la ausencia de investigaciones académicas de las ilustraciones y sus artistas:

> Pese a su importancia, es curioso que hayan sido pocos los que han estudiado estas ilustraciones y a sus hacedores. Esta circunstancia resulta especialmente llamativa ya que muchas de las ediciones ilustradas son muy apreciadas por los bibliófilos […] [P]ocos historiadores han pensado siquiera en examinar las estampas *en conjunto*. Sin embargo, cuando se ha procedido de este modo, salta inmediatamente a la vista la amplitud y calidad del material (2003:15-16, énfasis mío).

Teniendo en cuenta estas observaciones críticas, la metodología que se utiliza aquí empieza con una examinación de todas las ilustraciones disponibles de esta narrativa singular y famosa producidas entre 1650 y 2005, «en conjunto», tal como sugiere Lenaghan.

Las ilustraciones analizadas incluyen composiciones originales publicadas entre el siglo XVIII y el XXI, excluyendo reduplicaciones y reinterpretaciones de imágenes previas, además de reediciones. Se utilizan dos referentes para examinar las composiciones pictóricas, la presencia de la teofanía o el mito y la manera que el artista retrata al caballero, es decir, como una figura heroica que está rodeada por su verdad fantástica o como una figura triste

que está ubicada en una realidad que no percibe. Para realizar este estudio, se ha consultado la base de datos de Proyecto Cervantes de la Universidad de Texas A&M, en los archivos de Cushing Memorial Library, para establecer cuántas ilustraciones únicas se han publicado a lo largo de los siglos (Proyecto Cervantes 2023).[1] Encontramos ciento setenta y tres imágenes y, después de eliminar las reduplicaciones, se destacaron ochenta y nueve ilustraciones con composiciones originales y únicas. Al aplicar el criterio de los referentes mencionados, se redujo el número a diez ilustraciones, cuyas composiciones contribuyen al análisis de la écfrasis inversa que ilustra algún aspecto del mito, la bifurcación de realidad y fantasía o la teofanía narrada por don Quijote en su primera salida.[2]

Es conveniente repasar primero la narrativa original que inspiró estas obras visuales. En su primera salida, don Quijote suplica la presencia de las deidades Apolo y Aurora, además de los poetas en forma de pajarillos pintados. Busca validar y sancionar sus primeras aventuras como caballero andante:[3]

> Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba hablando consigo mismo y diciendo:
> —¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que *el sabio que los escribiere* no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, de esta manera?: «Apenas había *el rubicundo Apolo* tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra *las doradas hebras de sus hermosos cabellos*, y apenas los *pequeños y pintados pajarillos* con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de *la rosada aurora*, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su

[1] Todas las ilustraciones analizadas se encuentran en la base de datos digital Proyecto Cervantes, por medio de una búsqueda de la primera salida de don Quijote (Proyecto Cervantes 2023). Todos los títulos de las ilustraciones provienen de Proyecto Cervantes y los enlaces para verlas se encuentran en las obras citadas.

[2] Para un estudio de ilustraciones en conjunto de Anselmo y Lotario en *El curioso impertinente,* véase Holcombe (2024).

[3] La teofanía de don Quijote es una invocación ecfrástica de deidades. Porque es proporcionada por medio de un protagonista literario, De Armas la nombra «ur-écfrasis» (2005:18).

famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel».
Y era *la verdad* que por él caminaba (*Quijote*, I, 2, p. 35, énfasis mío).

La teofanía ejemplifica la fantasía de don Quijote como su «verdad» fantástica, mientras subraya la tristeza de su verdadera realidad. Por lo tanto, representa la vertiente que une los análisis de las ilustraciones que retratan la primera salida.

La ilustración más temprana de la primera salida de don Quijote que se ha encontrado en esta investigación es del artista francés Jérôme David que se publicó en París en 1650 (David 1989 [1650]). Aunque no se considera parte del grupo analizado, se incluye aquí para hacer una comparación temática al demostrar una ilustración que, aunque ilustra la fantasía del caballero, no incluye la teofanía narrada por don Quijote. Tanto él como Rocinante se retratan como fuertes y acompañados por algunas damas de la corte. Un trompetista anuncia su primera salida, señalando la verdad fantástica del caballero. Además de esto, no hay referencias a las deidades que don Quijote quiere que le acompañen. Por cierto, la gran mayoría de las ochenta y nueve ilustraciones consultadas no retrata la invocación del mito ni los seres divinos especificados por don Quijote.

La ilustración más temprana que recalca la teofanía es del artista francés Charles Coypel que se publicó en París en 1723 (Coypel 1723). La imagen original se produjo en forma de tapiz y luego se reprodujo en forma de grabado para esta edición especial. Coypel dibuja a don Quijote como la figura más predominante en esta ilustración, embarcándose en su primera salida acompañado por una dama de la corte que le mira con cariño desde el lado izquierdo de la composición. Tanto don Quijote como Rocinante se retratan como fuertes y, con la presencia de esta dama, Coypel sitúa la composición de su ilustración firmemente en la verdad fantástica del caballero. La teofanía se nota inmediatamente por las dos figuras que el artista forma volando o flotando sobre don Quijote, la alegoría de Aurora y un querubín, señalando la representación pictórica de la teofanía o la invocación de estas deidades. Apolo no se ve en esta ilustración. Además, el artista —famoso por ser diseñador de puestas en escena teatrales— complica la composición al retratar varias narrativas en una imagen. La primera salida se ve al lado derecho donde don Quijote sale con Aurora. El querubín consagra a don Quijote mientras la diosa antigua señala con un dedo al resto de la imagen

donde se ven, en el fondo, algunas ovejas y un molino antropomórfico. Con estas referencias, Coypel presagia en una forma dramática dos aventuras distintas y famosas que se presentarán al caballero andante unos capítulos después en la parte I de la novela.

La segunda ilustración que hace referencia pictórica a la écfrasis inversa de teofanía es del artista francés Claude Lefebvre y se publicó en París en 1799 (Lefebvre 1799). El artista compone la primera salida de don Quijote en una manera menos formal que la de Coypel, aunque retrata al caballero y a Rocinante como fuertes. Además, como don Quijote abre sus brazos para dar la bienvenida a Aurora, esta composición hace hincapié en la alegría que siente don Quijote —dentro de su verdad fantástica— a pesar de su triste realidad. Aunque don Quijote y Rocinante representan las figuras más dominantes en la composición, la manera que el artista dibuja a Aurora subraya su importancia. Su imagen domina la mitad superior de la ilustración. Además, el artista es más fiel a los detalles de la narrativa original de Cervantes al retratar —en este ejemplo espectacular de écfrasis inversa— no solo a Aurora sino también a los pajarillos pintados, tal como son imaginados por don Quijote. Sin embargo, Apolo sigue ausente en esta imagen.

La próxima ilustración es del famoso artista francés Gustave Doré que ilustró la primera salida de don Quijote en 1863 en París (Doré 1863). El artista establece una bifurcación de la realidad y la fantasía en esta imagen singular, pero no retrata la teofanía específicamente narrada por don Quijote en la primera salida. Se incluye esta ilustración romántica en el grupo analizado por su valor histórico porque establece por primera vez el *leitmotiv* visual de retratar el mito y la fantasía en el cielo. En la tierra, don Quijote cabalga con Rocinante hacia nosotros, los espectadores, con su lanza erecta. Por lo tanto, la yuxtaposición de la verdad fantástica y el mito en el cielo nos llama la atención. Al contemplar estas figuras míticas en el cielo, pasando nuestra mirada del lado derecho al lado izquierdo, se nota cómo el artista forma gigantes y monstruos que gesticulan en una manera amenazadora. En el centro de la composición, casi encima de don Quijote, se ve un caballero medieval con armadura, escudo y garrote. Un poco más a la izquierda, se ven caballeros andantes en sus caballos, con lanzas que repiten la postura de don Quijote en la parte inferior de la imagen. El artista dibuja a una dama que le da la bendición a un caballero que está hincándose de rodillas ante ella. Detrás de ellos, hay un castillo y una figura que ejerce una varita mágica. Se puede inferir que son representaciones de Dulcinea, don Quijote

y el encantador Fristón. Como Coypel, Doré incluye en su composición algunas referencias a aventuras futuras que esperan al heroico caballero, aunque cualquier referencia a Aurora, los pájaros o Apolo no se incluyen.

La cuarta ilustración analizada no retrata la verdad fantástica de don Quijote, sino que subraya su realidad triste. Es una imagen del artista inglés Arthur Boyd Houghton que se publicó en Londres en 1866 (Houghton 1866). Como espectadores, nos fijamos inmediatamente en la manera que el artista retrata a don Quijote y su armadura como destartalados. Rocinante parece débil, sin ganas de salir, lo cual difiere de lo que se observa en las ilustraciones previas. Don Quijote gesticula como si estuviera esperando la llegada de los dioses, pero no hay casi nada en el cielo, solo un murciélago que satiriza los pajarillos pintados invocados por el caballero. En esta ilustración, tanto Apolo como Aurora no se retratan. Solo hay una figura nebulosa en el fondo del cielo, al lado derecho —que se ve debajo del brazo de don Quijote—, que el artista utiliza para hacer referencia a la realidad de don Quijote. Es nada más una sombra de don Quijote, encorvado por la tristeza de su primera salida. De esta manera, esta ilustración se destaca por su enfoque satírico en la realidad y, especialmente, en la ausencia del mito, aunque hay referencia por medio de dicha gesticulación.

La primera ilustración analizada que se publicó en España es por el artista español Manuel Ángel Álvarez y fue publicada en Madrid por la editorial Calleja en 1901 (Álvarez 1901). Es una estampa ubicada al final del capítulo y es comparativamente más pequeña que las otras ilustraciones. En esta composición simple, don Quijote se retrata otra vez como héroe fuerte, con una imagen de Rocinante muy despierto y con ganas de salir. Se acompañan por una figura angélica con alas —quizás sea la alegoría de la Fortuna más que la de Aurora— y un querubín, sin la presencia de Apolo una vez más. Ambos dan la bendición al caballero al rodearlo en su primera salida.

La próxima ilustración también se publicó en España y es por el artista español José Jiménez Aranda. Se publicó en Madrid por R. L. Cabrera en 1905 (Jiménez Aranda 1905). Esta imagen única se destaca por la manera que el artista se enfoca solamente en la teofanía. Ni siquiera retrata a don Quijote o a Rocinante en la composición. La figura más predominante es la alegoría de Aurora que deja caer rosas a la tierra. Los pájaros pintados se encuentran en la parte inferior de la imagen, posándose debajo de Aurora en algunos arbustos. Tanto Apolo como don Quijote no están presentes en esta versión de écfrasis inversa de la narración original. La única alusión a alguna forma

humana se encuentra en la parte superior, al lado izquierdo, ante la salida del sol. No obstante, la falta de cualquier referencia a don Quijote subraya la nimiedad de la primera salida del caballero, satirizándola por esta ausencia.

La séptima ilustración es por el artista francés Gustave Blanchot, alias Gus Bofa, que se publicó en París en 1926 (Bofa 1926). El artista compone a don Quijote y a Rocinante en la forma de caricatura. Se incluye aquí solo por el *leitmotiv* de retratar la fantasía en el cielo, tal como fue establecido por Doré, aunque Apolo, Aurora y los pajarillos no se representan. En su lugar, Bofa compone como nubes un caballero andante y una doncella, aludiendo a la meta de don Quijote de asegurar la honra de su querida Dulcinea.

La ilustración más significativa de este estudio es del artista catalán Salvador Dalí que se publicó en Nueva York en 1946 por Random House y The Illustrated Modern Library (Dalí 1946). En esta imagen espectacular, Apolo se retrata por primera vez y el artista se destaca al crear su propia historia pictórica que guía la mirada del espectador en este ejemplo único de écfrasis inversa. Dalí compone, por medio de ángulos y sombras, cada componente de la teofanía narrada por don Quijote al embarcarse en su primera salida. Además, agrega otro tema daliniano al incluir la imagen de un obrero, lo cual contrasta con las composiciones de las otras obras analizadas aquí, especialmente en las que algunas doncellas rodean a don Quijote. La figura más dominante es Apolo, con sus cabellos dorados; está de pie sobre los balcones manchegos. A primera vista, Apolo parece afeminado, pero, como explica James Hall (1974:26), este retrato no está fuera de la norma iconográfica de las reinterpretaciones históricas de la deidad. Aurora sale de la cama, llegando tarde para empezar el amanecer. Todo es un fracaso y Dalí subraya su interpretación satírica al retratar a don Quijote y a Rocinante en la parte inferior, al lado derecho, en blanco y negro. Esto contrasta con la grandeza falsa de la fantasía en el cielo con los pajarillos y el querubín. Es falsa porque Aurora no tiene ojos para mirar a Apolo ni a don Quijote, disminuyendo la grandeza de su primera salida. A pesar de la invocación de las deidades, Dalí impide que la verdad fantástica de don Quijote sea válida, inspirándonos como espectadores a contemplar la narrativa original de la novela de Cervantes para aclaración (Holcombe 2025).[4] Dalí

[4] Véase Holcombe (2025) para un estudio de Salvador Dalí como ilustrador del *Quijote*. Examina la materialidad de la edición especial que el artista ilustró en 1946 para Random House y The Illustrated Modern Library.

sobresale al retratar la interacción de la verdad fantástica de don Quijote con su triste realidad, proporcionando una ilustración que más desarrolla los detalles de la teofanía.

La penúltima ilustración es del artista alemán Eberhard Schlotter, que se publicó en Maguncia en 1989 (Schlotter 1989). Don Quijote y Rocinante se retratan como fuertes, moviéndose hacia el fondo de la imagen. Una puerta se abre en el cielo que revela la alegoría de la Fortuna parada en una rueda. Está desnuda ante un mundo escondido pero brillante con el sol mientras el mundo en que vive don Quijote consiste en sombra gris. Esta ilustración, aunque no presenta los detalles de la teofanía de don Quijote, se incluye aquí por su referencia al mito en el cielo, el *leitmotiv* impactante desarrollado exitosamente por Doré y Dalí.

La décima y última ilustración analizada es del artista español Antonio Mingote Barrachina, que se publicó en Barcelona en 2005 (Mingote Barrachina 2005). El artista crea la fantasía en el cielo, como ya es costumbre, pero en esta imagen no hay retrato de la realidad. Don Quijote y Rocinante cabalgan hacia nosotros, muy fuertes y determinados. Ninguno es frágil, viejo ni decrépito. El artista compone un aspecto de fantasía en el cielo, pero, una vez más, no consiste en la teofanía de las deidades del caballero. En su lugar, se ve una doncella, además de un historiador que está listo para apuntar todos los detalles de las aventuras futuras. Esta ilustración documenta cuán común ha sido reinterpretar composiciones e iconografía establecidas por artistas previos, como se observa en las figuras en el cielo. No obstante, aunque se utiliza el cielo para señalar algún aspecto de la verdad fantástica de don Quijote, no se retrata la teofanía.

Los análisis de estas diez ilustraciones revelan que cuatro se publicaron en París, dos en Madrid y una en Barcelona, Londres, Nueva York y Maguncia. De los diez artistas analizados, solo dos retrataron la realidad de don Quijote, mientras ocho incluyeron rendiciones de su verdad fantástica, subrayando las palabras de Lucía Megías (2005:13) en cuanto a la iconografía y los mitos. En referencia a la teofanía, seis artistas se enfocaron en reduplicar visualmente la invocación de don Quijote en su primera salida. Además, siete incluyeron otros temas fuera de esta narración, presagiando otros capítulos de la novela y sus narrativas iconográficas. Solo cinco ilustradores retrataron a Aurora, tres incluyeron un querubín y tres aludieron a los pajarillos pintados.

La falta de ilustraciones que retratan los detalles de la teofanía en esta narrativa ecfrástica famosa señala que la mayoría de estos artistas, como lectores de la novela, no consideraron las palabras de don Quijote visualmente relevantes, ya que representan solamente la acción de don Quijote de orar —patéticamente— su súplica triste. Solo un artista, Dalí, intentó retratar esta narrativa con todos sus detalles, e incluso, fue el único artista en incluir a Apolo como una figura dominante en su ilustración. Esta distinción se aplica no solo a las diez ilustraciones analizadas sino también a la historia completa de ilustraciones de la primera salida producidas entre 1650 y 2005. Ninguna ilustración consultada en Proyecto Cervantes retrata a Apolo ni siquiera como figura secundaria.

Por consiguiente, cabe preguntar por qué Apolo no se ha retratado en la gran mayoría de ilustraciones de la primera salida. Por una parte, pese a que la norma iconográfica de retratar a Apolo como feminizado ha existido por siglos, es posible que los artistas —al leer una versión de las palabras «el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos» (*Quijote*, I, 2, p. 35)— se hayan anticipado a una recepción incómoda por sus futuros espectadores al mirar a un retrato de una figura masculina feminizada. Por otra, es más probable que la alegoría de Aurora ofreciera a los artistas iconografía clásica más intrigante que la de Apolo, lo cual los ha inspirado a reinterpretarla con más frecuencia. La imagen de Apolo simplemente no se ha encontrado en el imaginario social en relación con el capítulo 2, parte I, del *Quijote*. De cualquier modo, se afirma que Dalí fue el artista que mejor ha reinterpretado visualmente en su ilustración de libro, como ejemplo de la écfrasis inversa, los detalles de la triste teofanía de la primera salida de don Quijote.

Bibliografía

Álvarez, Manuel Ángel, «Don Quixote protected by Cupid and Fame», *Proyecto Cervantes, Cushing Memorial Library & Archives, Texas A&M University*, https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=429&image=1901-Madrid-Calleja-01-013.jpg, 1901.

Bofa, Gus, «Don Quixote's First Sally», *Proyecto Cervantes, Cushing Memorial Library & Archives, Texas A&M University*, https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=230&image=1926-1927Paris-01-012.jpg, 1926.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha,* ed. F. Rico, Punto de Lectura, Madrid, 2007.

Coypel, Charles, «Don Quichotte conduit par la Folie et Embrasé de l'Amour extravaguant de Dulcinée sort de chez luy pour estre Chevalier Errant», *Proyecto Cervantes, Cushing Memorial Library & Archives, Texas A&M University*, https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=545&image=s1723-Paris-Surugue-008.jpg, 1723.

Dalí, Salvador, «Don Quixote's First Sally with Phoebus and Aurora», *Proyecto Cervantes, Cushing Memorial Library & Archives, Texas A&M University*, https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=1521&image=1946b-NY-Random-01-006.jpg, 1946.

David, Jérôme, «Ire. SORTIE DV FAMEVX DON QVIXOTE DE LA MANCHE et son ariuee a la Tauerne quil prend pour un Chasteau», *Proyecto Cervantes, Cushing Memorial Library & Archives, Texas A&M University*, 1989 [1650].

De Armas, Frederick A, «Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes», en *Ekphrasis in the Age of Cervantes,* ed. F. A. de Armas, Bucknell University Press, Lewisburg, 2005, pp. 13-31.

—, *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art,* University of Toronto Press, Toronto, 2006.

Doré, Gustave, «EN CHEMINANT AINSI, NOTRE TOUT NEUF AVENTURIER SE PARLAIT A LUI-MÊME», *Proyecto Cervantes, Cushing Memorial Library & Archives, Texas A&M University*, https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=1517&image=1863b-Paris-Hachette-01-010.jpg, 1863.

Hall, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Harper & Row, Nueva York, 1974.

Holcombe, Daniel, «Secret Intimacies: Eternal Homoeroticism in Cervantes's *El curioso impertinente*», en *Bodies Beyond Labels: Finding Joy in the Shadows of Imperial Spain*, ed. D. Holcombe y F. A. de Armas, University of Toronto Press, Toronto, 2024.

—, *Quixotic Quests: Salvador Dalí's First Illustrated «Don Quixote»*, University of Toronto Press, Toronto, 2025.

Houghton, Arthur Boyd, «"Oh happy era, happy age!" he continued, "when my glorious deeds shall be revealed to the world! Deeds worthy of being engraven on brass and sculptured in marble!"», *Proyecto Cervantes, Cushing Memorial Library & Archives, Texas A&M University*, https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=147&image=1866-London-Warne-01-001-f.jpg, 1866.

Jiménez Aranda, José, «Apenas había el rubicundo Apolo...», *Proyecto Cervantes, Cushing Memorial Library & Archives, Texas A&M University*, https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=206&image=1905-1908Madrid-05-027.jpg, 1905.

Lenaghan, Patrick, «"Retráteme el que quisiere pero no me maltrate". Un recorrido por la historia de la ilustración grafica del *Quijote*», en *Imágenes del «Quijote»: modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX,* ed. P. Lenaghan, J. Blas y J. M. Matilla, The Hispanic Society of America, Madrid, 2003, pp. 15-43.

Lefebvre, Claude, «Siécle heureux, postérité fortunée, tu jouiras du récit de tant d'exploits», *Proyecto Cervantes, Cushing Memorial Library & Archives, Texas A&M University*, https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=58&image=-1799-Paris-Deterville-01-002.jpg, 1799.

López Alemany, Ignacio, «A Portrait of a Lady: Representations of Sigismunda / Auristela in Cervantes's *Persiles*», en *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, ed. F. A. de Armas, Bucknell University Press, Lewisburg, 2005, pp. 202-216.

Lucía Megías, José Manuel, *Los primeros ilustradores del Quijote,* Ollero y Ramos, Madrid, 2005.

Mingote Barrachina, Antonio, «Dichosa edad y siglo dichoso aquel...», *Proyecto Cervantes, Cushing Memorial Library & Archives, Texas A&M University*, https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=431&image=2005-Barcelona--Planeta-01-013.jpg, 2005.

Proyecto Cervantes, «First Sally», *Cushing Memorial Library & Archives, Texas A&M University*, https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/doSearchImages.jsp?part=1605&chapter=2.%20Chapter%202&subjects=2.1, 2023.

Romera-Navarro, Miguel, *Interpretación pictórica del «Quijote» por Doré*, Anuario de Hispanismo / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946.

Schlotter, Eberhard, «Don Quixote's First Sally», *Proyecto Cervantes, Cushing Memorial Library & Archives, Texas A&M University*, https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=363&image=1989-Mainz-Krahenwinkel-02-003.jpg, 1989.

Castillo Solórzano: un intento de refuncionalizar la novela «larga» de protagonismo noble (*Lisardo enamorado* y *Los amantes andaluces*)

Christine Marguet
Université Paris 8 / Laboratoire d'Etudes Romanes (EA 4385)

Aparte de ser autor de colecciones de novelas, de obras dramáticas y de dos libros de picaresca femenina, Castillo Solórzano publicó dos novelas de protagonismo noble.[1] Una de ellas ha sido recientemente editada por Margherita Mulas, pero hasta la fecha han suscitado menos interés de parte de la crítica que su producción picaresca y de colecciones de novelas cortas. Tal vez porque se las considere como otras colecciones,[2] lo cual no es el caso, como se intentará mostrar aquí. Si se acepta que son novelas, han padecido del mayor

[1] Este artículo lleva el título de una comunicación presentada en el Congreso «Castillo Solórzano, novelador», 4-6 de abril de 2017, organizado por Rafael Bonilla Cerezo en la Universidad de Córdoba. Esta comunicación no se había publicado, y se remozó con ocasión del XIII Congreso de la AISO.

[2] Para diferenciarlas, emplearé «novela corta» por una parte, y «novela» para referirme a la novela larga, como es usual ahora en castellano. En el prólogo a su *Lisardo enamorado*, Castillo Solórzano anuncia la próxima publicación de *La huerta de Valencia*, un «libro de novelas»; al presentar *Lisardo enamorado*, dice ofrecer a la curiosidad de su lector una novela: «una novela te presento», aunque completa inmediatamente: «temeroso de lo que te ha de parecer, pues va preñada de muchas» (*Lisardo*, «Al lector»). Recordemos que, en la época, el término novela solo se emplea para designar el género heredado de la *novella* italiana. Su empleo para designar lo que es hoy en español la novela es casi inexistente. El texto se publicó primero con el título *Escarmientos de amor*; en la segunda edición, un año más tarde, aparece como *Lisardo enamorado*, título que parece privilegiar la unidad, la homogeneidad de una historia, de un protagonista, aunque no sea exactamente así. El título parece ofrecer al lector una historia, centrada en torno a una acción amorosa y un protagonista. Ver más abajo, en la parte «Sociabilidad nobiliaria y novela coral», elementos de análisis sobre la estructura de las dos novelas.

éxito de la novela corta, fenómeno editorial, y por lo tanto considerado por los historiadores como más representativo de la época. Sin embargo, en años recientes se observa una labor de edición de novelas barrocas de la que se ha beneficiado también *Los amantes andaluces*.[3]

A lo largo del XVII, la novela de protagonismo noble va a perdurar, aunque con una producción modesta e incluso periodos de desaparición. Se publican las últimas manifestaciones del subgénero helenizante (o «bizantino») en el decenio de 1620, y la novela corta llega a dominar el panorama de la ficción en prosa, con un hito hacia 1635.[4] Sigue luego un declive de la producción, sin que la novela larga vuelva al primer plano.

Se puede decir que en torno a los años 1620-30, Céspedes y Meneses y Castillo Solórzano encarnan una tentativa de redefinición de la narrativa en formatos largos, en los que se prosigue la dilución de las anteriores fronteras de los grandes subgéneros novelescos. *Lisardo enamorado* (1629) y *Los amantes andaluces* (1633) forman parte de esas obras. Begoña Ripoll y Miguel Ángel Teijeiro las llaman en sendos trabajos «novela barroca» y «novela cortesana», definiéndolas, sin diferenciar novela corta y novela, como mezcla o síntesis de las fórmulas narrativas anteriores.[5]

Lisardo enamorado (1629) mira hacia diversas propuestas genéricas, que en realidad ya han sido asimiladas por la novela helenizante. La variedad de episodios permite explorar horizontes genéricos como *novella* trágica y parodia pastoril,[6] con motivos helenizantes como el del cautiverio (en Árgel),

[3] *Experiencias de amor y fortuna*, de Francisco de Quintana (UIA, 2011); y en la editorial Sial Pigmalión: *El forastero,* de Jacinto Arnal de Bolea; *Engaños y desengaños del amor profano*, de José de Zatrilla y Vico…

[4] Las ediciones y reediciones muestran que el género entra en verdadera decadencia hacia 1665, pero la publicación de colecciones originales decrece a partir de 1635 (Pacheco Ransanz 1986:407-412). Sobre el devenir de la novela (larga) a partir de los años 1630 y hasta el final del siglo, ver Marguet (2014).

[5] Ver la definición de Miguel Ángel Teijeiro (2007:357): «la novela cortesana supone la desintegración de todos los géneros narrativos que habían culminado uno de los periodos más ricos de la prosa española de todos los tiempos. Desde los libros de caballerías y de pastores hasta los relatos bizantinos y sentimentales, o las duras experiencias de moros y cristianos cautivos, la novela cortesana es una mezcla y fusión de todas ellas [*sic*] en la búsqueda de un nuevo y definitivo modelo narrativo». Ver también la introducción de Begoña Ripoll (1991) a *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*.

[6] La trágica historia es la de los amores de Gutierre y Andrea (pp. 128-155). En cuanto a la locura pastoril, es la del personaje de Lope-Anfriso (pp. 215-258). Ver Castillo Martínez (2019) y Giorgi (2014).

la peregrinación y el encuentro con el personaje del ermitaño. *Los amantes andaluces* (1633) se centra más en torno a otros rasgos helenizantes esenciales y estructurales, como la constancia de los héroes, la necesaria separación y trabajos (elementos que aparecen también en *Lisardo enamorado*), la identidad disfrazada, así como el motivo de la amenaza de rivales poderosos

Los personajes se caracterizan por una reafirmación de rasgos de ascendencia heroica y de virtudes que tienden a la representación de una nobleza ejemplar, incluyendo cualidades que el propio personaje puede caracterizar como arcaicas. Esto se ve asociado a un nuevo comportamiento, que emerge en la novela «corta». El formato largo de los dos textos favorece a mi parecer la presencia de una huella heroica,[7] al mismo tiempo que la asunción de una modificación de las características de la novela. Esta tensión entre una nostalgia novelesca por el heroísmo —muy perceptible en Castillo Solórzano— y la toma en cuenta de nuevos elementos es lo que me propongo estudiar aquí.

El nuevo *ethos* de la nobleza, tal como lo formula la novela corta, lo definió Nieves Romero Díaz en un trabajo muy sugestivo. La analiza como un espacio discursivo en el que «se intenta conciliar de alguna manera, o mejor, negociar lo que para la nobleza ha sido tradicionalmente la única forma de definición y comportamiento y "las nuevas" formas de actuación (esa "lucha de ideas" de la que habla Kamen)» (Romero Díaz 2002:56).

Esta tensión entre modos tradicionales de representación de la aristocracia y la necesidad de adaptarse a nuevas formas de ser se expresa en tratados de la época que mencionan el desasosiego de la nobleza, preocupada

[7] Cabe recordar que López Pinciano, en 1596, llega a establecer una equivalencia entre la epopeya (épica perfecta, basada en la historia y en verso), por una parte, y la «narración» griega al modo de Heliodoro o Tacio, y la de caballerías (épica menor, relatos en prosa, en los que el amor es central, y el heroísmo, si se da, es ficticio), por otra: «[…] no hay diferencia alguna esencial, como algunos piensan, entre la narración […] que tiene fundamento en verdad acontecida y entre la que le tiene en pura ficción y fábula; […] de manera que los amores de Teágenes y Cariclea, de Heliodoro, y los de Leucipa y Clitofonte, de Achiles Tacio, son tan épica como la *Ilíada* y la *Eneida*; y todos esos libros de caballerías […] no tienen, digo, diferencia alguna esencial que los distinga […]; y es una cosa buscar la esencia de la épica, otra buscar la perfección en todas sus cualidades. Será perfecta la heroica, cuanto a la materia, la cual se funda en historia más que la que no se funda en alguna verdad […], mas la que carece de verdadero fundamento puede tener mucho primor y perfección en su obra, y que en otras cosas aventaje a las que en verdad se fundamentan; yo, a lo menos, más quisiera haber sido autor de la Historia de Heliodoro que no de la *Farsalia* de Lucano» (López Pinciano 1953: III, 165-166).

por la necesidad de sustentarse materialmente y afirmar su posición ante el ascenso incesante de nuevos nobles.[8] Este desasosiego lo sintió en carne propia Castillo Solórzano: de buena nobleza, no tuvo más remedio que vivir de empleos subalternos (Bonilla Cerezo 2012 y Grouzis Demory 2014).

Los nobles protagonistas, partiendo de coordenadas que han conformado los grandes subgéneros novelescos, deben ostentar virtudes asociadas tradicionalmente a la nobleza y al mismo tiempo un dinamismo y una vitalidad apetecibles, es decir huir de representaciones fosilizadas.

Trataré primero el intento de captar y representar la esencia de la nobleza y, a continuación, dos asuntos en los que se marca una distancia respecto a las coordenadas de lo que había sido hasta entonces la novela de protagonismo noble: el tratamiento del amor y el relieve dado a la sociabilidad que tiende a sustituir a la soledad heroica, o a la pareja de amantes propia de la novela helenizante.

Captar la esencia de la nobleza

De la sutil tentativa de definición del personaje noble, valga como ilustración un episodio de *Los amantes andaluces*. Se trata de una misteriosa dama de Tarragona, ciudad en la que reside por unos días un personaje llamado Fernando, en casa de unos familiares. Le avisan de que una dama desea recibirlo en su casa sin desvelar su identidad. Quiere hacerse amar sin dejarse ver. Es doncella, de calidad, hermosa, y posee una hacienda conforme a lo que un hombre como él podría esperar de una futura esposa. De noche, el tercero lo lleva a casa de la dama, con los ojos vendados. Como desconoce la ciudad le es imposible ubicarse. Los dos se ven (o más bien no se ven) repetidas veces, en un cuarto en el que no hay luz, siempre honestamente y en presencia del tercero. Fernando percibe por el tacto la calidad del mobiliario y elementos de adorno. Son de materiales de calidad, como ébano, marfil o plata.

[8] Sobre la movilidad de la nobleza del XVII, en proceso de regeneración permanente, ver Soria Mesa (2007). Ver también Cartaya Baños, que cita a Bernabé Moreno de Vargas y su tratado *Discursos de la nobleza de España* (hacia 1623): «vemos hoy, que haciéndose Regidores y Repúblicos, hablando alto, y grave, tratando sus personas como Caballeros, y teniendo otros por sus amigos, y haciendo cosas semejantes [...] van adquiriendo reputación de nobles, de tal manera que después sus hijos, continuando lo propio, vienen a sacar posesión de hijodalgo, y a sacar ejecutorias [...] ganando su posesión de hijosdalgo, y oscureciendo su villanía» (Cartaya Baños 2013:267).

La conversación se prolonga sin que Fernando pueda ver nunca a la dama, aunque percibe la riqueza de su aseo y el perfume sutil que desprende. Es la honestidad de sus modales, su discreción y los indicios materiales de su valor y riqueza los que, en una delicada construcción, concurren a enamorar a Fernando. Este juego de velar y desvelar manifiesta otra interrogación, relacionada con la redefinición del personaje: cuando iguala a unos y otros la riqueza material, ¿cuál es el valor añadido de un(a) noble respecto a quien no lo es? Pues si, en palabras del historiador Enrique Soria Mesa, «se es noble cuando se parece noble» (Soria Mesa 2007:217), el episodio —como otros de la novela— procura representar la sutil distinción, en el sentido usual y sociológico, del verdadero noble.

Llega el momento en que Fernando, por circunstancias rocambolescas, descubre la identidad de la dama, conforme en todo punto a lo que le habían dicho. Los bienes materiales son esenciales, pero de alguna manera son sublimados por cualidades inmateriales, como la honestidad, discreción… que les dan un valor añadido. Se notará que Fernando, personaje y narrador de su historia, asocia el episodio con aventuras propias de Amadís, por el misterio de sus premisas: «yo tenía tanto deseo de ver el fin de aquella aventura —que así me lo pareció de aquellos antiguos libros de Amadís o don Cristalián— que por todas aquellas penosas condiciones pasé» (*Amantes*, p. 131). En boca de su narrador, el autor remite a un género en desuso, que pintaba una edad de oro fantaseada de la nobleza al mismo tiempo que un universo de aventuras encantadas.

En personajes masculinos, se puede observar cierta nostalgia por una edad heroica, una edad en la que los nobles se distinguían por poner sus armas al servicio del bien y de la Corona.

La opción militar, en todo caso, aparece deseable para los hermanos segundos en vez de quedarse a «escandalizar»: «si todos los hermanos mayores hiciesen esto [dar suficiente dinero a los segundones para su viaje a Flandes] no habría disculpa en los segundos para quedarse en el ocio de sus patrias escandalizándolas con sus travesuras» (*Amantes*, p. 90). En *Lisardo enamorado*, Félix, *alter ego* del protagonista, vuelve de Flandes. Este noble militar regresa rico con el dinero ganado en el juego (*Lisardo*, p. 65), ironía en un contexto en el que la nobleza se ha alejado de la profesión de las armas, pues se considera que no permite ya enriquecerse o medrar. Los contemporáneos lo lamentan o al menos lo constatan, y la ficción, la novela más que el teatro, ha abandonado esta forma de heroísmo. Un personaje femenino de María de

Zayas deplora que los súbditos de Felipe IV no sirvan ya en los campos de batalla: «[antes] no era menester llevar los hombres [a la guerra] por fuerza ni maniatados, como ahora, (infelicidad y desdicha de nuestro rey Católico), sino que ellos mismos ofrecían sus haciendas y personas» (Zayas 1983:505).

Los protagonistas de Castillo Solórzano sacan la espada a veces para «escandalizar», que es lo común en la ficción de la época, en particular en *Lisardo enamorado*, presa de movimientos pasionales que los inducen a error. Pero si se compara con la producción de la época, son quienes más caballerescamente socorren tanto a personajes femeninos como a personajes masculinos atacados a traición, en una clara herencia caballeresca. De hecho, se hace otra curiosa mención a los libros de caballerías cuando los compañeros del protagonista de *Los amantes andaluces* atraviesan un bosque en el que socorren a una dama, violentada por un caballero. Este, al ver que se interponen, hace mofa de ellos: «miróles el caballero, y con una risa a modo de escarnio, dijo: "por Dios que me ha parecido esta aventura de las de los libros de Amadís o Esplandián. ¿Habéis acaso profesado la orden de caballería, que os ha parecido este tuerto y queréis enmendarlo?"» (*Amantes*, p. 247). A lo que contesta uno de los increpados: «no es menester saber más para imitar esas aventuras de Amadís que, aunque libro fabuloso, por lo menos en esto nos da ejemplo de lo que debemos hacer los que profesamos ser nobles» (*Amantes*, p. 248). No son tan frecuentes las menciones al *Amadís* en la literatura postquijotesca, y menos para recordar la bondad y pertinencia que el libro sigue encerrando como espejo de caballeros.[9] En *Los amantes andaluces* acompaña cierta nostalgia o afirmación de valores inherentes a la nobleza.

En la misma novela, el protagonista, Félix, haciendo un retrato de sí mismo, adelanta que sus formas de ser y portarse son anticuadas. El personaje cultiva la galantería y las letras, toca la tiorba, canta divinamente (*Amantes*, pp. 111, 243). Reúne en su persona las armas y las letras, además de otras cualidades propias del cortesano, todo lo cual se presenta como deseable y algo desusado. Esas cualidades supuestamente anacrónicas del protagonista encajan en una estrategia con la que se refuncionaliza al protagonista

9 En Francia perduraba el éxito de los libros de caballerías a imitación del *Amadís* por aquellos años todavía, y en Inglaterra, por más tiempo, pues allí la difusión del *Amadís* es tardía y a finales del XVII se le sigue considerando espejo de caballeros y príncipes. Ver Moore (2013).

noble, asociando preocupaciones materiales con virtudes tradicionales de la representación novelesca.

La nostalgia por un *ethos* dado como anticuado se asocia a espacios menos urbanos que los de la novela corta. *Los amantes andaluces*, en particular, desarrolla más el viaje (rasgo helenizante) y puede representar un espacio salvaje —que no sea el del eremitismo—, reminiscencia de los libros de caballerías. La mencionada selva del episodio amadisiano remite a un imaginario medieval: es el espacio de la aventura caballeresca. De manera general, la novela larga, ya que suele representar desplazamientos, no se limita a las calles y plazas urbanas, que son el espacio de predilección de la ficción.[10] Acaso esta nostalgia por una acción heroica permita entender por qué el protagonismo dual (de la pareja de amantes, que había recorrido la novela con los libros sentimentales y la novela helenizante) o el protagonismo femenino de los libros de pastores no se da en estos dos textos de Castillo Solórzano, pues las mujeres quedan relegadas a un segundo plano, tanto en la acción como en la narración, lo cual evidentemente no caracteriza la novela corta.

Los aspectos delineados hasta aquí pueden señalar que escribir una novela en torno a 1630 supone un punto de partida distinto del de la novela corta (siento la perogrullada): moviliza la memoria de una tradición que, hasta épocas muy recientes, presentaba a protagonistas hermosos y virtuosos. Ahora bien, a esta huella heroica se añaden rasgos radicalmente nuevos.

Amor y matrimonio como estrategias

Tal vez sea en el amor, desembocando en el matrimonio, donde más cristaliza la redefinición y más espectacular se hace la incorporación de un nuevo comportamiento, que asume nuevas prioridades por una acción novelesca de larga herencia. En los personajes principales de las novelas de Castillo Solórzano, la constancia amorosa perdura, pero en una literatura en la que el amor sigue siendo el motor de la acción se agregan nuevos matices. El casamiento se inserta claramente en estrategias de conservación o aumento del valor social (ver Marguet 2017).

---

[10] Sobre el imaginario medieval del espacio, ver Zumthor (1993, cap. 3 y 4). Para Ruiz Pérez (2010:19), aparte de *Don Quijote* y las *Soledades*, la producción literaria en su práctica totalidad prefiere los espacios de las calles y plazas urbanas. Cabe matizar dicha afirmación para la novela larga de protagonismo noble.

La homogamia, o enlace con un/a igual, es la norma: los personajes pertenecen, lo dijimos, a la clase de los caballeros y poseen caudales confortables. Las dos novelas movilizan tópicos de la ficción amorosa con la escena de la «primera vista», tópico que remite al texto fundador de Heliodoro, *La historia etiópica*.[11] Pero al tópico se asocian preocupaciones sociales y crematísticas.

Varias escenas de enamoramiento están presentes en las dos novelas: la aparición de la dama (o del galán) mueve sentidos y afectos, pero el interés suscitado lleva casi inmediatamente a interrogaciones sobre el linaje y la hacienda del desconocido o de la desconocida. Varios personajes requieren información precisa antes de acercarse e iniciar cualquier tipo de relación. Dado el carácter andante de estos personajes, se evoca la dificultad de obtener una información fiable cuando el encuentro tiene lugar en el extranjero, concretamente en Italia, o simplemente en una ciudad en la que no tienen una red que pueda proporcionársela. En la elección del ser amado, calidad y cantidad son indisociables. La metáfora del amor como pago de una deuda contraída da cuenta de la incorporación de inquietudes antinovelescas.

Llama la atención el carácter notarial que acompaña el enamoramiento en varios de los casos expuestos, una notable evolución respecto a la tradición novelesca si pensamos en las escenas de anagnórisis de la novela de aventuras de ascendencia helenística. Una evolución que se explica como respuesta a la movilidad social, muy presente en otra literatura, también practicada por Castillo Solórzano, la picaresca. Una nueva red semántica da cuenta de la incorporación de nuevas actividades asociadas al personaje: la de la burocracia. El amante espera que sus buenos servicios permitan un buen «despacho» a sus pretensiones amorosas (*Lisardo*, p. 80). La metáfora burocrática remite a la situación del personaje que ha vuelto de Flandes para ir a la corte a hacer valer sus buenos servicios como capitán. Se suma al cariz notarial de ciertas verificaciones sobre los personajes. No obstante, lo repito, son textos en los que huellas de lo caballeresco están presentes, como socorrer a damas en peligro y a hombres atacados a traición.

El léxico y la lógica crematística y hasta burocrática se asocian, pues, con naturalidad a las manifestaciones más tradicionales de la ficción con protagonismo noble.

---

[11] Ver el libro de Jean Rousset *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman* (1975). El de Heliodoro es el texto con el que se abre el capítulo I, «Rencontres exemplaires».

Sociabilidad nobiliaria[12] y novela coral

El último aspecto que quería señalar es el cuestionamiento del protagonismo de un personaje singular para preferirle la representación de una pluralidad de personajes y acciones. El carácter coral del relato contribuye a una convergencia —y posible confusión— hacia la estructura de las colecciones de novelas cortas.

Cinco son los relatos en primera persona en *Lisardo*, presentes en los cinco primeros capítulos de los ocho que constituyen la novela.[13] Las acciones de los dos últimos libros convergen hacia una resolución simultánea, en el marco de una fiesta apoteósica, apadrinada por los virreyes en Barcelona. El protagonismo de un héroe solitario o de la pareja de amantes se ve sustituido por un protagonismo plural, sobre todo en *Lisardo*, en que las acciones secundarias, con una sucesión de largos relatos interpolados, llegan a hacer olvidar la historia principal, si bien esta, con sendos relatos de los protagonistas, enmarca los relatos de otros personajes. El efecto de dilución del protagonismo se da también en *Los amantes*.

---

12 Para el uso de este término, remito a trabajos de Mechthild Albert, en particular su artículo «Sociabilidad y transmisión de saberes…» (2013). Define la sociabilidad como un saber de tipo pragmático, que desempeña una función importante en la novela corta, al lado de saberes de tipo enciclopédico. En las dos novelas de Castillo Solórzano, el intercambio de relatos, la amistad, la ayuda prestada a otros en un sistema de reciprocidad, forman parte de lo que se puede llamar sociabilidad nobiliaria.

13 De los ocho libros el I y el VI comportan los relatos de Lisardo y Gerarda, los protagonistas, y los II, III y IV, relatos de personajes que sustentan una acción secundaria. Castillo Solórzano indica en el prólogo: «una novela te presento, temeroso de lo que te ha de parecer, pues va preñada de muchas». Pilar Palomo describe la estructura de *Lisardo* como ejemplo de novela cortesana de estructura coordinativa: «narración extensa en donde el usual sistema de marco más narraciones se sustituye por unas acciones coordinativas insertas en una trama general» (Palomo 1976:78). Señala Giulia Giorgi: «el *Lisardo* (y su precedente [*Escarmientos amorosos*]) sigue el camino de su homónimo protagonista y dedica cada capítulo a la historia de uno de los personajes que el caballero encuentra durante su viaje: por esta razón, se parece más a una colección de novelas que a una novela unitaria» (Giorgi 2014:261). Margherita Mulas, en la introducción a su edición de *Los amantes…*, habla de «historia cornice», para referirse al relato-marco. Refiriéndose a la cita del prólogo de *Lisardo*, señala una convergencia semántica entre historia y novela (Mulas 2020:40).

Lo que pierde el protagonismo lo gana la sociabilidad, manifiesta en la multiplicación de personajes. La sociabilidad suscita la toma de palabra, que surge siempre en una situación caótica: los personajes se acaban de conocer o de reunir en un contexto de peligro. Las dos novelas se abren con un *incipit* borrascoso y la huida o captura del protagonista. A continuación, el encuentro con un amigo, en el mesón o la cárcel, suscita un intercambio de relatos. Los restantes relatos interpolados se emitirán en circunstancias parecidas: el personaje está herido y relata su vida a quien lo acaba de socorrer, o es una mujer que ha huido y encuentra en los caballeros a personas dignas de escucharla y dispuestas a ayudarla. Relato y sociabilidad permiten una reordenación de la confusión en la que se encuentran los personajes y la acción.

Las dos novelas dejan constancia de las redes amistosas, entre particulares y linajes, en varias ciudades de la península, y entre españoles e italianos (*Amantes*). En estas novelas en las que se viaja mucho, la nobleza del personaje es reconocida por sus pares y obra como un pasaporte. Se observa una solidaridad de clase, una obligación de asistencia y hospitalidad. Si los personajes suelen viajar con suficiente dinero (no imitan al don Quijote de la primera salida), no siempre pagan por el hospedaje: encuentran un techo en casa de unos familiares, o de un *alter ego* al que han socorrido, o de unos nobles que los han socorrido, en una versión remozada de los castillos de los libros de caballerías. Las redes familiares y amistosas son patentes en estos textos. En *Los amantes andaluces* se celebran matrimonios entre linajes españoles e italianos, con lo cual la sociabilidad cobra también un matiz político, de reafirmación de la presencia española en Italia.

El viaje y la aventura permiten representar una mediana nobleza dinámica, rica de amistades, contraídas en diferentes lances de la acción, o que se manifiestan oportunamente en ella. Los desplazamientos dibujan una espacialización de esas redes: Madrid, Milán, Barcelona, Sevilla, Valencia, Jaén, Tarragona…

Parece que, más allá de la acción singular, es en las redes, amistosas y familiares, donde se manifiesta parte del poder y del atractivo de los nuevos personajes novelescos.

Conclusiones

Las dos novelas de Castillo Solórzano expresan de alguna manera la añoranza de unas virtudes que conformaban la incuestionable superioridad y atracción de los aristócratas, y de su proyección en la ficción. La añoranza es más explícita en *Los amantes andaluces*, que ocasionalmente remite al *Amadís* y se acerca más a la novela helenizante. En los dos textos, el autor supera el reto que supone escribir novelas en los años 1620-30, dando nuevos rasgos al protagonismo noble, recuperando los códigos heredados de la literatura de amor y aventuras, reafirmando el capital simbólico de la aristocracia y dejando bien claro también su actual fuerza atractiva y su cierta inserción en la sociedad móvil de su tiempo. Los personajes asocian características caballerescas y preocupaciones crematísticas, o de buena gestión del patrimonio. Son novelas del movimiento que, derrochando energía y brío, ficcionalizan el dinamismo de la mediana nobleza, a escala peninsular e italiana. Este dinamismo ficcional de un colectivo de personajes que se confortan mutuamente parece ser una respuesta a la realidad, descrita así por el historiador Soria Mesa (2017:17): «la nobleza se renueva, pero debe dar sistemáticamente la impresión de que sigue siendo la misma, que no cambia. La apariencia de eternidad triunfa frente al cambio […] Es el cambio inmóvil, el que se da pero parece que no existe».

Bibliografía

Albert, Mechthild, «Sociabilidad y transmisión de saberes en la novela corta del Siglo de Oro», en *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, ed. M. Albert, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2013, pp. 277-300.

Bonilla Cerezo, Rafael, «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa», *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 2 (2012), pp. 243-282.

Cartaya Baños, Juan, «"De aquella esencia magnífica de nobleza": la evolución de la mentalidad caballeresca desde el *Nobiliario* de Ferrand Mexía (1492) a los *Discursos de la Nobleza de España*, de Bernabé Moreno de Vargas (1622)», *Vínculos de Historia*, 2 (2013), pp. 253-74

Castillo Martínez, Cristina, «La *Arcadia* en el *Lisardo enamorado*: Castillo Solórzano, lector de Lope», *Criticón*, 135 (2019), pp. 97-111

Castillo Solórzano, Alonso, *Lisardo enamorado*, Juan Crisóstomo, Valencia, 1629.
—, *Los amantes andaluces. Historia entretenida, prosas y versos* [1633], ed. M. Mulas, Sial Pigmalión, Madrid, 2020.
Giorgi, Giulia, «Alonso de Castillo Solórzano reescritor de sí mismo: algunas notas sobre los *Escarmientos de amor moralizados* y el *Lisardo enamorado*», *Edad de Oro*, XXXIII (2014), pp. 257-266.
—, «El *Lisardo enamorado* de Alonso de Castillo Solórzano: dobles redacciones, problemas textuales y cuestiones lingüísticas», *RILCE*, 38, 1 (2022), pp.133-50.
Grouzis Demory, Christelle, «Introducción», en Alonso Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, Verbum, Madrid, 2014.
López Pinciano, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, ed. A. Caballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953.
Marguet, Christine, «Roman de la crise et crise du roman dans l'Espagne au tournant des années 1640. Une poétique du retrait», *HispanismeS*, 4 (2014), s. p.
—, «Noblesse et argent. Les stratégies du roman: transmission, mariage, réseau, dans *Lisardo enamorado* et *Los amantes andaluces* de Alonso Castillo Solórzano», en *Or, trésor, dette. Les valeurs dans l'Espagne des XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, ed. H. Tropé, P. Rabaté y P. Civil, Orbis Tertius, Binges, 2017, pp. 167-183.
Moore, Helen, «Romance: *Amadis de Gaule* and John Barclay's *Argenis*», en *The Oxford Handbook of English Prose (1500-1640)*, ed. A. Hadfield, Oxford University Press, 2013, pp. 59-76.
Mulas, Margherita, «Introducción», en Alonso de Castillo Solórzano, *Los amantes andaluces*, Sial Pigmalión, Madrid, 2020.
Pacheco Ransanz, Arsenio, «Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, X, 3 (1986), pp. 407-421.
Palomo, María del Pilar, *La novela cortesana: forma y estructura*, Planeta, Barcelona, 1976.
Ripoll, Begoña, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991.
Rodríguez Cuadros, Evangelina, *Novela corta marginada del siglo XVII: formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Universidad de Valencia, Valencia, 1979.
Romero Díaz, Nieves, *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Juan de la Cuesta, Newark, 2002.
Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, José Corti, Paris, 1975.

Ruiz Pérez, Pedro, *El siglo del arte nuevo, 1598-1691. Historia de la literatura española 3*, Crítica, Barcelona, 2010.
Soria Mesa, Enrique, *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2007.
Teijeiro, Miguel Ángel y Javier Guijarro, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el siglo de oro*, Eneida / Universidad de Extremadura, Madrid / Cáceres, 2007.
Zayas, María, «Estragos que causa el vicio (Desengaño décimo)», *Desengaños amorosos*, ed. A. Yllera, Cátedra, Madrid, 1983 [1637].
Zumthor, Paul, *La mesure du monde*, Poétique, Seuil, 1993.

Los gérmenes del perspectivismo literario en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*

Ivette Martí Caloca
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Se ha comentado ampliamente el motivo del perspectivismo literario en la narrativa cervantina, especialmente a partir de las observaciones de Américo Castro (1925: 79), por un lado, desde el punto de vista de cómo se representa la realidad objetiva, y de Leo Spitzer (1955 y 1962), por el otro, desde la lingüística.[1] Sin embargo, no se ha prestado tanta atención a este recurso literario en el caso de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Aun así, Castro mismo llegó a considerar que es en esta última en donde se inicia su utilización, aunque algunos estudiosos y filósofos entienden que ya se encuentra puesta en práctica en los diálogos de Platón (González 2016). Con todo, Castro resalta cómo los personajes de la *Tragicomedia* van creando nuestra visión de los demás según sus descripciones e interacciones:

> Fernando de Rojas ha iniciado la técnica del perspectivismo literario, ya notada desde hace mucho en Cervantes. Sus figuras humanas saben unas de otras, se representan unas a otras en varias formas; no se afectan unas a otras solo por lo que hacen, sino *a través de* cómo son vividas por las otras; están relativizadas, es decir, humanizadas. Celestina es interpretada de un modo por Calisto, de otro por Pármeno, por Sempronio, por Elicia, etcétera. El autor no detiene su diálogo para decirnos cómo sea *de verdad* Celestina. Ese es su gran hallazgo, según ha visto Gilman (1965:150-151; énfasis suplido).

Sin embargo, no es solo en este renglón que debemos considerarlo, sino en cómo se nos suplen los detalles que conforman la realidad, con

[1] Se ha escrito muchísimo acerca del perspectivismo en el *Quijote*; sin embargo, el lector interesado puede comenzar a explorar el tema, además de mediante los estudios de Castro y Spitzer citados, en Cascardi (1987), Durán (1956), Forastieri-Braschi (1986), Hart (1992) y Rabell (1993).

el agravante de que se trata de un texto dialogado en el que los personajes constantemente se mienten entre sí, y en muchas ocasiones hasta se mienten a sí mismos.

Por su parte, Carmen del Pilar André de Ubach se ha asomado a la percepción que el resto de los personajes tienen de los dos amantes, y cómo se ven, además, el uno al otro, partiendo de la prosopografía y la etopeya. De esta manera, la estudiosa argumenta que «la modalidad usada en la *Tragicomedia* para ofrecer distintas imágenes de un mismo personaje mediante el cruce de perspectivas bien puede considerarse anticipadora del perspectivismo con que el *Quijote* representa la realidad» (André de Ubach 2018:87). Ya varios estudiosos han notado cómo la *descriptio* que hace Calisto de Melibea en el primer auto se ve grotescamente deformada por la perspectiva de Elicia y Areúsa en el noveno auto. Ello da pie, por cierto, al magnífico estudio de Folke Gernert en donde examina y compara cómo se perfilan Melibea y Dulcinea desde las distintas ópticas desde las que se las describe, y cómo se construyen a través de la percepción de quienes las retratan, por lo que «se presentan al lector como mujeres de una hermosura radiante o de una fealdad abyecta» (Gernert 2019:133).[2] Podríamos añadir que, especialmente en la *Tragicomedia*, las descripciones antagónicas de cualquier personaje observado no solo nos construyen una realidad matizada por la perspectiva, sino que, además, nos aportan claves significativas acerca de las motivaciones del observador. Es decir, que en algunos casos, es igual de importante descubrir qué nos dice ello sobre el personaje que hace la descripción, que cómo este construye al otro personaje a través de su perspectiva. Las razones por las que Calisto encumbra a Melibea apuntan a su padecimiento de *amor hereos*, al deseo de justificar su pasión frente a las burlas de Sempronio, y al impulso de enaltecer la belleza de su dama. Es decir, que no solo nos dice esto algo sobre la amada, sino sobre el amante.[3] Lo mismo sucede con la denigración que de la doncella hacen las prostitutas, movidas, según algunos estudiosos, por la envidia de clase o por los celos.[4] Seguramente, como ya tantos otros críticos han afirmado, la hija de Pleberio esté más cerca del

[2] Ver, además, Heugas (1969).

[3] Incluso, con ello, nos da cuenta del temor subconsciente que ella le causa (Martí Caloca 2019).

[4] Ver al respecto Lida de Malkiel (1962:665), Maravall (1964:91), Lacarra (1989:20), Maurizi (1995). Para un resumen, ver Martí Caloca (2019:93-96).

justo medio que de las exageraciones de quienes la describen.[5] Sea como fuere, la mirada de los personajes, su interpretación de la realidad o, si se quiere, mejor, la verdad según su punto de vista, potencia la significación de lo que el lector va captando del universo textual, más allá de solamente construirnos las personalidades del resto de los personajes. Este elemento no deja de ser fundamental para el lector, quien debe ir construyendo su idea de acuerdo con todas estas miradas, y quien no debe quedarse atado a una sola. Y todo ello sin dejar de recordar que estos personajes mienten constantemente. Además, al igual que en el *Quijote*, en la *Tragicomedia* nunca se puede descartar que haya detrás de todo ello una intención cómica.

Ahora bien, uno de los pasajes que más se suele utilizar para ejemplificar el perspectivismo en el *Quijote* es el episodio del yelmo de Mambrino. En este sentido, Castro se vale especialmente del momento en que don Quijote le reprocha a Sancho: «Eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa» (*Quijote*, pp. 303-304), pues ello, según el estudioso, nos muestra la «inseguridad acerca del valor absoluto de lo que vemos» (Castro 1925:80). Por su parte, Spitzer (1955) remarca la importancia del término que inventa Sancho en la venta para intentar conciliar los puntos de vista disímiles de él y de su amo, amén de aplacar la posibilidad de recibir algún porrazo por su porfía; me refiero a la palabra híbrida: *baciyelmo*. En este sentido, a partir del neologismo sanchopancesco, Jacques Joset (2015:135) hace una reflexión filosófica acerca de la realidad cuando expresa: «Toda verdad es problemática y toda aserción relativa: lo que para uno es bacía, para otro es yelmo y, en caso de vacilación de la razón o de oportunismo, baciyelmo». Asimismo, Eduardo Forastieri (1986:17) la considera «una expresión sintéticamente verdadera que refracta las posibilidades de sentido sobre una "doble verdad"».

Y bien, en la *Tragicomedia*, el propio título a la versión de 21 actos es, de suyo, un término híbrido que será el que nos permita ahondar en la manera en que sus autores presentaron una realidad múltiple. En el prólogo se señala:

> Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar *Comedia*, pues acababa en tristeza, sino que se llamase *Tragedia*. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamola

[5] Francisco Ramírez Santacruz observa «que los lectores, en realidad, nunca sabemos si Melibea es bella o fea, ya que, a los ojos de Calisto es hermosa, pero, a los de Areúsa, horrible» (2004:66, n. 2).

> *Comedia*. Yo, viendo estas discordias entre estos extremos, partí ahora por medio la porfía, y llamela *Tragicomedia* (*Celestina*, pp. 20-21).

A pesar de que Forradellas recoge la posibilidad de que el término se utilice en imitación de la palabra latina «tragico[co]moedia» que introduce Plauto en el prólogo del *Amphitruo*, y del que echan mano Carlo y Marcellino Verardi en su *Fernandus servatus* de 1493, aduce la posibilidad de que se le hubiera ocurrido al autor o autores de la *Tragicomedia* —a quienes identifica como Fernando de Rojas—[6] de manera independiente (*Celestina* 2011, p. 21, n. 51). Según muestra el estudioso, así es como lo entienden también otros críticos como Cejador, Russell y Whinnom. Y es que resulta preciso subrayar que el concepto híbrido *tragicomedia* tiene necesariamente que entenderse bajo el prisma del reconocimiento del autor —o los autores— de las diversas maneras en que se entenderá su obra, especialmente si tomamos en cuenta que, en el tantas veces citado pasaje que incluyo a continuación, se nos había dicho:

> Y pues es antigua querella y usitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seído instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos decían que era prolija, otros breve, otros agradable, otros escura; [...] Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? (*Celestina*, pp. 19-20).

En otras palabras, la fusión de ambos términos responde a la posibilidad de comprender la obra desde múltiples perspectivas. Igual que sucede con la bacía y el yelmo en el universo novelístico cervantino, lo que para unos lectores del texto celestinesco puede ser tragedia para otros es comedia. Lo que hacen los autores en el prólogo entonces es multiplicar las perspectivas desde las que se entiende el universo textual de su obra. Además, se está haciendo un comentario acerca de la propia naturaleza de la realidad que empalma con las visiones heterogéneas desde las que aún leemos el texto

[6] Me acojo a las teorías de Joseph Snow (2005) y José Luis Canet (2007, 2017 y 2018) de que posiblemente la *Tragicomedia* fuera obra de varios autores, y no solo del antiguo autor y Fernando de Rojas.

de la *Tragicomedia* (pesimismo, parodia, comedia, moralidad, etc.),[7] y que retrata cómo los personajes entienden el mundo y ven al resto de los personajes. Para las prostitutas, la pareja de amantes son unos ridículos, egoístas y enajenados que han causado la muerte de sus adeptos. Para Calisto, los negocios entre todos ellos justifican su muerte. Asimismo, para Elicia, Celestina es una benefactora, mientras que, para Pármeno, por solo dar un ejemplo, es una explotadora. Algo muy parecido ocurre con don Quijote, quien «de acuerdo con la misma ontología vital, [...] será alternativamente loco, cuerdo, tonto, payaso, bestia, magnífico orador, firme o vacilante en la conciencia de sí mismo, según sea la contextura vital en que se halle articulado» (Castro 1960:307-308) y ello no solo para los personajes con quienes interactúa, sino también para los lectores.

Ahora bien, esta técnica narrativa no solo se ve puesta en práctica en la *Tragicomedia* a través de las perspectivas que tienen los personajes unos de otros, como hemos visto hasta aquí, sino que también hay un momento clave en que se preludia la interpretación que tienen los actantes de la realidad desde la observación y percepción de la misma, y que sugiere pinitos de perspectivismo. Desde el comienzo de su inserción en la novela cervantina, el personaje de Sancho nos permite la posibilidad de mirar a través de su perspectiva lo que don Quijote interpreta desde su código caballeresco. Algo parecido se sugiere en la *Tragicomedia*. Es el momento en que Celestina se dirige a casa de Melibea en el auto cuarto. Justo luego de su conjuro al final del auto tercero, la alcahueta declara: «Y así confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto» (*Celestina* 2011, p. 110). Lo primero que salta a la vista es la ambigüedad de la palabra *creer*, pues apunta a que se puede tratar tanto de algo demostrado como de algo solo probable. Y bien, mientras camina hacia casa de Melibea al principio del próximo auto le asaltan las dudas, de manera que tiene que sopesar si le importa más su vida o su reputación. Como se decanta por la segunda, necesita darse ánimo, por lo que manifiesta:

> Ya veo su puerta. En mayores afrentas me he visto. ¡Esfuerza, esfuerza, Celestina! No desmayes, que nunca faltan rogadores para mitigar las penas. Todos los agüeros se aderezan favorables o yo no sé nada de esta arte. Cuatro

[7] Matos defiende cada una de estas posturas con una convicción admirable en su brillante tesis doctoral de 2023, y que actualmente se encuentra revisando para publicación.

> hombres que he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos. La primera palabra que oí por la calle fue de achaque de amores. Nunca he tropezado como otras veces. Las piedras parece que se apartan y me hacen lugar que pase. Ni me estorban las haldas ni siento cansancio en andar. Todos me saludan. Ni perro me ha ladrado ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras nocturnas. Y lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia, no me será contraria (*Celestina* 2011, p. 113).

Para la alcahueta, su manera de andar ha cobrado un aire prodigioso y sobrehumano que la hace percibirlo como si estuviera levitando, a pesar del terreno polvoriento y pedregoso por el que transita, y no empece a la prolijidad de sus vestiduras. Sin embargo, desde la puerta de Melibea, Lucrecia la mira acercarse y se pregunta: «¿Quién es esta vieja que viene haldeando?» (*Celestina* 2011, p. 113). Russell explica:

> 'Haldear' alude al intento de andar de prisa una mujer a pesar del estorbo de las faldas. Con la adición de la *TC*, la observación de Lucrecia adquiere un nuevo valor; la creencia de la vieja de que «*ni me estorban las haldas*» [...] es, a la luz de esta, una ilusión diabólica; a los ojos de los demás, sigue andando con la acostumbrada dificultad (*Celestina* 1991, p. 301, n. 22).

Como se sabe, el estudioso neozelandés remarca la manera en que se creía que el demonio engañaba constantemente a las hechiceras para que estas pensaran que eran ellas quienes tenían poder (Russell 1978). Sin embargo, este momento nos muestra dos puntos de vista que corresponden a dos perspectivas de la realidad. Desde la percepción de Celestina, las faldas han dejado de ser el estorbo de siempre, y, sin embargo, justo enseguida, se cambia la óptica a la mirada de la criada de Melibea que la ve lidiando torpemente con esas mismas faldas. La locura de don Quijote lo había hecho ver gigantes en donde Sancho veía los ordinarios molinos. La necesidad patológica del hidalgo de acomodar su realidad al código caballeresco y, como ha mostrado Julia Domínguez (2022) en un extraordinario libro reciente, la manera en que funciona su memoria crean su perspectiva particular. La indiferencia de Sancho ante el paisaje acostumbrado le permite otro punto de vista que se irá ajustando conforme sea necesario. Aun así, hay momentos en los que a don Quijote le da perfectamente igual una cosa o la otra, pues no necesita transformar la realidad en ese punto específico para crear su mundo caballeresco. Un ejemplo muy elocuente es cuando ha

ganado el deseado yelmo y se desentiende de la identidad del animal que dejó abandonado el barbero vencido, y de la particularidad de sus aparejos: «Así que, Sancho, deja ese caballo o asno o lo que tú quisieres que sea» (*Quijote*, p. 248). El mismo escudero va ajustando poco a poco su perspectiva según le sea oportuno, hasta el punto, como estableció Joset, de hibridar términos. En el caso que estamos comentando de la *Tragicomedia*, la necesidad de incentivarse, o bien, su convicción en el poder de la magia, hacen que la alcahueta perciba la realidad desde un punto de vista que contrasta con lo que manifiesta Lucrecia. Incluso, su convicción hace que vea a las piedras partirse de su camino para abrirle paso, al punto de que no solo siente que puede contrarrestar la dificultad del movimiento habitual de los vestidos a la usanza de la época, sino también de los impedimentos de su edad. Sin embargo, resulta interesante observar que Celestina necesita creer en esta realidad porque le conviene en esa circunstancia y, más aún, le urge que sea así. Después de todo, ella sabe muy bien el peligro en que se encuentra, pero no puede consentir que sufra su reputación como alcahueta: «Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto. Ir quiero, que mayor es la vergüenza de quedar por cobarde que la pena cumpliendo como osada lo que prometí. Pues jamás al esfuerzo desayuda la fortuna» (*Celestina* 2011, p. 113). Su distorsionada ética del trabajo y su prestigio como tercera la pueden.

Ahora bien, luego de salir de la casa de la doncella en el quinto auto, vuelve a sentir el peso de sus vestidos: «Oh malditas haldas, prolijas y largas, cómo me estorbáis de allegar adonde han de reposar mis nuevas!» (*Celestina* 2011, pp. 137-138). La alcahueta no ha dejado de creer en el poder de su magia, sin embargo, ya no necesita alentarse para llegar ahora a casa de Calisto; al contrario, va presurosa y oronda a gloriarse de su éxito. Es más, aquí se nos dibuja una escena especular a la que ya vimos con Lucrecia, pero en la que es en esta ocasión Sempronio quien observa a la alcahueta a la distancia y quien, mientras se va acercando, manifiesta: «O yo no veo bien, o aquella es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes» (*Celestina* 2011, p. 138). En esta ocasión, desde el punto de vista de ambos, la vieja se acerca, como siempre, pugnando con las largas vestiduras. Para Russell (1978), como Celestina ha dejado el hilado hechizado en posesión de Melibea, ya no siente la ayuda del demonio. Sin embargo, acá tenemos un cambio de perspectiva que sugiere la posibilidad de que, en la escena anterior, la alcahueta o se estuviera engañando a sí misma para poder enfrentar su temor de ser descubierta por Pleberio en una transacción peligrosa, o

estuviera reafirmándose en su creencia en el poder de su magia. Su necesidad de acomodar la realidad a su código hechiceresco, además de humanizarla, como ya sugirió Russell (1978:262), le presta una importancia profunda a la perspectiva de Lucrecia. Y es que, en ese caso particular, la criada no tiene ninguna razón para mentir, no solo porque está sola, sino porque desconoce quién se le acerca. Su comentario nos abre a otra perspectiva que no está motivada por conveniencia. Varios estudiosos han señalado que es incorrecto hablar de perspectivismo en el *Quijote* sin tomar en cuenta que es necesario partir de la locura del protagonista, que le obliga a interpretar su realidad desde la perspectiva caballeresca. Algo parece operar en Celestina desde el punto de mira del poder de su magia.

En el primer auto, Pármeno nos había dicho no solo que Celestina era «un poquito hechicera» (*Celestina* 2011, p. 54), restándole fuerza a su poder hechiceresco, sino que había proclamado sin ambages: «Pintaba figuras, decía palabras en tierra. ¿Quién te podrá decir lo que esta vieja hacía? Y todo era burla y mentira» (*Celestina* 2011, p. 62).[8] Es decir que, desde su perspectiva, estas artimañas mágicas eran solo imposturas. Al menos así desea retratarla frente a Calisto para desacreditarla. Su desprecio del pasado al que la alcahueta lo acerca justifica su desaire. Y es que, según comenté arriba, los personajes de la *Tragicomedia* son hipócritas y falaces hasta consigo mismos. Es por ello entonces que el hecho de que Lucrecia no tenga por qué mentirnos nos permite cuestionar la perspectiva de Celestina. Después de todo, la interpretación de si opera o no la *philocaptio* de Melibea cambiaría nuestra interpretación de la obra. De manera que, en cierto sentido, el pequeñísimo detalle de la contraposición de la percepción de Celestina frente a la observación de Lucrecia puede repercutir en la perspectiva desde la que entendemos el texto, más allá de suplir un detalle insignificante. Al fin y al cabo, cualquiera de las dos perspectivas es posible. Después de todo, creamos o no en cuánto poder tiene la magia en la aquiescencia de la encerrada doncella, los autores decidieron utilizar este elemento para caracterizar a su alcahueta. Pero, sea como fuere, concluyo este brevísimo comentario haciéndome eco de las palabras de Forastieri (1986:9) al hablar del texto de Cervantes:

> En el foco [...] de los estudios sobre el *Quijote*, nuestra revisión del perspectivismo cervantino incide en las mismas propiedades que le atribuimos a este;

[8] Para una interpretación sobre ello, ver Russell (1978:256-258).

> a saber: la falibilidad correctiva de focos distintos, tanto para las miradas de los personajes de la novela que abren paisajes posibles a los mundos alternos de su visión, como para nuestra propia mirada que intenta enfocar de nuevo el alcance del discurso crítico cervantista desde la perspectiva interpretativa de una «semántica de mundos posibles» conforme a su acepción actual en la filosofía del lenguaje. Nuestra mirada, por lo tanto, se encuentra con los distintos puntos de vista de los personajes y de los narradores del *Quijote*, aunque estos refracten mundos alternos con sus diversas perspectivas dilatando así el prisma de las interpretaciones posibles.

Como hemos visto, mucho de ello podemos decir también de la *Tragicomedia*. Sin embargo, del mismo modo, es necesario reconocer que, en el caso del *Quijote*, se nos presentan generalmente dos puntos de vista que corresponden a la mirada de amo y escudero, aunque estos puedan terminar conjugados y ensanchados de manera baciyélmica, especialmente cuando el narrador comienza a jugar con las distintas perspectivas. Más aún, de por sí, debemos recordar que la novela cervantina pretende reflexionar constante y deliberadamente sobre el tema de la verdad. En la *Tragicomedia*, esta reflexión no necesariamente es tan obvia, a pesar de que el texto se va construyendo a partir de múltiples —no solo dos— perspectivas en conflicto. Además, todos los personajes viven y actúan conforme a su verdad. A ello se suma que la percepción que tiene cada uno de sí mismo es muy distinta a la manera en la que el resto de los personajes los ve y los construye ante nuestra mirada. Es decir, tenemos que desconfiar hasta de lo que perciben ellos mismos de su realidad. Según vimos arriba, Celestina siente que levita por sobre las piedras del camino, mientras que, para Lucrecia, sin siquiera saber de quién se trata, se asoma alguien que siente el peso de sus faldas, que sufre lo escabroso del sendero, y que padece los quebrantos de su edad. Por lo tanto, no se puede ignorar la desavenencia entre lo que el personaje vive, siente y nos comparte, y lo que se ve desde otros ángulos ópticos. Incluso, en algunos casos discrepa la manera en que se presentan a sí mismos, según admite, verbigracia, la propia Areúsa con respecto a la forma en que se presentaba ante Celestina. En este sentido, no podemos negar que lo que vamos viendo los humaniza, porque responde a las dualidades —o, mejor, pluralidades— a las que está sujeto todo ser humano. Como vimos, para Castro (1965:150) estas «figuras humanas [...] están relativizadas, es decir, humanizadas». Sin embargo, ello se convierte entonces en un inmenso desafío para el lector,

quien se enfrenta a todas estas realidades en conflicto. Por lo tanto, ello hace que no podamos apostar totalmente a cómo son estos actantes en realidad, o qué es lo que sucede alrededor de ellos y, por consiguiente, cómo debemos interpretar este universo textual. Ni siquiera, como vimos, podemos asegurar, sin lugar a duda, lo que cada uno percibe sobre sus propias experiencias o por qué. Así pues, la obra, quizá sin pretenderlo, nos ofrece una sobrecogedora lección de humildad, pues aun cuando podemos reconstruir la realidad a partir de la información que se nos va dibujando a través de los personajes, esta, de por sí, es muchas veces contradictoria, por lo que es imposible saber con certeza cómo interpretarla. En fin, todo depende de la perspectiva que decidamos privilegiar.

Bibliografía

André de Ubach, Carmen del Pilar, «Perspectivismo y discurso proverbial en los retratos de *La Celestina*», *Letras*, I, 77 (2018), pp. 85-96.

Canet Vallés, José Luis, «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, XXXI (2007), pp. 23-58.

—, «The Early Editions and the Authorship of *Celestina*», *A Companion to «Celestina»*, ed. E. Fernández, Brill, Leiden / Boston, 2017, pp. 21-40.

—, «De nuevo sobre la autoría de *La Celestina*», *Letras*, LXXVII (2018), pp. 35-68.

Cascardi, Anthony, «Perspectivism and the Conflict of Values in *Don Quijote*», *Romance Quarterly*, XXXIV, 2 (1987), pp. 165-178.

Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid,1925.

—, *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1960.

—, «*La Celestina» como contienda literaria*, Revista de Occidente, Madrid, 1965.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes / Real Academia Española, Madrid, 2015.

Domínguez, Julia, *Quixotic Memories. Cervantes and Memory in Early Modern Spain*, University of Toronto Press, Toronto, 2022.

Durán, Manuel, «Perspectivismo en un capítulo del *Quijote*», *Hispania* XXXIX, 2 (1956), pp. 145-148.

Forastieri-Braschi, Eduardo, «Los mundos posibles del perspectivismo cervantino», *Revista de Estudios Hispánicos*, XIII (1986), pp. 9-24.

Gernert, Folke, «Belleza y deformidad. Melibea y Dulcinea entre tradición y desviación», *Studia Aurea*, XIII (2019), pp. 133-160.

González, Francisco J. «Plato's perspectivism», *Plato Journal*, XVI (2016), pp. 31-48.
Hart, Thomas R., «¿Cervantes perspectivista?», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, 1 (1992), pp. 293-303.
Heugas, Pierre, «Variations sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée», *Bulletin Hispanique*, LXXI, 1-2 (1969), pp. 5-30.
Joset, Jacques, «Lectura del capítulo XLIIII», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes, Real Academia Española, Madrid, 2015, pp. 135-136.
Lacarra, María Eugenia, «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*», *Celestinesca,* XIII, 1 (1989), pp. 11-30.
Lida de Malkiel, María Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1962.
Maravall, José Antonio, *El mundo social de «La Celestina»*, Gredos, Madrid, 1964.
Martí Caloca, Ivette, *«Todo se ha hecho a mi voluntad»: Melibea como eje central de «La Celestina»*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2019.
Matos, Kevin, *En torno a la pluralidad de lecturas de la «Celestina»: «¿Quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?»*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2023.
Maurizi, Françoise, «El Auto IX y la destronización de Melibea», *Celestinesca*, XIX, 1-2 (1995), pp. 57-69.
Ramírez Santacruz, Francisco, «Individualismo a ultranza en *La Celestina*: Areúsa y Melibea», *Graffylia*, II, 4 (2004), pp. 64-71.
Rojas, Fernando de, *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P. E. Russell, Clásicos Castalia, Madrid, 1991.
—, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Real Academia Española, ed. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzalluz y F. Rico, Madrid, 2011.
Russell, Peter E., «La magia, tema integral de *La Celestina*», *Temas de «La Celestina»*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 243-276.
Snow, Joseph Thomas, «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 537-561.
Spitzer, Leo, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 135-187.
—, «On the Significance of *Don Quijote*», *MLN*, LXXVII, 2 (1962), pp. 113-129.

El *Quijote* y las modernidades americanas

Carmela V. Mattza
Louisiana State University

No sin razón se preguntará el amable lector por el sentido y propósito de la expresión *modernidades americanas* en el título de este ensayo, dado que es el singular *modernidad* y la expresión *modernidad americana* lo más usual. Especialmente si se tiene en cuenta que es la relación entre la novela el *Quijote* y la modernidad o lo moderno como una unidad temática estudiada, ya sea desde la filosofía, desde la teoría de la novela y/o de la historia de las ideas, lo que continúa cautivando nuestro interés. Pero no sin despertar nuestra curiosidad crítica y el deseo de continuar analizando los presupuestos epistemológicos que construyen la novela con el fin de alcanzar nuevos enfoques desde donde estudiarla.[1]

Por *modernidad* en este ensayo se entiende el desajuste entre lo leído y lo experimentado, el contraste entre la memoria o la imaginación y la realidad. Este desajuste lleva a Carlos Fuentes (1986) a calificar a la novela el *Quijote* como la primera novela moderna. Así, cuando se hace uso de la expresión *modernidades americanas*, se busca entender cómo, por un lado, la condición transatlántica y, por el otro, la hemisférica que atraviesan a las Américas impactan los discursos y prácticas que producen y son lideradas por la idea de modernización como progreso, creando de esta manera geografías culturales diversas en la región. Se busca de esta manera reconocer que ese fenómeno llamado modernidad en las Américas no se desarrolló necesariamente de manera homogénea o uniforme.[2] Es dentro de este horizonte de referencia que me interesa seguir pensando una de las preguntas que Rachel

[1] Empezando con Bruce Burningham (2020), Rachel Schmidt (2021), Aaron Kahn (2021), Rosilie Hernández de Percoro (2021), entre muchos otros por citar solo a los más recientes.

[2] Jorge Ramos (2001), Laura Lomas (2009), Shmuel N. Eisenstadt (2002) y otros.

Schmidt (2021:IX, 2011) nos plantea: «¿Qué es la modernidad con respecto la literatura en prosa?»[3] y que para los fines de esta comunicación, se ha interpretado como ¿qué es la modernidad en las Américas con respecto a la novela el *Quijote*? ¿Qué impacto tiene el universo del *Quijote*, o sea la novela, pero también sus recreaciones y adaptaciones publicadas en español o inglés en las Américas en la formación de las modernidades americanas desde una perspectiva estética y literaria que tiene en cuenta el ámbito educativo y no solo los de consumo y producción? Y ¿hasta qué punto las primeras publicaciones en español de la novela más famosa de Cervantes en las Américas pueden ayudarnos a identificar las modernidades en formación en este continente? El propósito de este ensayo es sacar a la luz el impacto y la importancia de la circulación y estudio del *Quijote* en español, sea en traducción o en sus diversas recreaciones en las Américas, como espacio desde donde pensar la relación entre literatura entendida como agencialidad cultural y la geografía humana y teniendo en cuenta las coordenadas marcadas por factores como educación, la producción del libro, y la enseñanza del español en las Américas. Con tal fin, centraré mi reflexión en dos hechos histórico-geográficos que serán los ejes principales de esta comunicación:

1. La primera publicación en los Estados Unidos de América del *Quijote* en español en la ciudad de Boston en el año de 1836.[4]
2. Las dos primeras publicaciones en los Estados Unidos Mexicanos del *Quijote*, la primera por Mariano Arévalo en 1833 y la segunda por Ignacio Cumplido en 1842.

Cuando en 1836, Francisco Sales,[5] instructor de español y francés en Harvard College (hoy Harvard University), sacó a la luz en Boston su edición del *Quijote*, materializó no solo un deseado anhelo, sino que por primera

[3] «What is modernity with respect to prose?».

[4] Esta primera edición preparada por Francis Sales ha sido digitalizada por la Universidad de Virginia y puede accederse a ella a través de la Hathi Trust Digital Library, https://babel-hathitrust-org.libezp.lib.lsu.edu/cgi/pt?id=uva.x000371545&view=1up&seq=13. Para más detalles, véase la bibliografía.

[5] Francis Sales (1771-1854) fue profesor universitario y prolífico editor de obras en los EE. UU. de la literatura española áurea para la enseñanza. Así publica varios libros para la enseñanza del español que recogen los títulos más sobresalientes del teatro, la novela y la poesía del Siglo de Oro.

vez puso a disposición del público lector una edición de la famosa novela cervantina en español producida en lo que él llama «estos Estados Unidos»:

> Mucho tiempo hace que nos hemos propuesto tener la honra y satisfacción de dar a luz una edición del Ingenioso Hidalgo de la Mancha en este Emporio Literario de Norte América, pero nuestras tareas ordinarias, el sumo trabajo de arreglarla a nuestro gusto, el grande costo de tal empresa y el temor de no hallar en estos Estados Unidos suficiente número de estudiantes y amantes del idioma castellano para darle salida en un espacio de tiempo razonable, nos han desanimado y han retardado su ejecución (*Quijote* 1836, p. III).[6]

La edición preparada por Sales se reimprime hasta en cuatro ocasiones en Boston y por la misma editorial Little and Brown. La segunda edición aparece en 1837, la tercera en 1842 y la cuarta en 1849. En las cuatro ediciones, Sales reproduce el estudio de Diego Clemencín.[7]

Ciertamente Sales es consciente de lo audaz de su empresa, y su comportamiento nos dice que sabe bien que hasta ese momento todas las ediciones del *Quijote* en español se imprimían en España y Francia y se exportaban a las Américas. Por eso no duda en proclamar que la suya es la primera en español producida en el continente americano:

> Esperamos y deseamos que esta empresa en que se ha procurado unir y combinar corrección, primor, ilustración y economía merezca la aceptación y patrocinio de los aficionados al noble idioma castellano, y que la excelsa obra del inmortal Cervantes publicada en el original por la primera vez, no solo en los Estados Unidos del Norte, más aún, se presume, en el Nuevo Mundo, no desmerezca por la pureza del texto y la reunión de las copiosas notas que lo esclarecen de compararse con la más perfecta que se haya impreso hasta ahora (*Quijote* 1836, pp. V-VI).

Ahora bien, esta primera edición en español del *Quijote* impresa en los Estados Unidos merece la inmediata atención de la *North American Review,* la que, al año siguiente, en 1837, reseñó la obra como un signo de la modernidad educativa y literaria que estaba teniendo lugar en Londres:

---

6 Se ha modernizado la gramática y la ortografía de todas las citas tomadas del texto de Sales.

7 Para detalles, véase la bibliografía.

> La publicación, en este país, de un importante clásico español en [lengua] original, con un valioso comentario, es un acontecimiento destacado en nuestros anales literarios e indica una familiaridad, rápidamente creciente, con la hermosa literatura a la que pertenece. Puede ser recibido como un presagio favorable a la causa de la literatura moderna en general, cuyo estudio, en todas sus variedades, puede ser impulsado sustancialmente por los mismos motivos. La creciente importancia que se le da a esta rama de la educación es visible en otros países, tanto como en el nuestro. Es el resultado natural, o más bien necesario, de los cambios que han tenido lugar en las relaciones sociales del hombre en esta época revolucionaria. El efecto de todo esto es especialmente visible en las reformas introducidas en los sistemas educativos modernos. En ambas universidades recientemente establecidas en Londres, el aparato de instrucción, en lugar de limitarse a las lenguas antiguas, se extiende a todo el círculo de la literatura moderna; y la labor editorial de muchos de los profesores demuestra que no duermen en sus puestos. Las publicaciones periódicas, bajo la dirección de los escritores más hábiles, brindan valiosas contribuciones de vanguardia e inteligencia (p. 3).[8]

Los editores de la revista reciben la edición de Sales como una imagen tangible de lo que ellos llaman cambios traídos por esta «época revolucionaria». Así, para los editores del volumen de 1837, la modernidad curricular que comenzó en Londres con la enseñanza de lenguas modernas finalmente está tomando forma en «estos Estados Unidos» con la publicación de Sales. Para la revista, el conocimiento de las lenguas modernas es percibido como un signo de los nuevos tiempos, una respuesta a la necesidad del trabajo

[8] «The publication, in this country, of an important Spanish classic in the original, with a valuable commentary, is an event of some moment in our literary annals, and indicates a familiarity, rapidly increasing, with the beautiful literature to which it belongs. It may be received as an omen favorable to the cause of modern literature in general, the study of which, in all its varieties, may be urged on substantially the same grounds. The growing importance attached to this branch of education, is visible in other countries, quite as much as our own. It is the natural, or rather necessary result of the changes, which have taken place in the social relations of man in this revolutionary age … The effect of all this is especially visible, in the reforms introduced into the modern systems of education. In both the universities recently established in London, the apparatus for instruction, instead of being limited to the ancient tongues, is extended to the whole circle of modern literature; and the editorial labors of many of the professors show that they do not sleep on their posts. Periodicals, under the management of the ablest writers, furnish valuable contributions of fore criticism and intelligence».

conjunto de científicos y estudiosos de diferentes lugares porque se percibe el estudio de las lenguas modernas como uno que se desarrolla en paralelo con el de las ciencias modernas. Sin embargo, lo que los editores de la *North American Review* no consideran importante mencionar es el hecho de que la más famosa novela cervantina se enseñaba ya no solo en las universidades estadounidenses, sino también en las escuelas. En 1829 en Florida, por ejemplo, el *Quijote* figuraba en la lista de libros utilizados en las clases de español que ofrecía la escuela femenina de Thomas Easton Randolph en Tallahassee, Florida (Knauss 1925:29).[9] Sin embargo, lo que hace atractivo al *Quijote* para los editores de la *North American Review* es su capacidad para sobrevivir al interés local o temporal, o sea, el hecho de que sea un clásico o una obra de arte:

> La ilusión había huido para siempre. La sátira rara vez sobrevive a los intereses locales o temporales contra los que se dirige. Pierde la vida con su aguijón. La sátira de Cervantes es una excepción. Los objetos a los que apuntaba hace tiempo que dejaron de interesar. El lector moderno se siente atraído por el libro, simplemente por su ejecución como obra de arte; y, por falta de conocimiento previo, comprende pocas de las alusiones, que dieron tan infinito entusiasmo a la lectura en su propio día. Sin embargo, a pesar de todas estas desventajas, no solo mantiene su popularidad, sino que está mucho más extendida y disfruta de una consideración mucho mayor que en vida de su autor. Tales como los triunfos del genio (p. 27).[10]

Por eso no sorprende que los editores de la *North American Review* de 1837 estén ciertamente entusiasmados de que la edición haya sido adornada con

[9] Esta es la escuela fundada por Thomas Easton Randolph (1767–1842), quien nació en Bristol, Inglaterra. Era hijo del tío de Thomas Jefferson, William Randolph, y por lo tanto era primo hermano del presidente, cuya copia del *Quijote* aún se conserva en su biblioteca en Monticello (Virginia).

[10] «The illusion had fled for ever. Satire seldom survives the local or temporary interests, against which it is directed. It loses its life with its sting. The satire of Cervantes is an exception. The objects at which it was aimed, have long since ceased to interest. The modern reader is attracted to the book, simply by its execution as a work of art; and, from want of previous knowledge, comprehends few of the allusions, which gave such infinite zest to the perusal in its own day. Yet, under all these disadvantages, it not only maintains its popularity, but is far more widely extended, and enjoys far higher consideration, than in the life of its author. Such as the triumphs of genius».

«los grabados de nuestro estadounidense Cruikshank, Johnston» (p. 26),[11] algunos de ellos originales, pero la mayoría copias de la edición inglesa. No obstante, no resulta una exageración afirmar que no fue solo el deseo de resaltar el carácter satírico de la novela lo que llevó a Francis Sales a colocar los grabados de Cruikshank en la edición que preparó. También fue una forma de conducir esta edición dentro una tendencia de lectura diferente a las de las academias francesa y española. Que esta edición de la novela se publique con los dibujos de Cruikshank reafirma la continuidad en la que el *Quijote* ha sido mayormente leída por la academia anglosajona, como «una sátira contra el falso gusto de su tiempo», como también afirman los editores de la *North American Review* y para quienes «nunca hubo una sátira tan bien completamente lograda» (p. 26). Pero además dejan en claro los editores de la *North American Review* que el *Quijote* debe leerse en su lengua de publicación, pero con un aparato filológico adjunto y, lo más importante, no en la lengua original de Cervantes, sino cuidadosamente modernizada como se hizo también en las ediciones en español de la novela por conocidos filólogos españoles, como Joseph Pellicer y Diego Clemencín:

> Ahora llegamos a la edición reciente del original del Sr. Sales […]. Había una gran necesidad de alguna edición uniforme, para satisfacer las necesidades de nuestra Universidad, donde se han experimentado muchos inconvenientes por las discrepancias de las copias utilizadas. Los únicos que se consiguen en este país son despreciables tanto en lo que se refiere a la imprenta como al papel, y están desfigurados por los más groseros errores. Son la fabricación descuidada de libreros españoles mal informados, hechos para vender y caros para arrancar.[12]

Eso es lo que representa esta edición en español de la novela el *Quijote* en la ciudad de Boston como signo de modernidad en 1836. Por un lado, la uniformidad o modernización del texto clásico o antiguo es un signo de los nuevos tiempos en la educación. Pero por el otro, la modernización se

[11] «The engravings of our American Cruikshank, Johnston».

[12] «We now come to Mr. Sales's recent edition of the original […] There was great need of some uniform edition, to meet the wants of our University, where much inconvenience has been long experienced from the discrepancies of the copies used. The only ones to be procured in this country, are contemptible both in regard to printing and paper, and are defaced by the grossest errors. They are the careless manufacture of ill-informed Spanish booksellers, made to sell, and dear to boot».

implementa para conservar el valor del clásico, es decir, el valor del texto como obra de arte máxima o sublime sobre la sátira. El estudio de este clásico en su idioma original y no en una traducción es lo que la *North American Review* percibe como un signo de modernidad en una sociedad donde el conocimiento sobre lenguas y otras literaturas y culturas se percibe como una necesidad para la comunicación y enriquecimiento de «estos Estados Unidos» como afirma Sales. Pero el adjetivo demostrativo *estos* adquiere su sentido en la contraposición con el *ese*, *esos* o *aquel* o *aquellos*. Así, hacia 1836 cuando aparece la edición del *Quijote,* estos Estados Unidos están buscando diferenciarse de esos o aquellos Estados Unidos, los que en la época referían a los Estados Unidos Mexicanos, así llamados desde 1824.

Ciertamente la primera edición del *Quijote* impresa en español en los Estados Unidos de América es la de Sales. ¿Pero es también la primera en las Américas, a las que Sales llama el Nuevo Mundo? La respuesta es no. La primera aparición de la novela el *Quijote* en la Américas se da en los Estados Unidos Mexicanos. Es impresa en los talleres de Mariano Arévalo, en la ciudad de México en 1833 y es una edición que recoge los apuntes y notas de la edición publicada por la RAE, así como las anotaciones de José Antonio Pellicer, pero no las de Diego Clemencín ni de José Arrieta. Curiosamente, los dibujos que adornan esta publicación parecerían estar más en sintonía con los de George Cruickshank. Como se puede inferir de los anuncios aparecidos en los periódicos mexicanos, esta edición no gozó de una aceptación uniforme. Algunos alabaron el esfuerzo mientras otros destacaron los errores tipográficos y técnicos que se encontraron, así como sus pocas imágenes. Con todo, es importante rescatar que esta es una edición que se emite por subscripción y es de entrega semanal para abaratar su costo. Al mismo tiempo que esos episodios sueltos se distribuyen, se vienen preparando los cinco volúmenes encuadernados. Es más, no fue sino hasta 1992 cuando esta edición adquiere notoriedad gracias a Rafael González Cañal (1992:208), quien la identificó como la primera edición publicada en México. A lo largo del siglo XIX, seis diferentes casas impresoras en México se harán cargo de publicar el *Quijote*: la de Ignacio Cumplido en 1842, la de Simón Blanquel en 1852, la de Mariano Villanueva en 1868, la de Irineo Paz en 1877 y la de los Talleres de Tipografía y Grabado El Mundo en 1900. Hay veinte ilustraciones en la edición de Arévalo distribuidas en los cinco tomos. Estas imágenes proceden de dos ediciones madrileñas: la segunda de la Real Academia Española (1782) y la de Gabriel de Sancha (1797); y de la parisina

por Bossange y Masson. Se sabe que la edición del *Quijote* llevada a cabo por Ignacio Cumplido fue una de las primeras obras en utilizar imágenes litográficas. Hacia la primera mitad del XIX, en la Ciudad de México, estas eran producidas por casas extranjeras francesas como la Rocha y Fournier, el almacén de Estampas de Michaud y el taller de Massé y Decaen. En la edición de Cumplido hay 125 imágenes. Su edición trató de imitar la publicada por Antonio Bergnes en Barcelona, la cual a su vez tuvo como guía la edición francesa de 1836, adornada con 316 dibujos de Tony Johannot.

Según una serie de anuncios en *El Siglo Diez y Nueve,* la segunda edición mexicana del *Quijote* fue un éxito comercial, mejoró la primera edición mexicana del *Quijote*. Pero a pesar del éxito de la segunda edición mexicana, no todos los lectores estuvieron satisfechos con los resultados finales. El 4 de junio de 1844, *El Siglo Diez y Nueve* publicó una crítica a los trabajos de los litógrafos franceses: «Nos hemos suscrito a las diversas obras que el señor Massé ha publicado, acompañadas con un gran número de litografías y nos habíamos abstenido de hacer la crítica que merecen la multitud de mamarrachos que contienen el *Quijote* y el *Gil Blas*» (Vázquez 2018:134). La nota, firmada «por unos mexicanos», se quejó de la calidad de estas y otras obras (como la *Historia de Napoleón*) por adoptar «tan pésima versión como la que escogió el editor» (Vázquez 2018:134).

Conclusiones

La publicación en español de la novela el *Quijote* en la ciudad de Boston en 1836 fue recibida por la crítica anglosajona como signo de modernidad, la que además se materializaba en los nuevos tiempos que soplaban en la educación. Es una edición que entrega el texto literario en una versión de la lengua que se ajusta a la práctica del idioma de entonces y siguiendo las recomendaciones de la Real Academia Española. Es el estudio de este clásico en su idioma original y no en una traducción, lo que se percibe como un signo de modernidad en una sociedad donde entonces el conocimiento sobre otras culturas no se percibe como una crítica, sino como una forma de cultivo y enriquecimiento de cómo otros actúan, viven, reaccionan o producen artes y ciencias. En los otros Estados Unidos, o sea, en los estados mexicanos, la modernidad con respecto al *Quijote* consiste en emular las ediciones francesas, es decir, la modernidad se entiende o mide por el impacto visual de las ilustraciones preparadas en México. Así, la modernidad

que supone la edición del *Quijote* en tierras americanas se entiende desde diferentes perspectivas, aunque ambas privilegien lo estético. Por un lado, tenemos el enfoque en la actualización del lenguaje; por el otro, la necesidad de ofrecer una visualización (imágenes) de la novela que no solo respondan al gusto local, sino que también superen los modelos que siguen. En ambos casos, sin embargo, nos encontramos con esfuerzos por hacer del *Quijote* un clásico no solo universal, pues para ese entonces ya lo era, sino y principalmente local o, mejor dicho, un clásico de gusto nacional.

Bibliografía

Burningham, Bruce, *Millennial Cervantes: New Currents in Cervantes Studies*, University of Nebraska Press, Lincoln (NE), 2020.

Cervantes Saavedra, Miguel, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha, Nueva edición corregida por la Real Academia Española,* Joachin Ibarra, Madrid,1782.

—, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha, Corregido de nuevo, con nuevas notas, con nuevas viñetas, con nuevo análisis, y con la vida del autor nuevamente aumentada por Juan Antonio Pellicer,* Gabriel de Sancha, Madrid, 1797-1798.

—, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha [...] hecha bajo la dirección de José René Masson*, Bossange y Masson, Paris, 1814.

—, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha. 1.a ed. mejicana conforme a la de la Real Academia Española hecha en Madrid en 1782*, Mariano Arévalo, México, 1833.

—, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Nueva edición clásica, ilustrada con notas históricas, gramaticales y críticas, por la Academia española, sus individuos de número Pellicer, Arrieta, y Clemencín*, ed. F. Sales, Perkins, Marvin and others, Boston, 1836, 2 vols.

—, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Nueva edición clásica, ilustrada con notas históricas, gramaticales y críticas, por la Academia española, sus individuos de número Pellicer, Arrieta, y Clemencín*, ed. F. Sales, Perkins, Marvin and others, Boston, 1837, 2 vols.

—, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Nueva edición clásica, ilustrada con notas históricas, gramaticales y críticas, por la Academia española, sus individuos de número Pellicer, Arrieta, y Clemencín*, ed. F. Sales, Perkins, Marvin and others, Boston, 1842a, 2 vols.

—, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Obra adornada de 125 estampas litográficas y publicada por Masse y Decaen, impresores, litógrafos y editores*, Ignacio Cumplido, México, 1842b, 2 vols.

—, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Nueva edición clásica, ilustrada con notas históricas, gramaticales y críticas, por la Academia española, sus individuos de número Pellicer, Arrieta, y Clemencín*, ed. F. Sales, Perkins, Marvin and others, Boston, 1849.
—, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Adornada con muchas láminas*, ed. S. Blanquel, Imprenta de la Voz de la Religión, México, 1852.
—, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Novísima Edición. Adicionada con grabados,* Imprenta de Mariano Villanueva, México, 1868.
—, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Talleres de Tipografía y Grabado El Mundo, México, 1900.
Eisenstadt, Shmuel N., *Multiple Modernities*, Transaction Publishers, New Brunswick (NJ), 2002.
Fuentes, Carlos, «When Don Quixote Left His Village, The Modern World Began», *The New York Times*, 23 de marzo de 1986, https://www.nytimes.com/1986/03/23/books/when-don-quixote-left-his-village-the-modern-world-began.html.
González Cañal, Rafael, «Don Quijote de la Mancha en tierras americanas», en *Memoria del Nuevo Mundo: Castilla-La Mancha y América en el Quinto Centenario,* ed. P. M. Ibáñez Martínez, Universidad de Castilla La Mancha, Castilla La Mancha, 1992, pp. 205-213.
Hernández Percoro, Rosilie, «'Que este desengaño ha llegado tan tarde': Reflections on Disillusionment in *Don Quixote* and *Man of la Mancha*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 41, 1 (2021), pp. 79-106.
Kahn, Aaron, *The Oxford Handbook of Cervantes*, Oxford University Press, Oxford, 2021.
Knauss, James, «Education in Florida, 1821-1829» *The Florida Historical Society*, 3, 4 (1925), pp. 22-35.
Lomas, Laura, *Translating Empire: José Martí Migrant Latino Subjects and American Modernities*, Duke University Press, Durham (NC), 2008.
Ramos Julio, *Divergent Modernities: Culture and Politics in 19th Century Latin America*. Duke University Press, Durham (NC), 2001.
«Review of *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, by M. de Cervantes Saavedra & F. Sales», *The North American Review,* 45, 96 (1837), pp. 1-34.
Schmidt, Rachel, *Forms of Modernity: Don Quixote and Modern Theories of the Novel*. University of Toronto Press, Toronto, 2021.
Vázquez Clavellina, Iván Baruj, «Los anuncios de *Don Quijote* en la prensa mexicana (1822-1852)», *Bibliographica*, 1, 2 (2018), pp. 112-143.

El léxico del movimiento en *La Lozana andaluza*

Lucía Pascual Molina
Universidad de Málaga

El presente artículo se ocupa del análisis de algunos términos del campo semántico del movimiento, alusivos a lo sexual, presentes en *La Lozana andaluza*. La hipótesis de partida es que *La Lozana*, inserta en la corriente celestinesca, cuenta con un código sexual tanto abierto como cerrado —para estos conceptos, véase Garrote (2020)— constante a lo largo de sus páginas. En el relato de las peripecias de Aldonza, alcahueta y prostituta, quien se mueve en su Andalucía natal y, tras su periplo mediterráneo, en la marginalidad prostibularia de la ciudad de Roma, aparece toda una constelación semántica de conmutadores sexuales relacionados con el desplazamiento y lo geográfico (*andar*, *andorra*, *andaluz*, *caminar*, *corredor*, *echar en tierra*, *Levante*, *llegar*, *menear*, *pasar colchones*, o *venir*, entre otros), cuyo sentido todavía no ha sido completamente esclarecido en algunos pasajes. Y este doble código no es algo exclusivo de *La Lozana*: como expresa Piquero Rodríguez (2022:453), «la parcela de conocimiento referida a los viajes y los desplazamientos en el espacio […] posee unas indudables connotaciones sexuales en la tradición literaria hispánica».

En el caso de algunos términos, podemos decir que pertenecen a un código abierto, ya que el sentido sexual ha llegado a nuestros días o es fácilmente inferible del contexto. En otros es necesario recurrir a grupos de control para su decodificación, bien pasajes de la obra de evidente sentido erótico,[1] bien textos del mismo periodo, entre los que descuella la importante antología de *Poesía erótica del Siglo de Oro*, recopilada por Alzieu, Lissorgues y

[1] Se cita por la edición de Perugini (2004), con una detallada anotación del léxico de la obra; el número del mamotreto se citará en cifras romanas y, a continuación, el de página en arábigas.

Jammes, y conocida como *PESO*, además de diccionarios de la época, como el *Tesoro* de Covarrubias.

1.a. Andar

La primera vez que mantienen relaciones sexuales, este es el verbo empleado por Lozana para indicarle a Rampín que acompasen el ritmo del coito (ralentizándolo), de modo que ambos disfruten y alcancen el orgasmo al unísono: «no me ahinquéis, *andá* conmigo. Por ahí van allá. ¡Ay, qué priesa os dais y no miráis que está otrie en pasamiento sino vos!» (XIV, 78). Otra noche, Lozana vuelve a interpelar al criado-amante con el mismo imperativo: «*Andá*, entrá y empleá vuestra garrocha: entrá en coso» (XXII, 131); así, lo alienta a mantener un coito sirviéndose de la constelación semántica del toreo, decodificable como *entrar* = 'penetrar', *garrocha* = 'pene', y *coso* = 'vagina'.

No obstante, dicho uso de *andar* con el cual la mujer demanda al hombre sexo no es inventado por Delicado para la jerga de la protagonista, sino que pertenece a un uso común propio de la lengua de la época, como queda documentado en versos de *PESO*: «El mozo, que de *andar* muy a menudo/ tenía la fuerza y la virtud perdida» (p. 20, vv. 5-6). Mismo código que opera en refranes recopilados por Correas como «Andallo, mi vida, andallo, que sois pollo y vais para gallo» (1924:84), o mencionados en *La Lozana*: «Y si alguno viniere, hacé vos como la de Castañeda, que *el molino andando gana*» (XVIII, 110). Este último indica que hay que mantenerse activa, por lo que Lozana ofrecerá sus servicios sexuales a quien se le presente, dado su oficio y la connotación erótica derivada del campo semántico del molino, ya presente en el *Libro de buen amor*: «Non olvides la dueña, dicho te lo he de suso: / muger, molino e huerta siempre querié grand uso» (vv. 472-473) y también en Correas (1924:33): «Al molino y a la mujer, andar sobre él».

Otras veces *andar* conlleva inevitablemente implicaciones sexuales debido al personaje que realiza la acción: «¿Por qué no estáis a servir a cualque hombre de bien y no *andaréis* de casa en casa?» (XVIII, 108), le pregunta Lozana a una vieja prostituta, a la que recomienda una vida más tranquila y menos itinerante, aunque en el mismo oficio de trabajadora sexual, dado el sentido dilógico de *servir* que incluye el significado de 'mantener relaciones sexuales', «follar» (Garrote 2020:268).

Más adelante, el valijero, inmerso en la construcción de un verdadero catálogo de putas, afirma: «La tercera que, por no ser sin reputa, no abren

público a los que tienen por oficio *andar a pie*» (XXI, 128). La selección léxica y acumulación de términos de código cerrado vuelve a dotar a *andar* de un sentido sexual; por un lado, encontramos el truncamiento de *reputación* en *reputa*, en una forma sincrética que actúa como parónima de *puta* y, en consecuencia, remite a esta. Por otro, en el modo de describir a estos clientes de escasos recursos (a los cuales el tercer tipo de prostitutas se niega a atender) como «los que tienen por oficio andar a pie», Delicado los contrapone, *in absentia*, a los que andan a caballo, esto es, los caballeros, los mismos que pueden permitirse practicar sexo pagando (dentro de la misma constelación semántica que «cabalgar» o «alojar su caballo» [LII, 278]; véase el apartado 4). A ello se une el hecho de que tanto aquí como en otros pasajes de la obra, *pie* debe entenderse como 'pene' —basta recordar la descripción del fraire de la Merced, con «el pie como remo de galera»— (VII, 41, n. 211).

1.b. Andaluz/a

En el mamotreto XXIV, Silvio se pregunta quién es la dueña de esos excitantes contoneos por la calle que le han provocado una erección: «Voto a mí que es *andaluza*: en el *andar* y *meneo* se conoce. ¡Oh, qué pierna! En vella se me desperezó la complisión...» (XXIV, 140). La confluencia de los términos *andaluza* y *andar* nos pone sobre la pista de una falsa segmentación morfológica, mecanismo del código cerrado estudiado en Garrote (2020:135) donde el lector asociaría el uso del gentilicio *andaluz/a* con *andar* como 'mantener relaciones sexuales' y, en consecuencia, el adjetivo se carga semánticamente de 'muy activo/a sexualmente'. Así lo interpreta Garrote (2020:132-135) cuando lo estudia en Juan Ruiz y tiene en cuenta algún contexto de *La Lozana andaluza*, y lo incluye en su metaconmutador, que define *andar* como 'follar' y *andaluz* como 'follador' (2020:247), mientras que ni *PESO* ni Alonso Hernández ni Blasco y Ruiz Urbón recogen *andaluz*.

En otro momento, el narrador nos cuenta sobre Lozana que, «acordándose de su patria, quiso saber luego quién estaba aquí de aquella tierra y, aunque fuesen de Castilla, se hacía ella de allá por parte de un su tío. Y si era *andaluz*, mejor, y si de Turquía, mejor» (V, 33). De nuevo, la selección de los términos en la gradación ascendente de los gentilicios lleva a pensar que posean un sentido latente, más allá del patente geográfico. En este caso, la elección de Turquía, situada en la enumeración por encima de Andalucía mediante el adverbio comparativo de superioridad «mejor», nos remite a la concepción

de ardientes amantes de los turcos y muy bien dotados. Recuérdese, dentro de *El jardín de Venus* de Samaniego (ya en el s. XVIII), el cuento burlesco «El piñón», donde aparece un insaciable turco («robusto», v. 1), de miembro descomunal («*col suo membro, che e troppo lungo e grosso*», v. 24, según describe un italiano hecho antes prisionero), quien sodomiza a un andaluz:

> Considere el lector, aunque yo callo,
> qué magnitud tendría
> lo que sacó, criado en un serrallo
> sin sujeción de bragas ni alcancía (vv. 69-72).

Dicha concepción de los turcos como muy activos sexualmente ha llegado a nuestra contemporaneidad a través de novelas como *La pasión turca*, de Antonio Gala, e incluso se mantiene en el imaginario popular hoy día gracias a las telenovelas turcas emitidas en España.

1.c. Andorra

Como término derivado de «andar», también nos encontramos con el adjetivo *andorra*, contaminado sexualmente al caracterizar a la prostituta. En concreto, *andorra* es usado por Lozana al preguntar a Rampín por las diversas putas que va encontrando: «¿Y quién es aquella *andorra* que va con sombrero tapada, que va culeando y dos mozas lleva? RAMPÍN: Ésa, cualque cortesanilla por ahí» (XII, 62). Tal y como señala Perugini en su edición, «Handora está entre los epítetos de la alcahueta en *Libro de buen amor*, 926b»: «canpana, tarabilla, alcahueta nin porra, / xáquima, adalid nin guía nin handora;» (XII, 62, n. 341). Además, Corominas (1987:50) identifica su étimo «procedente del ár. gandura 'mujer coqueta, perezosa, entrometida y amiga de diversiones'». Por su parte, Covarrubias incluye, dentro de la entrada *andar*, el término *andora*, del que dice ser un «vocablo bárbaro, por la mujer ordinaria, que todo lo anda, amiga de callejear» (1611:118); y el *DLE* presenta una definición casi idéntica del adjetivo *andorrero, ra* («De andorra. 1. adj. coloq. Que todo lo anda; amigo de callejear»), de modo que la misma acepción ha permanecido hasta la actualidad.

En definitiva, la elección del término *andorra* da idea de la equiparación entre la mujer que camina mucho, por tanto, fuera de casa, y la fémina de conducta sexual desinhibida. Así lo ha expuesto Zafra, para quien, basándose

en *La instrucción de la mujer cristiana* (1523), de Juan Luis Vives, o *La perfecta casada* (1583), de fray Luis de León, resulta evidente la identificación del movimiento de la mujer en el espacio público con su grado de actividad sexual: «el salir, el viajar y el hablar públicamente se asocian con la disponibilidad sexual de la mujer y por esta razón que creemos necesario relacionar el movimiento con la conducta sexual que se espera de la mujer rodadera» (Zafra 2015:179).

También aparece *andorra* como topónimo inserto en un refrán alterado, tan habituales en *La Lozana*, para indicar el agitado deambular de las meretrices: «Miraldas cuáles van después de la Zoca y la Meca y la Val d'Andorra» (XLIX, 264). Ramírez Santacruz no recoge dicho refrán, quizás debido a que —como indica Perugini— se trata de varios refranes fusionados, que sí aparecen en los compendios de refranes más importantes:

> Correas, p. 49, refiere varias versiones del refrán: «Andar de Ceca en Meca y los Cañaverales; Andar de zoco en colodro». […] «Zanquil y Manquil y la Val de Andorra y la capa horadada» […] y el refrán recogido por Martínez Kleiser, 26.092: «En el valle de Andorra, la que no es puta, es zorra» (XLIX, 264, n. 1400).

Este último refrán sustenta la interpretación de *andorra* como 'puta', ya que la elección del topónimo en el proverbio y la presencia de este en el texto, no solo están motivadas por la rima en -orra con «zorra», sino también por la falsa segmentación morfológica que remite fonéticamente a *andar* y semánticamente a su sentido sexual, convirtiendo a Andorra en tierra de prostitutas y mujeres lascivas.

2. Cabalgar

En el caso del término *cabalgar*, en *PESO* (p. 204) se define como «palabra de uso tan corriente en este sentido que había dejado de ser metáfora. Se encuentra a cada página en *La Lozana andaluza*», y verdaderamente es así: la vieja prostituta Divicia dice estar «consumida del cabalgar» (LIII, 279), y Lozana cuenta que, gracias a su ayuda, una pareja soluciona sus problemas sexuales, de modo que «fuéronse y abrieron y cabalgaron» (LXI, 326), entre otros ejemplos. Blasco y Ruiz Urbón, por su lado, definen *cabalgar* como «cubrir sexualmente a la hembra», con estos versos: «—¿Qué me quiere,

señor? —Niña, hoderte. / Dígalo más rodado. —Cabalgarte» (2020:84). Dada la variedad de registros en que se expresa en este soneto el concepto 'practicar un coito', *cabalgar* representa un registro informal, como explica Garrote (2012:237-238): «Una multiplicidad diastrática que parte de lo vulgar o «liso» de joder (cfr. Montero Cartelle 2004), se desliza por lo «rodado» o coloquial (cabalgar) y lo refinado o «cortés» (gozar), y llega a lo cursi o «bobo» de merecer».

Sin embargo, también encontramos en la obra a quienes aspiran a «cabalgar de balde», esto es, 'mantener relaciones sexuales sin pagar'. Es el caso del «vagamundo» Sagüeso, personaje del cual se dice en la introducción al mamotreto LII que «tenía por oficio jugar y *cabalgar de balde*» (LII, 275). Poco después, en el diálogo se emplean los verbos *entrar* y *alojar el caballo* para hablar metafóricamente de 'mantener relaciones sexuales': «¡Que me convidéis a comer sólo por *entrar debajo de vuestra bandera*! [...] Lozana: ¡Calla, loco, cascos de agua, qu'está arriba madona Divicia y *alojarás tu caballo*!» (LII, 278). Este último sintagma nos remite de nuevo a *cabalgar*, con *caballo*, por 'pene'.

En ocasiones, la propia Lozana promete a algunos «*cabalgar de balde* putas honestas» (XXXII, 183) para ganarse su favor —como a Polidoro, para que le ayude a liberar a su criado Rampín, encarcelado—, si bien en otros momentos de la obra se rebela ante ello: «¿D'eso comeremos? Paga, si queréis, que no hay coño de balde» (XXVII, 160), evidenciando una clara conciencia de desempeñar un oficio remunerado y mediante una expresión metonímica de la parte por el todo («coño» por 'prostituta').

3. Caminar

Al comienzo del primer encuentro sexual de Rampín y Lozana encontramos *caminar* con el sentido de '*futuere*', de 'copular'; Lozana le dice a Rampín: «Buen principio lleváis: *caminá*, que la liebre está chacada» (XIV, 79). Tanto la situación comunicativa de máxima excitación como los otros términos del contexto —la liebre es metáfora del órgano sexual, dentro del motivo literario de la caza— evidencian dicho sentido sexual. En la misma línea, en *PESO* (p. 187) aparecen los siguientes versos:

> que mal puede *caminar*
> quien jamás llegó a mesón,

que tiene grandes las patas
y chiquito el espolón.

Por otra parte, en un cuento folclórico narrado por Lozana para mostrar la insaciabilidad femenina a cualquier edad, dos nueras se mofan de su suegra —insatisfecha sexualmente— al casarla con un viejo judío médico y hacer que este no mantuviera relaciones con ella («cabalgase») las dos primeras noches: «Rogaron al jodío que no la *cabalgase* dos noches […] Fueron las nueras al jodío y dijéronle que hiciese aquella noche lo que pudiese, y él, como era viejo, *caminó* y *pasó tres colchones*» (LX, 322).

Es decir, el anciano tiene el suficiente vigor como para mantener tres coitos en la misma noche («caminó y pasó tres colchones»), lo cual notamos por la satisfacción final de la suegra, que se muestra ahora contentísima con el nuevo marido, ya saciada.

4. Correr

También en la primera noche con Rampín, la protagonista exclama: «¡Aprieta y cava y ahoya, y todo a un tiempo! ¡A las clines [crines], corredor!» (XIV, 79), identificando a aquel con un caballo, por su vigor sexual, y animándolo a lograr juntos el orgasmo. En *PESO* es la voz masculina quien declara a la amante no poder refrenar el orgasmo para gozar de él los dos a la vez: «No te enojes, vida mía, / porque no puedo aguardarte, / que cuando mi gusto parte / va *corriendo* con porfía» (p. 199). De hecho, este poema indica, unos versos más adelante, que «no hay hombre cuerdo *a caballo*», sirviéndose de las mismas imágenes sexuales del *cabalgar* como 'practicar el coito' presente en *La Lozana*.

Además, hay que aclarar que, como comenta Piquero Rodríguez (2022:465), si bien el verbo *correr* en forma pronominal designa en código abierto 'eyacular', «en la poesía erótica áurea y medieval, sin embargo, la voz se utilizaba fundamentalmente con la acepción de 'copular'».

5.a. Echarse

Alonso Hernández define este verbo como «acostarse la puta para follar» (1977:302), acepción aplicable a las palabras de este personaje en nuestra obra: «Compañero: ¡Cómo va hacendosa! Lo que saca ella d'este engaño le

sacaría yo si la pudiese conducir a que *s'echase* conmigo» (XXIV, 146). Por su parte, Ulises, criado de Monseñor, justifica por el origen el hecho de que Lozana haya mantenido relaciones sexuales con dos hermanos: «Esta ha sido la causa que *se echase* mi amiga con dos hermanos: es turca y no hay más que pedir» (XXX, 173-174). La presencia del gentilicio *turca* refuerza la idea de *echarse* por 'mantener un coito', dado el tópico del vigor sexual de los habitantes del Imperio otomano, comentado más arriba («y si era *andaluz*, mejor, y si de Turquía, mejor» [V, 33]). En el imaginario colectivo, compartido por el autor de *La Lozana* y sus potenciales lectores, los turcos serían conocidos por su desinhibición en el sexo.

También Lozana usa dicho verbo al lamentarse de un encuentro sexual inesperado y poco satisfactorio, durante el cual no sabía cómo ponerse: «¡Nunca más perro a molino! Porque era más el miedo que tenía que no el gozo que hube, que no osaba ni sabía a qué parte *me echase*» (LI, 272).

5.b. Echar en tierra / echar en la mar

En su forma no pronominal, este verbo aparece acompañado de los circunstanciales de lugar *en tierra* y *en la mar* en el periplo mediterráneo de los protagonistas: «y así fue dada a un barquero que la *echase en la mar* [...] El cual, visto que era mujer, la *echó en tierra*, y, movido a piedad, le dio un su vestido» (IV, 31-32).

En cuanto a *echase en la mar*, para Costa Fontes (1998:440), «suggests a sexual encounter, recalling the erotic poem that begins "Por la mar abajo va Catalina"».

Asimismo, *PESO* no incluye *tierra* en su vocabulario, mientras que Garrote (2020:269) en su metaconmutador le asigna como primera acepción 'vagina'. Esta interpretación la sustentan los siguientes versos pertenecientes al *Diálogo entre el autor y su pluma*, de Cristóbal de Castillejo: «La *tierra* toda tomada / y ninguna guarda cierta, / la esperança casi muerta, / yo [el autor] rendido y vos [la pluma= 'el pene'] cansada, / y la vejez a la puerta» (en Garrote 2020:71). Blasco y Ruiz Urbón (2020:275) también definen *tierra* como el 'órgano sexual femenino': «De todo me será muy buen testigo / aquella que a troyano dio su tierra, / la reina de Cartago es la que digo, / [...]».

De la misma opinión son Perugini (IV, 31-32, nota 143), quien explica en su edición que «echarla en tierra es eufemismo por '*futuere*'», y Costa Fontes (1998:440): «The corresponding expression, according to which the

boatman "la echó en tierra" giving her "un su vestido con que se cubriese," confirms this interpretation. He puts Lozana on the ground and gets on top of her, "covering" her with his own body».

6. Levante

Por un lado, si *levantar* significa en código cerrado 'tener una erección' (*PESO*, p. 127; Garrote 2020:117), el topónimo *Levante* evoca por su relación con *levantar/se* dicho sentido sexual, de modo que, en el viaje por el Mediterráneo llevado a cabo por Diomedes y Lozana, algunos críticos han sabido ver el doble plano de significación, geográfica y erótica, del pasaje («Y pasando él *en levante* con mercadancía» [IV, 26]).

Entre ellos, Costa Fontes ha puesto de manifiesto que «the area chosen for these activities reflects more than mere geography, for Levante also means "erection"» (1998:434). Tras rastrear la poesía tradicional donde aparece el motivo de los amantes y el mar (como las barcarolas o las cantigas de amigo: «Ya se van los navíos, madre, / van para Levante»; Frenk, n.º 938), concluye que, en poemas como «Por la mar abajo, / va Catalina, / las piernas de fuera, / un fraile encima» (*PESO*, p. 269), «"sailing" becomes a metaphor for love-making» (1998:436) y que «Delicado's contemporaries would have realized inmediately that, since Lozana and Diomedes were lovers, their Levantine travels represented intercourse» (1998:438). En este sentido, para Costa Fontes la narrativa de los viajes en la obra funciona en ambos niveles, tanto en el literal como en el figurado o alegórico.

Por otro lado, los viajes marítimos evocarían en los lectores los desplazamientos por el Mediterráneo de un colectivo determinado: las prostitutas. Zafra explica que se trataba de una modalidad de «esposa temporal», acompañantes marítimas, tipo de prostitutas que seguían al ejército en sus campañas y eran conocidas como «maletas». La autora cita a la granadina Isabella de Luna, personaje real que llegó a Roma después de recorrer el Mediterráneo (Menéndez Pelayo la mencionó como posible trasunto real de personajes como Lozana), «modelo "vivo" de la pícara Lozana». De hecho, convertida en personaje de ficción por Bandello en dos *novelle*, se dice de ella que «per dar soccorso à i bisognosi soldati, e non gli lasciar morir di fame [...] non si trovado mai satia di prestar il suo cavallo à vettura, pure che fosse richiesta» (Zafra 2015:184). Según explica Zafra, «como comprobamos por la ironía de la cita, Isabella de Luna, como buena "peregrina" se

encarga de no dejar morir de hambre a los soldados y de dejarles montar su caballo» (2015:184).

Por su parte, Sepúlveda (2003:407) afirma que «*viajar por mar* y *navegar* son sinónimos en el campo del léxico erótico de 'ejercer la prostitución'». En este sentido, para Sepúlveda, «Delicado no solo dibuja una localización burlesca, con la que se insiste en las múltiples prácticas sexuales que experimentó la prostituta Lozana [...], sino que declara un modelo literario y señala un antecedente paródico» (2003:407).

En el análisis de los sentidos sexuales de los topónimos, del mismo modo que otros conmutadores pueden ser bien estructurales bien esporádicos, debemos tener en cuenta que, como señaló Sepúlveda (2003:398), «se impone la distinción entre los topónimos que adquieren excepcionalmente una connotación alusiva en un texto concreto y los que cuentan en su dimensión semántica con una parcela intrínseca de lubricidad. Esta se activaría en función del contexto, pero estaría presente ya en potencia en el término en cuestión». Analicemos el siguiente ejemplo: «Y soy conocida en todo Levante y Poniente ('erección' y 'el que penetra' [Garrote 2020:117]), y tan buen cuatrín de *pan* nos hacen allá como acá» (LV, 299). Si bien en *PESO* no aparece ningún ejemplo que apoye el sentido de *pan* como 'coito vaginal y anal', apuntado por Perugini, encontramos un poema titulado «Un juguete me pide mi dama, para la cama»: «y dice tiene un sabor / más dulce que *pan y nueces*» (p. 153). Alzieu *et al.* (2000:153, n. 13) explican que «el poder evocativo muy concreto de la palabra *nueces* y el sentido figurado muy frecuente de *pan* («*cunnus*») hicieron que la expresión *pan y nueces* cobrara alguna vez un sentido parcialmente erótico». Piquero Rodríguez (2015:549), por su parte, precisa que el pan es un «alimento con un doble sentido cazurro muy claro en toda la tradición, así como la *panadera*, el *molino* o incluso la propia *harina*», citando los siguientes versos de la poesía tradicional:

> Galán,
> tomá de mi pan.
> Tomalde en la mano,
> veréis qué liviano
> (Frenk, n.º 1165A; Piquero Rodríguez 2015:549-550).

7. Llegar

En otro momento de la obra, mientras mantienen relaciones sexuales, Lozana le pide a su criado Rampín que acompase el ritmo para que ambos («a la par») puedan alcanzar el orgasmo simultáneamente: «¡A la par, a la par, *lleguemos* a Jódar!» (XXII, 131). No es necesario aclarar que, puesto que es de noche y están en la cama, el único desplazamiento de los personajes es el motivado por los embates sexuales, y en consecuencia el verbo *llegar* alude a 'tener un orgasmo'. Además, como ya notaron Damiani y Allegra, e indica Perugini, *Jódar* es un pueblo de Jaén pero está usado aquí como eufemismo del verbo *joder*, por su carácter paronomástico.

8. Menear

El término *menear*, cuyo sentido de «moverse durante el acto sexual» (Blasco y Ruiz Urbón 2020:210) ha permanecido hasta la fecha, también lo encontramos en *La Lozana*. Por ejemplo, en el mamotreto XXVII, el Guardarropa contesta a Lozana, al decirle ella que había salido a buscar compañía de noche: «Señora, puede ser, mas no lo creo, que quien *menea* la miel, panales o miel *come*» (XXVII, 161). Dicha frase hecha, dado el contexto del pasaje —deseo del Guardarropa de mantener relaciones sexuales con Lozana: «pagá, si queréis, que no hay coño de balde» (XXVII, 160) le acaba de responder poco antes la protagonista al portugués—, y la acumulación de términos dilógicos en la oración, apoyan el sentido sexual de *menear*. Veámoslo uno a uno: en primer lugar, el sentido de «menear la miel», alusivo a 'moverse en el coito', lo refuerza la referencia a *miel* como 'goce sexual' en otros pasajes de la obra, como, por ejemplo, cuando la protagonista exclama en medio del apoteósico encuentro sexual con Rampín: «¡Ay, qué *miel* tan sabrosa!» (XIV, 80), o cuando se describe la concentración de cortesanas en Roma, mediante el símil «juntas como colmenas» (XII, 61).

En *PESO* también se recogen varios ejemplos de *miel* en el sentido de 'goce sexual'; por ejemplo, en un soneto que, contraponiendo las habilidades amatorias de una doncella y una matrona, dice de la segunda «que en *miel* y leche/ convierte las medulas de los huesos» (p. 14), o el reclamo de sexo de una recién casada al marido: ««Hacéislo, dijo ella, de taimado: / que poco de la *miel* queréis gustar, / porque esté el apetito siempre entero» (p. 29).

Por su parte, Blasco y Ruiz Urbón (2020: 211) definen *miel* como 'esperma', apoyándose en los siguientes versos, cuya comparación evidencia lo sabroso del disfrute erótico: «Las mozuelas tiernas / se huelgan con él, / porque es como miel / cuajada en almendras» (Anónimo). En definitiva, como señala Piquero Rodríguez (2015: 541): «parece claro que en la época en la que se enmarca la obra la *miel* y, en general, las acciones relacionadas con las *abejas* eran usualmente interpretadas dentro del imaginario erótico popular».

En cuanto al verbo *comer*, cabe interpretarlo como «introducir el pene en la vagina o en la boca» (Blasco y Ruiz Urbón 2020:111), del mismo modo que en poemas tradicionales como: «Estas serán, damas bellas, / para que *comáis* con ellas / dulce leche» (*PESO*, p. 130). Se trata, por lo demás, de una acepción que no nos resulta ajena en la actualidad, especialmente referida al sexo oral.

9. Venir

Silvio se lamenta de que, excitado tras contemplar los contoneos de Lozana caminando, no tiene compañía para satisfacerse: «Siempre que me *vienen* estos lances *vengo* solo» (XXIV, 140). La reduplicación del verbo *venir* en el fragmento nos pone sobre la pista de la dilogía; en el primer caso, «me vienen estos lances» se refiere a que le ocurren estas cosas, esto es, se excita, mientras que el segundo *venir* está empleado con el sentido de 'llegar al orgasmo' —de hecho, Silvio se lamenta, puesto que lo goza en soledad, fruto del onanismo—. Así lo definen Blasco y Ruiz Urbón (autorizando con «Date priesa, acaba, que me viene el gusto, / pues sabes que lo tengo harto justo (Anónimo)» [2020:287]) y lo explica Perugini en nota. Similar contexto sexual se da, por ejemplo, en unas seguidillas: «Mira que yo acabo y tú no vienes; / date prisa, amor mío, ¿qué te detienes?» (*PESO*, p. 271), donde la amante exhorta a su pareja a llegar al orgasmo juntos.

La anterior es solo una muestra de los abundantes términos referidos al campo semántico del movimiento que presentan en *La Lozana andaluza* un sentido sexual, los cuales no constituyen una peculiaridad semántica del léxico de la obra, sino que se insertan en una rica y extensa tradición literaria erótica hispánica.

Bibliografía

Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1977.

Blasco, Javier y Ruiz Urbón, Cristina, *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española del Siglo de Oro*, pról. G. Garrote Bernal, Peter Lang, Berlín, 2020.

Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1987.

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, RAE, Madrid, 1924.

Costa Fontes, Manuel da, «The Art of "Sailing" in *La Lozana Andaluza*», *Hispanic Review*, 66, 4 (1998), pp. 433-445.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Alta Fulla, Barcelona, 1989.

Delicado, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. C. Perugini, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004.

—, *La Lozana andaluza*, ed. J. Sepúlveda, ed. revisada y preparada por C. Perugini, Analecta Malacitana, anejo LXXX, Málaga, 2011.

Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Facultad de Filosofía y Letras UNAM / El Colegio de México / Fondo de cultura económica, México, 2003.

Garrote Bernal, Gaspar, «Practicantes del ingenio sexual (siglos XIII--XVII)», *AnMal Electrónica*, 32 (2012), pp. 237-238.

—, *Con dos poéticas. Teoría historicista de la literatura sexual española*, Agilice Digital, Valladolid, 2020.

Martínez Kleiser, Luis, *Refranero general ideológico español*, Hernando, Madrid, 1986.

Piquero Rodríguez, Álvaro, «Erotismo natural en *La Lozana andaluza*: una visión translaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado», *eHumanista*, 31 (2015), pp. 539-559.

—, «El viaje como metáfora sexual: de la lírica tradicional a la poesía áurea», *Studia Aurea*, 16 (2022), pp. 453-484.

Poesía erótica del Siglo de Oro, ed. P. Alzieu, R. Jammes y Y. Lissorgues, Crítica, Barcelona, 2000 [1975].

Ramírez Santacruz, Francisco, «El aspecto paremiológico en el *Retrato de La Lozana andaluza* de Francisco Delicado», *Estudios Humanísticos. Filología*, 31 (2009), pp. 271-302.

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*, www.rae.es.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. A. Blecua, Cátedra, Madrid, 2016.

Samaniego, Félix María de, *El jardín de Venus*, ed. E. Palacios Fernández, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003.

Sepúlveda, Jesús, «Bosquejo de geografía equívoca», en *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, ed. I. Arellano Ayuso, Universidad de Navarra / Vervuert Verlagsgesellschaft, Pamplona, 2003, pp. 396-411.

Zafra, Enriqueta, «Piedra rodadera no es buena para cimiento: el caso de la pícara Lozana y otras españolas "sueltas" de la época», *Lemir*, 19 (2015), pp. 177-202.

La desnudez en los libros de caballerías

Tomasa Pilar Pastrana Santamarta
IES Juan del Enzina (León)

La desnudez ha tenido un carácter ambivalente a través de la historia en Occidente. En la Biblia se considera una marca de ignominia, de desorden moral, de castigo divino o de indignidad, puesto que llevar el cuerpo vestido es un imperativo moral en la cultura judía y cristiana (Azcárraga 2001:16). Por otro lado, esta idea convive con la opuesta: la que considera la desnudez como aquello puro e inocente y que no está corrompido ni por el mundo, ni por la banalidad de los bienes materiales.

Remontándonos al Renacimiento, se puede decir que la recuperación y el resurgir de la Antigüedad clásica permitió dar cabida al desnudo en las representaciones de figuras mitológicas y alegorías, convirtiendo la contemplación de la desnudez en algo aceptable, aunque siempre con ocultaciones de ciertas partes del cuerpo de difícil ejecución no por cuestiones de índole técnica o artística, sino de carácter cultural (Tusquets 2007). Es habitual encontrar la representación alegórica de la verdad desnuda, con un libro y sobre la esfera terrestre: así ocurre en las estampas de Johan I. Wierix (1549-1618), Agostino Carraci (1557-1602), o Cornelis-Dircksz Boissens (1597-1634).[1] También Alciato en sus *Emblemas* de 1531 hace lo mismo, aunque en la versión de 1549 de Daza, la verdad se representa cubierta con un traje abierto que permite ver su cuerpo.[2] Por otro lado, en representaciones pictóricas de esta época también conviven figuras vestidas y desnudas: basta recordar la obra de Tiziano *Amor sacro y amor profano* o la de Botticelli *El nacimiento de Venus*.

[1] Los títulos son *La verdad triunfante, Alegoría del salmo de David* y *Triunfo de la verdad desvelada. O alegoría de la guerra y la paz* respectivamente (García Vega 2007:II,168, 173 y I,119).

[2] En los libros de caballerías se mostrará vestida: «estava en carnes e un cendal ante sus vergüenças» (*Polindo*, p. 125), o tendrá forma de «donzella muy honesta, vestida de blanco» (*Baldo*, p. 144).

En este marco cultural, cabría analizar la presencia de la desnudez en las obras literarias del momento, tomando como objeto de estudio una selección de libros de caballerías con mayor o menor grado de difusión y producidos entre 1510 y 1564.[3] Se suscitan varias preguntas al hablar de esta cuestión. En primer lugar, si hay cabida o no para el desnudo en ellos, si así fuera, cuáles serían los momentos en que se alude a un cuerpo desnudo y el grado de especificación que se ofrece, quiénes contemplan esta desnudez y finalmente cuál sería su función. La limitada extensión de este artículo pretende ser un acercamiento a este tema que puede contribuir a comprender mejor estas obras.

Desnudez y necesidad narrativa

La desnudez se menciona en momentos obligados por la propia necesidad narrativa. En estas escenas se alude al hecho de desprenderse de las ropas de forma casual. Se describen escenas cotidianas que buscan la verosimilitud: así ocurre con el momento de acostarse, donde se emplea el verbo *desnudarse la ropa* como sinónimo de 'quitarse la ropa', pues en aquella época la gente dormía desnuda (Dibie 2000:74-75). En estos casos no existe descripción, ni alusión a ninguna de las partes del cuerpo en concreto y son los propios personajes quienes se desvisten. Aparte de los sirvientes, no habrá testigos de esta desnudez, que ocurre en el ámbito de la esfera privada del hogar. De este modo, se leen ejemplos en varias obras (*Belianís de Grecia*, pp. 447 y 136-137; *Renaldos de Montalbán*, II, p. LXV; *Palmerín de Olivia*, p. 21; *Esplandián*, p. 222); existen otros ejemplos en los que el narrador hace hincapié en cómo los caballeros no se desnudan para dormir por estar alerta para una batalla inminente o por estar ocupados en otros quehaceres (*Lepolemo*, p. 135; *Polindo*, p. 101; *Valerián de Hungría*, p. 82).

Otro momento donde la desnudez se atribuye a las necesidades narrativas tiene lugar cuando los caballeros son desvestidos para curarse de sus heridas tras los combates, ante una situación de fragilidad física que les impide moverse. En estas escenas se alude a doncellas (*Belianís de Grecia*, pp. 12, 17 y 86), maestros, léase médicos, que acuden en auxilio, o incluso gentes en

[3] Los libros analizados son *Esplandián*, *Palmerín de Olivia*, *Renaldos de Montalbán*, *Floriseo*, *Claribalte*, *Lepolemo*, *Reimundo de Grecia*, *Polindo*, *Guarino Mezquino*, *Florindo*, *Trapisonda*, *Valerián de Hungría*, *Baldo*, *Belianís de Grecia* y *Olivante de Laura*.

disposición de ayudar que curan al héroe (*Guarino*, III, p. xxv). Tampoco aquí habrá alusiones a partes del cuerpo desnudo y la acción transcurre en un espacio que no resulta familiar.

En otras ocasiones, la desnudez precede a prácticas deportivas, como nadar o luchar: «yo entraré desnudo a ver este vado e, si fuere peligroso, aprovecharme he del nadar que yo sé» (*Floriseo*, p. 47), «dos que luchavan desnudos y untados con olio y este era un juego de pastores» (*Baldo*, p. 37). Y finalmente, hay momentos en que se sustituyen unas prendas por otras para cambiar de identidad, ya sea mediante el uso de disfraces para divertimento (*Florindo*, p. 204), o como reflejo de pensamiento supersticioso que atribuye a las prendas un valor especial transformador de la identidad (*Baldo*, p. 199).

Desnudez y mundo clásico

Las figuras mitológicas de Cupido y Venus, tan frecuentes en los cuadros renacentistas, también se mencionan en los libros de caballerías, especialmente en aquellos de marcado carácter cortesano. Aparecen ambas figuras representadas «con gran apostura» en el escudo de Perianeo (*Belianís de Grecia*, pp. 21-22). Por otro lado, Cupido se talla en colgantes de piedras preciosas (*Belianís de Grecia*, pp. 90-91), incluso en algún carro triunfal con motivo de unas bodas (*Polindo*, p. 21). La desnudez de Cupido podría entenderse como «un símbolo de la naturaleza espiritual del amor» (Alciato 1985:39). Del mismo modo, el joyel que el caballero de la rosa lleva colgando del cuello representa a Venus, una clara invocación a la «medianera, madre y señora del amor» (*Claribalte*, pp. 44-45), algo frecuente en estas obras en las que lo religioso y mitológico conviven sin contradicción.[4] No se detienen los narradores en la descripción física de estos cuerpos, que probablemente responderían al canon clásico de perfección anatómica y a su ideal de belleza.

Desnudez y erotismo

Son frecuentes en los libros de caballerías escenas de ligero carácter erótico, siendo habituales las tentaciones amorosas que sufren los protagonistas

[4] La Iglesia no desdeñaba el uso de la mitología de forma didáctica, de hecho, figuras mitológicas y bíblicas conviven en los templos en el siglo xvi.

seducidos por una mujer.[5] Así ocurre con la sibila que intenta atraer a Guarino acostándose desnuda a su lado, «mostrole sus fermosas carnes blancas como nieue: & las tetas parecian que eran vn poco de nieue» (*Guarino*, V, p. XX). También el duque Floriseo, padre de Florindo, es tentado y cae en el pecado de la lujuria cuando el demonio transfigurado en una mujer lo seduce (*Florindo*, pp. 249-250). Lo mismo sufre Trineo, que sucumbirá ante la infanta Aurencida que «tenía los sus muy hermosos pechos de fuera» (*Palmerín de Olivia*, pp. 328-329). Las connotaciones eróticas en estas escenas son evidentes y suponen un momento culminante en la narración (*Belianís de Grecia*, pp. 446-447; *Palmerín de Olivia*, p. 194). Solamente en aquellos casos en que se juega con las pasiones y los personajes son víctimas de engaños se vincula la desnudez con lo inmoral o prohibido. El tono de estas escenas dependerá del narrador: se encuentran comentarios socarrones (*Renaldos de Montalbán*, I, p. LI), de un elevado preciosismo descriptivo de prendas y joyas como si se tratara de un cuadro (*Belianís de Grecia*, p. 143) o prolijas descripciones de sentimientos para recrear el encuentro de los amantes (*Valerián de Hungría*, p. 541).

Al lado de estas escenas amorosas donde los amantes disfrutan desnudos de su pasión, existen escenas de voyerismo, por ejemplo, cuando Valerián y Dromisto contemplan a través de su libro mágico dónde está capturada Flerisena y su criada Erminia (*Valerián de Hungría*, p. 463). Excepto en el último ejemplo, una intrusión en el ámbito privado de la princesa, en las restantes obras el cuerpo desnudo se muestra a otra persona voluntariamente en escenas de carácter íntimo en las que las alusiones, si existen, se limitan a la parte superior del cuerpo femenino: pecho, hombros y cuello, mientras que no habrá descripciones del cuerpo masculino, simplemente meras alusiones a su desnudez, por ejemplo: «despojose muy prestamente de sus ropas e metiose en el lecho» (*Palmerín de Olivia*, pp. 328-329).

Desnudez y primitivismo

La desnudez también se vincula con lo incivilizado y salvaje, con lo ajeno a la vida en sociedad, pues, en tanto que el arte textil forma parte de la cultura, la falta de vestidos o de perfección técnica en los mismos se asocia con

[5] Sobre el tema de las tentaciones amorosas y la seducción véanse: Campos García Rojas (2001), Cuesta Torre (2001), Aguilar Perdomo (2004).

pueblos primitivos. Existía entonces la firme creencia de que todo pueblo civilizado usaba ropa, por eso, ante los descubrimientos de nuevos territorios poblados por indios, se explicó que la falta de pudor que estos sentían hacia su desnudez era debida a su naturaleza cercana a las bestias, dado que en occidente esta vergüenza era consustancial al ser humano desde el pecado de Adán y Eva. Así se recoge en *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578), de Léry (Murdock 2004:133):

> a rule of natural honesty, in which man does not go naked, but covered and clothed. And if some people who live differently do exist, (as we are told do the savages of the other pole, and sometimes the spirit of error revealed such abuses in our Europe) such people one can say approach the nature of beasts and are deprived of common sense by a just judgment of God.

En efecto, la «invención gráfica del nuevo mundo» (Cano 2003:1) que conocemos a través de las representaciones de indígenas en la cartografía de la época y en los libros de trajes, como *Recueil de la diversité des habits* (1562) de Francois Desprez (1525-1580), realizados en Europa, muestran figuras de indígenas sin vestidos significando con esto que son «seres inferiores» (Castro 2012:41). También los libros de caballerías, algunos anteriores a estas fechas, reflejan las mismas ideas en sus páginas. Aquí, los habitantes de regiones recónditas, a veces pobladas de seres monstruosos, se representan desnudos, pues «eran todos los mas vestidos de cueros de animales: & algunos que no trayan cueros vestidos: estauan desnudos» (*Guarino*, II, p. XXIII). Por otro lado, no faltan en estas obras los salvajes, contrapunto de los caballeros, y en palabras de Covarrubias «unos hombres todos cubiertos de vello de pies a cabeça con cabellos largos y barba larga. Estos llamaron los escritores de libros de caballerías salvages». De hecho, se sabe que fueron los escritores de los libros de caballerías quienes difundieron esta figura (López-Ríos 1999:40), pues ya Léry en la obra antes citada desmentía su existencia al hablar de seres de gran estatura: «They are by no means covered with hair; in fact, they are not by nature any hairier than we are over here in this country» (Carvahlo 2020:43).[6] A pesar de esto, siguen presentes en el imaginario europeo como pobladores de lugares lejanos, y siempre sin vestido, pues este aspecto cultural determina la pertenencia a lo civilizado. Se leen ejemplos de este tipo

[6] Diego de San Pedro sería el primero en popularizar la figura del salvaje en *Cárcel de amor* a fines del siglo XV.

en numerosas obras: «e andan sin ropas […] Su condición es contra toda razón e humanidad» (*Floriseo*, pp. 205-206). Expresiones similares pueden leerse en otras obras (*Lepolemo*, p. 161; *Olivante de Laura*, pp. 119 y 305; *Guarino*, II, p. 11).

Además, existía la creencia de que no llevar prendas sobre el cuerpo hacía que creciera pelo y, por eso, se pensaba que los náufragos o las personas en reclusión podían acabar cubiertas de vello, como han visto «los que han navegado por mares remotos», señala Covarrubias. También el Inca Garcilaso en sus *Comentarios Reales* (1609) relata que a Pedro Serrano, tras varios años en una isla, «le creció el vello de todo el cuerpo tan excesivamente que parecía pellejo de animal, y no cualquiera, sino el de un jabalí; el cabello y la barba le pasaba de la cinta» (p. 19). Por eso, no es gratuito que tras una prisión de más de tres décadas la madre de Guarino se presente «muy pelosa y descalzos los pies» (*Guarino*, VI, p. XXX) y el padre «peloso y roto y desbaratado» (*Guarino*, VI, p. XLIII). Del mismo modo, en *Olivante de Laura*, el narrador pone especial empeño en indicar que a las dos mujeres náufragas que han estado en la isla nunca les han faltado prendas, en lo que es una forma de dar a entender explícitamente que no les ha salido vello y han seguido siendo seres civilizados (*Olivante de Laura*, p. 716).

La desnudez se considera un rasgo inherente a estos pobladores de lejanas tierras y señala un nivel más inferior de civilización. Es una desnudez que se expone sin sentimiento de vergüenza y que provoca rechazo en quien la contempla por asociarse a algo salvaje.

Desnudez y degradación jerárquica

El vestido, además de señalar civilización, sirve para indicar jerarquía social, permite situar a los personajes en el mundo. Por eso, privar a alguien de su atuendo, en tanto que indicador de estatus y constructor de la identidad, equivale a negarle su estado.[7] Esta idea está latente en los momentos en que los personajes son despojados de sus prendas. En la *Trapisonda*, el rey Atamante exige la rendición de Renaldos, para lo cual ha de presentarse ante él «desnudo» o «en camisa», privado de toda marca de poder, con una correa

[7] Jones remite a Michael Neill en *Issues of Death*, donde habla de cómo la vergüenza a la muerte en el Renacimiento está relacionada con la desnudez (Jones y Stallybrass 2003:270).

en la cabeza como si fuera esclavo (*Trapisonda*, p. LXXVIII). En la misma obra, Renaldos devolverá las ropas a unos reyes que habían sido maniatados y despojados de sus vestidos, para corregir así la vejación sufrida (*Trapisonda*, p. XXXIII). También de la madre de Guarino, reina que es, se dice que nunca se vio «mayor manzilla», pues lleva «los vestidos muy rotos y por muchas partes mostraua las carnes» (*Guarino*, VI, p. XLIII). En *Baldo*, la deshonra que supone perder cualquier marca de distinción social, unida a la afrenta de mostrar el cuerpo desnudo ante los demás, se usa como elemento disuasorio para evitar los suicidios de jóvenes doncellas en Mileto, pues quien lo cometiera habría de ser «enterrada desnuda y con la soga a la garganta, con lo cual cesó la voluntaria mortandad» (*Baldo*, p. 119). La desnudez como humillación ocurre incluso en el infierno, donde «ánimas desnudas» la padecen (*Guarino*, VI, p. XXIV y VI, p. XX). Finalmente, también se pueden encontrar alusiones metafóricas en *Belianís de Grecia*, donde el narrador habla de la desnudez como el castigo que inflige Cupido a los amantes, a quienes hace caminar «desnudos entre esperanza y favor» (*Belianís de Grecia* p. 251), sin marcas de jerarquía, pues él los domina a todos.

Desnudez y humillación por castigo físico

La humillación por la desnudez será mayor cuanto más público la presencie, pues la vergüenza y escarnio surge de la exposición del cuerpo públicamente. Cabe aquí recordar la escena de *Lepolemo* en la que el héroe se divierte mostrando sus habilidades con la magia haciendo desaparecer la ropa de sus criados, quienes se avergüenzan al verse desnudos, pero que «no lo tuvieron en nada» (*Lepolemo*, p. 267) cuando se percatan de que todo es un juego de su señor y que solo los ha visto él y otros nobles de la casa; la afrenta pues, no existe.

Son abundantes las escenas de desnudez como paso previo a un castigo físico, bien sean azotes u hoguera. Es el castigo que reciben quienes participan en complots, traidores, caballeros, reyes, o amantes: «dio públicos castigos […] los echó de la villa desnudos» (*Florindo*, p. 282), «sacaron al rey don Organtino todo desnudo & dando le muy crueles açotes y lleuáuanle a crucificar» (*Trapisonda*, p. LXXVIII), «e mandó yr a fazer grandes fuegos para ambos a dos e que pusiessen a Trineo desnudo encima de un rocín» (*Palmerín de Olivia*, p. 334), «los hiziesse desnudar en cueros biuos y açotar rezio hasta que dixessen la verdad» (*Renaldos de Montalbán*, I, p. XVI), «que

fuesse Galalon preso & le desnudasen & con dos rezias varas le açotasen atado a vn árbol» (*Renaldos de Montalbán*, II, p. v), «Muselina y Gilbeco fueron atados a un árbol, desnudos, y allí cada uno se vengaba como mejor podía» (*Baldo*, p. 91). El papel que juega la desnudez para significar humillación se ve claramente en *Guarino*, donde se agravia a un mensajero cortándole el pelo, y cuando Guarino comprende la afrenta responde devolviendo al mensajero del bando contrario, no solo trasquilado sino también desnudo: «e assi desnudo & sin ningún pelo lo embió al real: & aquesta fue la respuesta que embió el Mezquino a Leoneto» (*Guarino*, VIII, p. VI). Se trata de castigos ejemplarizantes, públicos, de hecho, se expresa abiertamente que privar a alguien de sus vestidos y exponerlos a la vista de los demás es una afrenta «por darles mayor pena y vergüenza» (*Renaldos de Montalbán*, I, p. LII). En estos desnudos no existen descripciones detalladas del cuerpo, la función es significar que a través de este castigo se restaura el orden que se había alterado con conductas reprobables como la traición o el insulto.

Por otro lado, existen momentos en que se usa la desnudez como paso previo a una ofensa inmerecida que será ejecutada por personajes reprobables. Predominan las ofensas a figuras femeninas, aunque también se injuria a hombres: «y traían entre ellos a un viejo desnudo, las manos atadas atrás, que venía haziendo muy gran llanto» (*Polindo*, p. 38). Es un lugar común el caso de la doncella que pide socorro al caballero por las afrentas de que es objeto. Así ocurre en *Floriseo*, donde una mujer «desnuda en camisa» (*Floriseo*, p. 47) hace el mayor llanto en busca de auxilio para evitar que abusen de ella, o en *Valerián de Hungría*, donde la afrenta no se logra evitar: «después que a su sabor toda la noche nos tuvieron, antes que amaneciesse nos desnudaron para, según dixeron, matarnos a açotes» (*Valerián de Hungría*, p. 244). También los prisioneros sufren la vejación de estar desnudos y sin defensa y una de las acciones que se acomete tras liberar a más de doscientos será darles vestidos «que les hiziessen de vestir a todos, assí a las mugeres como a los hombres» (*Lepolemo*, p. 180). La función de esta desnudez forzada es exaltar el ánimo contra los caballeros innobles que se rigen por la violencia y humillan a los personajes privándoles de ropas.

Por último, incluyo en el desnudo como humillación el despojo de los vencidos, pues, si bien los hombres están muertos y las prendas y armas constituyen el botín de una batalla, hay en el pillaje una suerte de humillación por la derrota. Esta práctica, habitual en la época, aparece representada en la estampa de Tempesta *Soldados victoriosos desnudando los muertos*

(García Vega 2007:I, 281) o el tapiz *Botín de Cannas*, donde Aníbal mira complaciente cómo los cartagineses despojan a los vencidos (Martín Avedillo 1989:43). Solo en *Claribalte*, libro más cortesano, no se mencionan escenas de este tipo. La desnudez en este caso no es voluntaria y se ejecuta con violencia. El abandono de los cuerpos sin entierro, algunas veces a merced de las aves de rapiña, otras veces quemados, funciona como una forma de desprestigio: «desnudando a todos los moros muertos: assi de ropas como de armas dexando sus carnes a que fuesen vianda de las aues» (*Renaldos de Montalbán*, I, p. LIX), «el emperador otorgó las armas e vestidos d'ellos a los que los quemarían» (*Valerián de Hungría*, p. 85). En ninguna ocasión habrá alusiones al cuerpo desnudo, sino a la riqueza que se obtiene.

Desnudez y desprecio del mundo

La privación voluntaria de prendas es una señal de rechazo de las pompas mundanas en favor de una vida de entrega a la religión, de esta forma la desnudez no será una afrenta, sino algo loable. En esta época hay muchas estampas de san Francisco, cuya vida se identificará con la de Cristo, a quien imita, y esta iconografía gozará de gran difusión durante la Contrarreforma. Se representará al santo convirtiendo agua en vino, aclamado al entrar sobre un asno en una ciudad, o con una mujer que le besa y lava los pies. En un grabado de Philips Galle (1537-1612) titulado *Religiosa inocencia y simplicidad* aparece desnudo, tras haber entregado al obispo sus vestiduras, que simbolizan el poder y la riqueza, y en otro plano se le ve alejarse a predicar sin ropas.[8]

Así pues, la desnudez goza de connotaciones positivas en un contexto religioso, cuando sugiere un acercamiento y entrega a Dios.[9] En algunas obras se pueden ver alusiones de este tipo; así en *Esplandián*, el narrador amonesta al lector y recuerda la entrega de Cristo por los hombres, pues llegó al mundo «descalço, desnudo, sin ninguna cobdicia» (*Esplandián*, p. 346). Igualmente, el cuerpo desnudo del mago Malgesí tras su muerte «desnudo en carnes & todo cubierto de sus cabellos & barvas» (*Trapisonda*, p. LIV) recuerda al de los santos, puesto que despide buen olor a pesar del tiempo

[8] Pertenece a la serie *Vida de san Francisco* (1587) (García Vega 2007:II, 57).

[9] Esta idea existe ya en la Edad Media. En la *Vida de santa María Egipciaca*, la protagonista, tras purgar sus pecados en el desierto, muere desnuda y demacrada.

que lleva fallecido. Su desnudez no es ofensiva, ni repugna a los presentes porque simboliza el rechazo de las vanidades.

En otras ocasiones esta desnudez se limita a una parte del cuerpo, simbolizando la privación de todo lo material, como ocurre al estar descalzo y tener la cabeza descubierta. Así se presenta a Renaldos en peregrinación a Jerusalén «a pie descalço y sin bonete» (*Trapisonda*, p. XIX) y al sacerdote del templo de Diana que imita el atuendo de los eremitas cristianos «descalço: sin ninguna cosa en los pies ni en la cabeça» (*Guarino*, II, p. XXXII). En *Lepolemo*, se emplea este concepto de forma metafórica entendiendo la desnudez como ausencia de bienes materiales, y así se ensalza a la hija del gigante al decir que casarse con ella es una suerte, aunque esté «desnuda y sin heredad» (*Lepolemo*, p. 200).

Desde un plano teórico e incluso moral se podría entender la desnudez como un estado de pureza de la persona, en tanto que no se emplean elementos artificiales para enmascarar el cuerpo. La desnudez señala un rechazo consciente a lo material y un acercamiento a la verdadera esencia del hombre, tras haber superado el primitivismo y la civilización. No es una desnudez temporal, sino permanente y voluntaria y es contemplada por el resto de los personajes con respeto y veneración.

Conclusión

La presencia de la desnudez en las obras analizadas se observa en la recreación de hábitos cotidianos, instancias de intimidad amorosa, momentos de religiosidad, descripciones de seres primitivos, castigos con degradación jerárquica, vejación y derrota.[10] La recuperación del mundo clásico no transcenderá más allá de representaciones artísticas, pinturas y joyas en las que sí existe licencia para mostrar cuerpos desnudos, aunque las descripciones de las mismas son inexistentes. Aquellas escenas que remiten a la cotidianeidad, ya sea a través del reposo del cuerpo o del cuidado de la salud son referidas sin especial detenimiento y con gran naturalidad. Por otro lado, las escenas amorosas reciben una especial atención, los narradores se detendrán en ellas en mayor o menor grado, aludiendo a partes del cuerpo y

[10] En *Floriseo*, *Claribalte* y *Reimundo de Grecia* no existen estas alusiones, aunque en las dos primeras obras se recogen las expresiones: «desnuda en camisa» (*Floriseo*, p. 47), o «no nacer en casa desnuda» (*Claribalte*, p. 44).

gustosos de recrear el encuentro de los amantes, muchas veces prohibido. La desnudez, ya sea total o simbólica, para significar abnegación religiosa, se describe con respeto y sin detenerse en detalles. Es notorio el interés de los narradores por señalar la desnudez en el caso de pueblos lejanos o seres extraños, pues así indican su falta de pertenencia al mundo civilizado. La desnudez en estos casos sirve para crear en el lector un sentimiento de rechazo y temor que surge de la contemplación de lo salvaje. Por último, son muy abundantes los momentos en que la desnudez es expuesta públicamente, de forma violenta y contra la voluntad del que la sufre. Se alude a ella en la derrota en los vencidos, en la toma de prisioneros, en las humillaciones y en los castigos ejemplarizantes. Aunque no haya descripciones, la vergüenza de exponer el cuerpo ante los demás para un castigo físico o social a través de la pérdida de elementos que simbolizan jerarquía parece crear en los personajes un sentimiento de rechazo por la brutalidad en aquellos casos en los que es fruto de la injusticia, y de satisfacción cuando es algo merecido y se restaura el orden.

Bibliografía

Aguilar Perdomo, María del Rosario, «Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles», *Voz y Letra*, XV, 1 (2004), pp. 3-24.

Alciato, Andrea, *Emblemas*, ed. S. Sebastián, Akal, Colección arte y estética, Madrid, 1985.

Azcárraga Severt, María Josefa de, «La indumentaria en el Antiguo Testamento: sus gozos y sus sombras», en *Tejer y vestir: de la Antigüedad al Islam*, ed. M. Marín, CSIF, Madrid, 2001, pp.15-41.

Baldo, ed. F. Gernert, CEC, Alcalá de Henares, 2002.

Basurto, Fernando, *Florindo*, ed. A. del Río Nogueras, CEC, Alcalá de Henares, 2007.

Bernal, Fernando, *Floriseo*, ed. J. Guijarro Ceballos, CEC, Alcalá de Henares, 2003.

—, *Reymundo de Grecia,* ed. I. A. Corfis, Colección de Textos Caballerescos Hispánicos, Hispanic Seminary of Medieval Studies, https://textred.spanport.lss.wisc.edu/chivalric/index.html.

Campos García Rojas, Axayácalt, «Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías», *Revista de Poética Medieval*, 6 (2001), pp. 11-26.

Cano, Ingreet Juliet, «Imagen del cuerpo desnudo. Acercamiento a algunos dibujos y grabados del siglo XVI», en *Revista Chilena de Antropología Visual*, 3 (2003), pp. 33-58.
Carvalho, Larissa. «Los libros de trajes del siglo XVI y la asimilación de culturas no europeas», en *Cultura impresa y visualidad*, ed. M. Garone Gravier y M. Sánchez Menchero, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, 2020, pp. 41-52.
Castro Hernández, Pablo, «Monstruos, rarezas y maravillas en el nuevo mundo. Una lectura a la visión europea de los indios de la Patagonia y Tierra del Fuego mediante la cartografía de los siglos XVI y XVII», en *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen*, 4 (2012), pp. 30-52.
Clemente, Dionís, *Valerián de Hungría*, ed. J. Duce García, CEC, Alcalá de Henares, 2010.
Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1.
Crónica del noble caballero Guarino Mesquino, ed. P. Ancos y S. Bryant, Colección de Textos Caballerescos Hispánicos, Hispanic Seminary of Medieval Studies, https://textred.spanport.lss.wisc.edu/chivalric/index.html.
Cuesta Torre, María Luzdivina, «Fidelidad e infidelidad amorosa en la materia artúrica hispánica», *Revista de Literatura Medieval*, 13, 1 (2001), pp. 93-118.
Dibie, Pascal, *Ethnologie de la chamber à coucher*, Metailie, París, 2000.
Fernández, Jerónimo, *Belianís de Grecia*, 2 vols., ed. L. E. Ferrario de Orduna, Reichenberger, Kassel, 1997.
Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Claribalte*, ed. A. del Río Nogueras, CEC, Alcalá de Henares, 2001.
García Vega, Blanca, *Estampas del siglo XVI*, 2 vols., Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2007.
Garcilaso de la Vega, Inca, *Comentarios Reales*, Porrúa, México, 1990.
Historia del invencible cavallero don Polindo, ed. M. Calderón Calderón, CEC, Alcalá de Henares, 2003.
Jones, Ann Rosalind y Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge University Press, Nueva York, 2003.
La Trapesonda, ed. P. Ancos-García *et. al.*, Colección de Textos Caballerescos Hispánicos, Hispanic Seminary of Medieval Studies, https://textred.spanport.lss.wisc.edu/chivalric/index.html.
Léry, Jean de, *History of a Voyage to the Land of Brazil*, Berkeley, University of California Press, 1990.
López-Ríos, Santiago, *Salvajes y razas monstruosas en la Literatura Castellana Medieval*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999.

Martín Avedillo, Fabriciano, *Los tapices de la catedral de Zamora*, Ediciones Fama, Zamora, 1989.
Murdock, Graeme, «Dress, Nudity and Calvinist Culture in Sixteenth-Century France», en *Clothing Culture 1350-1650*, ed. Richardson, Routledge, Londres, 2004, pp. 127-136.
Neill, Michael, *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*, Clarendon Press, Oxford, 1997.
Renaldos de Montalbán, ed. P. Ancos-García *et al*., Colección de Textos Caballerescos Hispánicos, Hispanic Seminary of Medieval Studies, https://textred.spanport.lss.wisc.edu/chivalric/index.html.
Rodríguez de Montalvo, Garci, *Las sergas de Esplandián*, ed. C. Sainz de la Maza, Castalia, Madrid, 2003.
Salazar, Alonso de, *Lepolemo, Caballero de la Cruz*, ed. A. Bognolo y A. del Río Nogueras, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá y Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2016.
Torquemada, Antonio de, *Don Olivante de Laura*, ed. I. Muguruza, Biblioteca Castro, Madrid, 1997.
Tusquets Blanca, Óscar, *Contra la desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2007.
Vázquez, Francisco, *Palmerín de Olivia*, ed. G. di Stefano, CEC, Alcalá de Henares, 2004.

La internacionalización de los *Sueños* de Quevedo: el caso inglés (1640-1975)

Belén Quinteiro Pulleiro
Universidad de Santiago de Compostela

1. Quevedo, personaje inglés

La popularidad de Quevedo, ya en la Inglaterra de los Estuardos, llegó a competir con la de Miguel de Cervantes; de hecho, tanto las ediciones de las obras de Quevedo como las referencias en antologías literarias de la época llegaron a superar con creces a las de cualquiera de sus contemporáneos españoles, tal y como apunta Arbesú (2006:318).[1] Aunque muchas de las obras publicadas bajo el nombre de Quevedo poco tenían que ver en realidad con el autor español. Es el caso de *La famosa historia de Auristella*, de Gonzalo Céspedes, que apareció junto a una edición del *Buscón* como si perteneciese a Quevedo. O incluso es también llamativo encontrarnos a Quevedo como personaje de ficción. Un ejemplo de ello son los *Viajes* (*Travels*, 1684), volumen que narra cómo Quevedo, viajando por el Polo Sur, se encuentra un país habitado exclusivamente por mujeres, donde la presencia masculina está totalmente prohibida. Este es detenido, trasladado a la corte y acusado de espía y juzgado ante el Alto Tribunal de las Mujeres. Durante el juicio, Quevedo se ve obligado a mentir sobre su nacionalidad, afirmando ser no un español, sino un viajero de Inglaterra, lo que dictamina la libertad por parte del tribunal. Era frecuente oír por esas tierras que Inglaterra era famosa por la libertad que ofrece a sus mujeres: «declaring my nation to be Old England (had I said Spain, I had been ruined to all intents and purposes» y «because they have heard that your country is famous for the freedom of females» (*Travels*, p. 84).

[1] Este trabajo ha sido redactado en el marco del proyecto «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: Las tres musas» (ref. PID2021-123440NB- I00).

Además, los *Viajes*, publicado a finales del XVII, es uno de los últimos ejemplares de una serie de obras que los ingleses utilizaron para modelar su propia imagen de Quevedo de acuerdo con los intereses de la época, recurso utilizado también en España, como es el caso de *El retraído* (1635) de Juan de Jáuregui.[2] Los *Viajes* no dejan de ser un caso interesante, teniendo en cuenta que la influencia de la literatura española no comienza a notarse en este país hasta bien entrado el siglo XVI. Es preciso apuntar, sin embargo, que las obras de Quevedo traducidas al inglés en el siglo XVII forman parte de un corpus de obras españolas mucho más extenso, ya que para finales de este siglo se habían traducido al inglés aproximadamente ciento setenta volúmenes de autores peninsulares.

2. Adaptaciones de los *Sueños*

Más allá de las personificaciones de Quevedo en el imaginario colectivo inglés, son las traducciones las que alcanzan mayor interés en la proyección inglesa de este. A ellas remitiré a continuación, aunque antes quiero mencionar unos casos a caballo entre la personificación y la traducción. Son, en realidad, versiones de la obra original que han sido modificadas libremente por sus respectivos autores. Por ejemplo, Mario Praz destaca entre la obra poética de Philip Ayres (1638-1712) cinco poemas que son adaptación de otros tantos del autor español. De principios del siglo XVIII es una obra de un autor desconocido, cuyo título es *A Burlesque in Verse of the Visions*, que viene a mostrar la popularidad que los *Sueños* habrían alcanzado ya por entonces. Por último, cabe citar *La Controversia sobre Resistente y No*

[2] La nómina de obras dramáticas que se estrenaron a mediados del siglo XIX teniendo como protagonista a Francisco de Quevedo es extensa, como apunta García Valdés (2004): *¿Quién es ella?*, de Bretón de los Herreros (1796-1871); *La corte del Buen Retiro (1.ª y 2.ª parte)* y *También los muertos se vengan*, de Patricio de la Escosura (1807-1878); *Don Francisco de Quevedo*, de Eulogio Florentino Sanz (1822-1881); *Una broma de Quevedo* de Luis de Eguilaz (1830-1874); la zarzuela *Cuando ahorcaron a Quevedo*, del mismo Luis de Eguilaz; *Una noche y una aurora* de Francisco Botella y *Andrés y La boda de Quevedo* de Narciso Serra (1834-1877), quien trató también la figura de Cervantes en *El loco de la guardilla* (1861) y su segunda parte *El bien tardío* (1867).
Este uso de Quevedo como personaje por parte de otros autores no debe confundirse con el que hace el propio Quevedo de sí mismo como narrador y personaje. Para entender mejor este recurso metaficcional puede consultarse Parada (en prensa).

Resistente en las Reflexiones Morales y Políticas sobre Marco Bruto que Mató a Julio César en la Casa del Senado por Asumir la Soberanía de Roma, que se presentaba como la traducción inglesa del Dr. Henry Sacheevrell, por orden de un noble Lord en su nombre y había sido impresa en Londres en el 1710.

3. Traducciones de los *Sueños*

En cuanto a las traducciones *stricto sensu* de los *Sueños* en esos años, la primera edición es de 1640, una traducción de Richard Croshaw titulada *Visions or Hells Kingdome, and the Worlds Follies and Abuses*, y partiendo desde un original francés de La Geneste, que incluye los cinco sueños originales además de *El loco enamorado*, que es en realidad la *Casa de locos de amor,* de Antonio Ortiz Melgarejo. Esta adición apócrifa no es imputable al traductor ya que desde el primer momento de la publicación de los *Sueños* en España dicha obra se había incluido en algunas ediciones.

La segunda, de 1641, se publica en una edición suelta de *El infierno enmendado*, realizada por Edward Messervy. Este, en la dedicatoria de la obra, explica que tiene traducidos los otros seis sueños —el sexto es *Casa de locos de amor*—, pero que quiere publicar el séptimo primero. Aunque no se tiene noticia de que estos finalmente fuesen publicados, sí sabemos que el editor de Croshaw y Messervy es el mismo, por lo que es posible que ambos se encargaran de la tarea y Croshaw la hiciera antes, o quizás mejor, y por eso se imprimió la suya. Igualmente, hay que ser conscientes de que ,si realmente se produjo un doble encargo, el éxito de *Visions* ya se estaba cosechando antes de su publicación.

La tercera sería del 1667, una traducción de Robert L'Estrange, que incluye seis sueños, a los que en ocasiones cambia el título y añade un séptimo (*El infierno enmendado: Hell Reformed*). Este *El infierno reformado* se trataba de una versión inglesa del *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado* de Quevedo, que ya había sido publicado en inglés como traducción independiente por Edward Messervy: *Hell Reformed or a Glasse for Favorits... Discovered in a Vision*, en Londres, en 1641. La edición de L'Estrange acabó editándose de nuevo en siete ocasiones más y convirtiéndose en la edición canónica de los *Sueños* en inglés. Aun así, la traducción de L'Estrange no fue directa del español, sino que trabajó a partir de una edición francesa. La edición francesa, conocida como *Les Visions*, contenía los cinco sueños auténticos y una versión de *La casa de los locos de amor*, además de que una

edición parisina añadió una séptima visión, la del *Infierno reformado*. La edición inglesa partía de estas siete visiones, que habían sido publicadas en 1634. Además, la recepción de L'Estrange no solo tuvo impacto en el público lector, identificado a partir de sus numerosas reediciones, sino también en el resto del campo literario. Ejemplo de ello es el prefacio de la *Décima Sátira de Juvenal*, en el que Henry Hidgen (1687) explica que su «moderna manera de traducir» se ha inspirado en L'Estrange, imitando su traducción de Quevedo. Al igual que Luke Milbourne (1698:135), que se sirve de las *Visiones* de L'Estrange como un ejemplo de traducción *comme il faut* comparándola con la mala tarea realizada con las obras de Virgilio de su némesis Dryden en 1697: «Si el Sr. D. hubiera traído todo el poema a nuestra época, y modificado a su autor, como el ingenioso Sir R. L'Estrange ha hecho con su *Don Quevedo*, habría estado muy bien; pero tenerlo solo aquí y allá, es imitar al insensible *Quijote* de Philips». Aun así, por buena traducción por parte de Milbourne no entendemos una versión fiel, sino una accesible al lector inglés; y es que Milbourne no duda en dictaminar que L'Estrange modificó el original en gran medida, aunque fuese en pos de una mejor comprensión de la lectura: «If Mr. D would have brought the whole *poem* down to our present age, and modified his author, as the ingenious sir R. L'Estrange has done by his *Don Quevedo*» (Milbourne 1698:135). Además, es interesante tener en consideración que esta traducción aparece comentada en el escrito redactado por el célebre capitán y traductor inglés John Stevens. Aunque este, que se encuentra en el catálogo de la colección Sloane del departamento de manuscritos del Museo Británico, no parece especialmente atractivo a primera vista, sí ofrece una curiosa valoración sobre las creaciones en prosa quevediana y, como apunta Alonso Veloso (2016:351), «resulta interesante para conocer qué aspectos de la literatura de Quevedo podían ofrecer más atractivo para un lector inglés culto de su tiempo». Consiste en varios folios (30x19 cm) y algunos fragmentos que representan, a todas luces, el catálogo parcial de una biblioteca española, probablemente procedente de las estanterías del propio autor, ordenado según su formato. El rasgo más significativo que cabe señalar es que no solo enumera una serie de libros, sino que también comenta su contenido. A la luz de estas notas se revelan la identidad del autor y la fecha aproximada de composición, así como algunos datos valiosos sobre traducciones y ediciones. Es lo que sucede con la edición de L'Estrange de los *Sueños* de la que se comenta:

> Todas las Visiones, en español llamadas *Sueños*, traducidas por el Sr. Roger L'Estrange del francés, por lo cual han perdido mucho de su belleza, siendo las más consumadas Piezas en el Original, pero muy estropeadas en la traducción y varias cosas bastante omitidas especialmente en la que el inglés llama la *Visión del Infierno* (citado en Williams 1936:144).

La cuarta es del año 1682, una traducción de J. S. Gent, en la que se incluye una segunda parte, totalmente falsa, de los *Sueños*, con seis nuevos episodios y la edición de unas bulas papales ajenas a Quevedo.

4. Agentes, mediadores culturales

El traductor y otros mediadores tuvieron así un papel magistral en la difusión de Quevedo en estos años. En cuanto a los agentes, quizás el nombre más remarcable sea el de Henry Herringman, que fue el gran editor británico de Quevedo. Diez años después de haber sacado a la luz la primera edición del *Buscón*, publica una nueva versión de los *Sueños* que irá seguida de numerosas reediciones. Es el caso de la traducida por Roger L'Estrange, alcanzando esta un éxito impresionante, tanto que su versión sigue reimprimiéndose hasta principios del siglo XX, más concretamente la última edición es del año 1904. Pero, aun así, no olvidemos que la traducción de L'Estrange, como la de Croshaw y la que del *Buscón* había hecho John Davies, fueron realizadas a través de versiones francesas. En 1668, se publican dos nuevas ediciones de *Visions*. Henry Herringman se encarga de una de ellas y John Playfere se responsabiliza de la otra. Según reza esta última, su traductor es J. Dodington. Ahora bien, el texto es igual en una y otra, lo que viene a demostrar que los nombres distintos de los traductores corresponden a la misma persona y, sin duda, esta es Roger L'Estrange. Hay que suponer que la segunda es una edición pirata, cuyo responsable se desconoce. Pudo ser el editor, pero también pudo ser el mismo L'Estrange que, comerciando con su traducción, tuviera que desfigurar su nombre para no ser identificado. Allison (1974:153) afirma al respecto: «The 1668 edition printed by J. Playfere was a pirated edition in which a clumsy attempt was made to conceal the fact that this was a really L'Estrange´s translation. J. Dodingotn Esquire´is probably a fictitious name». Hay que señalar que el volumen de Henry Herringman, a solo un año de la primera, indica: «The third edition corrected». No se conoce ningún ejemplar de la segunda e incluso parece extraño que

en tan breve tiempo salieran a la luz tres ediciones además de la pirata, pero en cualquier caso queda demostrado un sorprendente interés por los *Sueños* de Quevedo, que no decae en los años posteriores.

5. L'Estrange y la primera edición en inglés moderno

Dispuestas las ediciones y sus tomas de posición es importante tomar conciencia de que la edición de L'Estrange ha sido la de mayor difusión en Gran Bretaña no solo en la época, sino que se ha reimpreso en el 1671, 1673, 1688, 1689, 1696, 1702, 1708, 1710, 1715, 1745, 1750, 1795, 1798, 1823, 1904 y 1926; además de ser de la que parten más versiones. Aunque virtuosa para el siglo XVII, esta edición acarrea todos los inconvenientes que anteriormente hemos comentado y no es hasta el año 1975 cuando se publica una edición que intenta resolver los problemas atribuidos a la edición de L'Estrange, además de ser la primera edición publicada en inglés moderno. Esta, que iba dedicada a estudiantes de literatura comparada y a los lectores anglohablantes, fue publicada por Barron´s Educational Series, en Woodbury, New York, con introducción y traducción de Wallace Woolsey e ilustraciones de Goya. En esta edición, Woolsey recuerda la dificultad a la hora de enfrentarse a una traducción de los *Sueños* a causa de la compleja transmisión textual del texto y de las diferentes versiones y achaca las deficiencias de la traducción de L'Estrange a estos motivos, señalando que considera que no se puede hablar de un texto definitivo y digno de una traducción directa hasta 1916, con el estudio de Julio Cejador.[3] Para Woolsey era evidente que la traducción de L'Estrange había sido un éxito, pero por motivos sociales y no del propio texto, ya que, a pesar de las guerras y las rivalidades coloniales, la España y el Londres de la época tenían mucho en común y era muy fácil que fascinase al lector británico.

También, Woolsey pone el foco en afirmar que hasta el 1963 es la traducción de L'Estrange la que sigue distribuyéndose, y no es hasta su edición cuando se produce algún cambio en el campo literario, aun existiendo la excepción de la edición realizada en Philadelphia, en 1832, por Eilliam Elliot, aunque totalmente inaccesible para el lector no especializado; o la parcial edición de *Sueños* en *Readings in Spanish Literature*, publicada por Oxford

[3] Para entender la compleja tradición manuscrita de los *Sueños* de Quevedo es imprescindible el estudio de Ramón Valdés (2012) al respecto.

University Press a cargo de Zahareas y Mújica en el 1975, aunque en este caso exclusivamente de *El mundo por de dentro*.[4]

6. Conclusiones

A la vista de estos datos se puede afirmar que en el aspecto que corresponde a las adaptaciones y traducciones, la proyección británica de Quevedo es ciertamente considerable. La potente imaginería que se crea de él a través de su personificación y las numerosas ediciones de los *Sueños* en los siglos XVII y XVIII vienen a justificar el hecho de que a Quevedo se le conociera en Inglaterra. Aunque como se ha visto, no es hasta el año 1975, tres décadas más tarde, en el que aparece una edición en el campo literario que intenta solucionar todas las problemáticas puestas en escena con la edición más difundida de entonces, que es la de L'Estrange.

Bibliografía

Allison, A. F., *English Translations from the Spanish and Portuguese to the Year 1700: An Annotated Catalogue of the Extant Printed Versions (Excluding Dramatic Adaptations)*, Dawson of Pall Mall, London, 1974.

Alonso Veloso, María José, «Quevedo, antídoto contra los "whigs" y los "tories" en la Inglaterra del siglo XVIII», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25 (2016), pp. 339-372.

Arbesú, David, «La manipulación ideológica de las obras de Quevedo en la Inglaterra del siglo XVII», *La Perinola*, 10 (2006), pp. 317-338.

Barker, J. W., «Notas sobre la influencia de Quevedo en la literatura inglesa», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 21 (1945), pp. 429-435.

García Valdés, Carmen, «Con otra mirada: Quevedo personaje dramático», *La Perinola*, 8 (2004), pp. 171-86.

Higden, Henry, *A Modern Essay on the Tenth Satyr Of Juvenal By Henry Higden*, Randal Taylor, London, 1687.

Quevedo, F. de, *Visions, or Hels Kingdome, and the Worlds Follies and Abuses, Strangely Displaied by R[ichard] C[roshaw] of the Inner Temple Gent. Being the First Fruits of a Reformed Life*, trad. R. Croshaw, E. Griffin, London, 1640.

[4] Es aquí relevante el *commentary* de Francisco Rico que se publicaría en el número 356 de *El Ciervo* (1980:39-40).

—, *Hell reformed or A glasse for favorits, Their falls and complaints also the complaints of princes against their favorits. With the dangerous mischiefes of state politicks, flatterers, suborners, secret accusers, false witnesses, &c. Also the rea- sons of a devill, why he had rather continue in hell; then returne and live againe on earth. With the acclamations of a testator, for making his will before hee dyed: and his advice to others therein. Also the decree of Lucifer, for reformation. With many other notable passages, worthy observation. Discovered in a vision, by D:F:Q:V: A Spanish knight, of the Order of Saint Iames, and Lord of Ivan-Abad*, trad. E[dward] M[esservy], E. Griffin, London, 1641.

— [atribuído], *The Visions of Dom Francisco D'e Quevedo Vellegass. Containing Many Strange and Wonderful Remarques: Being Divided Into Seve- ral Parts or Visions, Very Pleasant and Profitable for All Considerate Persons*, trad. J. S. Gent., T. Haly, London, 1682.

— [atribuído], *The Travels of Don Francisco De Quevedo Through Terra Australis Incognita. Discovering the Laws, Customs, Manners and Fashions of the South Indians. A Novel. Originally in Spanish*, William Grantham, London, 1684.

—, *The Visions of Dom Francisco de Quevedo Villegas, Knight of the Order of St. James*, trad. R. L'Estrange, Richard Sare, London, 1696 [1667, 1668, 1671, 1673, 1678, 1689].

Milboune, Luke, *Notes on Dryden's Virgil in a Letter to a Friend, with an essay on the same poet*, R. Clavill, London, 1698.

Navarro Errasti, María Pilar, «Quevedo en lengua inglesa», *Letras de Deusto,* X, 20 (1980), pp. 149-168.

Parada, Samuel, «La metaficción en *El Sueño de la muerte*: Diego Moreno y Quevedo», *Analecta Malacitana*, XLIV (2023), p. 73-91.

Rico, Francisco, «Para leer a Quevedo: El mundo por de dentro», *El Ciervo*, 356 (1980), pp. 39-40.

Scott, Edward J. L., *Index to the Sloane Manuscripts in the British Museum*, M. A. D. Litt., London, 1904.

Valdés, Ramón, «Los *Sueños* de Quevedo: variantes, versiones y estrategias de edición», en *La escondida senda: estudios en homenaje a Alberto Blecua*, coord. E. Fosalba y G. Pontón, Castalia, Barcelona, 2012.

Williams, Robert, «A manuscript document on the translation from Spanish by captain John Stevens», *Revue de Littérature Comparée,* 16, 1 (1936), pp. 144-166.

Los roles y figuras del lector en *El necio bien afortunado*

José Rico Ferrer
Wayne State University

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo se mueve en los medios sociales y literarios de Madrid en una época donde la proliferación de nuevos géneros narrativos resulta indicio de una sensibilidad creciente en la producción del siglo XVII en relación con los procesos de compra, difusión y recepción de textos (Gilbert-Santamaría 2005:190). Sus obras resisten clasificación genérica por la variedad de recursos estructurales o temáticos usados y por la disparidad y fragmentación resultantes, pero las similitudes abundan en relación con su lectorado, frecuentemente representado como un hombre, habitante urbano y que lee durante su tiempo de ocio.

El necio bien afortunado es una obra innovadora.[1] Salas pone su capacidad narrativa al servicio del entretenimiento, siguiendo en la representación de su original personaje el gusto de la época por la *varietas*; además solicita la labor simpatética que aporta el lector a lo largo del proceso de la lectura. Se genera de esta forma una interacción dinámica entre, por un lado, el personaje principal con sus acciones espectaculares y sus pensamientos inusuales y, por otro, su consumo por un lectorado al que se apela ocasionalmente, con el resultado de su inclusión en la escritura. El presente estudio dedica su atención a la recurrente incorporación táctica de la representación de los lectores en el texto y las diferentes funciones textuales que estos adquieren como consecuencia. Se argumenta que Salas innovadoramente incluye al lector en su narrativa de forma diversa y multifunctional. Puede tratarse de su interpelación directa prologal, o del mismo nombre del protagonista, o

[1] Se debe a García Santo-Tomás (2008) el análisis de las condiciones materiales que Madrid reúne para constituirse en centro de estas innovaciones narrativas. Sobre la biografía y obra del autor, Arnaud (1979) sigue siendo el referente.

al introducir figuras del lector en la estructura narrativa o, finalmente, por los discursos puntuales que le dirigen el narrador o el personaje principal.

Según el editor de la obra, Salas descuella en la combinación del *prodesse* con el *delectare*: «Realmente corrige entreteniendo» (Uhagón 1894:VII).[2] La atención del lector se mantiene gracias a abundantes incidentes cómicos y picarescos que producen malentendidos o reacciones de genuina sorpresa. El argumento didáctico desarrolla un protagonista que experimenta un proceso de cambio, lo que le permite percatarse gradualmente de la desconexión entre su autopercepción personal y su apariencia social. Su mensaje sobre el *des-engaño* que tal cambio produce en su reevaluación de la sociedad se inscribe dentro de una variada dramatización de los mecanismos de lectura y de escritura, por los cuales se negocia precisamente la relación dialógica y cambiante existente entre apariencia y realidad social.

La labor que aporta el lector a lo largo del proceso de la lectura se incorpora a la narrativa en diversas funciones, creando una dinámica que actúa como puente simpatético entre el personaje principal y la interpretación de sus actos. Si la promesa de entretenimiento lanzada por el autor en el prólogo mantiene al lector interesado, la evolución del protagonista ciertamente procura suspense, ya que rehúsa el estatismo y la conducta predecible. Este personaje muestra su capacidad para sorprender y la estructura, siguiendo el gusto de Salas por la *varietas,* se halla repleta de eventos imprevisibles que capturan la atención del lector.[3] Se debe apreciar la diversidad de los niveles diegéticos en que actúan sus lectores, *reales* o potenciales, ya que las sutiles estrategias de su inclusión dramatizan la importancia estructural que estos alcanzan para el avance de la narrativa.

---

[2] Se usa la edición de 1894, donde aparece junto con *El cortesano descortés*, obra asimismo de 1621. El interés en Salas se ha incrementado recientemente con la publicación de, entre otras dignas de mención, *Corrección de vicios* (2019), coeditada por Piqueras Flores, quien estudia algunas de las obras de este momento en las publicaciones de Salas, calificándolas acertadamente de «colecciones de metaficciones» (2018).

[3] Intentando satisfacer las exigencias del mercado, comparte Salas su inclinación a la *varietas* con Lope, quien proclama famosamente en su *Arte nuevo* que su nuevo público tiene gustos que deben ser satisfechos inmediatamente. Respecto a la narrativa de Lope, Rabell (1992:77) indica que se acerca a lo que se llamaría novela moderna, usando «prácticas retóricas que elevan el principio de la variedad y la construcción de una trama azarosa y ambivalente que parezca satisfacer los intereses del público».

Adam Smith indica la necesidad de simpatía, es más, enfatiza su naturalidad en las relaciones humanas.[4] Sostiene que los seres humanos producen simpatía al convertirse en otros, al sentir e identificarse con esas personas: «We enter as it were into his body, and become in some measure the same person» (Smith 2002:12). Este proceso es familiar al lector de una obra literaria, donde por medio de la lectura se produce un paralelo entre el cambio y la simpatía que el lector experimenta y los personajes ficticios que sobrellevan las peripecias de sus representaciones. Salas es sensible al nuevo mercado al que su obra se dirige y es consciente de la necesidad de tal vínculo emocional entre personaje y lector. De este modo, comprende que necesita la continuada lectura de su texto por el lector, pero no renuncia a la aserción de su control textual, lo que afectará a las figuras y funciones del lector de forma variada y multidimensional. Incluso antes del texto propiamente dicho ya ejercita el autor extradiegético su poder desde el paratexto en su apóstrofe «Al lector», y de ahí se extenderá hasta la diégesis propiamente dicha.

El autor establece una relación con el lector en el prólogo que evoluciona desde un antagonismo inicial hacia una relación diegética que a veces puede caracterizarse de simbiótica, pues incorpora a este con diferentes formas y diversas funciones que afectan sustancialmente las características genéricas de la obra y su desarrollo narrativo. Aunque el autor paratéxtico y el lector *real* se encuentran en puntos opuestos del cirtuito de significación escrita, pronto se perciben signos de incipiente cooperación interpretativa; a esto se añaden las distintas figuras del lector que aparecen a lo largo del texto y cuya participación multifuncional los convierte en testigos legitimizadores de los cambios registrados a lo largo de la peripecia narrativa. Notablemente, el narrador se dirige a veces directamente a su narratario para confesar sus posiciones sobre el personaje principal, quien a su vez, en un momento revelador de sus motivaciones, se dirige al lector. Ambas interpelaciones, tanto por parte del narrador-autorial como del protagonista, convierten a los lectores en narratarios, agentes implicados en la trama y por tanto contribuyentes activos en la interpretación de la obra en general, en buena parte porque a través de dichas invocaciones se despliegan las divergentes perspectivas articuladas por el personaje principal y por el narrador.

[4] En *The Theory of Moral Sentiments* de 1759, muy anterior a su acuñación del rol del autointerés en la operación de los mercados y de la «mano invisible».

El título identifica al protagonista como «bien afortunado» por su relación con la fortuna, en construcción léxica de similar forma y contenido a *bien aventurado*. Este momento identifica al personaje principal como inmerso en un aparente oxímoron; si ser *afortunado* es algo subjetivo, la calificación de *bien* lo modifica con su énfasis, otorgando a su suerte carácter indubitable. De esta manera juega con la expectativa de visualizar la aparente quimera de un necio con fortuna. Covarrubias apunta que se trata del «ignorante que sabe poco, del nombre latino *nescius.a.um.* necedad, dicho, o hecho necio». El necio por tanto se caracteriza porque sus dichos o acciones no son apreciados por el observador. *Autoridades* precisa algunos de sus efectos negativos: «Con los discretos hablo bien; y con los necios hablo en necio, para que me entiendan»; también: «Favorecen poderosos al ignorante [...] riñéndoles su misma elección, y costándoles todo el buen crédito tan necio elegir». Sus necedades producen una reacción verbal en su interlocutor para acomodar su presencia, o para descalificar a las personas poderosas que se sirven de ellos.

Desde el primer capítulo el narrador muestra esa tendencia al enjuiciamiento del protagonista. Dirigiéndose al amplio grupo de las madres de niños necios, su invocación consta de una jocosa felicitación a dichas madres por su progenie, pues la diosa Fortuna ostenta su fuerza convirtiéndolos generalmente en personas exitosas. Se trata de una condescendiente felicitación que es seguida por el comentario del narrador a su narratario ideal, a quien confía que su protagonista es un «gentil majaderón» (*El necio*, p. 167). Este juicio temprano se añadirá a las opiniones de otros personajes, o de espectadores, de los que proceden los nombres de «Necio» y «Ceñudo». Se trata de adjetivos calificativos, donde la primera denominación es apóstrofe que le asigna su tío; «Ceñudo» es resultado de un ejercicio imaginativo que le hace mimetizar el ceño de su nodriza (*El necio*, p. 198). Por tanto su identidad resulta socialmente construida por figuras que provienen de diferentes niveles textuales. Es más, estos diferentes rasgos que se adhieren a la identidad del individuo que finalmente se conocerá como doctor Ceñudo inciden en un hecho recogido ya en las entradas *necio* o *loco* de los diccionarios: se trata de una palabra social, o bien otorgada por una persona o bien anónimamente por la comunidad. Así la necedad siempre proviene de un juicio externo al individuo. En este caso, el protagonista finalmente internaliza dicho proceso social y pasa a

llamarse «Ceñudo» y posteriormente «doctor Ceñudo» con lo que su nombre familiar se mantiene inédito.[5]

Si el título de la cubierta encuentra eco en el título prologal, la semejanza entre el *necio* titular y el del prólogo es matizada por la diferencia entre la referencia a un protagonista afortunado y el «necio y presumido» lector prologal. El autor introduce así antagonismo en la secuencia normalmente usada para obtener la benevolencia lectora. El autor teme que, «melindroso», pase la página sin darse por aludido y eso lo calificaría de necio, ya que entonces sus «renglones» habrían sido escritos en vano. Su objeción escenifica las consecuencias de una lectura desatenta y la sensibilidad de Salas al efecto en la recepción efectiva de su obra: «debe elegir suprimir su deseo de no leer, de pasar la hoja, […] porque de hacerlo así acabaría no leyendo las palabras que para él ha preparado el autor» (*El necio*, p. 164). El reconocimiento autorial de la importancia que el lector adquiere en su proyecto narrativo le lleva a instigar su respuesta, para poder establecer ya una relación interactiva y dinámica basada en su demanda de atención.[6]

Aun así el autor asume que el «necio y presumido» no leerá sino alguna vez que sus ojos se posen sobre la dedicatoria «sin saber lo que te haces» (*El necio*, p. 165). Contando con el carácter errátil de su atención dice ser su cronista y lo anima a corregir el texto según su propia semblanza, a escribir en los márgenes textuales, produciendo así material que el autor podrá usar en una potencial continuación. Esto implica la existencia de una relación, aunque indirecta, entre la figuración del lector y la del personaje titular. Es decir, el autor no solo conoce de la existencia y funcionamiento de la simpatía, sino que afirma que puede actuar en el texto en ambas direcciones, abriendo la posibilidad de que la obra pueda recoger los comentarios marginales del lector. Esta confianza en la habilidad narrativa del lector, aunque presuntuosa, revela un autor que acoge este rol constructivo en la obra, es decir, el autor inicialmente interpela al lector buscando su atención

[5] Algunos datos del protagonista son compartidos con Salas: su padre estuvo en América en empleo conectado con el comercio transatlántico. También la misoginia, del personaje y del narrador, encuentra eco en el autor histórico.

[6] Esta confrontación con su lectorado tiene un eco autobiográfico de la pugnacidad del Salas *real* en los círculos literarios. Inclinado a los conflictos y acostumbrado a los fuertes antagonismos de la vida social o cultural madrileña, Uhagón (1894:xxx) recoge un evento en que su autoría de textos satíricos de ciertas mujeres le llevó a un incidente con uno de los maridos que condujo a su encarcelamiento y posterior exilio breve de la Corte.

y seguidamente lo anima a su participación. El resultado es que lo implica en un proceso doble que le descubre dicho mecanismo simpatético y al que sigue una promesa de mimetismo textual.

El esfuerzo autorial de captación lectora busca superar su tendencia a la indolencia. Uhagón (1894:VII) apunta que Salas escribe «verdaderos cuadros que retratan la sociedad de la época»; es satírico de vicios «sin fatigar nunca al lector, a quien ameniza su lectura con estilo donoso, sostenido hasta el final» (Uhagón 1894:VIII). Dentro del texto mismo el narrador continuará con la iniciativa interpeladora mostrada por el autor en el prólogo, dirigiéndose a lo largo de la obra a su narratario con efectos varios, que pueden incluir la polémica. Acerca de la curiosidad del título, la aparente quimera de un necio con fortuna, mantiene la tensión mimética hasta que se confirma gradualmente lo inusual del personaje y de su suerte, asegurando la colaboración lectora por medio de diversos recursos de inclusión narrativa. De este modo los lectores pueden aparecer en la diégesis textual como personajes que consumen la historia del doctor Ceñudo con los efectos o consecuencias sociales de su conducta mientras que pueden moldear la percepción de este a lo largo de la lectura.

Por tanto será a través de varias figuraciones de lectores como se logrará una más íntima percepción del protagonista, empezando por el dúo que en el capítulo primero visita su casa: don Leonardo de Vargas y el licenciado Campuzano. Si las alusiones paratéxticas captaban la atención del lector, las figuraciones intradiegéticas de estos presentan el marco narrativo que introduce dialógicamente al personaje titular. Don Leonardo nota no haber visto al doctor Ceñudo y sugiere visitarlo. La descripción que provee genera suspense al definirlo como figura curiosa. El licenciado y vicariamente su *alter ego* el lector comparten la misma posición interlocutora, recibiendo los detalles que Vargas desvela acerca del protagonista. La visita propuesta busca distraer su ocio, ya que ambos se encuentran aburridos en sus mentideros habituales y el doctor es hombre que le pone de buen humor, pues «fertiliza de risa la corte» (*El necio*, p. 168). El itinerario hasta su casa se presenta como una alternativa jocosa para los amigos, personas familiarizadas con la corte que con su paseo señalan el carácter azaroso de su deambular y el riesgo de reducir su ocio a aburrimiento si no hallan compañía estimulante para conversar.

Se establece una sincronía entre la descripción de estos dos personajes pues el narrador desarrolla un paralelo con el singular «necio y presumido

lector» paratextual. Descritos respectivamente como «socarrón» —'necio'— y «arrogante» —'presumido'—, visitan al doctor motivados por su búsqueda de entretenimiento o por su curiosidad. Juntos conforman la amplitud anticipada ya en la representación del lector prologal. Esta dualidad valora el empleo de la atención y del tiempo del lector como actividades emplazadas bajo el concepto de ocio, un tiempo no obstaculizado por alguna tarea perentoria y libre para ocuparse en la divagación de sus potencias intelectuales e imaginativas. Los visitantes encontrarán lo que desean en la residencia de Ceñudo, donde son expuestos a una chocante serie de acontecimientos.

Tras esta escena se retoma el hilo de la narración en el capítulo dos, donde retóricamente el narrador se dirige al «lector amigo», presentándose como historiador que reclama recontar lo que directamente le dijo don Félix acerca del doctor Ceñudo (*El necio*, p. 195). El narrador oportunamente abandona su posición omnidiegética para enfatizar al lector que narra solo lo que don Félix le ha dicho oralmente, es decir, se trata de un recuento del recuento de Ceñudo. Ante la repetida instigación de don Félix a su amigo el doctor a que declare sus intenciones hacia doña Dorotea, dama a la que mantiene en su casa bajo pretensiones falsas, Ceñudo, como respuesta, recurre a narrar su historia: «Escuchad el discurso de mi vida» (*El necio*, p. 197). Su autobiografía ilumina en *flash back* su situación presente con una *relación* oral y, en ocasiones, escrita. Este salto analéptico y picaresco persigue explicar su presente tesitura. Así el doctor se expone a la autoridad, en este caso la cuestión de su amigo, al mismo tiempo que consigue dilatar un veredicto sobre sus acciones y un juicio final hasta que don Félix, otra figura intradiegética del lector, reciba toda la información. Se trata de un proceso con diversas incidencias que el narrador omnidiegético infaliblemente apunta: «Echó de ver que [don Félix] se había quedado dormido» (*El necio*, p. 223), o en su recuento de la cesión del «examen del necio» por Ceñudo a su amigo, donde aquel detalla por escrito la prueba de iniciación que sufrió en Salamanca (*El necio*, p. 246).

En este contexto la referencia narratorial a las madres de vástagos necios recompensadas por la Fortuna manifiesta no ser retórica vacía, sino premonición y oposición al posterior abandono por Ceñudo de su interés en doña Dorotea: incapaz de apreciar su crueldad, espera una reacción positiva femenina por serle honesto después de mantenerla varios días en su casa bajo engaños. Ante la negativa de la dama decide mantenerse célibe, lo que

rompería de este modo el ciclo generativo y reproductor de la necedad por él mismo representada. Se trata de una divergencia interpretativa aparente entre Ceñudo y el narrador: si este lo califica de un ejemplo de la generosidad de la Fortuna con los necios, el doctor opina tempranamente que «esta me desamparó, aun cuando era necio, porque imaginaba que algún día había de dejar de serlo» (*El necio*, p. 197). Para el final de la obra, después de que don Félix haya recibido el recuento autobiográfico del doctor, se puede confirmar que el protagonista tiene poco que ver con el niño necio del principio. Igualmente se infiere que la búsqueda de situaciones inusuales, chocantes y el uso de malentendidos con efecto cómico se convierten en los hitos que distinguen los distintos estadios de su crianza.

El personaje titular elude fácil catalogación: su madre es calificada de «necia» y acompaña a su padre, quien emigra a América en destino oficial y lo deja al cuidado de su hermano el cura de Odón, enviando regularmente remesas para su sostén (*El necio*, pp. 197-198). Ya que únicamente recibe atención perfunctoria de su tío, desde niño busca obtener reconocimiento por sus iguales en las situaciones y eventos en que se ve envuelto. Al principio sus necedades son genuinas pero producen resultados positivos inesperados; según su historia avanza los incidentes cómicos resultan fruto de los malentendidos que sus acciones generan. Si Fortuna es diosa voluble, la relación con el protagonista resulta constante. La evolución de su vida rechaza el estatismo y la conducta predecible, pues parece descubrir que la única constante en la actuación de la diosa es el cambio y mimetiza tal principio en su propia vida. Por ello Ceñudo encuentra incentivos, dado su éxito social, para continuar su letanía de acciones necias en cualquier situación o peripecia en que se encuentre.

En diversas ocasiones muestra carecer de discreción e incluso de sentido común, pero desde el principio su narración en primera persona pone en cuestión una lectura literal de sus *necedades*: estas son producto de un recuento autobiográfico para ilustración de su amigo Félix y narradas por tanto desde el futuro; la historia aparece tratada con la distancia y el filtro del tiempo y con la oportunidad de revisitar eventos o acciones que concede el momento de reflexión asociado a su autorrecuento. Así la narrativa que don Félix y el lector consumen es una representación tamizada por la memoria y por la voluntad del Ceñudo adulto. Un elemento crucial en su evolución personal resultará de su asistencia por azar a representaciones dramáticas. Su afición le impulsa a marcharse a Madrid, donde

frecuentará los corrales de comedias y donde el teatro se convierte en el punto de referencia en su transición de niño a adulto. Madrid ofrece un escenario más amplio a sus peripecias. Sin duda aprende todo lo que las tablas tienen que ofrecer pues se convertirá en actor, e incluso llegará a escribir comedias. Desde ese momento sus necedades tienen un carácter distinto a sus niñerías anteriores, se percibe en ellas un carácter táctico que persigue una autorrepresentación exitosa en la compañía social en la que se encuentre en cada situación.

Durante sus estudios universitarios pondrá en efecto lo aprendido en el mundo del teatro: «no solo me era de provecho el ser necio, mas aun fingir que lo era» (*El necio*, p. 236). Emplea la distancia que ha explorado durante su experiencia teatral entre el personaje y la persona *real*, buscando explotar esta diferencia. Gradualmente va a empezar a añadir una capa de representación, con lo que desarrolla un juego entre la apariencia necia que ofrece y su creciente conciencia de que se trata de una máscara que puede manipular y con la que juega según sus intereses coyunturales para presentarse de manera que le acarree beneficios directos, o que le permita en ocasiones fingir necedad y así escapar de las consecuencias que debería afrontar por sus actos.

Se trata de un sujeto barroco que usa el juego entre apariencia y realidad como el espacio dentro del cual puede maniobrar para conseguir sus objetivos y el éxito social o material que anhela por medio de su actuación necia ante cualquiera de sus situaciones o desafíos. El juego engaño/desengaño pasa a ser la mecánica cada vez más prevalente en sus actividades sociales, aunque presentado en formas diversas y en graduaciones sutiles. Este interés por el engaño es una característica que esta narrativa toma del género picaresco, según afirma Gilbert-Santamaría (2005:135): «The problem of *engaño*—that is, of appearances that are inconsistent with an underlying reality that is the focus of so much of the picaresque». El doctor, como los pícaros, aprecia el nivel de las apariencias como abierto a manipulación.

Ceñudo se convierte en miembro de la creciente burocracia estatal y a pesar de su carácter no convencional se asegura de que la actuación implicada en sus actos es bien recibida en el espacio privilegiado de la corte. Tras graduarse obtendrá un cargo político desde el cual empieza a manejar las apariencias de otras personas según su conveniencia. Se transforma de necio en *tonto útil* para la autoridad, consiguiendo así prebendas y beneficios que lo hacen persona acaudalada. Pero su uso táctico habitual de la necedad puede causar sorpresa al lector, al que confronta directamente para explicarse: «Os

dará que pensar verme a ratos discreto y a ratos necio, y aun allá en vuestra malicia me estaréis acusando de mentiroso»; «malicioso amigo, si piensas que los demás discretos y necios del mundo no son así, eres un necio» (*El necio*, p. 253). Esta invocación confirma que el impulso de Ceñudo por contar su historia busca no solo una mera audiencia o un lector testigo, sino que entabla una lucha personal de carácter agónico.

En este punto de su historia es evidente que sus cualidades personales son el factor decisivo para su continuado éxito más que la alegada afición de la diosa Fortuna. Estas cualidades que ha desarrollado a lo largo del texto se relacionan con su proceso de autoconocimiento y autorrevelación. En efecto, en lugar del determinismo que le asigna el narrador en su invocación a las madres de niños necios, este personaje tiene sus opiniones y capacidades propias. La invectiva de *necio* que lanza a su lector indica que en este momento el personaje principal ha efectuado un círculo completo y puede expresar su juicio calificativo y denominador sobre otros. Su peripecia vital le permite vivir en sus propios términos, como un sabio desengañado: confía al licenciado que para escapar el bullicio de la calle Mayor se puede recurrir a rutas «más sosegadas, y salidas en el campo más apacibles» (*El necio*, p. 195). Sin embargo, Ceñudo, fruto de sus acciones con doña Dorotea, encontrará complicaciones que le llevarán a prisión, por lo que concluye que es más práctico continuar con su máscara o *persona* de necio, pues las apariencias son más efectivas socialmente que la laboriosa alternativa de intentar desengañar a otros.

Su *necedad* parece una opción vital razonable de adaptación defensiva en una sociedad con tendencia al prejuicio y al ridículo. De este modo se acerca al final del texto a casa del narrador-autor, a quien informa de su intención de perseverar en sus necedades como garantía de su felicidad. Desde la invocación inicial a las madres de niños necios, el narrador omnidiegético percibe al protagonista desde el prisma unidimensional de su necedad. La invocación que el narrador realiza en el capítulo dos al lector para confirmar la veracidad de su narración, clamando retóricamente que recuenta lo que el mismo don Félix le dice sobre Ceñudo, de hecho, le sirve para consolidar su distancia de este. Más aún, en momentos puntuales el narrador coincide con la posición del autor para dejar saber al lector su posición directamente:

> Paréceme, lector amigo, que te veo suspenso y hacerte cruces: no me pesa, siquiera por verte cristiano, que te prometo que tienes conmigo tan mala

> opinión, que dudo que lo seas, porque si haces examen de tu vida, toda la verás malintencionada. Riéndote estás de la fábula (*El necio*, p. 311).

Se muestra airado con el lector, del que llega a cuestionar intenciones y opinión, pero él mismo expresa su antipatía ante su personaje, el «doctor Impertinente», al que promete castigar en cuanto sea posible. En efecto, al interpelar directamente al lector el narrador enlaza con la actitud del autor en el prólogo y por tanto delata su posición de figura autorial. La peregrinación del protagonista hasta su posada valida su punto de vista sobre la necedad esencial de Ceñudo. Este hecho insta al narrador-autor a poder prometer una continuación al lector: «A pocos días tendrás, lector amigo, segunda parte de sus desaciertos, como me des palabra de no cansarte» (*El necio*, pp. 336-337).[7]

La interpelación al lector desde el paratexto continúa en el texto mismo, indirectamente en el recuento de los personajes o a través de las estratégicas apelaciones al lector por parte del protagonista y del narrador/autor. Se conforma así una relación interactiva que marca la construcción de la textualidad por el proceso interpretativo proveído por la lectura. La obra gira desde el objetivo inicial de asegurarse la atención del ocioso lector hasta la de mantenerle interesado por el tiempo que la narrativa exista y las necias peripecias le entretengan. Al final no es el *necio bien afortunado* ni el narrador-autorial que recoge sus aventuras, sino el «necio y presumido lector» quien tiene la última palabra, pues su renovación del contrato con el autor hará viable que este extienda su escritura. Sin embargo, el lector del prólogo no coincide con el que ha completado el itinerario textual, pues esto demuestra su curiosidad y gusto por la historia narrada. En suspenso queda saber con quién se va a alinear, si con el personaje principal que argumenta manejar su necedad como una máscara que usa a su conveniencia, o con el narrador que ve al protagonista como un necio merecedor de constante e inagotable sátira.

[7] Esta interpelación final renueva el acuerdo inicial de lectura atenta con el lector, bajo la promesa de una segunda parte que Salas no materializaría.

Bibliografía

Arnaud, Emile, *La vie et l'oeuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Contribution à l'étude du roman en Espagne au début du XVIIe siècle,* 3 vols., Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1979.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o Española* [1611], ed. I. Arellano y R. Zafra, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2006.

Diccionario de Autoridades [1726-1739], Gredos, Madrid, 1963-1964.

García Santo-Tomás, Enrique, *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII,* CSIC, Madrid, 2008.

Gilbert-Santamaria, Donald, *Writers on the Market: Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain,* Bucknell University Press, Lewisburg, PA, 2005.

Piqueras Flores, Manuel, *La literatura en el abismo. Salas Barbadillo y las colecciones de Metaficciones*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2018.

Rabell, Carmen R., *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer 'novellas',* Tamesis Books, London, 1992.

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Corrección de vicios,* ed. D. González Ramírez y M. Piqueras Flores, Sial Pigmalión, Madrid, 2019.

—, *El necio bien afortunado*, en *Dos novelas de D. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo* [1621], Sociedad de bibliófilos españoles, Madrid, 1894, pp. 155-337.

Smith, Adam, *The Theory of Moral Sentiments,* ed. K. Haakonssen, Cambridge University Press, New York, 2002.

Uhagón, Francisco R. de, «Introducción», en *Dos novelas de D. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1894, pp. VII-XLVIII.

Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,* ed. J. de José Prad, CSIC, Madrid, 1971.

El *Quijote* en la novela española contemporánea: *Los besos*, de Manuel Vilas

Patricia Suárez Álvarez
Universidad de Oviedo

El *Quijote*, novela moderna

La novela, en la Edad Moderna, era concebida como un género narrativo extenso y, a su vez, como una representación mimética de la realidad (García-Bedoya 2005:28-32). En la obra cervantina, el caballero andante parte hacia un mundo no material; es decir, un universo de ensoñación en el que las escenas surrealistas y la cotidianidad comparten espacio y acción. Kundera destaca el tema de la aventura para justificar el carácter moderno del *Quijote*, y señala la aparente libertad de elección que don Quijote posee para decidir si volver a su casa o si, por el contrario, sigue batallando contra la adversidad:

> Don Quijote partió hacia un mundo que se abría ampliamente ante él. Podía entrar libremente en él y regresar a casa cuando fuera su deseo. Las primeras novelas europeas son viajes por el mundo, que parece ilimitado. […] Don Quijote se había ido, antaño, a elegir sus aventuras y, ahora, en esa aldea bajo el castillo, ya no tiene elección, la aventura le es ordenada. (Kundera 1983:3-5)

Se debe partir de que el *Quijote* es una de las obras más influyentes de la historia literaria occidental, y esta influencia presentada se produjo por dos vías:

> Por un lado, el *Quijote* se convierte, desde el Romanticismo alemán, en un mito que sirve para expresar la dualidad del alma humana, la lucha de lo espiritual […] contra lo material, la grosera realidad. […] La lectura romántica

> […] abría camino hacia un simbolismo idealizador. Por otro lado, el *Quijote* se encuentra en el origen de la novela moderna debido a su repercusión en los principales novelistas ingleses del XVIII, […] la huella del *Quijote* resulta trascendental (Martínez Mata 2019:62).

Se debe explicitar que no es finalidad del novelista la elaboración de personajes verídicos, sino la creación de individuos estilizados vinculados a un mundo sociológico concreto: es necesario preguntarse en qué consiste el modo de representación realista de la realidad; por tanto, la búsqueda de esas figuras conduce a (en palabras de Gilman [1993:186]) visualizar una realidad diferente: «Al igual que Colón, […] Cervantes había llegado a un nuevo continente que después se denominaría novela».

Del mismo modo, el realismo cervantino pretende conseguir la expansión de sus personajes a través del arquetipo psicológico; los personajes, por tanto, dejan de ser tipos universales y pasan a convertirse en seres particulares «con luces y sombras» (Pardo García, 2005:43). El material literario —aun presentando una existencia ficticia— expresa y relaciona valores universales que conforman el pensamiento social.

Asimismo, García-Bedoya (2005:28) subraya la aportación cervantina con relación a la novela moderna por su unidad temática y por la búsqueda de una forma narrativa. Esta corresponde a la indagación en el ser que se encuentra situado en un entorno problemático; ese individuo es, por tanto, un héroe que debe enfrentarse a diversos cambios durante la diégesis, ya sean variaciones sociales o morales (García-Bedoya 2005:30-32).

A raíz de las interpretaciones de la obra culmen cervantina, surgen diferentes recepciones de la novela; en concreto, se prestará atención a *Los besos* (2021), de Manuel Vilas, y, en especial, se incidirá en la presencia de la humanización de los personajes ficticios; concretamente, se rescata la caracterización de don Quijote.

Ficción quijotesca

Uno de los rasgos caracterizadores de la literatura es la inclusión del elemento ficticio en una obra. Una idea que subyace en la novela cervantina es el carácter imaginario de lo que está presente en la mente de sus personajes, sobre todo en la de don Quijote. Este último adquiere una imagen caricaturizada

de la realidad, ya que modela la cotidianidad y su vida se vuelve creíble para él e inverosímil a ojos de quien lea sus hazañas.

El conocimiento que le proporcionan a Alonso Quijano los libros de caballerías provoca la pérdida de cordura del sujeto, así como la desestabilización de los marcos temporales, sociales y espaciales que configuran su entorno. El resultado de esto es un nuevo modo de realidad lejos de la verosimilitud y, a su vez, una realidad lejana a la época en la que está situado el personaje, porque ya no es el tiempo de los caballeros andantes ni tampoco es, por tanto, el momento de evocar ese ideal surgido de la nostalgia por alcanzar ese círculo social y ético que perseguía la fama y la honra.

Don Quijote crea un nuevo mundo para desligarse de la rutina y así alcanzar la mitificación de la aventura, y es entonces cuando la fantasía y lo real están ligados hasta tal punto que solo los separará la muerte del personaje. Ya desde el inicio de la obra se hace hincapié en la fijación que este poseía por la lectura: «Se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro» (*Quijote*, I, 1). Por esta razón, se muestra de manera explícita la incapacidad de diferenciar entre lo realmente cierto y lo meramente inventado; la dicotomía entre ficción y realidad cada vez se traslada a la persona de Quijano de forma más difusa hasta el punto de que cree que la historia que lee es la historia que transcurre en ese mundo que él inventa.

Esa evocación por el ideal del caballero andante consigue proporcionarle a Alonso una utopía que hará que este pase de *persona* a *personaje*. Asimismo, el paso a elemento figurativo hará que todo a su alrededor mute: en el capítulo primero, se olvida de Alonso, la persona que es, y se convierte en don Quijote de la Mancha. No es baladí que el primer cambio que se produce en el pensamiento quijanesco sea el de transformar su nombre, ya que, para que algo exista a ojos del resto y perdure en el tiempo hasta convertirse en hecho histórico, debe poseer una nomenclatura que lo identifique.

Asimismo, se expone la necesidad de conseguir una dama a la que dirigir su éxito: «No le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y fruto y cuerpo sin alma» (*Quijote*, I, 1). En este sentido, es pertinente destacar una reflexión de Lidia Falcón: «De todos es bien sabido que Dulcinea nunca existió. Don Quijote se inventa a Dulcinea, imaginándola doncella de belleza sin par y cualidades excepcionales» (Falcón 1997:23).

El caballero andante necesita cumplir unas expectativas concretas tales como servir a la dama, obtener renombre, enfrentarse a la adversidad para ofrecer protección a los más desvalidos y, por tanto, dotar al mundo de justicia. Don Quijote subordina su estado físico al impulso irrefrenable que siente por servir a la ética mostrando la valentía de un hombre que no teme lo que le pueda ocurrir en el futuro. De este modo, Alonso Quijano parte de una experiencia —la lectura de los libros de caballería y de los romanceros— y toma el pretexto necesario para ligarse a ese ideal que persigue.

El material literario —aun presentando una existencia ficticia— expresa y relaciona valores universales que conforman el pensamiento social. El personaje célebre cervantino, Alonso Quijano, supera el límite racional como consecuencia de su estado anímico y esto le lleva a ficcionalizarse a sí mismo. Esta transformación puede resultar lógica, ya que dedica su existencia a la lectura evasiva de los héroes de antaño que solo existieron en la potencialidad creativa de sus inventores y en quienes se acercaron a la obra habiendo conformado previamente un pacto de ficción; sin embargo, para Quijano tienen una importancia superior al mero entretenimiento porque «se le atribuye la condición de persona alineada por la lectura» (Bernandinis 2004:62).

Don Quijote, a través del estado de enajenación resultante de sus alucinaciones fantásticas, recurre a escenarios míticos de forma anacrónica, ya sea haciendo de la posada un castillo o viviendo en su propia piel situaciones típicas de un héroe. Esos lugares y esa fortaleza heroica no están más que en su mente, y esta hace que vea cosas que no corresponden al sitio en el que el personaje está situado.

Presencia del *Quijote* en *Los besos* de Manuel Vilas

Antes de profundizar en la influencia del *Quijote* en *Los besos*, es imprescindible explicitar su argumento para comprender la razón por la que esta novela cervantina ha sido la escogida por Manuel Vilas. Hay que destacar que, más que presentar una *influencia*, parece más un homenaje que el autor español contemporáneo quiso rendir a la figura de Cervantes. Salvador, un profesor recién jubilado, ante el comienzo del estado de alarma —declarado por el inicio de la pandemia de COVID-19—, decide alojarse en una casa alejada del centro de Madrid con el fin de apartarse del bullicio. Es allí donde busca la tranquilidad en compañía de la Biblia y del *Quijote*; sin embargo,

en medio de esa pausa vital, aparece la trabajadora de un supermercado y, con ella, el comienzo de un enamoramiento digno de un caballero andante.

Manuel Vilas, a lo largo del periodo promocional de esta novela (2021), proporcionó diversas entrevistas a medios digitales explicando el contexto creativo en el que surgió este texto, así como facilitando el significado de las situaciones que suceden en la narración. Vilas partió del objetivo de «encontrar la belleza en medio de la angustia», como tituló el periodista Luis Algorri (2021) una entrevista publicada en *20minutos*. Tras esta idea que lo empujó a la creación de la novela, une la aspiración al ideal —que está presente en el amor de Salvador y Montserrat— a la selección de la presencia del *Quijote* como lectura de Salvador. La mención al *Quijote*, además de producirse de forma explícita en la lectura, influye en la manera de actuar del protagonista, que se siente atraído por la mente del hidalgo. Ese amor *fou* surgido tras la lectura quijotesca es

> una aspiración al espíritu, a la belleza, al ideal y a la plenitud. Eso se construye en medio de una catástrofe como la pandemia. […] El *Quijote* nunca ha sido estudiado como una novela de amor, pero para Salvador es exactamente eso. […] La ve como «Altisidora» (Algorri 2021).

De esta manera, se establece una interrelación entre un texto A, hipotexto, y un posterior texto B, hipertexto, que deriva del primero (Genette 1982, en Fernández Ferreiro 2016:27), ya que la novela cervantina sirve como base de una obra posterior; en este caso, la novela *Los besos* —hipertexto—. De esta forma, el texto A —el hipotexto que es el *Quijote*—sitúa al personaje principal, Alonso Quijano, influenciado por la lectura de los libros de caballería y esta situación se relaciona con el hipertexto que muestra a Salvador influido por la lectura de la obra culmen cervantina.

La presencia del *Quijote* y de Cervantes en *Los besos* adquiere gran importancia, y esto se contempla desde las páginas iniciales de la novela de Vilas: «Me estoy enamorando del libro de Cervantes, lo leo un poco todos los días. Es como enamorarse de un monstruo. Hay algo en el *Quijote* que tiene que ver con la pandemia. Y ese algo se llama irrealidad» (*Los besos*, p. 42).

El Cervantes y el *Quijote* de Salvador

En el desarrollo de *Los besos*, el yo narrativo comparte reflexiones sobre la lectura del *Quijote* y va enlazando su propia existencia con la vida del hidalgo que cree ser caballero andante, teniendo como resultado una actualización de la locura quijotesca a través de la óptica de Salvador. Manuel Vilas escoge la novela cervantina porque

> Salvador lee la novela de Cervantes como una novela de amor, lo cual es un poco distorsionado con respecto a las lecturas clásicas de la novela de don Quijote, donde se ha visto la historia de amor como algo ridículo o como algo anecdótico (Basciani 2021).

El protagonista vilasiano comienza conectando el *Quijote* con la situación de la pandemia del coronavirus asegurando que «hay algo en el *Quijote* que tiene que ver con la pandemia» (*Los besos*, p. 42). Asimismo, plantea un nexo con la ironía: «es como reírse de la vida, tras comprobar que la vida no tiene sentido: una ironía tras la cual se encuentra […] la desesperación» (*Los besos*, p. 42). Estas son las dos primeras reflexiones que Salvador proyecta sobre la novela cervantina, pero su percepción lectora se va agudizando más en capítulos posteriores hasta tal punto que el protagonista hila su propia vida con el transcurso ficticio del *Quijote* haciendo comparaciones como: «vi una correlación misteriosa entre la vida gruesa y simplona de Sancho Panza y la vida de la clase media española. ¿Quiso hacer eso Cervantes?» (*Los besos*, p. 49). A la vida de esa clase media española de la que habla, va unido el pasar por un confinamiento decretado por el Gobierno como consecuencia de la llegada de un virus: «El grado de realidad de lo que estamos viviendo es discutible. […] Cervantes es una sonrisa, una trinchera burlona que me puede proteger de la caída o de todas las libertades políticas venideras» (*Los besos*, p. 73).

Como resultado de la presencia del idealismo, Saer (2005) sugiere que uno de los temas del *Quijote* es «la moral del fracaso» y esta idea conllevaría a una modulación del tratamiento del héroe, ya que no sería necesario ese final heroico propio del sujeto, sino que este podría fracasar con el fin de aportar una visión antropológica y metafísica del personaje narrativo. Estos planteamientos presentados forman parte del tratamiento que el yo narrativo de *Los besos*, Salvador, establece del *Quijote*:

> Sin una fantasía amorosa la vida es nada, la vida no vale la pena. Si no estás enamorado, aunque solo sea de una ilusión ajena e irreal, la vida no sirve. De eso, creo, habla la novela de Cervantes. […] Porque a veces se le ha quitado importancia al enamoramiento de don Quijote por Dulcinea, y la novela de Cervantes también es una novela de amor (*Los besos*, p. 223).

De la misma manera, Eunhee Kwon (2005:170) señala que las derrotas de los enfrentamientos son las consecuencias que hacen mutar al personaje, y contempla la derrota como una ruptura:

> Hay que entender la derrota como una ruptura, el quiebre entre lo que quiero ver y lo que veo, que es lo que le pasa al primer Alonso y lo que lo empuja a elevarse a ese mundo de los valores, pero también lo que le pasa a don Quijote al volver a su pueblo y a su primera realidad, vencido por el Caballero de la Blanca Luna, desengañado y mucho menos feliz de lo que estaba Alonso Quejana cuando decidió ser caballero.[1]

Así como la novela cervantina se vuelve un asunto de gran relevancia para el protagonista vilasiano —difuminando incluso la separación entre ficción y realidad—, también cobra importancia el autor que se esconde tras el *Quijote*, Cervantes, ya que Salvador se atreve a hilar, a través de la especulación, la creación ficticia con la vida del propio escritor: «Sí, me obsesiona la novela de Cervantes, porque parece que contenga una clave. […] Ese código es la vida del propio Cervantes» (*Los besos*, p. 152). Por tanto, la única trinchera que el protagonista de *Los besos* tiene es una invención, una fantasía y una farsa que carece de coherencia: Salvador lleva al presente a una persona de siglos atrás, el creador de don Quijote. Por eso se vuelve inevitable el símil de la realidad con la ficción quijotesca: «Para mí la lectura de la novela de Cervantes y el avance del virus por el mundo son dos hechos inquietantemente paralelos, dos triunfos de la irrealidad y de la subjetividad, dos comedias humanas» (*Los besos*, p. 97).

Además de indagar en el pensamiento quijotesco, el propio protagonista vilasiano mitifica su propia existencia: «Y quiero ser solo el ángel, el ángel Salvador» (*Los besos*, p. 103). Y, cuanto más lee el *Quijote*, más ornamenta

[1] En los diversos lugares de la edición del *Quijote*, Cervantes nombra al protagonista de varias maneras: *Quijada*, *Quesada* o *Quejana* en capítulo I (Rodríguez Marín 1928:563).

la vida, llegando incluso a experimentar sueños lúcidos con los personajes cervantinos: «En mi sueño he visto a don Quijote de la Mancha y a su escudero Sancho Panza deambular por las ciudades del mundo. […] Cabalgaban por la Gran Vía de Madrid» (*Los besos*, p. 122-123).

Asimismo, se muestra de manera explícita la interrelación de la actualidad real y de la novela ficcional; por tanto, se recrea una actualización del clásico cervantino y genera una contextualización con el presente. Ya no son molinos de viento, sino que ahora es un monumento: «don Quijote cree que el monumento a Víctor Manuel II es un gigante» (*Los besos*, p. 123). A su vez, Salvador explicita su propia conducta irracional cuando está terminando la lectura del *Quijote*: «Estoy loco, ya tentando el corazón de aquel otro loco, del Caballero de la Triste Figura» (*Los besos*, p. 408).

En resumen, como consecuencia de la presencia del *Quijote*, se produce una influencia en la forma de actuar del protagonista de *Los besos* más propia del Caballero de la Triste Figura que de Salvador.

Montserrat-Altisidora: amor carnal versus idealización ficticia

Altisidora, una de las doncellas de la duquesa, destaca en la segunda parte de la novela quijotesca; concretamente en el capítulo 44, ya que, en palabras de Eduardo Urbina (2001:569), «no hay en la segunda parte encuentros o historias narradas de doncellas o infantas enamoradas del caballero; solo Altisidora».

En esta parte de la obra, Altisidora le canta a don Quijote un romance con la finalidad de fingir su enamoramiento por el supuesto caballero andante, a lo que este le responde: «¡[...] no ha de haber doncella que me mire que de mí no se enamore!» (*Quijote*, II, 67). Asimismo, Altisidora ataca a Dulcinea en: «muy bien puede Dulcinea, / doncella rolliza y sana, / preciarse de que ha rendido / a una tigre y fiera brava» y hace que don Quijote reaccione en defensa de su amada con las palabras: «¿Para qué la acosáis, doncellas de a catorce a quince años? [...] Para mí sola Dulcinea es la hermosa [...] y las demás las feas» (*Quijote*, II, 57). De la misma forma, varios capítulos después, en el 67, don Quijote aún recuerda a la joven Altisidora y le pregunta a Sancho: «pero dime agora: ¿preguntaste a ese Tosilos que dices qué ha hecho Dios de Altisidora, si ha llorado mi ausencia o si ha dejado ya en las manos del olvido los enamorados pensamientos que en mi presencia la fatigaban?» (*Quijote*, II, 67).

Por otra parte, es necesario explicitar cuál es la visión que Salvador tiene de Montserrat, ya que esta será esencial en el transcurso de la novela. El yo narrativo señala la necesidad que presenta de ser amado: «Deseo tanto amar y ser amado. [...] Tengo 58 años y deseo amar» (*Los besos*, p. 33). Por tanto, el punto de conexión entre don Quijote y Salvador es, como señala Vilas en una entrevista para *The Objective* en una caracterización del protagonista, que «Salvador no sabe amar. Yo creo que él tiene un problema. Probablemente, don Quijote de la Mancha tampoco sabe amar. Ellos se inventan un ideal porque no saben amar» (Basciani 2021).

De otra manera, hay que comprender por qué el yo narrativo de *Los besos* selecciona la nomenclatura de Altisidora —con lo que ello supone implícitamente— y no el típico sujeto amoroso de la novela cervantina: Dulcinea del Toboso. Julia Santibáñez (2016), en la revista digital *Palabras a flor de piel*, califica a la Altisidora quijotesca como una mujer de personalidad intensa y azotada, porque finge el amor de diversas formas llegando al punto de simular un desmayo; sin embargo, lo que más destaca del personaje femenino es la edad: «mi edad de quince no pasa: / catorce tengo y tres meses» (*Quijote*, II, 57) y, por ello, hay quienes ven a Altisidora como la precursora literaria de la nínfula de Nabokov, Lolita. Ricardo Bada, en *La Jornada*, publicó un artículo denominado «La Lolita de don Quijote» (2005) en el que expone que

> aunque Cervantes hable expresamente de las burlas y las bromas que las damas del palacio le gastan a don Quijote, lo cierto es que Altisidora bien pudiera, sí, estar enamorada del caballero. Y si no enamorada, al menos encandilada por él. Es más, aprovecharía esas mismas bromas para podérselo comunicar sin que los otros se den cuenta.

En una entrevista para *El Confidencial* realizada por Andrea Farnós (2021), Vilas asegura que Salvador muestra una visión antigua del amor teniendo como referente a don Quijote, y que el enamoramiento del protagonista de *Los besos* es más propio de una pulsión de fe que de realidad. Y otro artículo que destaca por una de las respuestas de Manuel Vilas es el de *La Vanguardia*, llevado a cabo por Xavi Ayén (2021), en el que Vilas expone que sus besos son normales mientras que los besos de su personaje son sobrenaturales; otorga ese valor hiperbolizado del encuentro físico entre los dos personajes y dice de su protagonista que:

> Es un idealista, un esteta, un romántico que tiende al delirio. Le sobreviene una pasión por don Quijote, otro delirante ilustre. Él sabe que idealizar a una mujer le va a llevar a la decepción. [...] Le pide permiso a ella para cambiarle el nombre. Don Quijote nunca le preguntó nada a Aldonza Lorenzo para llamarla Dulcinea.

Por tanto, la diferencia primordial entre el caballero andante y el protagonista vilasiano es que uno no es consciente de lo que realiza mientras que el otro, por el contrario, sí lo es. Salvador decide cambiarle el nombre a Montserrat para homenajear la lectura del *Quijote* y no por el hecho de que la novela cervantina le haya distorsionado su percepción de la realidad.

En un principio, el protagonista piensa en la amada con su nombre real: «Me siento en el sofá y pienso en Montserrat. [...] Me he enamorado como un quinceañero. [...] Seguro que es una fantasía» (*Los besos*, p. 37). Posteriormente, el yo narrativo relaciona el amor con la locura: «para eso venimos al mundo, para enamorarnos hasta morir de locura» (*Los besos*, p. 29); y, a su vez, mientras enlaza el amor con el no estar cuerdo, confiesa estar enamorándose del libro de Cervantes, y ese gusto por la novela cervantina lo llevará a hiperbolizar su propia existencia amorosa: «Mi fe en la vida se llama Montserrat» (*Los besos*, p. 43). La relación amorosa con la lectura del *Quijote* se enlaza hasta tal punto que se forman enunciados paralelísticos al final del capítulo que introduce al personaje femenino: «Y a los quince minutos abro la novela de Cervantes. Y a los veinte minutos le mando un wasap» (*Los besos*, p. 48); o en:

> Ayer entrevistaron a un escritor en la televisión, recomendaba libros para leer durante el confinamiento y le oí decir que se podía comenzar el *Quijote* de Cervantes por la segunda parte, porque era mejor. [...] Pensando también en mi propia vida y en la de Montserrat: tal vez la segunda parte de nuestras vidas sea mejor que la primera (*Los besos*, p. 72).

La conexión con la novela cervantina alcanza tanta intensidad que, páginas después, Salvador manifiesta: «Creo que don Quijote me manda a través de mi primer sueño este mensaje: "Besa a esa mujer, a esa Montserrat, ella es la respuesta, solo ella puede ayudarte a ser libre, porque lo que tú buscas es la libertad profunda, que no hallarás nunca"» (*Los besos*, p. 105).

Inicialmente, como se ha dicho, expone con seguridad el nombre de su amada: «Solo hay una cosa que tengo clara, y tiene un nombre: Montserrat. [...] Mi esperanza se llama Montserrat» (*Los besos*, p. 71-72); pero, posteriormente, sentirá la necesidad de modificar la nomenclatura. Salvador también recalcará la etimología del nuevo nombre de su amada: «Tu nombre es Altisidora, y dentro está la palabra Isidora, que viene de la diosa Isis, del antiguo Egipto. [...] Tengo fe en que eres Isis» (*Los besos*, p. 380).

A su vez, el hecho de que el protagonista vilasiano cambie el nombre de su amante se debe a que es el personaje ficticio de don Quijote quien se cuela en los sueños del protagonista y le dice: «Debes cambiarle el nombre, llámala Altisidora» (*Los besos*, p. 106), y puede que la denominación de *Altisidora* se deba a la concepción que Salvador tiene de ambos: «Como si fuésemos novios, como si nos hubiéramos enamorado» (*Los besos*, p. 106); en realidad, ninguno se debe nada al otro, porque no son nada, al igual que Altisidora y don Quijote.

Finalmente, es en esa doble caracterización del sujeto femenino cuando el protagonista idealiza el ambiente que lo rodea*:* «veo un castillo, un lago» (*Los besos*, p. 138); paisaje que se relaciona con la percepción quijotesca cuando el hidalgo confundía las ventas con castillos —referentes del mundo medieval—. Altisidora se convierte ahora en un medio de escape de la realidad en la que se sitúa Salvador: «es el único refugio contra el mal político, [...] contra tanta mierda que brilla en todas partes» (*Los besos*, p. 156), y, por tanto, Altisidora existe solamente en el imaginario idealizado del protagonista, siendo Montserrat la única mujer real de la historia. Sin embargo, cuando Salvador habla del amor de don Quijote también hace referencia a Dulcinea: «Tampoco Dulcinea oyó nunca las oraciones de don Quijote. Tampoco Altisidora oye mis celebraciones de su belleza» (*Los besos*, p. 165), porque siente igualmente la necesidad de que Montserrat sea consciente de cómo la idealiza en Altisidora, de cuánto tiene que agradecerle a ella y a esa dualidad, ya que gracias a experimentar esa sensación amorosa no siente dolor por lo que está pasando en el contexto social.

Como reflexión final tras esta dualidad expuesta, el proceso de la idealización solo es comprensible por quien o quienes idealizan al sujeto empírico: Salvador y don Quijote.

Conclusión

A lo largo de este trabajo, se ha expuesto de manera explícita que *Los besos*, de Manuel Vilas, es un claro ejemplo de la recepción quijotesca en el panorama literario español actual. Se ha comprobado, además, que es una exposición libre —dentro del marco ficcional— del tratamiento nuevo del hipotexto, el *Quijote*, que se emplea en el hipertexto, la nueva creación vilasiana, de una forma que, más que estar influida por la obra cervantina, pretende homenajearla. Esto se consigue presentando a un yo narrativo consciente del influjo que el caballero andante está provocando sobre su personalidad. Salvador elige la utopía y el idealismo con el fin de poder escapar de la realidad pandémica y del confinamiento de la COVID-19. Ante ese presente hostil y monótono, escoge la vía de la ficción —concretamente, la quijotesca— con el objetivo de vivir una vida que en el mundo objetivo no puede. No se vuelve loco, sino que, desde la cordura de un lector común que selecciona el *Quijote* para ocupar su tiempo, crea nuevos espacios que le permiten llenar su vacío existencial.

Manuel Vilas escoge para el protagonista narrativo la visión romántica e idealista del personaje cervantino, porque Salvador elige crear una utopía con la finalidad de salir de la realidad a la que está sometido; el encierro obligado en una casa de la sierra madrileña por un confinamiento que no sabe cuánto durará, por un virus desconocido que no sabe cuánto mal podrá causarle. Ante ese futuro incierto y ese presente estático y claustrofóbico, recurre a inventarse otras vidas. Como Alonso Quijano fue en busca del caballero andante, Salvador fue al encuentro de don Quijote de la Mancha.

Bibliografía

Algorri, Luis, «Manuel Vilas: "Quería encontrar la belleza en medio de la angustia"», *20minutos* (22-9-2021), https://www.20minutos.es/noticia/4827699/0/entrevista-manuel-vilas-los-besos/.

Ayén, Xavi, «Manuel Vilas: "Mis besos son normales; los de mi personaje, sobrenaturales"», *La Vanguardia* (9-9-2021), https://www.lavanguardia.com/cultura/20210909/7708363/manuel-vilas-besos.html.

Bada, Ricardo, «La Lolita de don Quijote», *La Jornada* (2005), https://palabrasaflordepiel.com/2016/03/17/la-altisidora-del-quijote-precursora-de-lolita/

Basciani, Ariana, «Manuel Vilas: "El amor se fragua en los besos, en la aceptación de un beso"», *The Objective* (9-9-2021), https://www.

lavanguardia.com/cultura/20210909/7708363/manuel-vilas-besos.html.
Bernardinis, Anna María, «Los peligros de la lectura y el caso de don Quijote de la Mancha», *Revista de Educación*, 1 Extra (2004), pp. 61-66.
Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 2015.
Falcón, Lidia, *Amor, sexo y aventura en las mujeres del* «*Quijote*», Editorial Hacer, Madrid, 1997.
Farnós, Andrea, «Los besos de Manuel Vilas: "El Vilas de hace 20 años no entendería esta novela"», *El Confidencial* (1-9-2021), https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-09-01/entrevistas-los-besos-amor-romantico-manuel-vilas_3261562/.
Fernández Ferreiro, María, *La influencia del* «Quijote» *en el teatro español contemporáneo: adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Universidad de Alcalá – Servicio de Publicaciones, Alcalá de Henares, 2016.
García-Bedoya, Carlos, «Transiciones múltiples: Cervantes, don Quijote y la novela moderna», *Revista de Estudios Filológicos*, 9 (2005), pp. 1-34.
Gilman, Stephen, *La novela según Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.
Kundera, Milan, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona 1986.
Kwon, Eunhee, «Alonso Quijano, un Quijote "vestido de cuerdo y desnudo de loco"», *Actas del XI Coloquio Internacional de Asociación de Cervantistas*, coord. por C. Park, Univ. Femenina Duksung, Seúl, (2005), pp. 163-172.
Martínez Mata, Emilio, «El *Quijote* en el nacimiento de la novela moderna: la interpretación satírica», en *Recepción e interpretación del* «*Quijote*», ed. E. Martínez Mata y P. José Carvajal Pedraza, Visor, Madrid, 2019, pp. 61-77.
Pardo García, Pedro Javier, «Cervantes, la novela y la metanovela», en *El hidalgo fuerte: siete miradas al* «*Quijote*», ed. A. Rivas Yanes, Círculo Cultural Español Antonio Machado, Luxemburgo, 2005, pp. 107-142.
Rodríguez Marín, Francisco, «El modelo más probable del don Quijote», *Estudios Cervantinos*, Atlas, Madrid, 1928, pp. 561-572.
Santibáñez, Julia, «La Altisidora del *Quijote*, ¿precursora de *Lolita*?» (2017), https://palabrasaflordepiel.com/2016/03/17/la-altisidora-del-quijote-precursora-de-lolita/.
Saer, Juan José, «La moral del fracaso», *Babelia. El País*, (21-5-2005), https://elpais.com/diario/2005/05/21/babelia/1116632358_850215.html.
Vilas, Manuel, *Los besos*, Planeta, Barcelona, 2021.

A vueltas con los montañeses y coritos del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605)

Luc Torres
Université Rennes 2

Introducción

Marcel Bataillon fue un egregio hispanista francés, cuyos estudios han inspirado e inspiran a hispanistas del mundo entero; en su obra *Pícaros y picaresca* (1969) les dedica unas páginas a los montañeses y coritos de *La pícara Justina* (1605) (Bataillon 1982:132-151). En este trabajo no pretendo invalidar o enmendar siquiera lo que tan atinadamente escribió el maestro sobre este episodio satírico y burlesco del libro, solo he querido indagar sucintamente en sus raíces antropológicas, socioeconómicas, lexicográficas y, finalmente, literarias, y proponer una posible relación intertextual entre este episodio y el retrato de un personaje cómico de asturiano en una obra didáctica en prosa de finales del siglo XVII.[1]

Posibles claves antropológicas, lexicográficas, sociológicas y literarias de un mote colectivo epónimo

La idea que un grupo tiene de sí mismo es lo suficientemente clara como para que el extraño, forastero o extranjero, experimente a su costa esta verdad: no basta el simple deseo de querer integrarse en una colectividad. La asimilación no se produce si la opinión (conjunto de valores que definen las

[1] Se trata del criado Andrés en la novela *Trabajos del vicio, afanes del amor vicioso...* de Simón de Castelblanco (1680), cuya edición príncipe se puede consultar. Cito según la edición crítica y trabajo de tesis de Diego Medina Poveda (Simón de Castelblanco 2021), consultable en línea: https://www.sudoc.fr/262283948.

interrelaciones de un grupo) no prevé esa integración. Y es que en el plano social como en el individual, el principio de identidad no funciona sin su opuesto y complementario, el principio de la alteridad traducido por formas variadas y a menudo crueles de discriminación.

La discriminación cristaliza en unas ideas tópicas del otro colectivo, que desembocan en la designación de un mote colectivo o blasón popular. La actitud discriminatoria se confunde con la de rechazo, poniendo al otro en situación de inferioridad social a partir de la consideración de su particularidad (Iglesias Ovejero 1983:63-64).

Por ejemplo, el centralismo excluyente castellano manifiesto en relación a la periferia se ceba con las zonas marginadas que enviaban emigrantes, desde el norte de la península, en los siglos XVI y XVII: Galicia, la Montaña —que se dividía en Montaña de Oviedo, la actual Asturias, y en Montaña de Santillana, la actual Cantabria (Herrero García 1966:226)— y, finalmente, el País Vasco actual o provincias vascongadas, a la sazón país de los vizcaínos (Herrero García 1966:249). El vizcaíno que chapurrea el castellano, en particular en lo que atañe a la sintaxis, personaliza en la literatura áurea la marginación del País Vasco: hay ejemplo famoso de ello en el *Quijote*, en el capítulo VIII, en el episodio llamado del vizcaíno (*Quijote*, I, p. 81). En la representación de los habitantes de la Montaña de Oviedo o asturianos quisiera centrarme más en detalle, dejando de lado a los montañeses de Santillana (Herrero García 1966:226-236) y a los vizcaínos o vascongados (Herrero García 1966:249-274).

Los motes ofensivos contra los asturianos solían asociarse con los que se usaban para los gallegos. Afirma Francisco del Rosal, médico cordobés que vivió en la primera mitad del siglo XVII, en *La razón de algunos refranes*: «*Pollos* a los Asturianos y *Pío pío* les dice el andaluz por denuesto. Primeramente se dixo a los gallegos que descendían a servir y trabajar en aquella tierra como diciéndoles hijos de gallos, aludiendo al nombre de gallegos» (Iglesias Ovejero 1983:68-69). Con este fragmento se configuran los confines un poco míticos de la cabecera de la ruta principal leonesa, cruce del camino de Santiago, país de los hijos de gallos o gallegos, emparentados con los pollos o píos píos y, pues, con los asturianos.

Veamos ahora en detalle lo que significaba en 1611 la voz *corito,* término más usual para designar a los asturianos en la prosa y poesía satíricas áureas:

> CORITO. Este nombre dan a los Montañeses y vizcaínos, con diversos orígenes. Del nombre Griego Kafvfost *Corytus, id est theca arcus*. que en Romance vale aljaba por llevar consigo un haz de dardos o lançuelas arrojadizas, hechos aljauas dellas. Otros dizen ser nombre del mesmo dardo De Koj>u fl«t|, *corythaix*, que vale *impetuosus et vjolentus*, por su grande cólera y determinación en sus acciones. Otros de *corys*, *corythos* que vale celada o capacete por ser belicosos y andar siempre armados… o por ser descogotados o vivir en montañas apartados de otros. Celio Rodrigino, lib. 21 cap. Dize que los vizcaínos se llaman coritos de la palabra *curis*, que en lengua sabina vale lança por el uso que tienen de las lanças misiles o arrojadizas, que en lengua arábiga se llaman azagayas (*Cov.* 1989:358 s. v. *corito*).

El *Diccionario de Autoridades* (más de un siglo después) retoma la etimología castrense de Covarrubias, pero añade una nota denigrante: «lo más verosímil es que viene de la voz latina *Corium* que significa cuero, porque usaban de ellos y se cubrían para su defensa. Oy se les da este nombre a los Asturianos por zumba y chanza» (*Aut.* 1990:596 s.v.). Para justificarse pone luego una cita del satírico poeta y dramaturgo madrileño Anastasio Pantaleón de Ribera, «*Pulga joven, pulga adulta, / Bodegonea el sobaco / Del corito palanquín / Del Montañes Asturiano*» (*Aut.* 1990:596 s.v.), apuntando el rasgo físico de desnudez o semidesnudez; esto es, «andar en cueros», uno de los componentes específicos del retrato antiasturiano que trataremos más adelante.

Sin embargo, esta etimología parece tan «salvaje» como la de Francisco del Rosal, dado que no viene *corito* debajo de la voz *cuero* en el más autorizado repertorio etimológico contemporáneo (Corominas 1987:183 s. v. *cuero*).

En realidad, se mezclan en las mentes de los castellanos (como Covarrubias, los académicos del *Diccionario de Autoridades* y el madrileño Anastasio Pantaleón) o andaluces (como Francisco del Rosal) las referencias a gallegos, montañeses y vizcaínos presentados como pueblos norteños de guerreros, de gallos o de hombres que «andan en cueros» con animalización degradante.

Corito o *coritos*, como los motes más generales, figura asimismo en refraneros o léxicos modernos y contemporáneos (del Rosal, Feijoo, Sarmiento, Sbarbi, Rodriguez Marín, O'Kane, Martínez Kleiser, Irribaren, Alonso Hernández...). También se halla en la literatura moderna (*La pícara Justina*, *La Niña de los embustes*, el *Estebanillo*, Fray Gerundio de Campazas), con antecedentes en la sátira medieval, teatro escolar o crónica burlesca (Iglesias Ovejero 1983:67, nota 7).

En líneas generales podemos decir que, para los ingenios del Siglo de Oro, los asturianos no tenían cogote, eran amantes del vino, eran pobres, de origen rústico, y llevaban una indumentaria andrajosa con desaseo personal, y eran también oficiales desempeñando varios oficios callejeros en la corte (lacayos, esportilleros, aguadores, amoladores, barquilleros, escuderos) (Herrero García 1966:236-248). Las asturianas, por su parte, eran mesoneras o dueñas, como la Maritornes, que no tiene cogote, y la Rodríguez, ambas personajes del *Quijote* (Herrero García 1966:238).

Como vemos se trata de una visión altamente despectiva (no tienen cogote, empinan mucho el codo, son pobres, andrajosos y desaseados) y a la vez en cierto modo «costumbrista» (ejercen muchos oficios callejeros). Sin embargo, este «costumbrismo» no se alarga tanto como para dar a conocer y divulgar muchos refranes asturianos que sabemos que circulaban (Núñez 2001:I 327-331).

Pero, de todos los retratos que se han esbozado de los asturianos como grupo sociocultural homogéneo en la literatura satírica de la época, creo que el del autor del *Libro de entretenimiento* es el más despiadado (*La pícara Justina*, pp. 711-724). De él quiero tratar ahora, intentando ver en qué medida se aparta o no de los rasgos generales representativos que acabo de apuntar, en vistas a aquilatar su originalidad y riqueza descriptiva más allá de la sátira áulica que subyace y que ha quedado brillantemente ilustrada y demostrada (Bataillon 1982).

Retrato antivillanesco de los asturianos de *La pícara Justina*

La pícara de Mansilla está de vuelta a su pueblo después de su viaje a León, donde participó en la procesión de la Virgen del Camino (*La pícara Justina*, pp. 558-578). En el camino de regreso se encuentra con unos asturianos, nos dice que los llaman *guañinos*: porque van guarrando como grullas en bandadas, o porque siempre llevan la guadaña al hombro, probable alusión al hecho de que son campesinos asturianos que vienen a León a *guañar* o guadañar (Alonso Hernández 1979:s.v. *guaña*).

Luego viene la explicación del término *corito*, que proviene de cuero (como dice el *Diccionario de Autoridades*), insinuando maliciosamente que son también amigos de su contenido:

> Alguno dijo ser la causa otra. La verdad es que la falta de artificio, la necesidad del tiempo, la simplicidad del ánimo y la necesidad de su defensa, les hizo andar deste traje, y no, como algunos maldicientes dicen, el haber salido de Asturias los que inventaron los cueros para el vino y las coronas para Baco. Mas no por eso niego que el Baco tenga allí y haya tenido jurisdicción y gran parte de su real patrimonio, no digo en vivos, sino en vinos (*La pícara Justina*, pp. 715-716).

Más adelante los llama *hijos de la Pernina*, aludiendo a su pobreza. En efecto, el antropónimo *Pernina* remite a una hipotética hechicera asturiana (Baragaño 1983:116) y al hecho de que las coritas *iban en piernas*, o *andaban en piernas*, sin calzas (*Cov.* s.v.), o sea 'las piernas desnudas': las únicas que llevaban eran las que sus madres «les labraron en los moldes de sus tripas» (*La pícara Justina*, p. 716).

Son flacos, largos y delgados: «Lo cual creyera cualquiera que los viera flacos, largos, desnudos y estrujados, y con guadañas al hombro» (*La pícara Justina*, p. 717). Llevan espadillas y armas de madera (lo que alude irónicamente a su antigua etopeya guerrera denigrando su falsa valentía) (pp. 717-718). Van desnudos: «Los que iban, iban sin sombreros y casi desnudos» (p. 718). Son segadores: «los que venían, traían dos sombreros y mucho paño enrollado, de manera que imaginé si acaso iban a la Isla de los Sombreros y allí los segaban con aquellas guadañas» (p. 718). No tienen cogote o coronilla (pp. 720-721), rasgo infamante y degradante que aparece muy a menudo en la literatura del siglo XVII asociado siempre con los asturianos (Herrero García 1966:238-239).

Son amantes del buen vino o caldo, como lo afirman ellos mismos: «Dijo que porque hay una profecía de Pero Grillo, que fue asturiano, de que en Asturias ha de venir por el río una avenida de oro y toneles de vino de Ribadavia, y por estar prevenidos para la pesca, andan siempre descalzos» (*La pícara Justina*, p. 721). Son ignorantes, porque siempre hablan en tonillo de pregunta como los villanos: «porque como están lejos de corte siempre llevan de acarreo respuestas» (p. 721). Tienen ínfulas de hidalguía los de aquella tierra: «aquella tierra tiene las noblezas a segunda azadonada» (pp. 721-722). Las asturianas visten de manera extravagante, con materialización degradante:

> No te he dicho del traje de las asturianas. Oye: Unas traían unos tocados redondos que parecían reburojón de trapos en empujo de melecina; otras los

> traían que parecían turbantes de moros; otras, las más galanas, azafranados como cabeza de pito; otras, de tanto volumen y de tal hechura, que parecía tejado lleno de nieve. Vi tantas diferencias dellos como hechuras de pan de ofrenda (*La pícara Justina*, p. 722).

Sus lutos son objeto de una animalización grotesca por parte de Justina:

> En aquella sazón traían todos luto por una persona de la Casa Real, y era cosa de risa ver los lutos de las asturianas. Una vi que por luto traía una soleta de calza parda presa con dos alfileres sobre el tocado. Puramente me pareció que las ánimas de aquellas asturianas debían de ser de casta de truchas empanadas en pan de centeno, porque quien viera un rostro negro, una mantilla atrás y otra adelante, no podía pensar sino que allí vivían empanadas las ánimas no encorporadas ni humanadas (*La pícara Justina*, p. 722).

Su calzado rústico se compone de abarcas, sandalias, zapato de apóstol, zapatos de vaca no cosidos (p. 723). Son volteadores (acróbatas) de profesión:

> Una cosa vi en que juzgué que los asturianos deben de ser volteadores de inclinación y aves de caza, porque sus madres los crían en el aire. Y es que van camino ocho y diez leguas y llevan los mochachos en unos cestos o banastos sobre las cabezas. Si como los traen en el aire, fuera en el agua, según razón, habían de ser pescados, y cerca andan ellos dello, pues no suelen tener casi nada de carne (*La pícara Justina*, p. 723).

Son salvajes escamados e imberbes: «que quitados los pelos y cerdas, habían quedado ansí las caras sin barbas» (p. 724), de nuevo con animalización degradante:

> Las caras de las mujeres son negras y sucias y cosificadas: Mas debe de ser que con el frío se queman y ennegrecen como los naranjos cuando se yelan o se deben de afeitar con color de guinea o las paren sus madres en los cañones de las chimeneas o las ponen al humo para que se acecinen, o cualque cosi» (*La pícara Justina*, p. 724).

Y siempre adolecen de ínfulas exageradas de hidalguía:

> Ya sería posible que como Asturias ha sido y será el muro de la Fe, y la herejía tiene por antecristos al ocio, al gusto y al dios Cupido, tan malas

> visiones, se tornaran a la herejía, su señora, diciendo: —Señora, hay peste. No es tierra para nosotros, que no viviremos dos días. Y con esto, dejara la herejía la jornada y el intento de entrar allí. Santo y bendito. Ahora digo que las doy licencia para que sean feas del Papa, pues tanto importa (*La pícara Justina*, p. 724).

Vemos cómo el retrato satírico que empieza por ser de corte etimológico se vuelve psicológico y acaba subrayando los defectos físicos (rostro ennegrecido de las mujeres), tras haber usado de la metonimia degradante (traje, calzado). Se trata de un verdadero blasón invertido en la más pura tradición descriptiva carnavalesca. Generalmente se trata de una inversión de los valores heráldicos, que se escriben al revés, como las armas del caballero vencido e infamado de *Tirant lo Blanch* (Iglesias Ovejero 1983:68), con una dosis de cruda misoginia.

Lo que prevalece es la discriminación desnaturalizada: un ataque en regla contra la nación asturiana, en cuyo espectro semántico figuran sucesivamente los rasgos sémicos definidores de etnia, lengua y acervo cultural sumamente denigrados.

Un posible caso de intertextualidad literaria

Quiero ahora abordar un caso de creación literaria y quizás último avatar de un retrato literario de asturiano en la literatura áurea: se trata del criado Andrés en la novela *Trabajos del vicio, afanes del amor vicioso…* de Simón de Castelblanco (1680).

Andrés es el criado asturiano del protagonista, Carlos, de esta novela moralizadora escrita por un padre seguidor de la «estrecha senda agustiniana», novela polifacética bizantina y tardopicaresca que se integra en el modelo de composición teorizado por el hispanista Emilio Orozco (la unidad integradora en la diversidad) e inaugurado por Cervantes, en la segunda parte del *Quijote* (*Trabajos del vicio*, p. 96 n. 170).

Andrés se presenta así al principio del capítulo IV, en lo que se vislumbra como un relato de corte picaresco interpolado dentro del relato con puesta en abismo:

> Yo, señor, nací en Oviedo, mis padres no los conocí, un tío mío me crio hasta edad de diez y ocho años. Este tenía su caudal en aloja y barquillos,

> venía a Castilla al tiempo del gasto desta mercadería en que procuraba aumentar el caudalejo hasta que llegaba el invierno, que volvía a la tierra cien doblado el pegujal, si no es que hacía compañía con otros de su país para la provisión en Madrid de buñuelos, obleas, lituarios y aguardiente (*Trabajos del vicio*, p. 300).

Este Andrés usa un lenguaje coloquial, lleno de expresiones populares y términos provenientes del lenguaje de germanía (como *coime* por ejemplo, en la expresión «Vive el alto coime»), una comicidad que no está reñida con la índole asturiana del personaje (*Trabajos del vicio*, p. 299).

Llegado a Logroño, va a ser protagonista: la justicia lo apresa por una acusación falsa ideada por una criada, la vengativa doña Francisca. Como cierre del capítulo IX, Castelblanco inserta una jácara de noticias (*Trabajos del vicio*, p. 311 n. 185), redactada por Carlos, que empieza así:

> Andresillo el Montañés,
> en la cárcel de Logroño,
> aherrojado está dos veces
> por sus yerros o por otros.
> Siente el chulo con mil ansias
> que por descoser el forro,
> le hagan pagar las hechuras
> del sayo que rompió otro
> (*Trabajos del vicio*, p. 353).

La descripción alude al mundo del hampa (*sus yerros*, *el chulo*, *descoser el forro*). El final de la jácara denuncia los peligros del amor vicioso, *leitmotiv* del libro:

> Si de aquesta salgo libre
> —dice el Montañés quejoso—
> aunque me brinde una flor,
> dará la respuesta un tronco.
> Pienso huir de los jardines,
> de los prados, de los sotos,
> porque a mí no me acumulen
> de sus flores los destrozos
> (*Trabajos del vicio*, pp. 354-355).

Andrés, tras este incidente, promete ser «un tronco» ante los placeres concupiscibles del amor de la mujer para que no le imputen sus maldades: «porque a mí no me acumulen de sus flores el destrozo». En el capítulo X, los criados Andrés y don Alonso, amigo de Carlos, intercambian vayas y aquí intervienen dos referentes sémicos de los asturianos que había apuntado la pícara de Mansilla y que hacen eco a la embriaguez y a la hidalguía hiperbólicas de los asturianos:

> Anduvieron sus jornadas hasta llegar a la villa de Durango, que fue a las tres de la mañana donde don Alonso, que siempre se iba burlando con Andrés, le dijo: —Oyes, Andrés, en este lugar no hay ninguno que haya nacido cristiano, porque dicen que solo los montañeses tienen ese privilegio porque nacen desde el vientre de sus madres bautizados con vino aguado (*Trabajos del vicio*, p. 358).

Andrés, que la mucha conversación con don Alonso había alentado («había hecho facilitar»), le responde de esta manera: «En mi tierra, señor, nadie bebió jamás agua, son muy cristianos viejos, bautizados con agua, como lo manda la Santa Madre Iglesia Católica, eso se debe de usar en Aragón, porque en la montaña no hay judíos» (*Trabajos del vicio*, p. 358).

Seguidamente se evoca un rasgo físico recurrente, el de los asturianos descogotados: «A este tiempo se llegó a él don Alonso y le dio un pescozón, diciendo: —Tente, hermano Andrés, que mientes, que si fueras bautizado con agua y no en vino aguado como los de tu tierra, tú y ellos tuvieras, como toda la gente honrada tiene cogote» (*Trabajos del vicio*, p. 358 n. 309).

Más adelante, en el capítulo XVII, Andrés redacta una nota para su amo y su amigo, gracioso entremés donde explica cómo tras una riña con el sacristán de Móstoles, pensando haberlo dejado muerto, cuando en realidad estaba borracho y se había quedado dormido, huyó de aquel, con juego disémico que lo tilda de borracho (mosto) y pendenciero (alusión a los órganos de Móstoles) (*Trabajos del vicio*, p. 229 n. 290), conminándoles a que no se detengan por él. Ítem la cobardía risible se manifiesta volviendo a recalcar sus ínfulas de hidalguía:

> por cuya causa voy llorando mi mala fortuna, pues ya que hube de obrar una hazaña tan notoria, fuese con un tal pregonero de la muerte o con un cual rascador de teclas, y no con un rey de Marruecos o con un emperador

> de Trapisonda, con que pod[r]ía ilustrar mi linaje grabando en mis armas un puñete (*Trabajos del vicio*, p. 358).

Los rasgos aducidos en el texto del agustino (a la vez costumbristas y satíricos) desglosan muchos de los que habíamos advertido en la recopilación de Herrero García y en el retrato en tinta negra de la narradora descarnada del *Libro de entretenimiento*:

— Andrés criado como muchos asturianos en la corte;
— su tío vende alojas y barquillos (los asturianos solían ser buhoneros);
— gente de su país proveen Madrid de buñuelos, obleas... (el abuelo paterno de Justina es suplicacionero (*La pícara Justina*, p. 217);
— torpeza villana de Andrés, que se deja engañar burdamente;
— cobardía de Andrés, que recuerda las espadas de madera que lucen los asturianos de *La pícara Justina* (p. 719);
— afición al vino e ínfulas de hidalguía;
— los asturianos no tienen cogote, señal física inequívoca de su villanía.

Conclusión

Como hemos podido comprobar con los ejemplos considerados, los principales rasgos sémicos de la representación aúlica de los asturianos o coritos se conservan bien entrado el siglo XVII. Les gustan mucho los buenos caldos de su tierra, son de origen humilde y villano (campesinos, cosechadores), se trasladan a la corte como criados, aguadores, buhoneros, dueñas o mesoneras, tienen ínfulas de hidalguía y son anticuados por considerarse únicos baluartes de la pureza de sangre cristiana: «porque en la montaña no hay judíos» (*Trabajos del vicio*, p. 358). Sin embargo, los blasones de cobardes e ignorantes no son menos recurrentes.

A la vez parece advertirse que la sátira menipea de grupos sociales despersonalizados (aquí los asturianos) se cristaliza en la figura y sátira *ad hominem* de Andrés, el criado astur que viene a sintetizar en cierto modo un siglo de sátira antiasturiana áulica.

Todo ello no es óbice para que una obra como el *Libro de entretenimiento* no guarde todo su valor metafórico y elusivo sobradamente demostrado (Bataillon 1982 y Oltra 1985). En efecto, la isla Pañera (remite a los paños de las órdenes militares), la de los Sombreros (alusión a que los grandes podían

cubrirse ante el rey) y la del Cuerno (que recuerda el «Siglo del cuerno» de Quevedo) son alegorías connotadas que aluden a la corte: a su materialismo, privilegios y corrupción moral (Barrio Olano 2008). Son pullas que se insertan en una sátira menipea denotativa de los asturianos que usa y abusa de una retórica carnavalesca (animalización y materialización).

La unión de las dos sátiras (denotativa y connotativa) evidencia que la obra se fraguó en un ambiente áulico donde los prejuicios sociales del centro para con la periferia, o sea de los cortesanos para con los villanos, revierten en la burla de este mismo grupo social áulico privilegiado, ejemplo de pensamiento paradójico de raigambre erasmiana del que hace gala el autor de *La pícara Justina*, obra que es claro botón de muestra de una lectura bufonesca del mundo (Roncero López 1996 y 2010).

Por otra parte, llama la atención que en un lapso de tiempo bastante corto de setenta y cinco años (desde la corte festiva de Felipe III hasta el misticismo del reinado de Carlos II, con el culto a la Eucaristía alentado por el propio monarca), las mentalidades áulicas despectivas apenas hayan cambiado o evolucionado.

Bien se sabe que las mentalidades no evolucionan exactamente al ritmo de los cambios políticos, económicos o sociales. En el caso del blasón asturiano todo indica que al no cambiar significativamente la condición de los coritos en la corte, siguen perviviendo los prejuicios antivillanescos de una sociedad áulica aristocrática de antiguo régimen, fiel reflejo de toda una cultura elitista del barroco (Maravall 1975).

Bibliografía

Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979.

Baragaño, Ramón, *Mitología y hechicería en Asturias*, Noega, Gijón, 1983.

Barrio Olano, José Ignacio, «Funciones de la indumentaria en la picaresca», *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2008, pp. 74-79.

Bataillon, Marcel, *Pícaros y picaresca*, Taurus, Madrid, 1982.

Castelblanco, Simón de, *Trabajos del vicio, afanes del amor vicioso, monstruo de la ingratitud, ejemplos para la enmienda, politicas para el acierto. Reduciadas a la historia de un sugeto de modernas experiencias*, Imprenta de Lorenzo García de la Iglesia, Madrid, 1680.

—, *Trabajos del vicio, afanes del amor vicioso* [1680], Universidad de Rennes 2 / Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2021, https://www.sudoc.fr/262283948.
Cervantes Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, [1605-1615], ed. F. Rico, RAE – Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 2004.
Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1987.
Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. M. de Riquer, Altafulla, Barcelona, 1989.
Diccionario de Autoridades, [1726-1737], Gredos, Madrid, 1990.
Herrero García, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1966.
Iglesias Ovejero. Ángel, «Discriminación y nominación marginante en el picarismo literario y el folklore actual (para el blasón popular de León Extremadura)», en *Identités nationales et identités culturelles dans le monde ibérique et ibéro-américain* (*Actes du XVIIe Congrès de la SHF, Perpignan, 1982)*, France-Ibérie Recherche, Toulouse, 1983, pp. 63-74.
López de Úbeda, Francisco, *La pícara Justina* [1605], ed. L. Torres, Castalia, Madrid, 2010.
Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1975.
Núñez, Hernán, *Refranes o proverbios en romance*, Guillermo Blázquez, Madrid, 2001.
Oltra Tomás, José Miguel, *La parodia como referente en «La pícara Justina»*, Inst. Fray Bernardino de Sahagún / CISC, León, 1985.
Roncero López, Victoriano: «La novela bufonesca: *La pícara Justina* y el *Estebanillo González*», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de AISO*, III, ed. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitsé, GRISO / LETISO, Pamplona, 1996, pp. 455-462.
Roncero López, Victoriano, «La risa aristocrático-bufonesca: *La pícara Justina*, de bufones y pícaros», en *La risa en la novela picaresca*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2010, pp. 145-184.

COMUNICACIONES | **POESÍA**

Variantes de autor en el *Aminta* de Jáuregui: presencia de fuentes clásicas y modernas en el proceso de traducción y revisión

Daria Castaldo
Sapienza Università di Roma

La traducción del «Aminta / pastorale / del Sig. Torquato Tasso», «favola boscareccia»,[1] marca, abriéndola y cerrándola, la primera etapa de la trayectoria poética de Juan de Jáuregui. Cuando sale en 1607, durante su estancia juvenil en Roma, por Esteban Paulino,[2] concreta su exordio poético, así

[1] Así reza la portada de la *princeps*, que vio la luz en 1580 en Cremona, mientras que la definición de «favola boscareccia» aparece desde los principios del año siguiente, en la primera de las ediciones aldinas, la cual inaugura una nutrida serie que culminará en 1590. En este año se publica la única edición —hasta aquel entonces— dotada del episodio de Mopso y todos los coros previstos por los cinco actos. Sobre la presencia intermitente del episodio de Mopso y sus posibles explicaciones, véase Tasso (2021:262-268). También las dos versiones de la traducción del *Aminta* de Jáuregui reflejan esta oscilación, puesto que solo la primera contiene el episodio de Mopso.

[2] Rico García ofrece un análisis particularmente sugerente de la portada de la edición romana, en la que percibe ya clara la firme voluntad de Jáuregui de reproducir fielmente el texto de Tasso. En efecto, el estudioso observa que «el grabado de la portada del volumen de 1607 representaba el relato ejemplar de las uvas que había pintado Zeuxis, sobre las cuales se precipitaban unos pájaros por confundirlas con la realidad; anécdota que Plinio convirtió en proverbial. La ilustración se enmarca en una orla que inscribe las palabras *Trahimur specie recti*, reescritura del v. 25 del *Ars poetica* de Horacio, *decipimur specie recti* (la mayor parte de los poetas nos engañamos con la apariencia de lo que es correcto). De haber participado Jáuregui —como creo— en la confección de la portada, cabe interpretar su diseño con un sentido programático para que funcionara como un emblema que hacía las veces de alegoría del acto de traducir, al aceptar que su finalidad es, como la de la pintura, la reproducción fiel del modelo (*specie recti*)» (Rico García 2022:246).

como, revisada y corregida, se incorpora a sus *Rimas*, que vieron la luz en Sevilla en 1618. A lo largo de estos once años, Jáuregui fue componiendo y recogiendo los materiales poéticos que forman su primer libro de poesía. La segunda significativa etapa se corresponde con la publicación del *Orfeo* y del *Discurso poético* en 1624, mientras que la última se podría identificar con la labor dedicada a la traducción o, mejor dicho, como nos advierte Rico García (2022:247), a la paráfrasis de la *Farsalia* de Lucano. Este conciso recorrido de la actividad poética del autor sevillano nos brinda de inmediato la oportunidad de destacar el papel clave que, para Jáuregui, desempeñó la actividad de traducción y, con la misma inmediatez, este macrodato nos invita a reflexiones más meditadas, puesto que desde el principio el ejercicio traductor se vincula con la peculiar manera de nuestro autor de forjar su propia poesía.

La actividad traductora de Jáuregui empieza con la elección de un autor italiano y una obra que podríamos considerar, en ese momento, todavía joven —la fábula pastoril fue representada muy probablemente por primera vez en 1573—,[3] así como todavía joven, si bien ya densa, se revela la historia de su tradición, manuscrita e impresa (Tasso 2021:201-279). Luego, la atención de Jáuregui traductor se desplaza hacia los autores grecolatinos. En las *Rimas* de 1618, además de la traducción de un extenso pasaje del libro III de la *Farsalia*, se encuentran diversas composiciones, cuyas rúbricas las presentan como traducciones o imitaciones de las odas de Horacio, de los epigramas de Marcial o de los textos de Ausonio y Claudiano. En los años siguientes, la actividad creativa de Jáuregui adquiere un carácter anecdótico y circunstancial (Rico García 2022:253), así que nuestro poeta se dedica principalmente a la *Farsalia* y su paráfrasis.

Sin embargo, la presencia de los autores clásicos en el sistema literario de Jáuregui resulta mucho más amplia y penetrante. Al lado de las declaradas traducciones o imitaciones presentes en las *Rimas*, se hallan tanto textos de clara inspiración clásica, como textos que piden al advertido lector que descodifique el docto juego combinatorio entre autores y fuentes de origen diverso, signo distintivo del quehacer poético de Jáuregui: «He aquí el auténtico genio poético de Jáuregui: tomar de fuentes diversas los temas y motivos claves y, mediante una hábil *contaminatio*, elaborar una

[3] La fecha de la primera representación del *Aminta* es argumento variamente debatido por la crítica. Al respecto véase Gigante (2007:95-96).

composición completamente novedosa» (Mañas Núñez 2010:99).[4] En realidad, el arte combinatorio que estructura sus composiciones no incluye de manera exclusiva autores y fuentes clásicas, ni tampoco afecta a géneros o temas específicos. El abanico de modelos líricos al que acude Jáuregui se extiende desde los autores de la primera modernidad hasta sus contemporáneos, tanto italianos como españoles: Petrarca, Poliziano, Sannazaro, Garcilaso, Herrera conviven con Tasso, Góngora y Marino, incluso en la misma composición, como se verifica precisamente en algunos poemas de las *Rimas* (Castaldo 2019) y en el *Orfeo* (Castaldo 2012).

Ahora bien, trazar el perfil del poeta/traductor[5] e identificar en la hábil *contaminatio* el signo distintivo de la praxis poética de Jáuregui, son operaciones preliminares y funcionales para aproximarse al enfoque de esta contribución: la traducción del *Aminta* y sus variantes de autor, fruto del proceso de revisión y corrección que llevó a cabo Jáuregui en los años que separan las dos versiones. Estos aspectos, de hecho, se entrelazan con el análisis de las variantes que quiero desarrollar y que se valdrá de una breve muestra de casos. En definitiva, lo que en concreto me propongo, según los dictámenes del filólogo italiano Gianfranco Contini (1970:5), es trazar una dirección, acercarme a una «descripción caracterizante» en sentido dinámico (Contini 1974:233) que supone «la superación de la condición "atomística" de las variantes en favor de una consideración sistémica del movimiento correctivo» (Italia y Raboni 2010:29).[6]

Un estudio fundamental ya fue dedicado a la traducción y a sus variantes por Joaquín Arce hace cincuenta años.[7] El estudioso las recogió todas y desarrolló una profundizada confrontación lingüístico-estílistica y léxica entre el texto italiano y su transposición al español. Reflexionando sobre las causas

---

4 La evolución del concepto de imitación en época renacentista difumina las distinciones entre traducciones, adaptaciones y las propias imitaciones: «la imitación compuesta —especifica Micó— fue un modo habitual de creación poética, de manera que muchos poemas originales de los mejores autores eran el resultado de la combinación y el zurcido de piezas clásicas, es decir, una suma de recreaciones que podía contener puntualmente la mera traducción de pasajes ajenos» (Micó 2004:179).

5 Sobre Jáuregui traductor, véase Mañas Núñez (2010) y Venier (2017).

6 La traducción es mía.

7 Antes del estudio de Arce, hay que señalar sobre el tema la contribución de Fucilla (1961).

que motivaron las correcciones y sus resultados, llegó a la conclusión de que el *Aminta* de las *Rimas* marcaba un «alejamiento del servilismo literal a que se había sometido en la originaria versión» (Arce 1973:257), consiguiendo una puntual «amplificación, mayor claridad y una forma más cuidada y correcta», encaminada a «castellanizar» el texto (Arce 1973:259). En efecto, Jáuregui somete el texto de su primera versión a una revisión minuciosa: no se limita a sustituir vocablos aislados, sino que modifica construcciones, juegos verbales, orden de palabras (Arce 1973:257), inserta material poético ajeno al original. Jáuregui vuelve a cada verso, animado por aquel afán de perfección que, casi convirtiéndose en obsesión, no abandonará hasta las últimas fases de elaboración de su *Farsalia*. Sin embargo, con respecto al *Aminta*, Jáuregui fija límites precisos y entrega a la estampa en 1618 un texto que se puede considerar definitivo y conforme con la que se designa como la última voluntad del autor. Con consciencia mayor y con el propósito de enmendar, como sugiere Mañas Núñez (2010:96), «una obra de juventud y, a lo que parece, un trabajo que le llevó poco tiempo», Jáuregui vuelve a Tasso —autor al cual se declara «por estremo aficionado» (Jáuregui 1970:35)—, al género de la fábula pastoril, a la historia de amor y muerte (aparente) entre el pastor Aminta y la ninfa Silvia y, paralelamente, hay que recordarlo, se dedica a su propia producción poética y a sus ejercicios de traducción/imitación de los autores clásicos.

Ya en la dedicatoria al duque de Alcalá, Fernández Enríquez de Ribera, el joven Jáuregui se mostraba preocupado por la calidad de su obra, por la general «dificultad del interpretar» (Jáuregui 1970:35) y por las concretas y varias dificultades para traducir, en primer lugar, las frases vulgares y los modos de decir humildes, característicos del registro lingüístico elegido en esta obra por Tasso, quien para sus personajes dramáticos juzga más apropiada «una maniera di parlare men disusata e men dissimile dall'ordinaria» (Tasso 1964:198); en segundo lugar, le preocupaban «algunas partículas que el toscano entremete en la oración» (Jáuregui 1970:36) para las cuales no encontraba en castellano una manera que les correspondiera. Sin embargo, en su defensa, reivindicaba la no poca diligencia con la que realizó su trabajo de traducción, «procurando ablandar sus asperezas de manera que no muestre la versión haber sacado de sus quicios el lenguaje castellano» (Jáuregui 1970:36). A raíz de estas valoraciones personales, no sorprende que Jáuregui madurara el propósito de revisar el texto. Además, precisamente gracias a su estancia romana, Jáuregui tuvo la oportunidad de profundizar

su conocimiento de los poetas antiguos y modernos y de las modernas preceptivas literarias, conocimiento que lo animó a emprender su propio camino de reflexión teórica sobre el *ars* poética. Si bien su obra máxima en este ámbito saldrá a la luz años después, ya en la «Introducción» a las *Rimas*, Jáuregui (1990:137) expone «la esencia de su concepción sobre la poesía». Abandonada la vehemencia polémica del *Antídoto*, el autor sevillano se distancia del modelo gongorino y exige para una poesía que pretende ser elevada «alma, cuerpo y adorno», así que, en sus palabras, el alma corresponde al «asunto y bien dispuesto argumento de la obra»; «las sentencias proporcionadas y [los] conceptos explicadores del asunto» constituyen el cuerpo, miembros y nervios de la composición; y el adorno se sirve de las palabras que «visten [...] con aire y bizarría este cuerpo» (Jáuregui 1990:138). Naturalmente, Jáuregui, traductor del *Aminta*, por mucho que tenga ya clara su idea de poesía, no pudo sino dirigir su intervención correctiva al «artificio de la locución y verso», que él mismo considera «el más propio y especial ornamento de la poesía» (Jáuregui 1990:139). Sus correcciones, por tanto, responden a la necesidad de despedirse del *Aminta,* después de haberle dedicado una última y definitiva revisión, tras su crecimiento personal como poeta y teórico de la poesía.

Quiero ahora volver al dictamen continiano citado precedentemente y centrarme en algunos ejemplos concretos que nos muestren la presencia de una constante, que evidencien una modalidad recursiva de la práctica traductora y correctiva, y que revelen cómo las dos contribuyen a la formación y consolidación de la manera peculiar de nuestro autor de forjar su propia poesía. El análisis de una breve muestra de lugares textuales en los que intervino Jáuregui comparte, por otro lado, su objetivo con el que tiene que perseguir el filólogo que se enfrenta con redacciones múltiples: no evidenciar el grado de perfeccionamiento de una obra logrado por el autor, sino mostrar, de la manera más objetiva posible, su historia compositiva y, en nuestro caso específico, las modalidades traductoras adoptadas por Jáuregui, o cómo estas proporcionan indicaciones significativas en cuanto a la praxis poética del autor. A tal fin, el análisis considerará tanto la primera solución traductora como la segunda, producto de la revisión y corrección, puesto que ambas, por la relación que establecen con el texto original, pueden vehicular información valiosa sobre este aspecto.

Primero, hay que subrayar la firme voluntad de Jáuregui de respetar el texto de origen, respeto que pasa por una traducción que procura ser fiel

y, al mismo tiempo, lograr soluciones más conformes con las normas y las estructuras propias de la lengua de llegada. Vamos a apreciar cómo tanto detrás del puro cambio léxico como de circunscritas interpolaciones se oculta la presencia de una fuente utilizada por Tasso, que Jáuregui con alta probabilidad reconoce y a la que acude, a su vez, para elaborar su primera solución traductora o una alternativa que le resulte más apropiada.

El primer ejemplo pertenece al acto segundo de la *favola* protagonizado por el propio Tirsi, disfraz del mismo Tasso, e incluido en su diálogo con la ninfa Dafne. Tirsi está aludiendo a la Naturaleza, y a su arte de enseñar a todas sus criaturas su íntima razón de ser:

> Tu fingi e mi tenti:
> quel ch'insegna a gli augelli il canto e' l volo,
> a' pesci il nòto et a' montoni il cozzo,
> al toro usar il corno et al pavone
> spiegar la pompa de l'occhiute piume
> (Tasso *Aminta*, II, esc. 2a, vv. 839-843:95).

Jáuregui traduce así el fragmento que nos sirve de ejemplo, en particular, los versos relativos al pavón:

Aminta (1607:fols. 36-37)	*Aminta* (1618:fol. 37)
	Tirsi
Ti. tu finges, i me tientas: el qu'enseña	Tú finges y me tientas: el que enseña
el canto i buelo a las ligeras aves:	el canto y vuelo a las ligeras aves,
el nadar a los peces: el encuentro	el nadar a los peces, el encuentro
a los carneros: a los brabos toros	a los carneros, a los bravos toros
usar el cuerno: *i al pabón sobervio*	usar del cuerno, *y al pavón soberbio*
tender la pompa de pintadas plumas.	*tender la pompa de bizarras plumas*
	(Jáuregui *Aminta* ed. Arce:69).

Opta por un cambio léxico y simplemente sustituye *pintadas* por *bizarras*. Ninguno de los dos adjetivos traduce el «occhiute» del original, que Jáuregui acaba inevitablemente por sacrificar. Este caso nos da la ocasión de introducir la presencia de un modelo de absoluta referencia para el género bucólico-pastoril: la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro. En efecto, la proximidad a un pasaje de la prosa décima se revela muy significativa:

> [54] A queste bellezze se ne aggiungeva una non meno da comendare che qualsivoglia de le altre; con ciò sia cosa che tutta la terra si potea vedere coverta di fiori, anzi di terrene stelle, e di tanti colori dipinta, quanti ne la pomposa coda del superbo pavone o nel celestiale arco, quando a' mortali denunzia pioggia, se ne vedeno variare. [55] Quivi gigli, quivi ligustri, quivi viole tinte di amorosa pallidezza, et in gran copia i sonnacchiosi papaveri con le inchinate teste, e le rubiconde spighe de l'immortale amaranto, graziosissime corone ne l'orrido verno (Sannazaro *Arcadia*:238-239).

La primera solución traductora, al alejarse del texto original, se ofrece como una condensada reelaboración del texto de la *Arcadia*, de donde extrae la variedad cromática de la cola del pavón, confluida en las «pintadas plumas» > «di tanti colori dipinta»; le asigna la calidad de *pomposa*, a su vez compartida por Tasso; y añade el adjetivo soberbio que, aunque por antonomasia asociado al pavón, adquiere aquí relevancia concreta por su encaje preciso en este pasaje. La segunda elección traductora presenta una doble interpretación. El empleo del término *bizarro* en la acepción de lucido, muy galán, espléndido y adornado (*Aut.*), puede explicarse tanto en virtud de la tendencia a elevar la dicción mediante cultismos,[8] como de la intención de mantener una cierta contigüidad con el texto de la *Arcadia*. En su *Tesoro*, Covarrubias asocia *bizarro* al término francés *bigarro* que, en sus palabras, «vale tanto como el que va vestido de diversos colores» (*Cov.*:139v), y lo hace coincidir, al ser derivación de *bigarrer*, con el verbo latino *variare*.[9] A continuación, lo vincula, apoyándose en el diccionario de Orazio Toscanella y proponiendo una etimología arábiga, al sustantivo plural *Albihares*,[10] con

[8] En cuanto al término cultismo hay que especificar que aquí se emplea «en sentido amplio, como voz culta, no solo como vocablo que se aleja de la evolución de las palabras patrimoniales, sino todo como término "selecto", en el sentido de circunscrito al ámbito literario» (Martos Pérez 2008:402).

[9] Para el Corominas-Pascual, «bizarro», «palabra solo literaria» (596), es indudablemente italianismo y deriva de *bizzarro* en la acepción de 'iracundo', bien documentada desde los siglos XIII y XIV en Dante, Boccaccio y Villani. Sin embargo, el castellano *bizarro* no aparece en ningún autor medieval, ni siquiera en los lexicógrafos de los siglos XV y XVI, mientras que está atestiguado en los poetas áureos con significados diferentes: de 'valiente' (Ercilla) pasa por 'elegante' (Cervantes, Vélez de Guevara, Lope de Vega), 'hermoso' (Quevedo), y 'gallardo' (595).

[10] «Albihar: s. m. La yerba comunmente llamada en Castilla ojo de buey, o manzanilla loca. Covarrubias, citando a Tamarid —(*Compendio* de Francisco López Tamarid)—, pone en plural *albihares*, y dice que son flores blancas y amarillas,

el que se denominan las flores blancas y amarillas, vulgarmente llamadas narcisos. El fragmento seleccionado de la *Arcadia* ofrece precisamente una variopinta descripción de un prado de flores, «terrene stelle», comparadas con los colores de la cola del pavón o del arcoíris, y donde el candor de los lirios se mezcla con el rojo brillante de las amapolas y el bermejo de las espigas. Toda esta magnificencia de colores y resplandores se podría ver condensada en sumo grado en las *bizarras* plumas de la segunda versión.

El segundo es un ejemplo doble, constituido por dos lugares textuales afines por contenido y modalidad de intervención correctiva, puesto que Jáuregui inserta en ambos material poético ajeno al original. En primer lugar, me refiero a la estratagema que Aminta utiliza para obtener su primer beso de Silvia, fingiendo que le había picado una abeja y, al quejarse, la incita a socorrerlo: «[...] fingendo ch' un'ape havesse / morso / il mio labro [...]» (*Aminta*, I, esc. 2a, v. 480:57). Asumiendo que el episodio referido por Aminta está impregnado de sensualidad y que Jáuregui intervino en varias ocasiones a mitigar la carga erótica de los versos de Tasso, cabe analizar el cambio respecto a la connotación de la abeja, que de *furiosa* pasa a ser *molesta*:

Aminta (1607:fol. 22)	*Aminta* (1618:fol. 23)
[...] que fingiendo m'avia picado una *furiosa* abeja.	[...] que fingiendo me había picado otra *molesta* abeja (Jáuregui *Aminta* ed. Arce:58).

Aunque el adjetivo *furioso* presenta una marca precisamente sensual, puesto que el furor designa el amor pasional, objeto de reprensión en el código poético y moral compartido por nuestro autor, vamos a fijarnos en su segunda elección, que, a pesar de que a primera vista parece apuntar a una simplificación y a una sensible pérdida de pregnancia lírica, proporciona información útil sobre la concepción que Jáuregui ha madurado de la obra, que considera como un organismo unitario, formado por partes interconectadas entre ellas. El adjetivo *molesta*, por tanto, nos remite al segundo de los ejemplos especulares que quería presentar y que también encierra el motivo de la picadura de abeja. Al principio del segundo acto, se sitúa el largo monólogo del Sátiro y su

vulgarmente llamadas narciso; pero siendo *bihar* voz árabe que significa ojo, y teniendo esta yerba con su flor semejanza a los ojos del buey, parece más congruente este significado, y acaso las flores del narciso se llamen *albihares* por ser semejantes a las de esta yerba» (*Aut.*).

proyecto de atentar contra la pureza virginal de Silvia. El Sátiro compara las heridas de Amor con las picaduras de la abeja, la cual, como el sentimiento amoroso, tiene la extraordinaria capacidad de penetrar en cualquier rincón del espacio, por pequeño que sea, e infligir sus heridas letales:

> *Picciola* è l'ape e fa col *picciol* morso
> pur gravi e pur moleste le ferite.
> Ma qual cosa è più *picciola* d'Amore,
> se 'n ogni *breve* spatio entra e s'asconde
> in ogni breve spatio […].
> E pur fa tanto grandi e sí mortali
> e cosí immedicabili le piaghe
> (Tasso *Aminta*, II, esc. 1a, vv. 724-728; 732-733:85-86).

Las dos traducciones de Jáuregui:

Aminta (1607:fol. 32)	*Aminta* (1618:fol. 32)
Es *pequeña* la abeja por estremo, i con sus *breves* armas, cuando pica haze molesta, i grave la herida: mas què cosa *tan breve* i *tan pequeña* como el Amor? qu' en todo *breve* espacio entre i s'asconde [...]; *i haze mortales incurables llagas.*	Es *pequeña* la abeja por estremo, y con sus *breves* armas, cuando pica, hace molesta y grave la herida; mas ¿qué cosa *tan breve* y *tan pequeña* como el amor, que en todo *breve* espacio entra y se esconde? [...]; *y en pequeñez tan mínima, le vemos* hacer mortales, incurables llagas (Jáuregui *Aminta* ed. Arce:65).

En cuanto a la primera intervención, cabe señalar que la elección del adjetivo *molesta*, al transferirse de designar la herida procurada por la abeja a la abeja misma en la redacción definitiva, establece una conexión entre dos lugares textuales isotópicos, y muestra la adquisición de aquel dominio de conjunto (global) de la obra, al que aludíamos antes y en el que participa el proceso de revisión. En cambio, la segunda intervención resulta más significativa y determinada por el hecho de reanudarse al motivo de la pequeñez, que ya Jáuregui había elaborado más respecto al texto original, por medio de la inserción libre de «breves armas» y del desdoblamiento de «più picciola» en «tan breve y tan pequeña». En la segunda versión añade el endecasílabo

«y en pequeñez tan mínima le vemos» y sustituye «y hace» con «hacer» para completar el sintagma verbal. Podrían haberle sugerido tal modificación tanto el idilio «Ladrón de miel» (XIX), atribuido a Teócrito,[11] como el epigrama dedicado al «Amore e l'ape» de las *Rime* de Luigi Alamanni:

> Furando Amore il mele, un'ape ascosa
> Gli punge il dito irata e venenosa,
> Tal che forte piangente, e pien di duolo
> In grembo a Citerea sen fugge a volo,
> Mostra il suo mal dicendo: Un animale
> Che così picciol sia fa piaga tale?
> Ella ridendo: E tu che picciol sei,
> Che piaghe fai tra gli uomini e gli Dei?
> (Alamanni *Versi e prose* II:141).[12]

[11] «Τὸν κλέπταν ποτ'Ἔρωτα κακὰ κέντασε μέλισσα / κηρίον ἐκ σίμβλων συλεύμενον, ἄκρα δὲ χειρῶν / δάκτυλα πάνθ' ὑπένυξεν. Ὃ δ' ἄλγεε καὶ χέρ' ἐφύση / καὶ τὰν γᾶν ἐπάταξε καὶ ἅλατο, τᾷ δ' Ἀφροδίτᾳ / δεῖξεν ἐὰν ὀδύναν καὶ μέμφετο, ὅττι γε τυτθόν / θηρίον ἐντὶ μέλισσα καὶ ἁλίκα τραύματα ποιεῖ. / Χά μάτηρ γελάσασα· "Τί δ' ; οὐκ ἴσος ἐσσὶ μελίσσαις; / Ὅς τυτθὸς μὲν ἔφυς, τὰ δὲ τραύματα ἁλίκα ποιεῖς» (*Bucoliques Grecs* 1953:35): «A Amor ladrón una malvada abeja le picó un día mientras pillaba la miel de las colmenas. Le picó todas las puntas de los dedos, y él, con el dolor, empezó a soplar en la mano, a patalear y a dar botes. Mostró el daño a Afrodita [5] quejándose de que es la abeja una bestezuela *tan pequeña*, y ¡qué *dolores* causa! Riendo díjole su madre: "¿Y no eres tú semejante a las abejas, que eres *tan pequeño*, y qué *dolores* causas?"» (*Bucólicos griegos* 1986:184). Cabe precisar que en esta traducción desaparece la referencia altamente significativa a las heridas infligidas por la abeja y el amor, de hecho sacrificada a favor de la solución traductora «dolores». Junto al idilio pseudoteocríteo, los estudiosos del *Aminta* han identificado la presencia del *carmen* XXXV perteneciente al *corpus* de los *Anacreontea*, variamente reelaborado por los poetas áureos, tanto italianos, como españoles. Nota es la traducción/amplificación realizada por Francisco de Quevedo en su *Anacreón castellano* («No vio Cupido una abeja», XL). Sin embargo, la fuente pseudoteocrítea resulta más próxima al texto del *Aminta*, puesto que ambos comparten la consideración de la pequeñez de los referentes, en cambio ausente en el *carmen* XXXV (Tasso 2021:85).

[12] Este epigrama fue reelaborado por Tasso también en sus rimas amorosas (*Rime*, 255): «Mentre in grembo a la madre Amore un giorno / dolcemente dormiva, / una zanzara zufolava intorno / per quella dolce riva; / disse allor, desto a quel sussurro, Amore: «Da sì picciola forma / com'esce sì gran voce e tal rumore / che sveglia ognun che dorma?». / Con maniere vezzose / lusingandogli il sonno col suo canto / Venere gli rispose: / «E tu picciolo sei, ma pur gli uomini in terra col tuo pianto / e 'n ciel desti gli dei» (Tasso 2021:85).

Los dos textos, identificados como fuentes subyacentes por la crítica, no solo comparten el motivo de la pequeñez, desarrollado mediante la análoga iteración del adjetivo *picciol*, sino que lo duplican marcándolo en relación con la capacidad de procurar llagas. De forma similar, Jáuregui recupera el motivo de la pequeñez precisamente cuando el texto original vuelve a referirse a las «grandi e sí mortali / e cosí immedicabili le piaghe». En realidad, los versos de Alamanni se revelan significativos también para el primero de los dos fragmentos especulares que estamos comentando: efectivamente, al definir «irata» a la abeja, autora de la picadura, podrían haber sugerido la elección del adjetivo *furiosa*, presente en la primera versión.

Además, el endecasílabo añadido por Jáuregui introduce la fórmula elocutiva «le vemos hacer» que no creo que nuestro autor elija como mero relleno. Hay que recordar que el *Aminta* es un drama pastoril, prevalentemente formado por diálogos. Sin embargo, al principio del segundo acto, Tasso sitúa un monólogo, con la explícita finalidad de replicar el esquema del acto primero, inaugurado por el prólogo pronunciado por Amor. Nuestro autor realiza, por tanto, una inserción del todo coherente con la estructura del drama que coloca, en aquel momento, al Sátiro solo en la escena.

En conclusión, los ejemplos analizados nos han mostrado la manera en que el ejercicio traductor realizado por Jáuregui se nutre de la aportación erudita de autores y fuentes distintas que se insinúan en los versos de sus versiones del *Aminta*. Claramente, en virtud de la fidelidad que nuestro autor manifiesta al texto original, se trata de intervenciones respetuosas y controladas, efectuadas con la voluntad inequívoca de rendir un mejor homenaje a un autor tan admirado como poeta y, probablemente aún más, como preceptista. Las soluciones traductoras y las variantes de autor examinadas, por tanto, nos han permitido corroborar la presencia de una constante del *ars* poética de Jáuregui, desde sus comienzos, y trazar una de las líneas directrices del movimiento correctivo, en busca de una (para terminar retornando a las palabras de Contini) descripción caracterizante, en sentido dinámico, del arte poética del autor.

Bibliografía

Alamanni, Luigi, *Versi e prose di Luigi Alamanni*, ed. P. Raffaelli, Le Monnier, Firenze, 1865, 2 vols.

Arce, Joaquín, *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Editorial Planeta, Barcelona, 1973.

Bucólicos griegos, ed. M. García Teijeiro, M.ª T. Molinos Tejada, Gredos, Madrid, 1986.

Bucoliques Grecs, *Pseudo-Théocrite, Moschos Bion Divers*, vol. II, ed. P. E. Legrand, Les Belles Lettres, Paris, 1953.

Castaldo, Daria, «Poesia e musica. Il modello mariniano nell'*Orfeo* di Juan de Jáuregui», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XV (2012), pp. 67-86.

—, «"Cual rara Fénix…". Chiavi barocche per il mito dell'*unica avis* tra metamorfosi e rigenerazione», *eHumanista*, 43 (2019), pp. 424-436.

Contini, Gianfranco, «Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare» [1943], en *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 5-34.

—, «Come lavorava l'Ariosto» [1937], en *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice di «Un anno di letteratura»*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 232-241.

Fucilla, Joseph G., «Las dos ediciones del *Aminta* de Jáuregui», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV (1961), pp. 505-518.

Gigante, Claudio, *Tasso*, Salerno Editrice, Roma, 2007.

Italia, Paola y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma, 2010.

Jáuregui, Juan de, *Aminta de Torcuato Tasso. Traduzido de italiano en castellano por don Iuan de Iauregui*, Por Estevan Paulino, Roma, 1607.

—, *Rimas* de don Juan de Jáuregui, Por Francisco de Lyra Varreto, Sevilla, 1618.

—, *Aminta. Traducido de Torquato Tasso*, ed. J. Arce, Castalia, Madrid, 1970.

—, *Poesía*, ed. J. Matas Caballero, Cátedra, Madrid, 1993.

—, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*, ed. J. M. Rico García, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003.

—, *Discurso poético de don Juan de Jáuregui*, ed. M. Blanco, Sorbonne Université – LABEX OBVIL, Paris, 2016.

Mañas Núñez, Manuel, «Algunas muestras de tradición clásica latina en Juan de Jáuregui», *Studi Ispanici*, 35 (2010), pp. 95-120.

Martos Pérez, María Dolores, *La obra poética de A. De Tejada Páez: estudio y edición*, tesis doctoral, Universidad de Málaga, Málaga, 2008.

Micó, José María, «La época del Renacimiento y del Barroco», en *Historia de la traducción en España*, ed. F. Lafarga y L. Pegenaute, Ambos Mundos, Salamanca, 2004, pp. 175-208.
Rico García, José Manuel, «Jáuregui o la voluntad imperfectiva de perfección: las variantes de autor en *La Farsalia* (1640)», *Creneida*, 10 (2022), pp. 245-284.
Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, ed. C. Vecce, Carocci, Roma, 2013.
Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. L. Poma, Laterza, Bari, 1964.
Tasso, Torquato, *Aminta*, ed. D. Colussi, P. Trovato, Einaudi, Torino, 2021.
Venier, Elena, «Jáuregui traductor», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia. 14-18 de julio de 2014)*, ed. A. Bognolo, F. del Barrio y M. del Valle Ojeda, Ca' Foscari, Venecia, 2017, pp. 943-951.

Algunas letrillas amorosas atribuidas a Góngora: delimitación del corpus

Laura Castro Álvarez
Universidad de Santiago de Compostela

1. Introducción

Luis de Góngora (1561-1627) fue uno de los poetas más prolíficos del Siglo de Oro español.[1] Su obra se publicó de forma conjunta en el año 1628, justo después de su muerte, en el llamado manuscrito Chacón.[2] Los dos primeros tomos recogen el corpus poético del autor. El tercero está dedicado a dos comedias: *Las firmezas de Isabela* y *El doctor Carlino*. Esta es la fuente más fiable de sus textos, ya que el propio autor habría confirmado a su editor,

[1] Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral «Góngora y Quevedo ante la poesía amorosa», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado con una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU21/01541) del Ministerio de Universidades. Dicha tesis es también resultado de los proyectos vigentes del Grupo de Investigación Francisco de Quevedo (GI-1373) de la Universidad de Santiago de Compostela: «Consolidación e estruturación 2024 GPC GI-1373-O século de Quevedo: prosa e poesía lírica - EDIQUE» (ED431B2024/15) y «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (PID2021-123440NB-I00), del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

[2] *OBRAS / DE D. LVIS DE GONGORA / Reconocidas i comunicadas con eL / POR D. ANTONIO CHACON PONCE de LEON / Señor de Poluoranca. / AL EXCMO. SEÑOR D. GASPAR DE GVZMAN / CONDE DE OLIVARES, DVQUE DE SANLVCAR / la Maior, Marques de Heliche, delos Consejos de Esta / do i Guerra de su Mag. i su Cauallerizo maior. Co– / mendador maior de Alcantara, Canciller maior / delas Indias, Capitan general dela Caualleria de / España, i perpetuo de Seuilla, i su tierra, Alcai / de perpetuo delos Réàles Alcaçares de aquella / ciudad, i de sus Ataraçanas, AlguaziL / maior dela Casa dela Contratacion de / las Indias, y Correo maior dellas / DIVIDIDAS EN / TRES TOMOS. / LO QVE SE CONTIENE EN CADA VNO / se hallarà en la sexta hoja despu– / es desta.*

Antonio Chacón, la autenticidad de las composiciones que en él se recogen, como se afirma en el título del testimonio.

Además, muchos otros textos fueron atribuidos a Góngora antes y después de su muerte. La aparición de estos poemas sería, de acuerdo con Carreira (1994:9), consecuencia en parte del descuido del autor cordobés, que «dejaba correr sus coplas, sin preocuparse por conservar siquiera una copia». Formas estróficas como las letrillas circulaban habitualmente en la época en copias manuscritas o incluso por vía oral, dado que se trataba de composiciones más adecuadas para ser cantadas que leídas.

Como apunta Aguilera (1928:132), «la identificación de una poesía gongorina no es nada fácil, si se tiene en cuenta el gran número de imitadores minuciosos de la obra de D. Luis». Cabe recordar que el estilo gongorino, objeto de polémica en su época por su oscuridad, fue imitado por gran cantidad de autores.

Al final del segundo tomo del manuscrito Chacón se añade un apartado que pretende aportar un poco de luz en la cuestión de la autoría de los textos atribuidos a Góngora en testimonios diferentes al manuscrito Chacón.[3] En él se citan algunas composiciones que, de acuerdo con el editor, serían apócrifas. Sin embargo, esta lista no agota la inmensa cantidad de textos atribuidos que se encuentran en distintos manuscritos de la época.

Desde el siglo XIX se han publicado ediciones que los recogen y, en algunos casos, tratan de dilucidar si se trata o no de poemas auténticamente gongorinos.[4] Jammes (1980:16) subraya la necesidad de tener en cuenta estas composiciones y de no descartar su autoría únicamente por que no aparezcan copiadas en el manuscrito Chacón:

> es cierto que gran parte de esas poesías atribuidas son apócrifas, pero tampoco es posible, por otra parte, atenerse a las que están en el manuscrito Chacón, ya que sabemos que su autor no consiguió reunir todas las poesías de Góngora

[3] «INDICE / DE LOS PRIMEROS VERSOS DE / las Obras que D. ANTONIO CHACON / ha hallado entre las de D. LVIS de GONGORA sin / ser suyas. / Las que no tienen señal alguna en la margen / hallò D. ANTONIO en vida de Don LVIS. Las / que lleuan esta señal ¶, despues. Aquellas desconocio eL; / Estas sus amigos. I en muchas de vnas, i de otras se conocen / autores ciertos. / Sirua de auiso para que no se tengan por de D. LVIS, / todas las que se le prohijaren sin bastante certidumbre de / que son suyas».

[4] Por ejemplo, Linares García (1892), Rennert (1897), Foulché-Delbosc (1906), Aguilera (1928), Jammes (1980 y 1981) y Carreira (1994 y 2000), entre otros.

que andaban dispersas y que, de todas formas, rechazó algunas composiciones auténticas por su carácter polémico y personal (contra Quevedo, por ejemplo).

La mayoría de textos de autoría no segura pertenecen al género satírico o al burlesco. Su tono mordaz explicaría, en el caso de que fueran auténticamente gongorinos, que no se recogieran en el manuscrito Chacón. Esto no quiere decir que no existan también casos de poemas amorosos de atribución dudosa aunque sean minoritarios.

El presente estudio se centrará en el análisis de las letrillas amorosas gongorinas de atribución segura y dudosa. En primer lugar, las letrillas copiadas en el manuscrito Chacón, que por tanto son consideradas de atribución segura. En segundo lugar, otras letrillas que fueron copiadas en distintos testimonios y recogidas por Jammes (1980), autor de la edición más reciente de las letrillas gongorinas; y Carreira (1994), que ha dedicado su obra a la recolección de textos atribuidos a Góngora en diferentes metros.[5] Si en el manuscrito Chacón solo se clasifican como amorosas cuatro letrillas de atribución segura, el número de estas composiciones atribuidas en otros manuscritos será también muy reducido.

La crítica ha analizado ya las letrillas gongorinas de atribución segura atendiendo a aspectos como la estructura, la rima o la sintaxis.[6] En este caso se llevará a cabo un análisis que, dada la limitación de espacio, no puede ser exhaustivo. Se intentarán exponer los elementos que comparten estas composiciones y que, por tanto, caracterizan a las letrillas gongorinas.

2. Las letrillas amorosas copiadas en el manuscrito Chacón

En el manuscrito Chacón se clasifican como amorosas ciento dieciséis composiciones de atribución segura. A este cómputo podría sumarse otro texto de temática amorosa que en el testimonio no aparece adscrito a ningún asunto: la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Las letrillas, objeto del presente trabajo, se copian en el segundo de los tres tomos que forman el manuscrito: veintitrés

[5] Cabe señalar también la aportación de Carreira (2013) sobre el corpus de décimas gongorinas.

[6] Por ejemplo, García Berrio (1983) se ha centrado en la estructura; Güell (2006:333) ha identificado tanto los rimemas más frecuentas como rimemas hápax que solo se encuentran en las letrillas y romances gongorinos; y Alonso Veloso (2007) ha analizado el estilo y la sintaxis de las letrillas gongorinas.

sacras (pp. 1-25), una moral (pp. 26-27), cuatro amorosas (pp. 28-32), once satíricas (pp. 33-49), doce burlescas (pp. 50-69) y tres varias (pp. 70-73). En total, cincuenta y cuatro letrillas de autoría gongorina.[7]

Además, al final de este segundo tomo del manuscrito Chacón se añade un apéndice en el que se recogen «OBRAS / QVE COMVUNMENTE / se han tenido por de / D. LVIS DE GONGORA: / y hasta despues de su muer / te no auian llegado à ma– / nos de D. ANTONIO / CHACON» (pp. 327-349). Entre estos textos de autoría no segura se encuentra una letrilla amorosa (pp. 328-329), dos satíricas (pp. 329-332) y una burlesca (pp. 332-334). Jammes (1980:17) acepta las cuatro letrillas del apéndice final del segundo tomo del manuscrito Chacón como auténticas, ya que, «aunque no fueron autorizadas por Góngora, no hay ningún argumento, interno o externo, para poner en duda su autenticidad».

Por lo tanto, en el manuscrito Chacón se recogen cinco letrillas clasificadas como amorosas, una de ellas de atribución no segura. Las cuatro primeras, de atribución segura y con fecha de redacción se copian en el siguiente orden: «Hiedra vividora» (1620), «La vaga esperanza mía» (1614),[8] «¡Ya no más, ceguezuelo hermano» (1592) y «Ánsares de Menga» (1620). La quinta, incluida en el apéndice y sin fecha de composición, es «Hágasme tantas mercedes».[9]

Siguiendo a Jammes (1980), se realizan en este trabajo dos modificaciones al corpus de letrillas de autoría segura. En primer lugar, se añade como amorosa «No son todos ruiseñores» (1609), letrilla clasificada entre las varias en el manuscrito Chacón (pp. 71-72). En segundo lugar, se excluye «Hiedra vividora» porque, de acuerdo con Jammes (1980:15),

> no es exactamente una letrilla, aunque tiene todas las características del género, sino la «letra para cantar» con que termina el romance «Al pie de

[7] Jammes (1980:17) recoge un total de cincuenta y nueve letrillas gongorinas, añadiendo «las cuatro letrillas que se hallan, sin fecha, al final del tomo II del mismo manuscrito» y «la letrilla "Arroyo, ¿en qué ha de parar?", excluida por Chacón a causa de su carácter satírico personal».

[8] En el manuscrito Chacón se incluye en el margen una nota al poema «La vaga esperanza mía» que alude a su difusión: «Esta letrilla suele / andar continuada / con otras dos co- / plas que no son su- / yas» (p. 29).

[9] Jammes (1980:49-50) copia «Hágasme tantas mercedes» entre las líricas auténticas en lugar de relegarla al apartado de las apócrifas o al de las atribuidas y afirma que «es a todas luces auténtica». Carreira (2000:656-657) la recoge en la sección de «poemas de autenticidad probable».

un verde mirto», de 1620 (Millé, 81). El manuscrito Chacón es el único en considerarla como poesía independiente.

Por lo tanto, el corpus objeto de estudio está formado por cinco letrillas: tres de las cuatro clasificadas como amorosas («La vaga esperanza mía», «¡Ya no más, ceguezuelo hermano» y «Ánsares de Menga»), una clasificada entre las varias («No son todos ruiseñores») y la amorosa incluida en el apéndice final («Hágasme tantas mercedes»).[10]

Estas composiciones forman un corpus muy reducido si se tiene en cuenta que el número total de letrillas gongorinas auténticas superaría las cincuenta, como ya se ha señalado. Sin embargo, estos poemas presentan algunas características comunes que serán expuestas a continuación para, en un segundo apartado, comprobar en qué medida las letrillas atribuidas al autor se acercan o se alejan de estas.

En primer lugar, se observa una notable presencia de la naturaleza, elemento fundamental en toda la lírica gongorina. El medio natural no tiene la misma importancia en todas las composiciones. En algunas de ellas simplemente se introducen algunas referencias. Es el caso de «La vaga esperanza mía» (*viento*, v. 5; *ondas*, v. 7; *rayos*, v. 16) y «¡Ya no más, ceguezuelo hermano» (*robre*, v. 13; *viento*, v. 29). Cabe anotar que ambos textos comparten la alusión al viento.

En otros casos la naturaleza se convierte casi en protagonista de la composición. En «Ánsares de Menga» se establece un paralelismo entre unas aves, los ánsares, y la dama, ya que esta, igual que los primeros, acudirá a un arroyo. La descripción del medio natural ocupa la mayor parte de la composición, hasta que al final aparece en escena la amada. Del mismo modo, en «Hágasme tantas mercedes» y «No todos son ruiseñores» también se emplean símiles relacionados con las aves, ya sea por su vuelo o por su canto.

En estas letrillas pueden encontrarse algunos adjetivos y sustantivos que se repiten notablemente. Entre los primeros se encuentra el adjetivo *hermoso* en «Ánsares de Menga»: «El arroyo espera / las hermosas aves» (p. 46, vv. 5-6); y «No son todos ruiseñores»: «Los dos hermosos corrientes / no sólo recuerdan gentes / sino convocan amores» (p. 45, vv. 25-27). También se repite en estos mismos poemas el adjetivo *verde*. En «Ánsares de Menga»:

[10] Todas las letrillas incluidas en el manuscrito Chacón se citan por *Letrillas* (edición de Jammes), por ser la más reciente dedicada exclusivamente a estas composiciones.

«Y en la verde orilla / desnuda el pie bello» (p. 47, vv. 23-24); y en «No son todos ruiseñores»: «Cuyas húmidas espumas / son las verdes alamedas» (p. 44, vv. 10-11).

En cuanto a los sustantivos, se repiten algunos especialmente significativos por estar relacionados con la naturaleza. Además, en la mayoría de casos estos términos se colocan en posición de rima. Por ejemplo, *pluma*,[11] *viento*,[12] *espuma*[13] y *agua*.[14] Otros sustantivos que se repiten son *oro*[15] y *plata*.[16] Como parece lógico en composiciones amorosas, también se introduce en más de una ocasión el término *amor*.[17]

---

11 *Pluma* aparece en «¡Ya no más, ceguezuelo hermano»: «Que en mi pecho tu rigor / escriben las plumas juntas» (pp. 41-42, vv. 7-8); en «Ánsares de Menga»: «Pudiera la pluma / del menos bizarro / conducir el carro / de la que fue espuma» (p. 46, vv. 12-16); en «Hágasme tantas mercedes»: «Pensamiento, no presumas / tanto de tu humilde vuelo / que el sujeto pisa el cielo, / y al suelo bajan las plumas» (p. 50, vv. 5-8); y en «No son todos ruiseñores»: «No todas las voces ledas / son de Sirenas con plumas» (p. 44, vv. 8-9).

12 *Viento* puede encontrarse en «La vaga esperanza mía»: «Atrevida se dio al viento / mi vaga esperanza, tanto» (p. 45, vv. 5-6); en «¡Ya no más, ceguezuelo hermano»: «No des al viento más oro / con las flechas que le das» (p. 42, vv. 29-30); y en «Hágasme tantas mercedes»: «Temerario pensamiento, / que no te fíes del viento, / ni penetres las paredes» (p. 50, vv. 2-4).

13 *Espuma* se incluye en «Ánsares de Menga»: «Conducir el carro / de la que fue espuma» (p. 46, vv. 15-16); en «Hágasme tantas mercedes»: «Otro barrió las espumas / del Mediterráneo Mar» (p. 50, vv. 9-10); y en «No son todos ruiseñores»: «No todas las voces ledas / son de Sirenas con plumas, / cuyas húmidas espumas / son las verdes alamedas» (p. 44, vv. 8-11).

14 *Agua* aparece en «Ánsares de Menga»: «La agua apenas trata / cuando dirás que / se desata el pie» (p. 47, vv. 29-31); y en «Hágasme tantas mercedes»: «No penetres lo escondido / de aquel corazón amado, / mientras lava su cuidado / en las aguas del olvido» (p. 50, vv. 14-17).

15 *Oro* se introduce en «¡Ya no más, ceguezuelo hermano»: «No des al viento más oro / con las flechas que le das» (p. 42, vv. 29-30); y en «No son todos ruiseñores»: «Los que cantan entre las flores, / sino campanitas de plata / que tocan a la alba; / sino trompeticas de oro» (pp. 43-44, vv. 2-5).

16 *Plata* puede encontrarse en «Ánsares de Menga»: «Plata dando a plata» (p. 47, v. 33); y en «No son todos ruiseñores»: «Los que cantan entre las flores, / sino campanitas de plata» (p. 43, vv. 2-3).

17 *Amor* se incluye en «¡Ya no más, ceguezuelo hermano»: «Baste lo flechado, Amor» (p. 41, v. 3); y en «No son todos ruiseñores»: «Los dos hermosos corrientes / no sólo recuerdan gentes / sino convocan amores» (p. 45, vv. 25-27).

En segundo lugar, en estos poemas destaca el recurso de la personificación: en «La vaga esperanza mía» es la esperanza de la voz poética la que se presenta demasiado atrevida, como Ícaro al intentar tocar el sol; en «¡Ya no más, ceguezuelo hermano» se personifica a Amor, al que se dirige directamente la voz poética como víctima de sus flechas; en «Ánsares de Menga» el arroyo espera a las aves que van hacia él; en «Hágasme tantas mercedes» la voz poética se dirige a su pensamiento personificado que peca de temerario como la esperanza del primer poema; y en «No son todos ruiseñores» la naturaleza convoca amores.

No se produce ninguna invocación a la dama como es habitual en la lírica amorosa: los destinatarios son Amor y el pensamiento del propio poeta-amante en «¡Ya no más, ceguezuelo hermano» y en «Hágasme tantas mercedes», respectivamente. En los casos restantes la voz poética describe sus sentimientos sin hacer apenas alusión a la amada, dando más importancia, como se ha visto, a la naturaleza que se mimetiza con su tristeza.

Desde el punto de vista métrico, todas las letrillas presentan rima consonante. «La vaga esperanza mía» está compuesta por dos estrofas de ocho versos octosílabos: abbaaccd effeegcd; [18] «¡Ya no más, ceguezuelo hermano» por cuatro estrofas de ocho versos octosílabos: abbaaccd effeeggd hiihhjjd kllkkmmd;[19] «Ánsares de Menga» por cuatro estrofas de seis versos hexasílabos: abbaac deeddc fggffc hoohhc; «Hágasme tantas mercedes» por dos estrofas de ocho versos octosílabos: abbaaccd effeeggd; y «No son todos ruiseñores» por tres estrofas de seis versos octosílabos: abbaac deeddc fgggffc.[20] Por lo tanto, tres letrillas con estrofas de ocho versos, y dos con estrofas de seis versos. Todas ellas con versos octosílabos a excepción de una, «Ánsares de Menga», formada por hexasílabos.

A partir de un análisis no demasiado exhaustivo pueden extraerse una serie de rasgos que caracterizarían las letrillas amorosas gongorinas: la notable presencia de la naturaleza, la personificación de elementos que se convierten en destinatarios en muchos casos de los lamentos de la voz poética, y la primacía del verso octosílabo.

---

[18] Se sigue la versión de «La vaga esperanza mía» de Jammes (1980:45-46). En el manuscrito Chacón y en Carreira (2000:433-434) se copia una única estrofa.

[19] Jammes (1980:41-43) y Carreira (2000:141-142) añaden una estrofa a las tres que forman «¡Ya no más, ceguezuelo hermano» en el manuscrito Chacón.

[20] En el manuscrito Chacón se recogen dos estrofas de «No son todos ruiseñores» a las que Jammes (1980:43-45) y Carreira (2000:290-291) añaden una tercera.

3. Cinco letrillas atribuidas en otros manuscritos

Las letrillas amorosas atribuidas a Góngora en otros manuscritos fueron recogidas principalmente por dos editores: Jammes (1980) y Carreira (1994).[21] Estas serán las dos fuentes principales para proponer en el presente trabajo un hipotético corpus de letrillas amorosas atribuidas a Góngora.

Jammes (1980) recoge tres letrillas atribuidas que podrían clasificarse como amorosas:[22] «Dejando Anilla los baños» (pp. 216-217),[23] «Echóse Leandro al mar» (pp. 219-221)[24] y «Paloma era mi querida» (pp. 231-232).[25] Carreira (1994) no copia estas tres composiciones, pero sí otras dos letrillas atribuidas a Góngora que pueden ser de temática amorosa: «Coxe, niña, el pajarito» (p. 95)[26] y «No le den tormento a la niña» (pp. 143-145).[27] Ninguna de estas dos letrillas fueron copiadas por Jammes (1980) ni como atribuidas ni como apócrifas.

---

21 Jammes (1980:17-18) señala que cincuenta letrillas fueron atribuidas a Góngora en otros manuscritos distintos al Chacón. Clasifica veintiuna de ellas como apócrifas por diversos motivos: aparecen como tal en el índice del manuscrito Chacón, son anónimas o pertenecen a otro autor. Carreira (1994:29-228) recoge cincuenta y ocho letrillas atribuidas. Diversos manuscritos copian letrillas líricas entre las atribuidas al cordobés. Véase sobre el tema Carreira (1992; y 1994:19).

22 Además, entre las letrillas que Jammes (1980) señala como apócrifas se encuentra una de temática amorosa: «Con el son de las hojas». Este texto no se tendrá en cuenta porque Jammes (1980:285-286) descarta casi totalmente su autenticidad.

23 «Dejando Anilla los baños» es atribuida por el manuscrito *MI* (Miola; Biblioteca Nacional de Nápoles, ms. I-E-42).

24 Jammes (1980:219) apunta que «Echóse Leandro al mar» fue atribuida por CC (Catedral de Córdoba; ms. 196 perdido). Además aparece como anónima en PEVI (B.N.M, ms. 3917) y XV (*Cancionero manuscrito de 1615*; Biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino); y «figura también en un ms. desconocido estudiado por Barbieri».

25 «Paloma era mi querida» fue «publicada y atribuida a Góngora por Joseph Alfay en 1654 (*Poesías varias de grandes ingenios*) y 1670 (*Delicias de Apolo*)» (Jammes 1980:231).

26 De acuerdo con Carreira (1994:95), la letrilla «Coxe, niña, el pajarito» «solo figura en el ms. *W*, fol. 114 v, donde es la 7.ª de las líricas». El manuscrito *W* es el 3319 del marqués de Valdeterrazo, como apunta Carreira (1994:19).

27 Carreira (1994:143) ha identificado tres versiones de la letrilla «No le den tormento a la niña»: en el fol. 117v de la *Primavera y flor de los mejores romances* (Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621); en el fol. 149r del ms. *W* (3319 del marqués de Valdeterrazo); y en el fol. 68r del ms. 3913 de la B.N.M.

En el presente trabajo serán objeto de estudio las cinco letrillas atribuidas a Góngora señaladas.[28] Ninguna de estas composiciones aparece en el índice final del segundo tomo del manuscrito Chacón en el que se descarta la autoría de algunos textos atribuidos a Góngora. Este dato no basta para afirmar que se trate de poemas gongorinos, pero sí es un punto de partida para no descartarlos.

Como ya se ha señalado, en las letrillas gongorinas la naturaleza está muy presente. El medio natural solo aparece vagamente en estos poemas. Por ejemplo, en «Paloma era mi querida» se comparan los ojos de la amada con soles, metáfora petrarquista y neoplatónica.[29] La propia dama es comparada con un ave, la paloma, como ya se había visto en una letrilla auténtica, «Ánsares de Menga».

Igualmente la personificación está presente en otras composiciones. Por ejemplo, en «Dejando Anilla los baños» se encuentra un arroyo personificado que ya había incluido Góngora en una de sus letrillas auténticas.[30]

En cuanto al léxico, solo aparece uno de los adjetivos que se repetían en dos de las letrillas auténticas. Se trata de *hermoso* en «Echóse Leandro al mar»: «Paris fue a Grecia a robar / a la hermosísima Elena» (p. 220, vv. 10-11). De los sustantivos, solo se encuentra, de los señalados en las letrillas auténticas, *amor* en «Echóse Leandro al mar», «Paloma era mi querida» y «Coxe, niña, el pajarito».

En cuanto al plano métrico, «Dejando Anilla los baños» está compuesta por dos estrofas de ocho versos octosílabos: abbaacca deeddffa; «Echóse Leandro al mar» por seis estrofas de nueve versos octosílabos: abbaabbcc accaaddcc aeeaaffcc aggaahcc aiiaajjcc aggaakkcc; «Paloma era mi querida» por cuatro estrofas de ocho versos octosílabos: abbaaccd effeeggd hiihhjjd kllkklld; «Coxe, niña, el pajarito» por una sola estrofa de ocho versos octosílabos: abbaaccd; y «No le den tormento a la niña» por cuatro estrofas de seis versos octosílabos: abbaac deedd fggffc hiihhc. Por lo tanto, tres composiciones formadas por estrofas de ocho versos, una por estrofas de nueve, y una por estrofas de seis. Todas ellas con versos octosílabos.

---

28 En su edición de *Obras completas*, Carreira (2000) no copia las tres letrillas atribuidas por Jammes (1980) ni tampoco las dos que se han seleccionado de su edición anterior (1994).

29 También se encuentra la metáfora del sol en «No son todos ruiseñores»: «A los soles que adoro» (p. 44, v. 7).

30 En concreto, en «Ánsares de Menga»: «El arroyo espera / las hermosas aves» (p. 46, vv. 5-6).

En definitiva, algunas coincidencias acercan las composiciones atribuidas seleccionadas a las auténticas, pero además de ser insuficientes para afirmar que se trate de poemas gongorinos, también podrían atribuirse a un intento de imitación del estilo del autor cordobés. En cualquier caso, las letrillas auténticas parecen seguir un modelo bastante marcado que no es reproducido fielmente en estas composiciones atribuidas.

4. Conclusiones

Góngora compuso con casi total seguridad un número considerable de letrillas: más de cincuenta. De estas composiciones de autoría segura tan solo unas pocas fueron dedicadas al asunto amoroso. Estos textos muestran una notable unidad, marcada por una presencia importante de la naturaleza, la personificación de distintos elementos que sirven de interlocutor a la voz lírica en muchos casos, un léxico seleccionado que se repite en la mayoría de los textos y la preferencia por el verso octosílabo.

Fueron atribuidas a Góngora casi tantas letrillas como las recogidas en el manuscrito Chacón. Entre ellas se han seleccionado cinco que tratan el tema amoroso y que no fueron recogidas en el índice del manuscrito Chacón en el que se citan los textos falsamente atribuidos al autor, ni consideradas apócrifas por los editores que las recogieron. Un análisis superficial de estos textos ha permitido constatar que apenas comparten con las letrillas amorosas auténticas algunos rasgos.

En definitiva, en el presente estudio no se defiende la autoría de ninguna de las cinco letrillas amorosas atribuidas seleccionadas. Tampoco pueden considerarse apócrifas, pues no existen todavía datos suficientemente definitivos para hacerlo. Sí se puede afirmar que Góngora compuso al menos cinco letrillas amorosas, las recogidas en el manuscrito Chacón, que presentan unas características comunes distintivas.

Bibliografía

Aguilera, Ignacio, «Unas poesías inéditas en un códice gongorino», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 10 (1928), pp. 132-149.

Alonso Veloso, María José, «Técnicas narrativas y sintaxis del estilo en las letrillas de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 87, 296 (2007), pp. 163-200.

Carreira, Antonio, «Los poemas de Góngora y sus circunstancias seis manuscritos recuperados», *Criticón*, 56 (1992), pp. 7-20.

—, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora. (Letrillas, sonetos, décimas y poemas varios)*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.

—, «Manuscritos y ecdótica: en torno al corpus de las décimas», en *Góngora y el epigrama: estudios sobre las décimas*, ed. J. Matas Caballero, J. M. Micó y J. Ponce Cárdenas, Iberoamericana, Madrid, 2013, pp. 79-100.

Foulché-Delbosc, Raymond, «Poésies attribuées à Góngora», *Revue Hispanique*, 12 (1906), pp. 71-114.

García Berrio, Antonio, «Las letrillas de Góngora (estructura pragmática y liricidad del género)», *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 89-98.

Góngora y Argote, Luis de, *OBRAS / DE D. LVIS DE GONGORA / Reconocidas i comunicadas con eL / POR D. ANTONIO CHACON PONCE de LEON / Señor de Poluoranca. / AL EXCMO. SEÑOR D. GASPAR DE GVZMAN / CONDE DE OLIVARES, DVQUE DE SANLVCAR / la Maior, Marques de Heliche, delos Consejos de Esta / do i Guerra de su Mag. i su Cauallerizo maior. Co– / mendador maior de Alcantara, Canciller maior / delas Indias, Capitan general dela Caualleria de / España, i perpetuo de Seuilla, i su tierra, Alcai / de perpetuo delos Réàles Alcaçares de aquella / ciudad, i de sus Ataraçanas, AlguaziL / maior dela Casa dela Contratacion de / las Indias, y Correo maior dellas / DIVIDIDAS EN / TRES TOMOS. / LO QVE SE CONTIENE EN CADA VNO / se hallarà en la sexta hoja despu– / es desta*, ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, en tres tomos con signaturas Res. 45-46.

—, *Letrillas*, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1980.

—, *Obras completas*, ed. A. Carreira, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2000.

Güell, Mónica, «La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora», en *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. A. J. Close y S. M. Fernández Vales, Asociación Internacional del Siglo de Oro, Cambridge, 2006, pp. 331-337.

Jammes, Robert, «Cinco letrillas atribuidas a Góngora», *Criticón*, 13 (1981), pp. 87-106.

Linares García, Enrique, *Cartas y poesías inéditas de don Luis de Góngora y Argote*, Tip. Hospital de Santa Ana, Granada, 1892.

Rennert, Hugo A., «Poésies inédites de Góngora», *Revue Hispanique*, 4, 11 (1897), pp. 139-173.

Francisco de Quevedo y Antonio Tebaldi: estudio de una posible influencia

Alessandra Ceribelli
Università Cattolica del Sacro Cuore

Ya no queda duda de la abundante presencia de la literatura italiana en la obra de Francisco de Quevedo. En particular, cabe destacar la influencia de poetas considerados menores por los estudiosos contemporáneos, pero que durante su tiempo y en los siglos sucesivos gozaron de éxito y fama.[1] Fucilla (1960:209) había ya destacado brevemente algunos supuestos préstamos por parte de Quevedo de una composición de Antonio Tebaldi, poeta renacentista amigo de Rafael y con estrechas relaciones con los duques de Este. Con este trabajo, tras haber esbozado la figura de este poeta poco conocido, me propongo averiguar cómo el autor español reelaboró los temas y las figuras utilizadas por Tebaldi, centrándome de momento en la comparación entre el Idilio III de Quevedo y la Égloga II del italiano, dejando para futuros trabajos el estudio de ulteriores huellas de este poeta en Quevedo.

1. Breve biografía del Tebaldeo[2]

Antonio Tebaldi, conocido también como Tebaldeo, nació en Ferrara en la segunda mitad del siglo xv, en el seno de una familia que se había declarado fiel a los duques de Este. En su juventud vivió entre Ferrara y Mantua, pero también habitó en Boloña, en casa de Pirro Malvezzi. En 1482 compuso los dos epitafios dedicados a Margarita de Baviera, esposa de Federico I de

[1] Sobre el tema ver Ceribelli (2016, 2017 y 2018).

[2] El presente apartado bebe de la biografía de Tebaldi obra de Largaiolli (2019), fuente a la que remitimos para más información.

Gonzaga, que marcan uno de los primeros momentos de contacto con los marqueses de Mantua. Fue un miembro activo de la vida cultural y pública de su ciudad natal y, a partir de los últimos años de la década de 1480, su rol en la corte se consolidó hasta llegar a ser preceptor de Isabel de Este. Entre 1495 y 1496 se mudó a Mantua, a la corte de Francisco Gonzaga e Isabel de Este, entre otras cosas por la insistencia del marqués, quien, por lo que parece, se atribuía la autoría de algunos de sus versos. En 1498 aceptó la invitación de Hipólito de Este y volvió a Ferrara, donde fue secretario de Lucrecia Borgia. En ese mismo año apareció la primera edición de sus *Rimas*, cuidada por su primo, Jacopo, pero sin aprobación del propio Tebaldi, por lo que parece.

La producción en vulgar del poeta se inserta dentro de la política cultural de los duques de Este, que pretendía promover el redescubrimiento de la lengua vernácula junto a la tradición humanística latina. La edición de 1498 está compuesta por más de trescientos textos que siguen el modelo de florilegios de autor anteriores, y contiene sonetos y capítulos en tercetos. En el volumen encontramos elegías, epístolas y *disperate*,[3] género en el que Tebaldeo era un reconocido maestro, así como una canción, dos sextetos de diversa temática, estrambotes y octavas. El orden impreso de la colección remite a los rasgos típicos de los cancioneros, desde la apertura en nombre del amor, las secuencias temáticas que presenta, los textos de aniversario o la conclusión de carácter religioso. La trama, si es que la hay, se pierde en una gran variedad de situaciones y textos de correspondencia. En efecto, la crítica señala como uno de los rasgos más destacados de las *Rime* la vastedad de destinatarios, que conforma un fresco del círculo político y cultural de la corte entre el cuatrocientos y el quinientos. Más adelante, alrededor de 1520, Tebaldi decidió revisar sus rimas, como atestigua un florilegio a Isabel de Este, lo que permite hablar de una segunda fase en su escritura en vulgar, marcada esta por una exigencia de control y un sabor clásico típicos de la Roma de Pietro Bembo.

[3] El término viene de participio pasado «disperato», *desesperado*, y en la poesía popular es una variante que gozó de mucho respecto, que llegó también a la poesía del arte, pero sin una métrica fija. Como sugiere el nombre, el tema es la lamentación desesperada del amante traicionado o desafortunado, o también del poeta que, afligido por su suerte adversa, invoca cualquier tipo de desgracia. Estuvo en boga sobre todo en los siglos XIV y XV.

Respecto a su producción en latín, los *carmina* de Tebaldeo están recogidos en diversos manuscritos, algunos de ellos autógrafos. Además de a la poesía, el emiliano se dedicó también al teatro, como autor y como actor, en lo que se manifiesta su propósito de adherirse a la política cultural del Alfonso y Lucrecia Borgia. En 1512, el primero lo nombró *servitore* ante el dogo de Venecia y, al año siguiente, dejó Ferrara para trasladarse a Roma, donde compuso sonetos anónimos en contra de Mario Equicola e Isabel Lavagnola, dama de compañía de Isabel de Este, por lo que la marquesa decidió romper todo contacto con él. Dichos sonetos se insertan en una diatriba más amplia entre Tebaldi y Equicola, y sirven como testimonio de la vertiente más polémica del autor, poco evidente en las *Rime*, pero muy presente en su producción posterior.

A pesar del ostracismo padecido como consecuencia, el poeta logró entrar a formar parte de la sociedad romana y se ganó el apoyo del papa León X, quien lo recomendó al legado de Aviñón para la supervisión de unos trabajos de construcción de un puente en el sur de Francia. Nos quedan muy pocas noticias sobre su carrera en círculos eclesiásticos. Durante el Saco de Roma, Tebaldi se encontraba en el castillo de Sant'Angelo, en la corte papal de Clemente VII, acontecimiento que lo marcó profundamente, también desde el punto de vista económico. Tras ello, expresó su deseo de abandonar la ciudad y, a partir de entonces, su hostilidad hacia Carlos V fue en aumento, haciéndose evidente en varias ocasiones. Durante los últimos años de su vida, tuvo diversos problemas de salud, hasta su muerte en 1537. Su cuerpo fue enterrado en la basílica de Santa Maria in Via Lata, actualmente Via del Corso, en Roma.

Tebaldi contó con una red de amistades y relaciones muy vasta, cuestión de la que dan fe sus rimas, sus poemas en latín y su correspondencia, que, por desgracia, no cuenta con un censo. Entre las personalidades más renombradas con las que entró en contacto se encuentran Baltasar de Castiglione, quien lo citó en la segunda edición de *El cortesano* y en sus cartas, o Pietro Bembo, al que presentó a Isabel de Este en 1505. En una carta entre estos poetas se menciona el famoso retrato de Tebaldeo realizado por Rafael, cuyo original se ha perdido pero del que se conservan algunas copias. Por su parte, aún no está clara la autoría del epitafio del pintor en el Panteón, que se debate entre Bembo y Tebaldi.

En muchas ocasiones, los testimonios que han llegado a nosotros constatan que la difusión de su poesía se dio en forma cantada y, en general, de

forma oral. Además, la presencia del poeta como exponente de la teoría cortesana de una posición antiflorentina en el *Dialogo della volgar lingua* (1530) de Pietro Valeriano confirman su relevancia en el ambiente literario de comienzos del siglo XVI, así como su papel como intermediario entre la poesía cortesana y la experiencia del petrarquismo maduro de Sannazaro y Bembo. A pesar de ello, sus obras quedaron en el olvido durante varios siglos, aunque recientemente se ha despertado el interés hacia el poeta por parte de los investigadores.

2. El Idilio III de Quevedo y la Égloga II de Tebaldeo

Como ya he anticipado, en su trabajo sobre la presencia de poetas italianos en la producción poética de Francisco de Quevedo, Joseph Fucilla (1960:201) había señalado brevemente algunos parecidos entre el Idilio III del poeta español y la Égloga II de Tebaldeo. El poema español se encuentra como cierre de la segunda sección de *Erato*, *Canta sola a Lisi*, y presenta una segunda variante que se señala como silva, la número veintidós. También cabe señalar un cambio en el epígrafe: en el caso del así llamado *canzoniere* quevediano, se lee: «Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro», mientras que, en la otra versión, que se encuentra en el manuscrito Nápoles (fols. 121-121v), el título es «Amante que muere». Alonso Veloso (2012:123) califica esta variación como el paso de una versión subjetiva a una más objetiva y también reducida. El tema de este poema es el siguiente:

> Los árboles, los ruiseñores, los ríos y las plantas han perdido sus tópicos atributos, conmovidos por las penas del amante (vv. 1-8). Feliz antaño, Fileno ha atravesado el metafórico desierto y detenido el curso del agua con sus lamentos; escapa de la luz del día, y le alcanza la muerte, apiadada con su infortunio (vv. 9-16). A punto de morir de pena, se pide a los montes que tengan lástima de Fileno, si alguna vez conocen el amor: la muerte es justo castigo a su decisión de amar, de la que no se arrepiente (vv. 17-24). Insta a la fuente a que no se espante de su estado, pues ella misma se abrasaría en el fuego de Lisi, si esta le mirase, como se secaría el mirto en tal circunstancia (vv. 25-32). El amante cuelga la lira con la que ha cantado sus penas en el pino, pidiendo a este que la guarde y la entregue solo a otro posible peregrino de amor, si entierra su cuerpo y escribe un epitafio (vv. 33-40). Este debe recordar que las cenizas de Fileno conservan aún su amor y pedir al caminante que no pise su sepultura; escritas estas palabras para

> prevención de otros amantes, deben inspirar envidia y no lástima, pues la hermosura de Lisi compensa el hecho de que haya causado su muerte (vv. 41-48) (Quevedo 2013:216).

Pasamos ahora al texto de Tebaldeo. Como ya he subrayado, se trata de una égloga, publicada en Venecia en 1502 y a raíz de la cual se pintaron importantes tabletas en los años siguientes por mano de ilustres aristas, como por ejemplo Andrea Previtali, de la escuela de Bellini, así que se puede deducir cierto éxito y recepción favorable por parte del público y de los intelectuales contemporáneos. Como quedó apuntado por Pérez Priego (2008:82), quien señala también que el texto en cuestión fue fuente de inspiración para Encina, otro gran escritor de la literatura española, se trata de «una égloga muy característica del género, de inspiración clasicista y de tema amoroso, en tercetos y de corta extensión», llegando de hecho a los 151 versos.[4] En este caso, Pérez Priego (2008:82) describe de esta manera el argumento de la composición:

> El pastor Tirsi pregunta a su amigo Damón la causa de su llanto y aflicción, pero este quiere sufrirla en soledad y le ruega que nada pregunte. Tirsi, ante la actitud de su amigo, decide marcharse a cuidar el rebaño. Cuando Damón queda solo, invoca decidido a la muerte, ya que Amarilis no ha querido dar oídos a sus requiebros y galanteos. Se clava un puñal en el pecho y, mientras agoniza, se despide de su rebaño que queda ahora sin pastor y, con el último aliento, perdona todavía la crueldad de Amarilis. Tirsi regresa conturbado y contempla a Damón tendido en el suelo sobre un charco de sangre con un puñal clavado en el corazón. Llora amargamente su muerte y se lamenta por no haber permanecido a su lado. Luego, cuidadosamente, prepara el cuerpo para darle sepultura y compone un epitafio para la tumba.

El primer parecido que salta a la vista, si tomamos como punto de partida de este análisis el poema 510 según la numeración de Blecua, es la ubicación de la escena, que se desarrolla en un bosque que ha perdido todas sus connotaciones bucólicas: en Quevedo, los árboles son sombríos, los ruiseñores ya no cantan alegremente y por eso reina el silencio, los ríos son turbios, el prado está seco y los colores de la naturaleza reflejan ese luto que está

[4] En su análisis, Pérez Priego (2002:82) señala equivocándose que se trata de 251 versos, pero no constan versiones tan largas de esta composición.

viviendo el protagonista del texto. Más adelante, el poeta nombra dos árboles de manera concreta: se trata del mirto y del pino. En Tebaldeo la descripción es menos detallada, pero las características generales son las mismas: «un ombroso e folto bosco» (v. 14), «fra spini e sterpi in loco oscuro e fosco» (v. 18), «non è nel bosco più persona / ma solo ocelli e animali silvaggi» (vv. 52-53), «perchè sol ti lassi in questa obscura / selva» (vv. 121-122), mientras que cuando Tirse lamenta la pérdida del amigo afirma que «mai più non ti vedrò per questi monti / pascer le tenere herbe, e al tempo estivo / scacciar la sete a questi fonti freschi» (vv. 82-84), subrayando la contraposición entre un antes, que veía a Damón merodear por estos lugares, y un ahora, que en cambio queda vacío y poblado solo por pájaros y fieras. El mismo Tirse se dirige a los animales salvajes y a los árboles, en particular a abetos y hayas, para que escondan sus sufrimientos.[5] También Quevedo se dirige a dos tipos de plantas, esta vez son un mirto y un pino, como ya he subrayado.[6] De alguna manera se podría afirmar que, en la reelaboración española, la naturaleza expresa de manera más dura y evidente todo el sufrimiento del amante, aunque en Tebaldeo podemos detectar cierta indiferencia hacia los tristes sucesos que se desarrollan en ella. De todas formas, en ambos poemas se sigue la tradición bucólica, en la cual la naturaleza demostraba cierta solidaridad con el estado de ánimo del amante, adelantando en la descripción la muerte, imaginada o real, del mismo.

Dejando a un lado la parte escenográfica, ambos protagonistas utilizan un instrumento musical para cantar los lamentos relativos a los sufrimientos. Quevedo elige una lira para cantar el amor tirano, y además anuncia ofrecérsela como premio a quien entierre el cuerpo, mientras que Tebaldeo utiliza un instrumento parecido, pero de tamaño mayor, es decir, la cetra, que deja quebrada en una piedra porque no fue capaz de mover los sentimientos de la amada.[7] En los diferentes desenlaces, y si consideramos la actitud y la

[5] «Hor che non è nel bosco più persona/ ma solo ocelli e animali silvaggi / potrò sfogar la pena che mi sprona, / pregovi fiere, e voi abeti e faggi, / che per voi non se sapia li miei stenti» (vv. 52-56).

[6] «También tu tronco, oh mirto, secara, / si en ti, como en mi pecho, ardiera el Ciego, / pues si os mirara Lisi, es evidente que ardieras, / oh mirto» (vv. 29-32); «Quédate a Dios, pendiente de ese pino, / lira donde canté Amor tirano» (vv. 33-34).

[7] «E tu mia cetra sopra questo sasso / spezata rimarrai, poi chel tuo suono / mai non mosse colei per cui son lasso / ohimè ch'io non so più dove mi sono / le tenebre son gionte inanti fera» (vv. 88-91).

razón por la cual Tirsi se desprende de la cetra, podríamos arriesgarnos a considerar que Quevedo no la destruye porque, quizás, siente que ha logrado su intento, aunque solamente de manera platónica.

Un aspecto interesante es la mención a la divinidad. En el caso de Quevedo, se trata en la mayoría de los casos de un dios, interpelado de manera genérica y que aparece mencionado tres veces, mientras que hay solo una mención a un dios pagano, es decir Cupido, que aquí aparece como «el Ciego» por antonomasia; en cambio, el poeta ferrarés se dirige solamente a dioses paganos, tratándose de una historia que se desarrolla en un tiempo precristiano, y son Adón y Febo, al cual se dirige en cuanto personificación del sol, «che qui sei coi toi raggi /, piacciave di cessar alquanto venti / che non si spargan fuor queste parole» (vv. 57-59).

Llegamos así a la parte final de ambas composiciones. Tanto Quevedo como Tebaldeo transcriben un epitafio. Esta práctica no es ninguna novedad, sino que es típico de la poesía bucólica y se enmarca en el modelo pastoril a partir de la Bucólica V de Virgilio. Además, si consideramos que el idilio se encuentra como cierre del conjunto de poemas dedicados a Lisi, esto adquiere un valor testamentario, como subraya Candelas (2007:92). El mismo investigador detalla además que aquí se encuentran los matices de la biografía de Fileno, que quiere que «su vida pueda servir de desengaño para otros amantes, sin esperar demasiada fortuna» (Candelas 2007:92), como a menudo pasa en los sonetos amorosos de Quevedo. Algo parecido se encuentra en la égloga, donde Tirse hace un pequeño resumen de los acontecimientos relativos a la muerte de Damón, pero arrojando dudas sobre las causas de su fallecimiento, sin mención alguna a los sufrimientos amorosos, aunque queda como la causa más probable: «Damon qui giace primo in tocchar cetra, / Tirse morto trovollo, e per suo honore / gli diese sepulchro, di sua morte tetra / la cagion non si sa se non fu amore» (vv. 148-151). Aquí no hay ningún tipo de legado moral ni tampoco de lección de vida, sino que es un canto de sufrimiento por parte del amigo que no ha sabido o podido llegar a tiempo para prevenir este trágico desenlace. Sin embargo, en ambos casos el protagonista quiere que quede constancia de lo vivido y por eso decide grabarlo en la piedra fría. El mármol aparece como elemento en los dos poemas: el mármol frío recibe los golpes que inscriben el epitafio en Quevedo, mientras que el mármol blanco recibe el cuerpo inerte de Damón.

Querría hacer una última consideración sobre la manera en que se refiere el discurso relativo a los acontecimientos de los dos hombres que sufren por un amor no correspondido. El caso de Quevedo es llamativo, porque se refiere a sí mismo en tercera persona, además de nombrar por primera vez a Fileno en la última composición del *canzoniere* quevediano (Mizzi 2008:150). Aquí se alternan primera y tercera persona, llegando a verse a sí mismo muerto, deseando además ser un ejemplo de desengaño para todos aquellos que sufren por la indiferencia de la amada. Esto podría ser un desarrollo de la Égloga II de Tebaldeo, como si el protagonista fuese a la vez el amante desengañado y el amigo que no ha tenido y que habría querido tener, un Tirse que logra salvarle de la muerte casi segura y que compone ese epitafio para salvar a más desafortunados.

3. Conclusiones

Una vez más queda en evidencia la genialidad y la capacidad de Quevedo para reelaborar y superar sus fuentes, como ya además he demostrado en otros trabajos tratando a otros autores italianos, más o menos reconocidos por el canon actual, que, de alguna manera, tanto o poco, influyeron en la producción quevediana. Por supuesto, se trata de una ínfima muestra de la influencia de Tebaldeo en los poemas de Quevedo, pero es significativa y ejemplificativa de la labor conceptista del español, que ha tomado, mascado y asimilado los temas y las figuras esenciales de la égloga en italiano para su idilio. De esta manera, el español nos está dando también la posibilidad de entrar en contacto con autores hoy en día poco considerados y casi desconocidos, concediéndoles otra oportunidad en la literatura mundial.

Bibliografía

Alonso Veloso, María José, «Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría», *Revista de Literatura*, LXXIV, 147 (2012), pp. 93-138.

Candelas, Manuel Ángel, *La poesía de Quevedo*, Universidad de Vigo, Vigo, 2007.

Ceribelli, Alessandra, «La influencia de los Tasso en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», *Philobiblion*, 4 (2016), pp. 7-22.

—, «La influencia de Luigi Groto en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, ed. A. Bognolo, F. del Barrio de la Rosa, M. del Valle Ojeda Calvo, D. Pini y A. Zinato, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2017, pp. 203-210.

—, «La reelaboración de Boyardo en el *Poema de Orlando el Enamorado* de Francisco de Quevedo», en *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*, ed. B. Brito Brito, J. Cáliz Montes y J. L. Ruíz Ortega, Renacimiento, Alicante, 2018, pp. 311-322.

Fucilla, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1960.

Largaiolli, Matteo, «Antonio Tebaldi», *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCV, 2019, https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-tebaldi_(Dizionario-Biografico)/.

Mizzi, Maria, *Hacia una nueva interpretación de Canta sola a Lisi desde la perspectiva de un diálogo platónico: Lysis o de la amistad. Retórica, ironía y sofisma en el soneto amoroso quevediano*, tesis doctoral, University of Georgia, 2008.

Pérez Priego, Miguel Ángel, «La égloga dramática», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2008, pp. 77-89.

Quevedo, Francisco de, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*, ed. A. Rey y M.ª J. Alonso Veloso, EUNSA, Pamplona, 2013.

Tebaldi, Antonio, *Rime*, ed. T. Basile y J. J. Marchand, Franco Cosimo Panini, Modena, 1992.

Apéndice

Egloga. Tyrse e Damone interlocutori (n. 288) de Antonio Tebaldi

Tirse

Damon, gia son tanti anni e giorni e mesi
che insieme usati siam, come tu sciai,
e il tuo vivere anchor mai non intesi:

sempre pensoso ne l'aspecto stai,
ne mai lieto te vidi una sola hora,
ma colmo di martyri e pien de guai;

ne trar ti pon di questi pensier' fora
tanti piacer' dei quai la villa e piena,
ma ognhor la doglia piu te afflige e acora.

Narrami qual cagion te tira e mena
a star si tristo, che un qualche remedio
forsi potrei trovare a tanta pena.

Damon

Deh vanne, Tirse, e non mi dar piu tedio!
Lassame in questo ombroso e folto bosco,
ove Fortuna e il ciel m'han posto asedio:

piu non prendo piacer in venir vosco,
fuggio la turba e di star sol mi godo
fra spini e sterpi, in loco oscuro e fosco;

e la cagion perche mi strugo e rodo
non ti curar saper, che per men male
taccio chi me fa andare a questo modo.

Tirsi

Adonque teco il mio pregar non vale?
Negar non mi dovresti alcun secreto:
ben mostri che di me poco ti cale!

Non sciai ben che, se ridi, anche io son lieto?
non sciai, se piangi, che io son tristo e mesto?
e se errando tu vai, io non sto quieto?

A chi t'ha in odio son contrario e infesto,
amo chi t'ama e seguo il tuo desio,
al bene et al mal far subito e presto;

pero il tuo caso, che mi par pur rio,
scoprime hormai e no 1 tenir piu ascoso,
che ogni danno che hai tu reputo mio.

Damone

Tirse, il tuo ragionar me e si noioso,
che avere io non potrei maggior dispecto;
perche cerchi turbare il mio riposo?

Inteso hai ch'io non trovo altro diletto
che viver solo, e tu voi pur star meco:
al comodo d'altrui non hai rispetto!

Tirsi

Damon, s'io me firmai a parlar teco,
no 1 fei per impedir i piacer' toi,
ch'io non serei cussi importuno e ceco!

II vederte si tristo in fra li boi
cagion fu che cum te restato sia;
ma poi che compagnia d'alcun non voi,

rimanti in pace, ch'io me ne vo via.
Tornar vo' al gregge, che il lupo rapace
facilmente assalire hor il potria;

e s'io ho interrotta tua tranquilla pace
per visitarti, prego mi perdona,
che 1 troppo intenso amor mi fece audace.

Damone

Hor che non e nel bosco piu persona,
ma solo ocelli et animal' silvaggi,
potro sfogar la pena che mi sprona.

Pregovi, fiere, e vui, abeti e faggi,
che per vui non se sapian li mei stenti,
e tu, Phebo, che qui sei coi toi raggi!

Piacciave di cessare alquanto, venti,
che non si spargan fuor queste parole!
Non seran troppo longi i mei lamenti,

ch‘io son disposto, anci che gionga il sole
al suo riposo, uscir de tanti affanni,
poi che Amarili e mia Fortuna vole.

Hor sacciati, crudel, che me condanni
a questo fin vituperoso e horribile
nel piu bel fior de‘ mei giovenili anni!

Taccia chi dice che non e possibile
che alcun se dia cum le sue man‘ la morte,
et a me parve gia cosa terribile;

ma hor ch‘io penso a mia perversa sorte,
mi pare un gioco se me occido io stesso
per fuggir questa doglia acerba e forte.

Sento che gia di Morte e gionto il messo,
che al fin me affretta e del tardar mi grida:
gia posto ho il crudel ferro al core apresso.

Povero armento mio, chi fia toa guida,
dapoi che 1 tuo pastor da te si parte?
Quando piu trovarai scorta si fida?

Gia parme de veder tutto stratiarte
da lupi che ognhor stanno intenti e pronti,
expectando ch‘io vada in altra parte.

Mai piu non ti vedro per questi monti
pascer le tenere herbe, e al tempo estivo
scacciar la sete a questi freschi fonti;

tu poi viver secur mentre son vivo,
ma il mi convien morire, ond‘io ti lasso:
Amor vol che di me tu resti privo.

E tu, mia cetra, sopra questo sasso
spezata rimarai, poi che 1 tuo suono
mai non mosse colei per cui son lasso.

Oime, ch‘io non scio piu dove mi sono!
Le tenebre son gionte inanti sera:
vale, Amarili mia, io te perdono!

Tirsi

Quanto e Damon mutato da quel che era!
Gia viver senza me non sapea un giorno,
hor fugge come io fusse una aspra fiera.

Ma fermo ho nel pensier de far ritorno
la dove io lo lassai pien de afflictione,
e star nascosto a quel boschetto intorno,

tanto che intender possa la cagione
de l‘interna sua pena aspra et acerba,
per cui fugge la luce e le persone.

Ecco ch‘el giace la disteso in l‘herba!
Veggio disperso andar tutto il suo armento;
forsi il dolor dormendo disacerba:

andaro a lui col pie‘ tacito e lento,
tenir bisogna ben chiuse le labia.
Oime, parme il terren sanguinolento!

Temo che morto qualche animal l‘abia
trovandol qui dormir soletto e stanco,
che molti vengon per gran fame in rabia.

Che ferro e quel che ha nel sinistro fianco?
Ahi, misero Damon, come t‘hai morto?
come in breve hora sei venuto manco?

E questa la leticia e il gran conforto
che lassi a Tirse, tuo fidel compagno?
Chi te constrinse a farme un tanto torto?

Vedi che sopra te tutto mi bagno
de lacrime e de sangue: o Parca dura,
per cui da un tale amico io mi scompagno!

Perche sol ti lassai in questa oscura
selva, quando adirato me scacciasti?
Ma non pensai che in te fusse tal cura.

Deh, perche almen la man non mi toccasti,
dicendo: «Resta in pace, Tirse fido»?
Perche 1‘ultimo baso a me negasti?

Che se dira quando fia sparto il grido
«Damon se e occiso cum soa propria mano»,
come gia per Enea l‘imphausta Dido?

Tu serai da ciascun chiamato insano,
che eri fra nui tenuto il piu prudente:
il fine e quel che loda il corso humano.

Che ti varra se sei stato excellente
in piantar vite e in seminar le biade?
In un sol punto hai le tue laude spente.

Deh, come usasti mai tal crudeltade?
Quanto verso altri dovevi esser crudo,
se non potesti aver di te pietade!

Hor il tuo corpo sanguinoso e nudo
lavo in queste aque, e involto in varii fiori
in bianco marmo lacrimando il chiudo;

contento restarai de tali honori,
che per minor tua infamia qui non voglio
a le tue exequie convocar pastori.

E benche scriver versi mai non soglio,
pur per memoria tua che resti in pietra
queste poche parole insieme accoglio:

«Damon qui giace, primo in toccar cetra.
Tirse morto trovollo, e per suo honore
gli die' sepulchro: de sua morte tetra
la cagion non si scia, se non fu Amore».

Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro de Francisco de Quevedo

Idilio 3

¡Ay, cómo en estos árboles sombríos,
no cantan ya los doctos ruiseñores!
¡Ay, qué turbios que van los sacros ríos!
¡Qué pobre el prado está de yerba y flores!
Sin duda saben los trabajos míos,
pues en luto convierten los colores.
Como que hasta las plantas, de una en una,
siguen el caducar de la fortuna.

Alegre un tiempo, cuando Dios quería,
pisé la ya enemiga y seca arena.
El curso le entretuve al agua fría
con voz de amores y de quejas llena,
mas ya la clara luz del blanco día
aborrecen mis ojos y mi pena.
Lastimada de ver mi poca suerte,
hoy, por mucha piedad, llega la muerte.

A manos de su mal Fileno muere.
Tened lástima, ¡oh montes!, de su vida,
si algún rústico amor os toca y hiere
con punta a vuestras penas atrevida:
tal castigo merece quien tal quiere;
a tal vivir, tal pena le es debida.
Amé. ¡Quisiera Dios que verdad fuera,
y que sólo que amé decir pudiera!

No te espantes de verme, fuente clara,
tan pobre de quietud y de sosiego,
que si a quien amo tu corriente amara,
de yelos libre, te abrasara el fuego.
También tu tronco, ¡oh mirto!, se secara,
si en ti, como en mi pecho, ardiera el Ciego,
pues si os mirara Lisi, es evidente
que ardieras, mirto, y que abrasaras, fuente.

Quédate a Dios, pendiente de ese pino,
lira, donde canté de Amor tirano.
Guárdala, ¡oh tronco que honras el camino!,
de lluvia y viento y de ladrón villano,
y dásela al primero peregrino
que pisare el desierto de este llano,
en premio de que entierre el cuerpo mío
y escriba tal letrero al mármol frío:

«Muerto yace Fileno en esta losa.
Ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
en sus cenizas el Amor reposa.
¡Oh, guarda! ¡Oh, no le pises, caminante!
La causa de su muerte es tan hermosa
que, aunque no fue su efecto semejante,
quiere que en estas letras te prevengas,
y envidia más que lástima le tengas».

Los grabados en el *Roncesvalles* de Garrido de Villena

Alessia Fichera
Università di Catania

El *Roncesvalles* o *El verdadero sucesso de la famosa batalla de Roncesvalles, con la muerte de los doze pares de Francia* de Garrido de Villena (1555) es un poema épico, en octavas reales, que vio la luz en Valencia en 1555 y que forma parte de un corpus de textos que continúa la tradición ariostesca en España.

El autor, conocido al público español por ser el traductor al castellano del *Orlando Innamorato* de Matteo María Boiardo publicado en 1555, sin embargo, no alcanza la misma notoriedad con la creación, en el mismo año, de un nuevo texto que pretende imitar y dar una continuación al *Orlando Enamorado* de Boiardo y al *Orlando Furioso* de Ariosto.

Las razones del poco éxito entre los lectores de la época son pocos conocidas; tal vez, como aseveró Aude Plagnard (2018), porque en el mismo año se publicó *La segunda parte del Orlando Furioso* del también valenciano Nicolás Espinosa; teoría confirmada también por Lara Vilà i Tomàs (2001), que considera el hecho de que el *Roncesvalles* fuera reeditado en una única ocasión, en Toledo en 1583, motivo de mayor interés por el poema de Espinosa que, en cambio, se editó cinco veces.

Maxime Chevalier considera sus octavas mediocres y sin arte, no obstante reconozca en algún momento cierto talento inventivo (Chevalier 1968:330); Esther La cadena, por su parte, habla de «frecuentísimas transiciones abruptas que carecen de agilidad y gracia» (La Cadena 1980:206). Solo en los últimos años el *Roncesvalles* ha sido objeto de análisis desde diferentes enfoques;[1] sin embargo, aún se carece de estudios ecdóticos y puntuales sobre la obra, que se intentarán colmar en mi tesis doctoral.

[1] Véanse entre otros: Plagnard (2018) y (2019); Vilá (2001); Ruzola (2017); La Cadena (1980).

En este artículo se pretende empezar a examinar el texto a partir del análisis de los grabados presentes en la obra y, sobre todo, examinar la relación entre imágenes y escritura a partir del enfoque de los estudios de la cultura visual.

En los poemas caballerescos, las gestas de los héroes se prestan a ser representados iconográficamente y, para decirlo con palabras de Giovanna Rizzarelli: «la disposizione del racconto a farsi immagine è stata segnalata da molti studiosi come uno dei tratti principali dei poemi cavallereschi» (Rizzarelli 2014:141). El *Orlando Furioso* de Ariosto representa, entre todos los poemas caballerescos, un modelo de diálogo constante entre texto e imágenes, tanto que autores, tipógrafos y grabadores de la época lo seguirán como ejemplo.

El *Roncesvalles*, como el *Orlando Furioso*, presenta un tiempo narrativo entrelazado que se presta a ser guiado y acompañado por imágenes. La alternancia de historias, lugares y personajes y, al mismo tiempo, la dificultad del lector de relacionar cronológicamente las hazañas, pueden sugerir la necesidad de acompañar el texto con ilustraciones a lo largo de toda la narración. Los grabados, que generalmente se encuentran al principio de cada canto, así como todo tipo de representación visual, se apropian, pues, de una tarea importante: visualizar, imaginar, crear ideas y guiar al lector en esta relación texto-imagen.

1. Los grabados en el *Roncesvalles*

A continuación, se analizarán los grabados presentes tanto en la prínceps, impresa en Valencia en 1555 por Juan de Mey Flandes, como en la segunda edición publicada en Toledo en 1583 por Juan Rodríguez.[2] Se resumen en la tabla de la página siguiente cuáles son todos los grabados presentes en las dos ediciones.

Dado el poco espacio me concentraré solo en las cinco xilografías presentes a principio de los cantos, dejando para otro estudio lo que son los demás grabados presentes en el texto.

[2] En adelante, los ejemplares utilizados para la realización de este estudio son los textos conservados en la BNE R/12598 y R/7332.

Edición 1555 – Valencia	Edición 1583 - Toledo
Escudo imperial (Portada)	Escena de una batalla (Portada)
4 letras capitulares: Contraportada (h.1v) / Dedicatoria (h.2r) Al lector (h.4v) Primer canto (f.1r)	2 letras capitulares: / Licencia (h.2r) Dedicatoria (h.2v) Al lector (h.3v) /
Retrato del autor (h.2v)	/
Árbol genealógico (entre la h.2 y h.3)	/
Grabados a principio de cada canto: 36, pero solo cinco tipologías distintas que se repiten.	Grabados a principio de cada canto: 36, pero solo cinco tipologías distintas que se repiten.
Grabados en el interior de los cantos: inscripción con decoración (canto IV)	Grabados en el interior de los cantos: árbol genealógico estilizado (canto IV)
Marca del impresor (Colofón)	Marca del impresor (Colofón)

1.1. Los grabados a principios de los cantos

En la obra de Garrido de Villena, como en el texto de Ariosto y de otros contemporáneos, cada canto presenta un resumen explicativo de las hazañas que se desarrollan en la narración y un grabado en el íncipit del canto.

En el *Roncesvalles* hay cinco grabados distintos que se alternan y se repiten a lo largo de los 36 cantos que componen el poema. La repetición de un mismo grabado, como señala Zappella en su obra, era una costumbre usual de los tipógrafos de la época, porque permitían enriquecer el texto ahorrando dinero y, a la vez, evitando así los gastos de realización de nuevas matrices (Zappella 2013).

Las dos ediciones del *Roncesvalles*, Valencia 1555 y Toledo 1583, ven la utilización de xilografías que presentan características distintas, seguramente porque fueron realizadas por distintos grabadores, pero mantienen casi siempre el mismo estilo y contenido.

Vamos a analizar, a continuación, las dos ediciones, subrayando eventuales divergencias o novedades en los grabados y exaltando, pues, los aspectos que permiten una relación con el texto.[3]

[3] Todas las imágenes utilizadas en el presente trabajo proceden de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España.

El primer grabado (fig. 1 y fig. 2) representa el encuentro de un caballero con un rey. La escena se desarrolla en proximidad de un castillo, el suelo es bastante árido y desnudo, se aprecia solo la presencia de un árbol en el centro de la viñeta y, solo en la primera edición, también en el fondo a la derecha. El personaje en la parte izquierda del grabado, con vestimenta real, corona y cetro, con referencia al texto representa a Carlo Magno. La figura del caballero (que en el texto del 1583 presenta un uniforme más adornado que en la otra de la prínceps) es, por cierto, genérica, pero con toda probabilidad podría atribuirse a un mensajero. La figura del caballero andante en la parte derecha indica, en esta viñeta, la presencia de una narración continua y, si adoptamos la lectura occidental de la imagen, desde izquierda hacia derecha, se puede afirmar que el caballero se está marchando después de haber hablado con el rey, ya que está a punto de salir de la escena.

La representación gráfica del encuentro entre el rey Carlo Magno y un caballero, o mensajero, en el texto se aprecia solo en los cantos I, VI y XXXV. Este grabado, que ve a Carlomagno como protagonista de la imagen, está totalmente en consonancia con el contenido de los cantos, puesto que estos presentan la intervención directa del rey francés, por lo que se determina una coherencia entre texto e imagen.

Se relatan, a continuación, tres posibles hipótesis de lectura del mismo grabado.

En el primer canto se cuenta cómo el rey Alfonso II, llamado «el Casto» porque falleció sin dejar herederos («que por renombre el Casto fue llamado», I, 9, v. 2),[4] viendo que España está ocupada por los moros («y toda Spaña viendo que quedava / de moros hasta allí todo ocupado» I, 9, vv. 5-6) y temiendo que estos puedan derrotar y tomarse hasta el último reino español («temiendo después del que fácilmente / los moros tomaran hasta su gente», I, 9, vv. 7-8) llama en ayuda al rey Carlo Magno («y assí sin más pensar inconviniente / a Carlos escrivió su pensamiento», I, 12, vv. 1-2), para ayudarlo a vencer a los moros y dejarle en herencia, como agradecimiento, su reino («para lançar el moro forastero / hazello d'estos reinos heredero», I, 11, vv. 7-8). El rey francés acepta y se despide de los mensajeros de Alfonso («Carlo pues despachó los mensajeros / de Alfonso, con las gracias a él possibles», I, 16, vv. 1-2).

[4] A partir de este momento se identifica aquí con las siguientes numeraciones respectivamente: número de canto en romano, octava y versos en números árabes.

Figura 1. Grabado n. 1, edición Valencia 1555.

Figura 2. Grabado n. 1, edición Toledo 1583.

Intentando buscar una relación texto-imagen, una primera llave de lectura podría encontrarse en estas octavas en las que se puede imaginar al rey Carlo Magno delante de su castillo mientras acoge a un caballero mensajero; el mismo, enviado por el rey Alfonso, entrega la carta, en la que se pide ayuda en la participación en la batalla contra los moros, finalmente se despide y se va.

La narración continúa con Carlo Magno que, después de la lectura del mensaje, decide enviar a llamar a sus caballeros («y en la hora juntó sus cavalleros / y les mostró las cartas increíbles», I, 16, vv. 5-6) para juntarlos y prepararse para ayudar al rey español.

Al mismo tiempo, envía a otros caballeros para recuperar material bélico y prepararse a la batalla:

> Otros también con otro mandamiento
> por todo el reino fueron despachados
> a hazer munición y bastimento
> de trigos y cecinas, y pescados (I, 22, vv. 1-4).

En estas octavas se delinea una segunda hipótesis de lectura de la relación texto-imagen, que podría identificar, en las figuras de los caballeros, tanto un hipotético caballero que el rey francés envía para informar y juntar a sus caballeros (aún más en la segunda edición en la que el caballero parece ser uno de sus paladines), como a un caballero que se marcha para recuperar material en preparación de la batalla.

Finalmente, la diégesis informa al lector de que, cuando la noticia se difunde en territorio ibérico, se entera también Bernardo del Carpio, sobrino del rey Alfonso II. Bernardo protesta y, después de haber avisado al rey Marsilio, rey de los moros, decide convencer a su tío, rey Alfonso, a enviar un mensajero a Carlo Magno para comunicar que su intervención en la batalla ya no es necesaria.

> Embiando a dezir a Carlo Magno
> que no curasse de venir a España
> que su venida ya sería en vano (I, 36, vv. 1-3).

El mensajero español llegará al castillo de Carlo Magno en el canto VI, canto que como ya se ha mencionado presenta el mismo grabado que se utiliza en el íncipit. El mensajero, entonces, llega mientras Carlo se encuentra con sus paladines («el mensajero pues llegó en tal día», VI, 19, v. 5), entrega la carta («las cartas pues da a Carlo», VI, 20, v.1), y Carlo se despide de él («benignamente embía el mensajero», VI, 21, v.1).

Una tercera y última llave de lectura podría ser, por lo tanto, la representación gráfica del rey Carlo Magno que recibe el mensaje enviado por el rey español, en el que se comunica el cambio de programa en la intervención en la batalla y el mismo mensajero que se marcha después de su despedida.

La narración en el canto XXXV, al contrario, no presenta el encuentro del rey Carlo con un mensajero, sino la llegada de los paladines delante del emperador ya que se preparan a la batalla de Roncesvalles. Llegan, entonces, delante del rey: Rugero, Roldán, Reinaldo, Marfisa con Alberto y Grifón con Aquilante.

> A Carlos se presentan de delante
> que con ellos su caso tiene cierto
> comiença a repartir sus escuadrones
> y dar el cargo a todos sus varones (XXXV, 93, vv. 5-8).

Concluyendo, esta xilografía acompaña, entonces, los tres cantos donde hay una intervención directa del rey francés con los caballeros, de aquí probablemente la elección de utilizar este grabado solo en estos tres cantos.

Este primer grabado adquiere un valor de sinécdoque ya que la figura de un caballero indica la presencia de todos los demás. Cabe destacar, en el último de los tres cantos, la labor del impresor que intenta adaptar la imagen al texto para poder guiar al lector, lo que evidencia la importancia de estas xilografías dentro del texto que, sin duda, no se pueden considerar solo como mero instrumento decorativo. Incluso solo una mínima correspondencia con el texto es suficiente para adaptar el grabado con el contexto narrativo (Zappella 2013).

La segunda xilografía (fig. 3 y fig. 4) representa una escena de batalla entre dos caballeros.[5] La escena se desarrolla en proximidad de un campamento: en la parte derecha, de hecho, se aprecia la presencia de algunas tiendas que los caballeros instalaban en los campos de guerra. El suelo, también en este caso, es árido y desnudo y en el cielo se notan algunas nubes. Los caballeros llevan puesta una armadura completa de placas de acero, de la que se distinguen: el yelmo con penacho y la babera para el resguardo de la cabeza; la hombrera, el peto, los guardabrazos, brazales y guanteletes para cubrir las extremidades superiores del cuerpo; finalmente, las musleras en protección de las extremidades inferiores. Los caballeros sujetan con una mano las riendas del caballo y con la otra una lanza y, los dos, están en postura de combate. Los caballos también llevan puesta una barda como protección de la cabeza y de la grupa. La xilografía representa, en definitiva, un duelo entre dos caballeros que constituye un momento narrativo bastante difundido en el texto y también en todo el género épico-caballeresco.

La figura del caballero es aquí genérica, aunque es evidente que esta tipología de protección, costosa y adornada, la llevasen caballeros nobles. Es la típica armadura del jinete que aparece en muchas portadas de los libros de caballería, por lo tanto, la xilografía recupera una *picture* (Mitchell 2017) familiar al lector. Resulta complicado encontrar una relación texto-imagen con una batalla concreta en la diégesis, debido a los pocos elementos a disposición en la viñeta que no dejan espacio a una interpretación puntual sobre quiénes puedan ser los caballeros representados. Al contrario, es fácil

[5] El siguiente grabado se encuentra en los cantos: II, V, VII, XII, XVI, XVIII, XXIII, XXVII, XXIX, XXXII.

Figura 3. Grabado n. 2, edición Valencia 1555.

Figura 4. Grabado n. 2, edición Toledo 1583.

entender la razón que justifique la elección del tipógrafo que decidió reutilizar este grabado en los diferentes cantos, o sea enfatizar las numerosas aventuras bélicas que se desarrollan a lo largo de la historia. La imagen, en sus elementos ya descritos, resulta neutra y representa un combate entre dos nobles caballeros. Como ya se ha señalado, los duelos son frecuentes en el texto, así como en los poemas caballerescos; el tipógrafo, por tanto, no tenía dificultad en utilizar frecuentemente este grabado cada vez que el texto presentaba un enfrentamiento. Además, esta era una buena razón para ahorrar en el número de viñetas ya que las mismas podían ser reutilizadas (Zappella 2013).

A pesar de que es imprescindible hacer estas premisas de tipo general, es igualmente cierto que, si analizamos el texto en orden secuencial, la primera presencia de este grabado se encuentra a principio del segundo canto, donde, efectivamente, se relata el primer enfrentamiento entre dos caballeros para contender a Angélica en el *Roncesvalles,* tal y como se menciona en la rúbrica del canto: «En este segundo canto se cuenta la batalla de Reinaldos y el duque de Lorena, a Roldán y a Angélica succede una aventura donde

quedan encantados. El duque de Lorena lleva su campo, y acontéscele otra aventura».

Angélica también en el *Roncesvalles* será motivo de numerosas batallas. En el primer canto de esta obra (I, 64), mientras que Angélica está escapando de Reinaldo, pide ayuda a Dudonio, duque de Lorena. Cuando Reinaldo llega al campamento (I, 69), los dos caballeros empiezan una batalla en nombre de Angélica, enfrentamiento que se relata en el segundo canto («oído habéis señor como han quedado / Reinaldo con el duque en la batalla», II, 4, vv.1-2).

Tanto el duque («y más lo fue pensando que la dama / mirava la batalla porque havía, / mostrado delant'él, que de la fama / del valiente Reinaldo se temía», II, 8, vv. 1-4), como Reinaldo («que de enojo y de ravia avergonçado / pensando que la dama está presente», II, 15, vv. 3-4) se enfrentan movidos por la ira y el deseo de obtener a la dama; además, los dos actúan con orgullo porque creen que Angélica sigue mirándolos y quieren impresionarla.

El duelo, no obstante, se interrumpe con la llegada de un mensajero del rey Carlo Magno, que invita al duque de Lorena a participar en la batalla contra los moros («cavallero, si no fuera estorbado / de un mensajero qu'apriessa ha llegado», II, 15, vv. 7-8).

Representar gráficamente esta batalla podría ser, por lo tanto, una de las razones para recordar al lector el seguimiento cronológico de los eventos o también introducir así todos los hechos dramáticos que a partir de este canto se irán entrelazando en la obra y serán determinantes para la evolución de las hazañas.

El tercer grabado (fig. 5 y fig. 6) representa un encuentro entre dos caballeros.[6] La escena se desarrolla en proximidad de un castillo, pero si bien se reproduce el mismo contenido, el grabado difiere en las dos ediciones sobre todo en la iconografía de uno de los dos caballeros, que conforme vaya analizándose puede diferir en la interpretación.

En la edición prínceps se hallan: un árbol en la parte izquierda y un castillo en la parte derecha de la viñeta; además, el suelo presenta una vegetación espesa. En el centro se muestra el encuentro entre dos caballeros: en la parte izquierda, un caballero noble con armadura completa de placas de acero, en la mano una lanza que mantiene en posición vertical, sentado sobre un caballo con armaduras adornadas, sobre todo en la grupa (gualdrapa);

[6] El tercer grabado aparece en los cantos: III, VIII, XI, XIV, XXIV, XXVI, XXX, XXXIV.

Figura 5. Grabado n. 3, edición Valencia 1555.

Figura 6. Grabado n. 3, edición Toledo 1583.

frente a él se encuentra, en cambio, otro caballero a caballo con una armadura menos elegante y con, probablemente, un almófar como protección para la cabeza. En la mano tiene un objeto que, si se compara con el primer grabado, se podría hipotetizar ser un pergamino envuelto.

Tomando como punto de partida esta llave de lectura, el caballero en la parte derecha podría ser un mensajero enviado por el rey francés, Carlo Magno, para invitar al duque de Lorena a participar en la batalla contra los moros. El grabado seguiría, pues, una cronología diegética inmediatamente sucesiva al segundo grabado y, por lo tanto, se puede hipotetizar que podría representar el momento en el que la batalla entre el duque de Lorena y Reinaldo se interrumpe con la llegada del mensajero («un mensajero que llegó de Carlo / que nuevas de la empresa le embiava / al duque porque fuesse en ayudarlo» II, 16, vv. 1-3), que le entrega una carta con las noticias del rey francés («y el mensajero al duque dio la carta / y en oyendo la nueva allí olvidaron / la ira aún que los dos tenían harta», II, 18, vv.2-4)

Otra llave de lectura podría estar relacionada con la segunda edición del texto donde se puede buscar, y así hipotetizar, una relación verbo-visual con el canto en el que aparece este grabado por primera vez en la obra: el

canto tercero. En este se relata cómo el duque de Lorena libra de un castillo al caballero Alberto.

Ya en el segundo canto, Dudonio, mientras camina por Troes,[7] conoce a un anciano caballero que le propone de realizar una hazaña. El caballero señala al duque que en su camino encontraría un monte cerca de un río («veréis un monte al río muy vezino» II, 76, v.3), y que hallaría un edificio maravilloso, un castillo, donde está encerrada otra maravilla (II, 76, vv. 5-8):

> Subí por el veréis luego un divino
> edificio, y de grandes maravillas
> mas otra maravilla está encerrada
> y en el castillo que veréis guardada (II, 76, vv. 5-8).

La maravilla a la que se refiere el autor es Alberto, un personaje de ficción, introducido por primera vez por Garrido de Villena, que representa a un joven caballero que procede por un lado de la familia real de Austria y por otra de los troyanos. En edad temprana Alberto se queda sin padres y crece con unos «hados»; un pariente suyo, sin embargo, instruido con los libros de Merlín, decide alejarlo de los «hados» y, cuando el niño tiene seis años, lo encierra en un castillo (II, 86-87).

El joven Alberto, que se ha quedado aislado diferentes años en aquel castillo, cuando es liberado por Dudonio, está sin armas («que de armas y de mundo lo olvidava», III, 7, v. 4) y sin caballo, por esta razón el anciano caballero le ofrece uno («para el infante doy este caballo / que mal podría servir para dos uno», II, 86, w.1-2).

Esta interpretación dialoga perfectamente con el grabado de la edición toledana (fig. 6) más que con la edición anterior. Representación especular por lo que se refiere a la colocación de los objetos y de los personajes, pero que difiere, como ya ha sido señalado, en la representación de los caballeros: uno en la parte derecha con armadura completa de placa de acero; otro, al lado del castillo, sin yelmo ni armas, como efectivamente se describe a Alberto en el canto tercero («un cavallero moço ser provado / qu'el buen Alberto aún no stava armado», III, 11, v. 7-8).

Se podría pensar, pues, en que la cercanía con el castillo indique que el mismo acaba de salir del edificio porque ha sido liberado por Dudonio;

[7] Podría ser Troyes, pueblo francés, hoy capital del departamento del Aube en la región Grand Est, situada a 190 km de la Lorena.

Figura 7. Grabado n. 4, edición Valencia 1555.

Figura 8. Grabado n. 4, edición Toledo 1583.

además, la tipología de indumentos y los adornos del caballo nos dejan suponer que se trata de una figura noble y que, por lo tanto, puede relacionarse con el personaje de Alberto por el *excursus* diegético que este tendrá en la obra.

La cuarta xilografía (fig. 7 y fig. 8) representa el encuentro de un caballero con una doncella.[8] La escena se desarrolla en un lugar interior, aunque se puede notar la presencia de una nube, en la esquina superior derecha y el suelo parece de un lugar exterior, sobre todo en la zona relativa a los personajes. En la parte izquierda se señala un altar de base cuadrada con una enorme llama encendida, en el centro, una estructura con tres columnas dispuestas en posición triangular: la columna central presenta algunas figuras humanas grabadas y, en la edición del 1583, destaca la presencia de un delfín en la parte superior; las demás columnas, con capiteles de orden corintio, están acanalados en el fuste y presentan decoraciones florales que adornan la base.

El caballero y la doncella se encuentran, respectivamente, a la izquierda y a la derecha de las columnas ya mencionadas, y están representados en

[8] Este grabado se encuentra en los siguientes cantos: IV, IX, XV, XIX, XXI, XXXI.

un momento de diálogo. El caballero lleva puesta una armadura completa de placa de acero con yelmo y penacho, la visera está levantada y se consigue ver el rostro del caballero; la doncella, que está en frente, presenta pelo largo y rizado, y lleva puesta un vestido largo. En la segunda edición esta última parece ser más anciana y, además, aparece con un mantel y un cetro en la mano.

Interesante en este caso es subrayar cómo el lector se encuentra delante de un grabado referencial, ya que esta xilografía dialoga constantemente con la obra, estableciendo una relación texto-imagen evidente y singular, representando un momento específico de la narración. Se puede hipotetizar, por lo tanto, que este grabado haya sido realizado *ad hoc* y para uso exclusivo para esta obra. Finalmente, cabe destacar que los dos grabados presentan diferencias sustanciales en las dos ediciones, por cierto, se señala que la xilografía de la prínceps omite algunos detalles que se manifiestan, en cambio, en la otra edición confirmando aún más la relación entre texto y representación iconográfica.[9]

El quinto grabado (fig. 9 y fig. 10) representa una escena de batalla entre diferentes caballeros;[10] se distingue en la parte izquierda una tienda con el símbolo del león y, en la otra parte, una tienda con el símbolo del lirio. Se puede afirmar que se trata de una batalla sangrienta por los cuerpos heridos en el suelo y la presencia de una cabeza en la parte baja de la viñeta. Conforme a lo que se relata en la historia, se señala que el león representa al ejército español y el lirio, al francés; además, como se detecta, los caballeros principales de esta batalla se distinguen por tener una letra en las grupas de sus propios caballos, por un lado la letra B y por otro la letra R. Es el primer grabado de la obra donde se identifican los nombres de los caballeros, esta práctica había sido introducida en la tradición italiana por el editor Niccolò Zoppino en sus ediciones del *Furioso*, pero había ido poco a poco desapareciendo.

En relación con el texto, se puede afirmar que este grabado hace referencia a la última batalla de *Roncesvalles* en la que pierden la vida los doce pares de Francia, que se disputa en el canto XXXVI, último de la obra. Las

[9] La iconología presente en ambas viñetas (fig. 7 y 8) merece un estudio concreto y específico que sería reductivo realizar en este mismo trabajo. Se deja pues para otro análisis un estudio dedicado a los elementos de estos dos grabados.

[10] El siguiente grabado se encuentra en los cantos: X, XIII, XVII, XX, XXII, XXV, XXVIII, XXXIII y XXXVI.

Figura 9. Grabado n. 5, edición Valencia 1555.

Figura 10. Grabado n. 5, edición Toledo, 1583.

letras señaladas en la viñeta se refieren a los caballeros Roldán y Bernardo, tal y como se declara en la octava 20 del mismo canto:

> Delante Francia va el señor d'Anglante
> que sabéis qu'este cargo le havían dado,
> Bernardo a la otra parte va delante
> también de todos muy adelantado (XXXVI, 20, vv. 1-4).

Finalmente, cabe señalar que este grabado se utiliza a partir del canto X sin una correspondencia directa con el texto, que como ya ha sido subrayado verá su desarrollo en la parte conclusiva de la obra.

2. Conclusiones

Los grabados presentes en el *Roncesvalles* constituyen un elemento característico de la obra y confieren unas peculiaridades singulares que merecen atención y estudio.

Las búsquedas realizadas para encontrar el origen de estas viñetas no han alcanzado ningún éxito. El análisis de los grabados presentes en diferentes obras de la misma materia, tanto en italiano como en francés, parecen confirmar la idea de que los grabados del *Roncesvalles* son xilografías originales, realizadas precisamente para esta obra, aunque en algunos casos se recupere una iconografía bastante utilizada en el siglo XVI. Un ejemplo, entre todos, es el grabado número cuatro que subraya su específica conexión con este texto a diferencia de los demás grabados que mantienen características universales de empleo.

Se destaca, por tanto, que las imágenes dialogan perfectamente con el texto, pero ¿por qué se utilizan solo cinco grabados? Se señalan tres posibles hipótesis:

— el grabador había empezado a preparar viñetas en orden secuencial, de hecho, hasta el canto IV hay una correspondencia texto-imagen, y por problemas de dinero o quizás de tiempo, para su producción y prepara directamente la escena final;
— el impresor utiliza solo las viñetas que posee y no consigue encontrar más;
— última interpretación, se podría hipotetizar la presencia de un marco iconográfico que consiga subrayar los momentos cumbre de la diégesis:
  - la carta enviada a Carlo y las relativas interpretaciones;
  - las batallas que surgen en el texto;
  - la posible llamada de los caballeros o la liberación de Alberto, que se convierte en protagonista de muchas aventuras;
  - la exaltación de España a través del linaje real de Alberto;
  - la supremacía de España con la victoria de Bernardo del Carpio sobre Roldán.

En esta última hipótesis puede residir la elección estilística por parte del grabador (imposible aquí saber si y cómo interfiere en algún momento la figura del autor) de querer señalar los momentos imprescindibles para el lector para poder seguir el texto y no perderse en las múltiples aventuras que se desarrollan en el poema.

Bibliografía

Aguilà Ruzola, Helena, «El rostro del traductor al español del Orlando innamorato: Francisco Garrido de Villena», *Enthymema*, 19 (2017), pp. 42–53.

Boiardo, Matteo Maria, *Los tres libros de Mattheo Maria Boyardo conde de Scandiano, llamados Orlando Enamorado*, trad. F. Garrido de Villena, En casa de Ioan de Mey Flandro, Valencia, 1555.

—, *Orlando Enamorado,* trad. F. Garrido de Villena, ed. H. Aguilà Ruzola, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2023 [1555].

Chevalier, Maxime, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del siglo de oro,* Castalia, Madrid, 1968.

Garrido de Villena, Francisco, *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles con la muerte de los doze pares de Francia*, En casa de Ioan de Mey Flandes, Valencia, 1555.

—, *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles con la muerte de los doze pares de Francia*, En casa de Juan Rodríguez, Toledo, 1583.

La Cadena, Esther, *Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI. La Angélica de Barahona de Soto*, Departamento de Literatura de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1980.

Mitchell, William J. T., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2017.

Pinotti, A. y A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016.

Plagnard, Aude, «A descrição da máquina do mundo: Francisco Garrido de Villena e Luís de Camões», *Criticón*, 134 (2018), pp. 115-140.

—, «Polimetría en la épica quinientista», *Bulletin hispanique*, 121, 1 (2019), pp. 119-160.

Rizzarelli, Giovanna, «Vedere il tempo. Strategie narrative nelle illustrazioni», in *L' 'Orlando furioso' attraverso lo specchio delle immagini*, ed. L. Bolzoni, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2014, pp. 141-182.

Vilà i Tomàs, Lara, Épica e imperio. *Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI,* Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001.

Zappella, Giuseppina, *Rimpieghi, copie, imitazioni*, Vecchiarelli, Roma, 2013.

La relación en verso de la erupción del Tajuya (1585) incluida en *El Pastor de Iberia* (1591): desastres naturales, historia y autofagia arcádica

Ignacio García Aguilar
Universidad de Córdoba

Introducción

Con la excepción de algunas pocas obras como *La Diana* (1559) de Montemayor, *La Galatea* (1585) de Cervantes o *La Arcadia* (1598) de Lope, la mayor parte de estudios sobre libros de pastores exigen de una previa introducción al objeto de estudio, ya que el éxito de este género editorial en el Siglo de Oro es inversamente proporcional a su pervivencia y conocimiento a día de hoy. En el caso del *Pastor de Iberia* (1591), obra escrita por un desconocido Bernardo de la Vega,[1] esta manera de proceder es quizá incluso más necesaria que en otras novelas pastoriles, puesto que hasta fechas muy recientes no se sabía del libro más que por referencias indirectas. Sirva como ejemplo ilustrativo que incluso para Avalle-Arce había resultado ser un texto inencontrable cuando publicó *La novela pastoril española* en 1959. Solo años después, al ver la luz su reedición ampliada de 1974, logró leer el único ejemplar impreso conservado de la *editio princeps*, que custodia la biblioteca del Monasterio de El Escorial (Avalle-Arce 1974:11,153-158). En fechas recientes se ha publicado una edición moderna de la novela que ha permitido un acceso más cómodo al texto (Vega 2017) y que ha puesto de manifiesto algunas de sus peculiaridades.[2]

[1] Para los pocos datos conocidos y las conjeturas acerca de este escritor histórico véanse García Aguilar (2017:11-20) y Cacho Casal (2019), así como Stein y Cacho Casal (2024).

[2] Algunos de los sentidos de la obra han sido estudiados por García Aguilar (2013, 2016 y 2017).

Sin embargo, quedan todavía muchas cuestiones por explicar de una novela en donde los asesinatos entre pastores campan a sus anchas, la justicia civil ordena los conflictos provocados por los desencuentros amorosos y el dinero sirve para pagar abogados que ayudan a los personajes a salir de prisión cuando la apelación a los vínculos con nobles y poderosos, que son presentados con sus nombres y apellidos reales, no resultan suficientes para solventar los problemas legales del protagonista.

Entre las peculiaridades de esta novela pastoril estructurada en cuatro libros se cuenta también su hibridación bizantina, pues para alejarse del yugo de la justicia ordinaria y encontrar un sitio idóneo donde contraer matrimonio la pareja protagonista —Filardo y Marfisa— abandona el entorno sevillano en que discurrían los dos primeros libros y se marcha hasta las islas Canarias, acompañada de varios familiares y amigos. La fortuna proverbial que da nombre al archipiélago será parcialmente esquiva con los pastores peninsulares, quienes deberán afrontar nuevas dificultades, las cuales se van resolviendo gracias al auxilio prestado por algunos de los amigos de Filardo, protagonista y *alter ego* del escritor Bernardo de la Vega.

Entre quienes le ayudan se cuenta Bartolomé Cairasco de Figueroa. De hecho, después de salir del presidio que sufre nada más llegar a la isla y resolver algunos de sus problemas, el pastor de Iberia no duda en acudir al domicilio del poeta canario, quien lo recibe en compañía de sus dos hermanas: Alejandra y Constantina Leandra. De inmediato es conducido hasta un jardín, que hace rememorar al ibero aquellos vergeles que antaño conociera en su Aranjuez natal. En ese lugar se aposentan para comer y descansar, después de lo cual se emplean en quehaceres poéticos.

Para este hospitalario y amigable Cairasco de Figueroa había preparado Filardo dos poemas: una epístola en esdrújulos de carácter autobiográfico (*Pastor*, pp. 359-369) y una relación de catástrofes naturales en octavas (*Pastor*, p. 408-429). Aunque la primera pieza es recitada entonces, del segundo poema solamente se tiene noticia completa al final de la novela, cuando el ibero se encuentra plácidamente en casa del pastor Petreyo y este le pide que rememore «un discurso que hizo de aquel prodigioso volcán de la isla de La Palma, cuando por ella pasó yendo a las Indias» (*Pastor*, p. 408). El ibero, tan viajero entonces como ahora, se apresta a contestar que justo lo traía consigo para leérselo a su amigo Cairasco de Figueroa en cuanto hubiera ocasión. Y efectivamente no duda en sacarse del bolsillo un papel con medio millar de versos que procede a leer ante el pastoril auditorio.

La relación en verso de la erupción del Tajuya (1585)

Lejos del habitual cauce octosilábico propio de estas composiciones noticieras,[3] el poema se compone de sesenta y cinco octavas que alternan pasajes líricos de tono cultista con la estructura típica de las relaciones de sucesos en verso. Desde el principio se observa esta alternancia híbrida de modelos textuales y referentes retóricos, pues si en las tres primeras octavas introductorias se apela a los tópicos de la inadecuación del poeta —«yo con dificultad oso y me atrevo» (*Pastor* 408, v. 9)— que escribe para satisfacer la petición de un superior —«obedeceros me será desculpa» (*Pastor* 408, v. 16)—, la cuarta octava introduce ya noticias precisas sobre la cronología del suceso, adobadas con imprecaciones al auditorio para que acepte la verdad de lo que se cuenta:

> sabed que he dicho la verdad en suma,
> pues oiréis, si me dais la oreja atenta,
> esperados milagros del de ochenta.
> Cinco sobre este, ¡oh, cielo!, se contaron,
> cuando mis ojos desdichados vieron
> los casos más estraños que miraron
> (*Pastor* 409, vv. 22-26).

La datación de todo lo que rodea a la catástrofe es una característica consustancial al armazón retórico de las relaciones noticieras, que se afanan por situar con pelos y señales la verdad histórica de lo sucedido. En este sentido, el poema de Bernardo de la Vega ofrece datos concretos sobre el comienzo de la actividad volcánica y los primeros temblores, que comenzaron el 15 de abril de 1585 en torno a las dos de la tarde, en plena siesta, para más señas:

> al fin siguió, cuando el abril demedia,
> a La Palma la mísera tragedia.

[3] Para todo lo concerniente a las características, sentidos y a las complejas coordenadas sociológicas en las que se inscriben las relaciones de desastres, son fundamentales los trabajos de Schiano (2020, 2021) y Molinaro (2023), quienes ofrecen una metodología de análisis que tratamos de seguir para la correcta elucidación del texto que nos ocupa. Debo y quiero agradecer a la profesora Antonietta Molinaro sus generosísimas indicaciones, sus atinados comentarios y la ayuda bibliográfica proporcionada para la redacción de este trabajo, cuyos errores se deben exclusivamente a mí y lo que de útil pueda contener a ella.

> A las dos horas justas de la tarde,
> cuando reposa la cansada gente
> y cuando Apolo con estremos arde,
> tembló la tierra con furor vehemente
> (*Pastor* 409, vv. 39-44).

Al final del poema se indicará que «cuatro meses duró lo referido, / ecepto el humo, que aún agora dura» (*Pastor* 426, vv. 497-498). La descripción de estos primeros compases de la catástrofe, que es lo que ahora nos ocupa, está impregnada de elementos retóricos muy característicos del discurso noticiero, como la *sermocinatio* y la combinación de lo auditivo con lo visual, ofreciendo así una narración coral que redunda en la dimensión colectiva del hecho narrado:

> «¡El que pudiere se recele y guarde!»,
> con voces de dolor di[ce] el prudente,
> y hasta las diez se oyeron numerosos
> temblores inauditos y espantosos
> (*Pastor* 409, vv. 45-48).

Como consecuencia de los «temblores» se infunde en las gentes un pavor incontrolable que provoca la lógica desbandada colectiva, acompañada de lamentos que resuenan por todas partes. Esto sirve para engastar entre los versos elementos de un imaginario apocalíptico muy común en las descripciones de desastres naturales: «Esto al fin pareciole a mi juïcio / señales ciertas del Final Juïcio» (*Pastor* 410, vv. 63-64). En otros lugares del poema se amplía este imaginario moralizado indicando que el desastre es un castigo para redimir los pecados: «que el cielo sancto aquella traza ordena / para aliviar su desusada pena» (*Pastor* 413, vv. 183-184).

Los temblores de tierra son la primera fase de un proceso dilatado en el tiempo que el pastor Filardo, como buen noticiero, explica sin faltar un punto a la verdad cronológica. Puntualiza entonces que «Desde estos días hasta diez de mayo / no cesaron los ásperos temblores» (*Pastor* 410, vv. 73-74). Así pues, los estruendosos movimientos de tierra se prolongaron desde el 15 de abril de 1585 hasta el 10 de mayo, sin que hubiera ningún fenómeno adicional digno de mención. Pero tras casi un mes de angustia y desasosiego, la fuerza de la naturaleza continúa con su proceso y empieza a modificar la

orografía de la mitad oeste de la isla: «hacia la parte donde el sol se pone, / abrió la tierra crietas espantosas» (*Pastor* 410, vv. 82-83). El rompimiento del suelo abre agujeros de tanta profundidad que llegan hasta el infierno, según la hiperbólica descripción del narrador: «pues son tan hondas que hasta las avernas / podrán bajar las condenadas piernas» (*Pastor* 410, vv. 87-88). El nuevo suceso intensifica el miedo entre la población, que huye despavorida del peligro cierto de hundimiento, que se lleva por delante la localidad de Tajuya y a los animales de sus habitantes, ante la mirada impotente del propio narrador:

> pues vieron estos ojos desdichados
> todo el término hundirse de Tïuya
> y las grietas tragarse los ganados (*Pastor* 409, vv. 99-101).

A ello se suma la exhalación de humos tóxicos que salen de las profundidades de las grietas oscureciéndolo todo y cegando la visión de los habitantes:

> Por ellas humos con furor exhalan, […]
> Jamás se vio la noche tenebrosa,
> con los densos nublados negra y triste […]
> pues por la oscuridad hija a su madre
> no la conoce, ni a su hijo el padre
> (*Pastor* 411, vv. 109,113-114,119-120)

El narrador, que ya se ha presentado a lo largo del poema como testigo directo de lo ocurrido, reproduce con sus palabras las sensaciones vividas y recrea sensorialmente los sonidos aterradores y las imágenes dantescas; pero no se queda ahí, pues crea incluso un paréntesis en el tempo narrativo para dejar que se disipe el humo, manteniendo así la máxima tensión (y atención) de los lectores mientras anticipa la siguiente parte de su descripción:

> Y cuando el humo su poder afloja,
> otro caso diré mayor, que espanta:
> y es que una loma de una piedra roja
> cincuenta brazas crece y se levanta,
> y en la subida con estremo arroja
> piedras terribles de grandeza tanta
> que en su tamaño cada una agravia

> a la de Egipto, Le[p]anto y Arabia
> (*Pastor* 411-412, vv. 121-128).

Una vez que se despeja toda la humareda, la visión que se presente ante los ojos del narrador y de los lectores u oidores no puede ser más impactante: el terreno está cambiando, modificándose y generando un espacio natural distinto. Al margen de las valoraciones geológicas que puedan hacerse sobre el proceso, las cuales escapan a nuestra capacidad de análisis, lo que nos interesa es reparar en las implicaciones literarias de esta descripción y en su sentido dentro de una novela pastoril.

Al fin y al cabo, a lo que asistimos como lectores, igual que el resto de pastores que escuchan a Filardo, es a la destrucción efectiva del espacio natural en que desarrollan sus acciones. Esto es: a la transmutación de un *locus amoenus* en *locus infernalis*. Y no solo porque la armonía del espacio bucólico se esté diluyendo entre temblores, humos tóxicos o grietas insondables que engullen a los ganados, sino también porque las motivaciones tópicas del protagonista pastoril se ven irremediablemente afectada por esta situación. En este entorno, Filardo no expresa una angustia provocada por el amor o los celos, como era habitual en el género, sino que se conmueve con el desastre de la naturaleza que lo rodea y las nefastas consecuencias que ello tiene en los habitantes de un mundo dudosamente pastoril que está cambiando no solo sus valores y relaciones tradicionales, sino incluso su propia orografía material. No en balde, «cien brazas la montaña crece» (*Pastor* 412, v. 131), de modo que todo se transmuta violentamente, hasta el punto de que «allá en la cima de su grande altura, / desde la superficie subió un pino» (*Pastor* 412, vv. 137-138).

Las nuevas tierras emergentes no solo generan destrucción, sino también un nuevo paisaje en el que el verdor, los árboles y los ganados son destruidos por fuerzas que escapan a la comprensión y al control humano, lo que refleja un mundo desordenado y caótico que no cabe en el relato habitual de los libros de pastores. La retórica compositiva no se ocupa entonces de explicar literariamente las causas del suceso, sino que se afana en acumular hechos históricos y pruebas positivas de otras catástrofes similares, como era relativamente habitual en este género de noticias.

A lo largo de la composición se describe minuciosamente la catástrofe natural de 1585, recurriendo para ello a la comparación con similares sucesos y desplazamientos telúricos ocurridos en la isla volcánica de Procida,

los Alpes de Lugano o la Peña de Martos (*Pastor* 412, vv. 149-150 y 414, v. 208). Paulatinamente, la naturaleza en movimiento y la lava en su descenso incontrolado generan formas novedosas que Filardo equipara en sus versos con grandes construcciones de la Antigüedad, como las estatuas de oro y marfil esculpidas por Leocares en Olimpia (*Pastor* 415, vv. 223-224) o las construcciones en piedra de Alatro, Clusio y Tebas (*Pastor* 415-417, vv. 232, 272 y 276). Para describir la virulencia del volcán acude a la comparación con los clásicos de Estrómboli, el Etna o el Vesubio:

> De este volcán, al que lo ve increíble,
> contaros su aspereza no me atrevo,
> que su mucha grandeza es imposible
> decírosla, aunque halle estilo nuevo.
> No le llega el Estrómbalo en terrible,
> ni Mongibel, Masaya ni Vecebo.
> Si Plinio viendo el otro no muriera,
> por ver aqueste treinta vidas diera
> (*Pastor* 419, vv. 329-336).

Pero además de estos tres volcanes de la Antigüedad clásica, añade Filardo una mención muy llamativa al volcán nicaragüense de Masaya (*Pastor* 419, v. 334), situado al sur de Managua, al que los conquistadores españoles denominaron como Boca del Infierno. El conocimiento que demuestra tener el ibero del Nuevo Mundo no se circunscribe únicamente a la orografía, sino también a otros desastres naturales de diferente índole, como inundaciones contemporáneas en Lima y otras más cercanas acaecidas en Lorca, Mallorca, Fayal o Menorca:

> Ni la creciente del Callao de Lima,
> ni aquella antigua de la antigua Lorca,
> ni la soberbia que llorando intima
> el isleño infelice de Mallorca,
> no como aquesta aflige ni lastima;
> pues digo al del Fayal y al de Menorca
> que lo más que las aguas allí hicieron
> acá en lo menos de las llamas vieron
> (*Pastor* 421-422, vv. 385-392).

Importa precisar que el puerto y la costa de Lima habían sido borrados de un plumazo el 9 de julio de 1586 por un maremoto de enormes dimensiones, tal y como explica Filardo. Eso le hace recordar una inundación parecida: «aquella antigua de la antigua Lorca». Seguramente se trate de la riada de San Luis de 1545, si bien es cierto que las frecuentes crecidas del río Guadalentín a su paso por la localidad murciana son un obstáculo para poder identificar con total precisión la riada (Romera Franco 2008).

Los daños generados en Mallorca se deben a las inundaciones producidas por el Torrente de la Riera (Sa Riera), que discurría por el centro de Palma (La Rambla y El Born) hasta 1613, año en que fue desviado para evitar las catástrofes periódicas que provocaba. Según explica Grimal Gelabert (1989:22), «al llarg del segle XVI no es troba cap referència a inundacions, que de fet no apareixen documentades en el llarg període que va des de 1444 i 1618». Por lo tanto, debe pensarse que Bernardo de la Vega se refiera a la peor de todas ellas, la acontecida en la madrugada del 14 al 15 de octubre de 1403, de consecuencias tan fatales que debió de perdurar largo tiempo en la memoria de las gentes. Así se deduce de su consignación en obras historiográficas muy posteriores, como la *Historia del reino de Mallorca* de Vicente Mut (1650:260).

Muy similar era la situación en otros archipiélagos, como el de las Azores, evocado en los versos con la mención a la isla Faial, castigada por las erupciones volcánicas, terremotos e inundaciones durante el quinientos. De hecho, tan solo tres años antes de la publicación de la novela, el archipiélago había sido azotado por graves inundaciones que destruyeron la Isla Terceira de São Bento y Porto de Pipas el 26 de febrero de 1588. Sin tiempo apenas para recuperarse de esta destrucción, el 8 de noviembre del mismo año fue la isla de San Jorge la que padeció una nueva inundación que destruyó la práctica totalidad de las viviendas y terminó con cientos de cadáveres por el mar.

Bernardo de la Vega tiene la habilidad de narrar lo sucedido con el volcán Tajuya en el marco de una novela pastoril y dialogar tanto con el contexto interno de recepción como con los referentes externos del género noticiero. Tanto es así que al hilo de la catástrofe canaria va ensartando otros desastres pretéritos y contemporáneos, pero no solo volcánicos. Conforme a ello, además de las inundaciones ya aludidas, cualquier detalle sirve al escritor para enriquecer la descripción con ricos añadidos de otras calamidades. Valga como ejemplo la explicación de los gases tóxicos emanados de las grietas,

que sirve para aludir a epidemias sanitarias como las pestes de Locros, la de Justiniano en Estambul («Pera») o la de Babilonia:

> Una quebrada hizo allí una grieta,
> donde un olor tan malo se recoge
> que más con él que con la vil saeta
> de pestilencias Cloto vidas coge […]
> Ni la peste de Locro o la de Pera
> ni la que en Babilonia causó el arca
> no fue cual esta, pues la sed más fiera
> más que esotras mitiga de la Parca
> (*Pastor* 419-420, vv. 345-348, 353-356).

Parece claro que Bernardo de la Vega conocía muy bien las características del género noticiero. Pero además disponía de fuentes de primera mano que le resultaron de ayuda para modelar sus versos, pues hemos podido constatar que varios de los datos usados en su poema coinciden con lo recogido en una carta de relación que narra pormenorizadamente los hechos derivados de la erupción del Tajuya. Se trata del manuscrito 11.262, redactado por Amador Álvarez de Silva, escribano público del Cabildo insular, quien actúa siguiendo las instrucciones del Justicia Mayor de la isla, don Jerónimo de Salazar. El documento está firmado por ambos a fecha de 7 de julio de 1585 en la isla de Santa Cruz de la Palma. Se conserva en la Biblioteca Nacional de España, con el título de *Relación del terremoto de Canarias en 1585. Testimonio autorizado en Santa Cruz de la Ysla de la Palma 1585*.

Las concomitancias entre la relación manuscrita y el poema inserto en el *Pastor de Iberia* no son pocas. Pero dadas las limitaciones del presente trabajo, que aspira únicamente a dar noticia de esta relación y a adelantar algunas hipótesis explicativas, espigaremos tres ejemplos que nos resultan llamativos por tratar asuntos de la reconfiguración del paisaje a los que ya nos hemos referido.

La relación autógrafa se detiene en explicar las consecuencias desastrosas que para la población tiene el suceso, indicando, como es lógico, las cuantiosas pérdidas materiales sufridas por los vecinos. Así, en la descripción de estos hechos se alude explícitamente a la pérdida de los ganados: «Y este testigo a uisto que muchos vezinos de aquel término se bienen de allí huiendo, con sus ganados e atos, y de esto este término está muy escandalizado y con

mucho temor» (*Relación* 3v). Ya se aludió antes a las grietas que se tragaban, literalmente, los animales de los habitantes (*Pastor* 409, v. 101). Pero este hecho se torna recurrente en otros lugares del poema, como por ejemplo cuando explica el narrador que «No hay ave que no caiga al vuelo y muera / ni ganados de los que el sitio abarca» (*Pastor* 420, vv. 357-358).

Podría considerarse que el temor a la pérdida de los animales es más que lógica en unas circunstancias como estas y entenderse como simple casualidad. Sin embargo, existen detalles más concretos que invitan a pensar que Bernardo de la Vega tuvo acceso al contenido de la *Relación* (1585). Entre ellos la descripción de uno de los testigos, que ve levantarse la tierra y darse la vuelta a los pinos, tal y como describiría el propio Bernardo de la Vega cuando contaba que «allá en la cima de su grande altura, / desde la superficie subió un pino» (*Pastor* 412, vv. 137-138):

> una tierra que este testigo auía visto y andado y passado por muchas vezes, que era tierra llana e unos lomitos vajos de poleal, yerba de riscos y algunos pinos grandes; y agora vido este testigo que los dichos pinos están bueltas las raizes en lo alto de la dicha montaña (*Relación* 5r).

La tercera coincidencia llamativa que interesa destacar se encuentra en la descripción de los gases de azufre que se liberan cuando la montaña se viene abajo —«y ay grande olor de piedra açufre; y la dicha montaña se ba desaziendo y caiendo della grandes peñascos y riscos» (*Relación* 8v)—, ya que es un aspecto que también está detallado en los mismos términos en la versión poética:

> Mas porque luego en desplacer redunden,
> dando las piedras muchos estrallidos,
> cuando a la fuerza de la llama abrieron,
> en azufre y escoria se volvieron.
> (*Pastor* 426, vv. 485-488).

Desastres, historia y autofagia arcádica

Las relaciones de desastres, tanto en prosa como en verso, son un género discursivo cuya importancia y características empezamos ahora a comprender gracias a los trabajos iluminadores de Schiano (2020, 2021) y Molinaro

(2023), quienes se han ocupado de explicar tanto sus características retóricas y compositivas como también las coordenadas ideológicas, sociológicas, religiosas y políticas que condicionan a este género noticiero. Resta aún mucho por conocer sobre el corpus conservado, sobre su difusión y sobre la incidencia exacta de esta modalidad discursiva entre sus consumidores, pero también en la literatura coetánea. Desde esta última perspectiva es desde la que nos hemos detenido a analizar la relación poética de la erupción del Tajuya incluida dentro de una novela pastoril, género que no se caracteriza por acoger relaciones de sucesos (Castillo Martínez 2003) y mucho menos de desastres, al menos hasta donde han llegado nuestras averiguaciones. ¿Qué llevaría a un escritor de finales del XVI como Bernardo de la Vega a incorporar un poema tan manifiestamente anómalo en un libro de pastores que ya de por sí se salía de las convenciones del género?

A nuestro juicio, Bernardo de la Vega tenía clara conciencia de que el paradigma novelesco que tanto éxito tuvo durante el XVI estaba periclitado y era necesario buscar nuevas sendas narrativas para superarlo y ofrecer una prosa de ficción que resultase verdadera y verosímil a ojos del lector. Con ese propósito adopta el molde flexible de la novela pastoril, en donde prácticamente todo tiene cabida, y ofrece unos pastores que pretende verdaderos. Para ello, naturalmente, debía sacarlos de la feliz Arcadia e invertir los valores paradigmáticos del mito bucólico. Así pues, Filardo se desenvuelve en un contexto en el que no prima la virtud, la verdad y el amor. En lugar de eso, se las tiene con personajes que actúan únicamente movidos por su interés, que recurren a la mentira e incluso a la falsa delación para la consecución de sus propósitos; que son inconstantes en el amor a sus pastoras y pastores; que incluso asesinan si con ello pueden allanar el camino hacia sus objetivos o dar rienda suelta a su venganza. En fin, son pastores verdaderos o verosímiles, pues así era la verdad del mundo apegado a la realidad extraliteraria de entonces.

Para la expresión de estos problemas que presentaban tantas aristas y asimetrías, era necesario actualizar el discurso pastoril heredado. Bernardo de la Vega lo hace reescribiendo el mito arcádico y atendiendo a las complejidades de la realidad histórica en que se desenvuelve la obra, alejándose del todo de las pautas de idealización utópica de los modelos establecidos por la tradición canónica. De ese modo, Bernardo de la Vega conseguiría, en palabras de Rey Hazas aplicadas a Cervantes, la «apertura del pastorilismo hacia la realidad» (2013:183).

En ese camino de reconfiguración narrativa y disolución arcádica, la relación poética del desastre volcánico del Tajuya tendía puentes inéditos entre la narración pastoril y la realidad extraliteraria, plegando historia y ficción a partir de un hecho ocurrido en el mismo espacio insular que acoge a los protagonistas de la enunciación. Que el desastre narrado suponga la muerte de los ganados, la destrucción de la naturaleza y la intoxicación del aire bucólico invita a interpretar el poema como una «autofagia arcádica». A falta de un término más preciso o afortunado, creemos que la destrucción de los árboles en los que los pastores deberían grabar los nombres de sus amadas, la transmutación de las aguas cristalinas por ríos de lava o la explicación de todos estos cambios en términos de naturaleza positiva y no de lógica pastoril suponen la conciencia cierta de un cambio de paradigma, en el que habrá que continuar trabajando para desentrañar sus rasgos constitutivos y sus posibles irradiaciones en otras obras.

Bibliografía

Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974.

Cacho Casal, Rodrigo, «Bernardo de la Vega y los poetas perdidos del Nuevo Mundo», *Hispanic Review*, 87, 1 (2019), pp. 1-26.

Castillo Martínez, Cristina, «¿Una relación de sucesos en una novela pastoril?», en *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar. Actas del Tercer Coloquio Internacional sobre Relaciones de Sucesos, Cagliari, 5-8 de septiembre de 2001*, ed. T. Paba y G. Andrés, Universidad de Alcalá, Editorial Universidad de Alcalá / Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos / Università di Cagliari, Alcalá / Cagliari, 2003, pp. 95-104.

García Aguilar, Ignacio, «Disfraces poéticos en el *Pastor de Iberia* (1591)», *Pictavia aurea: actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, ed. A. Bègue y E. Herrán Alonso, Université de Toulouse II-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2013, pp. 417-426.

—, «Un manuscrito dieciochesco de *El pastor de Iberia*: sujeto y naturaleza bucólica en el Siglo de las Luces», *Iberoromania*, 84 (2016a), pp. 193-20.

—, «Dos notas sobre la enemistad literaria entre Cervantes y Bernardo de la Vega», en *Cervantes: los viajes y los días*, ed. P. Ruiz Pérez, Sial, Madrid, 2016b, pp. 43-61.

—, «Estudio preliminar», en Bernardo de la Vega, *El pastor de Iberia*, ed. I. García Aguilar, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2017, pp. 11-119.

Grimal Gelabert, Miquel, «Les inundacions històriques de Sa Riera», *Treballs de Geografia*, 42 (1989), pp. 19-26.

Molinaro, Antonietta, «Retórica y poética de las relaciones de desastres en verso: las relaciones en romance (ss. XVI-XVII)», *Janus*, 12 (2023), pp. 1-38

Mut, Vicente, *Historia del Reyno de Mallorca*, II, Herederos de Gabriel Guasp, Mallorca, 1650.

Salazar, Jerónimo de, *Relación del terremoto de Canarias en 1585. Testimonio autorizado en Santa Cruz de la Ysla de la Palma 1585*, Biblioteca Nacional de España, ff. 1-14.

Schiano, Gennaro, «Las relaciones de desastres naturales entre género y texto. El caso de la riada de San Policarpo (Salamanca, 1626)», *Cuadernos AISPI*, 15 (2020), pp. 209-226.

—, «Retóricas de la memoria en las relaciones de desastres: la erupción del Vesubio de 1631», *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII. Actas del IX Coloquio de la Sociedad Internacional de Relaciones de Sucesos (Rennes, 18-21 de septiembre de 2019)*, ed. H. Tropé y J. Espejo Surós, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2021a, pp. 227-238.

—, *Relatar la catástrofe en el Siglo de Oro. Entre noticia y narración*, Peter Lang, Berlín, 2021b.

Rey Hazas, Antonio, «Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: la venta y la corte en la reestructuración final del texto», en *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, ed. V. Núñez Rivera, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2013, pp. 181-214.

Romera Franco, Joaquín David, «Vulnerabilidad y riesgo de inundación en el espacio urbano de Lorca: de la retrospectiva histórica a la situación actual», *Clavis*, 4-5 (2008), pp. 159-244.

Stein, Tadeo Pablo y Rodrigo Cacho Casal, «Nuevos datos sobre el *Ramillete de flores divinas* (México, 1605) de Bernardo de la Vega. Estudio del único ejemplar conocido de la obra», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 72.2 (2024), pp. 699-740.

Vega, Bernardo de la, *El pastor de Iberia*, ed. I. García Aguilar, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2017.

«¡Vaya de música y versos!»: los villancicos de música en la Real Capilla de Madrid

Mónica García Quintero
Universidad Complutense de Madrid

El villancico religioso fue uno de los géneros poético-musicales más exitosos de la España y la América barrocas.[1] La ingente cantidad de pliegos poéticos conservados con sus letras no deja lugar a dudas: incontables celebraciones fueron amenizadas con el canto de villancicos, momento culmen de cada fiesta. Ahora bien, estos villancicos deben ser distinguidos de aquellos que con tal nombre se han desarrollado a lo largo de la historia de la literatura española. El villancico religioso o barroco es una composición poética y musical que se caracteriza por su texto en lengua romance y por estar destinada a interpretarse en un contexto festivo concreto. Las fiestas de Navidad, Epifanía y Corpus Christi tenían asegurado el canto de villancicos, pero no solo se interpretaban en los grandes momentos del calendario cristiano: se tiene constancia de que también se cantaban villancicos en ceremonias de profesión de monjas y de beatificación o canonización de santos, o en fiestas de interés público, especialmente si se asociaban a la familia real (bodas, victorias militares, etc.). El villancico barroco, por tanto, se define no por su forma, sino por su función: celebrar con música festividades importantes para la sociedad de la época. El hecho, además, de que sea el único canto litúrgico con letra en romance favoreció su popularidad. A tal punto llegó su éxito que se ha dicho que «si pudiera juzgarse la importancia de un género musical por la amplitud de su cultivo, no cabe duda de que habría que considerar al villancico como el más importante en el mundo ibérico durante varios siglos» (Torrente 2016:434).

[1] Esta investigación cuenta con la financiación del Ministerio de Universidades a través del programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU19-02012).

Aunque el villancico es un género de circunstancias que se desarrolló a comienzos del siglo XVII,[2] su vinculación desde mediados de siglo con la monarquía hizo que los villancicos interpretados en las instituciones de patronato real se convirtiesen en el modelo a seguir por el resto de espacios religiosos de la Península y América. De la festividad de Reyes de 1644 data el primer impreso de la Real Capilla, aunque se conserva un manuscrito de 1641 que muestra la misma disposición que un pliego, lo que sugiere que puede tratarse de un original dado a la imprenta, cuyo impreso hoy estaría perdido. Estos pliegos solían repartirse al inicio de cada celebración para que los asistentes pudiesen seguir las letras, ya que las condiciones acústicas de las capillas no siempre eran las más adecuadas. Por tanto, los pliegos de villancicos funcionaban como los modernos libretos de ópera, cuyo uso empezaba a popularizarse en Italia.

De todas las instituciones del reino, la más destacada es, sin duda, la Real Capilla. No solo hay que tener en cuenta que las principales innovaciones en el villancico proceden de aquí, sino que es un espacio de gran carga simbólica. En última instancia, la Capilla Real tiene como objetivo ensalzar la imagen del rey y subrayar su poder, lo que, a su vez, refuerza la idea del origen divino de la monarquía. La música de la Capilla «está al servicio de la liturgia y del aparato ceremonial» (Llergo Ojalvo 2017:123) y, además, se interpretaba ante los reyes y los más exquisitos miembros de la corte. Lógicamente, esto condicionaba el mensaje y el tono de los textos, en los que se percibe un claro interés laudatorio y propagandístico.

Por todo ello, este artículo versará sobre los villancicos interpretados en la Real Capilla durante las fiestas de Epifanía y Navidad a lo largo del siglo XVII. El corpus abarca, pues, el periodo comprendido entre 1641 y 1700, que hasta la fecha suma ochenta pliegos poéticos que contienen más de medio millar de villancicos. Se analizarán aquellos textos en los que el contenido musical es tan importante o más que el religioso, así como, en general, cualquier alusión a elementos relacionados con la música y la danza. Pese a la naturaleza eminentemente religiosa del género, este no fue su único asunto.

Como se acaba de apuntar, un villancico *de música* es aquel en el que el componente musical supera con creces el religioso o permite explicarlo,[3] por

[2] El primer pliego suelto conservado recoge las letras cantadas en la catedral de Sevilla, en la Navidad de 1612. Para ampliar sobre la primitiva historia del villancico, ver Llergo Ojalvo (2017).

[3] En mi tesis doctoral edito los villancicos de la Real Capilla (García Quintero 2023). Según el contenido de cada letra, en algunos casos he indicado en un subtítulo el

ejemplo, mediante metáforas y alegorías. Podrían incluirse en esta categoría al menos seis textos del periodo estudiado,[4] aunque este número está sujeto a cambios según el grado de implicación de la música en el texto que se considere. En estos villancicos, destaca el uso de tecnicismos musicales, como en el siguiente caso:

[1.] Aquel que todas las ciencias
contiene en sí, cual supremo,
de sus voces admirables
hizo un divino *compuesto*,
tan *proporcionado*
a su gran talento
que de su *armonía*
solo Él mismo es *eco*,
y en la *asonancia*
de ese *concierto*
el *bajo*, que apenas humilde se oía,
resuena en la *línea* del *Alto* supremo.

2. Al colocar en su *mano*
los signos, dispuso diestro
formar de sus deducciones
seguros *principios* ciertos
y haciendo su *clave*
del humano hierro,
el *compás ternario*
señaló su *tiempo*,
con que en las *líneas*
de sus afectos
midió las *distancias* de un *punto* a otro *punto*
haciendo *mudanza* lo caduco a eterno
(R1698-I).

asunto del villancico: *Reyes*, *Dormir al Niño*, *Estrella*, *Negros*… Una de las categorías es, justamente, *Música*.

[4] Son N1651-IV, N1675-III, N1689-III, N1690-IV, N1692-IV, N1698-I. Indico la fiesta (R: Reyes; N: Navidad), el año y el puesto del villancico en el pliego.

Los términos marcados en cursiva, así en el pliego, tienen un evidente sentido musical y, a la vez, aluden a la creación del hombre. No es extraño que esta clase de villancicos recurra a dicho relato para recordar el porqué del nacimiento y la muerte del Mesías. De este modo, Adán produce «disonancias del barro» y el Niño forma una «consonancia más nueva» (N1645-IV) para remediar los errores del primer hombre. Así lo expresa el mismo villancico:

1. Las fugas que el primer hombre
formó en desatentos pasos
al compás ajusta un Niño
de las perlas de su llanto. […]

2. Una voz que ha dado el cielo
del metal más soberano
a ordenar entra sonora
las disonancias del barro
(N1645-IV).

Otro tópico recurrente en estos villancicos de música es la metáfora de Dios o Jesús como músicos o directores. En otros casos, son otros personajes los que deciden organizar fiestas con música en honor al Niño. Nos encontramos ante villancicos que recrean la preparación o representación de comedias o zarzuelas. Este género lírico se asocia siempre al palacio del que toma el nombre en el corpus estudiado, lo que subraya su naturaleza cortesana y justifica su presencia en el villancico. Aunque son varios los textos que tratan sobre fiestas barrocas, destaca especialmente uno de la Navidad de 1690, pues se ocupa por entero de la preparación de una zarzuela en Belén para celebrar el nacimiento. La misma letra indica que la zarzuela será «en estilo recitativo» (N1690-IV) y presenta a sus protagonistas: Pascual y Gila. Este matrimonio mal avenido discute recurriendo a términos musicales, comenta los bailes de la fiesta sin perder de vista la censura que algunos sufrieron y alude, incluso, a la brevedad y comicidad esperable de ciertas piezas, así como las comidas que típicamente se vendían en los corrales de comedias. Además, antes de la aparición de la pareja se describe el ambiente del teatro y el comportamiento del público. Incluyo algunos fragmentos a continuación:

[1.] De Belén los regidores
votaron una zarzuela
de estilo recitativo
para hacer la Nochebuena.
Un portal es el teatro
que el aire a silbos penetra,
donde son los mosqueteros
vientos que todo lo inquietan. […]
[PASCUAL] Por más que me re-cantes y me cantes,
me bemoles, me trines y discantes,
por más que gorgorites,
por más que con süaves voces grites,
por más que me quemes y por más que me abrases,
seré un ingrato. […]
[GILA] Bailes son los que tratan
de amor incendios,
porque estos saltar hacen
chispas de fuego. […]
[PASCUAL] Han de ser los sainetes
en las zarzuelas
una cosa que alegra
sin que suspenda. […]
[GILA] Si el sainete molesto
da en alargarse,
amarga al que le oye
y al que le hace
(N1690-IV).

También suelen los villancicos de música hacer referencia a todo tipo de danzas:

1. Muy grave entró el *caballero*
y, porque danzó con cuenta,
siendo la noche *gallarda*,
la flor se llevó en floretas.
2. Las estrellas corteses
sus luces sacan
y así a todos parece
danza del *hacha*.

1. Airosa salió la *dama*
y, aunque venía compuesta,
quiso que allí la tocaran
porque su mudanza vieran
(N1675-III).

Sin embargo, estas técnicas no son exclusivas de los villancicos de música. Al contrario, aparecen con una altísima frecuencia en el corpus analizado, especialmente la mención a bailes y, en general, a instrumentos o cualquier otro concepto asociado a la música. Esto se produce, sobre todo, si los protagonistas son personajes tipo, como pastores, negros, gallegos, alcaldes, barberos… Estos personajes, tomados del teatro breve, protagonizan un altísimo porcentaje de villancicos y en la mayoría de los casos bailan para celebrar el nacimiento del Niño. La siguiente tabla muestra los términos relacionados con la música que aparecen en el corpus analizado:

INSTRUMENTOS	Adufe, arpa, bajoncillo, bandurria, caja, cascabel, castañuela, chirimía, clarín, clavicordio, corneta, dulzaina, flauta, gaita, guitarra, lira, pandero, rabel, sonaja, tambor, tamboril, timbal, trompeta, vihuela, violín, zambomba
BAILES	DANZAS: caballero, chacona, dama, danza del hacha, danza del toro, folía, gallarda, gigantes, guineo, mariona, matachín, torneo, vacas, villano, zanguanguá, zarabanda, zarambeque OTROS TÉRMINOS ASOCIADOS A LA DANZA: cabriola, campanela, danzante, danzar de cuenta, floreta, girada, lazo, mudanza, zapateta
OTROS	Alto, bajo, bemol, blanca, *Benedicite*, cantor, chanzoneta, do, ensalada, fa, folijón, *Guárdame las vacas*, la, *La vida bona*, maestro de capilla, maitines, mi, negra, re, *Rorate caeli*, sainete, si, sol, sonata, sostenido, *Te Deum*, tenor, tiple, tonada, trino, ut, villancico, zarzuela

En ocasiones, determinados instrumentos y bailes se asocian a personajes específicos, en la línea de lo que sucede en el teatro breve: la gaita la tocan gallegos y pastores, el guineo lo bailan los negros… De hecho, los villancicos son conscientes de la relación:

Vaya al Niño Soberano
el son que más bien le cuadre
y la gallarda a su Madre,
que nos le dio tan humano.

A los zagales, villano;
a los reyes, el torneo;
a los de Angola, el guineo;
folías a Portugal
(N1662-I).

No obstante, el hecho de que los villancicos aludan con tanta asiduidad a danzas no quiere decir que tuviesen que bailarse. La representación de los villancicos ha sido objeto de debate por parte de la crítica[5] y se sabe que ciertos ambientes fueron más permisivos que otros,[6] lo que incluye una cierta representabilidad de las obras. A pesar de esto, parece bastante improbable que los cantantes de la Real Capilla se diesen a este tipo de actividades en un contexto litúrgico en presencia del rey. Así las cosas, que los villancicos aludan a bailes no significa que los intérpretes bailasen, pero estas menciones irían acompañadas de unos ritmos que probablemente imitasen los de los bailes. Por tanto, es de esperar que la música de los villancicos recordase a la de las danzas de la época, algunas de las cuales estaban muy asociadas a los bailes dramáticos del teatro breve, lo que habla, de nuevo, de la relación del villancico con los géneros teatrales barrocos.

La constante presencia de cantos y bailes en los villancicos tiene una doble justificación: de un lado, es una expresión natural de alegría, aquí provocada por el nacimiento del Niño; de otro, se basa en el Evangelio: «De repente, apareció con el ángel una multitud de las huestes celestiales que alababan a Dios y decían: "¡Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz entre los hombres de buena voluntad!"» (*Lucas* 2:13-14). Así pues, es habitual encontrar descripciones de la organización y el desarrollo de las fiestas, y detalles sobre cómo bailan y cantan los personajes, o qué instrumentos tocan. El sabor popular, que en ocasiones roza lo costumbrista, es constante en este género. Aquí algunos ejemplos:

¡Ay, cómo bailan!
¡Ay, cómo brincan!
¡Ay, cómo saltan,
entran y cruzan y vuelven,
saltan y brincan alegres

5 Para un resumen, ver García Quintero (2023:77-79).

6 Así lo ha demostrado Llergo Ojalvo (2012) para el monasterio de las Descalzas Reales.

por el glorioso portal,
donde la tropa oriental
asiste devota y rica!
Alegre el baile se pica
al *cis-zas* de la zapateta,
al *chis-chas* de la castañeta,
y el tamboril se repica
(R1657-II).

Conceptos van que es milagro,
zapatetas que es prodigio,
cabriolas que es asombro
y bailes que es laberinto
(N1661-II).

En esta línea se enmarcan incontables alusiones al mismo canto de villancicos. Tal componente metaliterario se da con altísima frecuencia en el género, por lo que no es extraño que los personajes estén decididos a componer villancicos para la Sagrada Familia o vayan de camino a la propia Capilla Real para cantar en honor al nacimiento:

Al Niño Rey de los cielos,
¿quién me le canta una letra?
1. ¡Yo, que soy músico real!
2. Pues yo con asunto igual
a su Madre, nuestra Reina,
quiero también festejar.
3. Yo a José he de cantarle,
pues nadie le dice nada,
que quiero ser esta noche
músico del patriarca (N1668-IV).

Con rabeya y guitarriya,
tanto de plimo ahora entlamo
y a la Virgen la cantamo
con música de Capiya,
puesta en zolfa una letliya
y, entonada el olganiyo,

empesamo el eztlibiyo
con linda *zol-fa-mi-ye*
(N1669-VII).

Otro tipo de alusiones musicales presentes en los villancicos son aquellas que parecen indicar el tipo de voz necesaria para la interpretación del texto, su organización o el acompañamiento musical principal de la obra.[7] Respecto a los instrumentos, hacia finales de siglo algunos pliegos indican que determinados villancicos son «Para con flautas» (N1697-IV) o «Para violines» (N1699-VI). En cuanto a las voces, los pliegos parecen indicar también qué tesituras se requieren, como en el siguiente caso:

BAJO 1 Si el clarín
compite con suavidades al violín,
alabe Dios al clarín.
TIPLE 2 Si el violín
es en lo claro intrépido clarín,
dé culto a Dios el violín (N1687-III).

Especialmente llamativo resulta el segundo villancico de R1693, que trata sobre los dones que los Reyes entregan al Niño y en el que el mensaje se transmite a tres voces en tres coros distintos. Como señalo en mi edición, aquí

> se recurre también al número tres para la interpretación de las coplas: cada una está compuesta por tres partes que deben cantar tres voces (1 sección = 3 voces + 3 voces + 3 voces) y, además, cada sección se cierra con el canto a coro de las nueve voces que han intervenido. Por último, hay tres secciones distintas de coplas (García Quintero 2023:1774).

Para que esta idea se entienda mejor, transcribo el comienzo de la sección «Coplas» del mencionado villancico:

3 [VOCES] Si Melchor le consagra rendido
el oro con fe,

[7] Esta tendencia continúa en el siglo XVIII, cuando aumenta la presencia de referencias musicales en los pliegos con las letras. Para conocer algunos ejemplos, ver García Quintero (en prensa).

ya el tributo luciente en sus aras
le aclama por rey.
3 [VOCES] Baltasar el incendio le ofrece
en la adoración
y en el culto sagrado que elige
publica que es Dios.
3 [VOCES] Con la mirra Gaspar acredita
que es hombre también
y que, siendo salud de los hombres,
nació para padecer.
A 9 *Y para notar*
y para saber
cuál de los tres fue más apreciable,
cantémoslo todo por número tres
(R1693-II).

Como apuntaba más arriba, muchos de los instrumentos y bailes mencionados en los villancicos tienen un marcado carácter popular. Sin embargo, otros se asocian a la música de la corte o de la milicia. La presencia de instrumentos y formas musicales cortesanos y cultos se acentúa a medida que se acerca el siglo XVIII —sobre todo a partir de la década de 1690—, pues es a partir de entonces cuando las músicas europeas comienzan a penetrar en los villancicos, lo que marca una clara evolución del género.[8] A finales del seiscientos aparecen en los villancicos, por ejemplo, las «sonatas», las «arietas» o el «clavicordio», todos conceptos relacionados con la música culta.

En lo que respecta a la música bélica, conviene indicar que se da con más frecuencia en los villancicos protagonizados por los Reyes Magos o de asunto histórico. Sobre los primeros, la presencia de instrumentos de la milicia se puede relacionar con la naturaleza regia que la tradición ha ligado a los Magos. Además, muchos de estos villancicos se autodenominan *jácaras* y cuentan las aventuras de los Reyes de camino a Belén, de ahí también que sus hazañas se celebren al son de ciertos instrumentos. El inicio del siguiente villancico es buen ejemplo de ello:

[8] Esta cuestión ha sido ampliamente estudiada por Torrente, sobre todo en lo que respecta a la influencia de la música italiana en el villancico. Recomiendo algunos de sus trabajos, como 2000, 2006 o 2014.

¡Plaza, plaza,
que vienen tres Reyes con pompas y galas!
¡Plaza, plaza,
que vienen, que llegan y ya los reciben
alegres las cajas, sonoros clarines!
¡Aparta, afuera, que vienen, que llegan
y con los clarines las cajas resuenan! […].
¡Disparen, disparen
la salva ruidosa de la artillería!
(R1682-I).

Por otro lado, en los villancicos históricos los instrumentos militares suelen aparecer en aquellos textos que celebran las victorias de las potencias cristianas sobre el Imperio turco-otomano. Especialmente significativos son el segundo sitio de Viena (1683) y la liberación de Buda (1686) por su trascendencia histórico-política, así como por su notable presencia en los pliegos de villancicos cercanos a tales hechos interpretados en la Real Capilla. En estos casos, los villancicos no solo mencionan instrumentos como clarines y tambores para recrear el ambiente de la batalla, sino que recurren a onomatopeyas que imitan los sonidos de las armas:

Artillería, campanas, clarines,
cajas y trompetas
y mosquetería,
todos a porfía
tan célebre día
aplaudiendo están.
¡Ta, tarará, ta, ta,
tro, tro, tro y el *da, da, da,*
dará, dará, tras, tras, tras, tras!
(R1687-VII).

Además del interés por recrear literariamente los sonidos de las contiendas, en ocasiones se percibe en los villancicos un claro afán historicista. El cotejo de relaciones de sucesos con determinados villancicos históricos revela que ciertas letras se inspiran de manera clara en un hecho histórico real, al menos según es este descrito por la relación. No hay que ver los villancicos, por tanto, como meras cancioncillas piadosas, pues conforman un género

complejo en el que religión, literatura, música e historia son componentes indisolubles. Esto se hace evidente —por citar solo un caso— en el villancico tercero de los Reyes de 1684, que recrea la visita de Carlos II a la Virgen de Atocha tras el segundo sitio de Viena. Efectivamente, el monarca visitó dicha advocación mariana el 8 de noviembre de 1683 y una relación de sucesos describe los hechos de ese día.[9] La comparación entre los textos descubre que los instrumentos y músicas citados en el villancico se corresponden con el desarrollo real de los acontecimientos. Los siguientes ejemplos resultan muy ilustrativos:

VILLANCICO (R1684-III)	RELACIÓN DE SUCESOS (¿1683?)
¡Con célebres salvas suenen, toquen clarines y cajas!	«Empezó el paseo, antecedido de seis clarines y los timbales regios» (p. 12).
El *Te Deum* cantaron las voces de su Real Capilla con tenores, con bajos, con tiples y con chirimías.	«[…] se encaminó por la Platería y Puerta de Guadalajara a la Gran Plaza y desde ella a la real calle de Atocha, hasta llegar al real convento de este nombre, donde la música de su Real Capilla cantó el *Te Deun Laudamus* con toda solemnidad y destreza; y acabado el hacimiento de gracias, se volvió su majestad a su Real Palacio, […], teniendo siempre a la ida y a la vuelta repetidas armonías, a diversas distancias, de clarines, chirimías y repique de campanas» (p. 13).

Tras la muerte de Carlos II, los villancicos de la Navidad de 1700 se ven en la necesidad de llorar el fallecimiento del último Habsburgo y, a la vez, celebrar la sucesión borbónica al trono.[10] En dicho pliego, abundan las alusiones a clarines y timbales que suenan marchando en honor al nuevo rey, aunque este todavía no se encontrase en Madrid:

> ¡Hagan plaza,
> den lugar!
> Despejad, despejad,

[9] *Salida en público, a caballo, del rey nuestro señor don Carlos Segundo…*, Biblioteca Nacional de España, VE/140/17.

[10] Para los villancicos de la Real Capilla ante el cambio de dinastía, ver García Quintero (en prensa).

que ya del sonoro
clarín y timbal
se escucha que marcha
la pompa real. […].
¡Oír y callar,
que ya el estandarte
se ve tremolar! […].
Los clarines y timbales
empezaron a poblar
el aire de suavidades
y dulzura celestial.
La gloria del que viene,
Príncipe de la paz,
anuncian los acentos
con pompa militar
(N1700-IV).

Por último, el carácter musical de los villancicos se revela también a través de ciertos usos del lenguaje, cuyo empleo sugeriría que nos encontramos ante un género vocal aunque no tuviésemos constancia de ello. Las repeticiones, las onomatopeyas, el ritmo marcado, la relativa irregularidad de la métrica o la recurrencia a versos muy cortos son solo algunos de los recursos que apuntan en esta dirección. Es lo que sucede, por ejemplo, en el último villancico de la Navidad de 1645, en el que la acumulación de versos hexasílabos con quebrados en tetrasílabos, seguidos de un octosílabo y un endecasílabo de vuelta, posiblemente responda a la propia música:

Tenga yo mi ser
al de Dios unido,
hállele vestido
de mi parecer,
mírele poder
y saber
y querer
padecer por remediar,
y ándese la gaita por el lugar
(N1645-VII).

Los versos de arte menor son también buena muestra de la musicalidad de las letras, especialmente si se observa en ellos una distribución de acentos similar. De igual modo, los villancicos en esdrújulos suelen mostrar un ritmo muy marcado. Aquí, dos ejemplos para finalizar:

Vaya de gusto,
vaya de amores,
al Solecico que nace de noche.
¡Vaya de rayos,
vaya de ardores,
vaya de nuevo brillar y lucir!
Al chas, chas, chas con la castañuela
y al tapalatán con el tamboril
(N1651-VI).

Calle lo bélico,
cese lo jácaro,
que lo pacífico
solo es lo práctico.
Coros angélicos
tonos seráficos
le cantan métricos
y aplausos sáficos
(N1652-V).

A modo de conclusión, en primer lugar habría que indicar que, dada su riqueza, complejidad y cultivo continuado durante todo el siglo XVII hasta mediados del XVIII, el villancico barroco se muestra como un género casi inagotable. Aunque su materia principal era la religiosa y su canto era especialmente celebrado durante las festividades de Navidad, Epifanía y Corpus Christi, lo cierto es que el villancico excedió desde muy pronto esos límites y se convirtió en un elemento indispensable en otras celebraciones.

Este trabajo ha analizado la presencia de la música como un componente literario más en los villancicos de la Real Capilla de Madrid durante el siglo XVII (1641-1700), y específicamente lo que he denominado villancicos *de música*, esto es, aquellos en los que el contenido musical del texto está al mismo nivel o, incluso, supera en importancia al religioso. En estos casos, se observa que con frecuencia las letras recurren a tecnicismos propios de

la música que se utilizan con doble sentido, lo que resulta en una acumulación de metáforas y alegorías en el villancico para tratar los misterios de la encarnación de Cristo.

Además de bajo la anterior forma descrita, la música se presenta en los villancicos de maneras diversas. La constante presencia de personajes tipo en los textos permite la inclusión de danzas, canciones e instrumentos populares y cultos en el género, pues es una de las formas que tienen los personajes de expresar su júbilo por el nacimiento del Mesías. También se dan casos de representación de comedias y zarzuelas barrocas, así como de villancicos que tratan sobre la composición y canto de villancicos. Todos estos motivos son habituales en el corpus estudiado y demuestran no solo su conocimiento del teatro y la música de su época, sino aun su autoconsciencia de género.

Por otro lado, algunas de las alusiones musicales vistas esconden en realidad referencias a hechos históricos concretos. Los sucesos narrados en los villancicos se corresponden con hechos reales que las letras describen en ocasiones con detalle y el cotejo de los villancicos con las relaciones de sucesos contemporáneas revela hasta qué punto los villancicos estaban al tanto de su contexto histórico. En lo que respecta a la música, esto significa que las celebraciones, sus cantos y los instrumentos descritos se desarrollaron y sonaron tal y como cuentan las letras.

Así, en definitiva, el villancico no puede ser considerado solo una manifestación más de lírica religiosa, pues ha demostrado ser una riquísima muestra y testimonio de la literatura, la música y la historia de la España barroca.

Bibliografía

García Quintero, Mónica, *Los villancicos de la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII. Estudio y edición*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2023.

—, «Los villancicos en tiempos de Felipe V y María Luisa de Saboya. La influencia de los Borbones sobre un género poético-musical», en prensa.

Llergo Ojalvo, Eva, «Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales», *eHumanista*, 21 (2012), pp. 132-161.

—, *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2017.

Salida en público, a caballo, del rey nuestro señor don Carlos Segundo, que Dios guarde, a dar gracias al Real Convento de Nuestra Señora

de Atocha el lunes 8 de noviembre de 1683, por la gran victoria conseguida del Imperio y Polonia contra el turco. Entrada en público al Retiro que ejecutó el señor embajador de Alemania el domingo 7 de dicho mes. Fiestas de Roma sobre la misma victoria y celebridad de la corte católica, [Imprenta de Lucas Antonio de Bedmar, Madrid, ¿1683?] BNE, VE/140/17.

Torrente, Álvaro, «Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740», en *La música en España en el siglo XVIII*, ed. M. Boyd y J. J. Carreras, Cambridge University Press, Madrid, 2000, pp. 87-94.

—, *The Sacred Villancico in Early Eighteenth-Century Spain: The Repertory of Salamanca Cathedral*, UMI Dissertation Service, Ann Arbor (Michigan), 2006.

—, «La modernización/italianización de la música sacra», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 4. La música en el siglo XVIII*, ed. J. Máximo Leza, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2014, pp. 125-156.

—, «El villancico religioso», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 3. La música en el siglo XVII*, ed. Á. Torrente, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2016, pp. 433-530.

Villancicos de Navidad que se cantaron en la Real Capilla, este año de mil y seiscientos y cuarenta y cinco. [Madrid?, s. n., 1645?] BNE, VE/45/133.

Villancicos que se cantaron en la Capilla Real de su Majestad, la noche de Navidad, deste año de 1651. [Madrid?, s. n., 1651?] BNE, R/34199/27.

Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Majestad la noche de Navidad deste año de 1652. [Madrid?, s. n., 1652?] BNE, VE/88/55.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la noche de Reyes deste año de 1657. [Madrid?, s. n., 1657?] BNE, VE/91/17/1.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la noche de Navidad deste año de 1661. [Madrid?, s. n., 1661?] BNE, VE/88/60.

Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Majestad la noche de Navidad de este año de 1662. [Madrid?, s. n., 1662?] BNE, VE/88/61.

Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Majestad la noche de Navidad deste año de 1668. [Madrid, Imprenta de José Fernández de Buendía, 1668?] BNE, R/34988/18.

Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Majestad la noche de Navidad deste año de 1669. [Madrid, Imprenta de José Fernández de Buendía, 1669?] BNE, VE/88/65(2).

Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Majestad la noche de Navidad este año de 1675. [Madrid?, s. n., 1675?] BNE, VE/88/69.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad en los maitines de los Santos Reyes este año de 1682. [Madrid?, s. n., 1682?] BNE, VE/708/55.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la noche de los Santos Reyes de este año de M.DC.LXXXVII. [Madrid?, s. n., 1687?] BNE, VE/91/29.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la noche de Navidad de este año de M.DC.LXXXVII. [Madrid?, s. n., 1687?] BNE, R/34988/23.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de Navidad de este ano [sic] de M.DC.LXXXX. [Madrid?, s. n., 1690?] BNE, VE/1301/18.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de Navidad deste año de M.DC.LXXXXII. [Madrid?, s. n., 1692?] BNE, R/34988/26.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de los Santos Reyes deste año de M.DC.LXXXXIII. [Madrid?, s. n., 1693?] BNE, VE/91/34.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de Navidad de este año de M.DC.XCVII. [Madrid?, s. n., 1697?] BNE, VE/1301/28.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de los Santos Reyes, de este año de M.DC.XCVIII. [Madrid?, s. n., 1698?] BNE, VE/91/39.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de Navidad de este año de M.DC.XCIX. [Madrid?, s. n., 1699?] BNE, VE/88/83(4).

Villancicos, que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de Navidad, de este año de M.DCC. [Madrid?, s. n., 1700?] BNE, VE/1308/134.

José de Miranda y la Cotera: prácticas poéticas e inserción en el campo literario madrileño a mediados del siglo XVII

Inmaculada Osuna
Universidad Complutense de Madrid

La escritura poética se ha entrelazado a menudo en un entramado de usos sociales e intereses personales donde no solo —ni necesariamente— actuaba el deseo de estima literaria sino también otras aspiraciones. A mediados del siglo XVII, Madrid era un escenario idóneo: a factores comunes a otras ciudades, se sumaban los ligados a las más altas esferas del poder y a un potente aparato administrativo generador de expectativas, profesionales o sociales, sobre todo entre la nobleza menos encumbrada y la clase letrada.

Desde esa perspectiva, deudora de los conceptos de *campo literario* (Bourdieu 1995) y *carrera literaria*, y de recientes aplicaciones a la poesía de los siglos XVI-XVII (Ruiz Pérez 2012; y el monográfico de la revista *eHumanista* coordinado por Montero y Sánchez Jiménez e incluido en la bibliografía), el interés por José de Miranda se enmarca en un planteamiento más amplio: cómo se reconfiguró el panorama poético madrileño tras la muerte de Lope y Quevedo, quiénes fueron sus protagonistas y cómo alcanzaron notoriedad en él o lo intentaron. Los modos no cambiarían del todo, pero resulta más complejo identificar personas destacadas y medios concretos en un panorama disperso de nombres poco o nada conocidos, salvo por quienes lograron renombre como dramaturgos.

José de Miranda y la Cotera (1620-1665),[1] de perfil familiar vinculado al aparato administrativo,[2] permite ilustrar varias prácticas poéticas cultas

[1] Fue bautizado el 2 de abril de 1620 (Archivo Histórico Diocesano de Madrid [AHDM], San Justo y San Pastor, Libro de bautismos 6, 269r); murió el 13 de diciembre de 1665 (Parroquia de San Sebastián, Madrid, Libro de difuntos 12, 309v, cit. por Fernández García 1995:416). Salvo mención expresa a hojas, la indicación a recto o vuelto remitirá a folios.

[2] Su padre, Cosme de Miranda, fue escribano de cámara del Consejo de Guerra y familiar y notario del Santo Oficio; su abuelo materno, Juan de la Cotera, escribano

significativas al respecto, a menudo ligadas a contextos de sociabilidad de cierta transversalidad entre clases urbanas acomodadas, como la contribución a certámenes y colectáneas derivadas de sucesos, fiestas religiosas u otras celebraciones cívicas o el panegírico *ad personam*. A su revisión panorámica se dedicarán estas páginas.

El primer poema localizado lo ofrece la relación de las exequias de Isabel de Borbón celebradas por la Villa en Santo Domingo el Real el 24 de noviembre de 1644 (Ruiz de Altable *Honras*:40r-41r).[3] Frente a la que describió las de la corte en el Convento Real de San Jerónimo, publicada en 1645 con espléndidos grabados (*Pompa funeral*), de este acto solo se conoce una relación manuscrita, en borrador e incompleta, aunque destinada a las prensas. Le fue comisionada a José Ruiz de Altable, «presbítero natural de la misma real villa y su cronista» (1r).[4]

Aparte de composiciones propias o de Gil González Dávila para el túmulo, Ruiz de Altable recogió otras de varia autoría, al parecer también expuestas en el templo. Están en hojas de diversas manos, y unas octavas de José de Bolea, en recortes encolados de lo que debió de ser un pliego suelto. Se reutilizaron o compartieron textos de otras celebraciones, como el centón gongorino de Martín de Angulo y Pulgar, escrito para las exequias de Loja;[5] o sendos poemas de Francisco López de Zárate y José de Bolea, presentes en la *Pompa funeral* (95v; 135r-136r), con correcciones en el manuscrito. La nómina de este se antoja reducida y discreta en comparación. En el libro impreso, con más de cincuenta composiciones, figuran entre otros Gabriel

del número de Madrid y familiar del Santo Oficio, según consta, en 1616, en la carta de dote de su madre, Baltasara de la Cotera (Biblioteca Histórica de Madrid [BHM], MA 647, h. 4).

3 Se indica fecha en fol. 5v. *Villa*/*Corte* distinguen aquí los dos niveles político-administrativos que aunaba Madrid: el municipal y el de gobierno de la monarquía hispánica, con su vertiente palatina.

4 Escribió la *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso* (1641), venerada en la iglesia de igual nombre anexa al Hospital Real de la Corte. Miranda debió de trabar vínculos personales con él en algún momento, pues heredó una casa suya en 1659 (*Capital de los bienes y hacienda que D. José de Miranda llevó al tiempo que casó con María Ochoa y Alaiza. Diciembre 19 de 1662*. BHM, MA 637, h. 2r).

5 Por invitación, Angulo lo envió para su impresión en la relación de honras de Granada; luego lo publicó exento en Madrid, molesto por las deficiencias de esa edición (Alonso 1978).

Bocángel, Manuel de Faria e Sousa, García de Salcedo Coronel, Jerónimo de Cáncer o Juan de Matos Fragoso. En el inédito, destacan en poesía vernácula López de Zárate y Angulo; de algunos otros se conocen poemas anteriores, a veces en espacios poéticos compartidos.[6] Valga por caso la relación de honras por los soldados caídos en la batalla de Lérida publicada en 1644 por José Pellicer (*Exequias*), con López de Zárate, Camargo, Bolea y Manuel de Porres entre un elenco más amplio donde están, por ejemplo, Luis Vélez de Guevara, Agustín Moreto o de nuevo Matos Fragoso. En definitiva, la presencia de Miranda a sus veinticuatro años en la obra de Ruiz de Altable sugiere asomos de inserción en medios literarios ya relevantes, aunque no de máximo rango ni con necesario trato personal colectivo.

A mediados de siglo debió de tener contactos con Granada, aun sin dejar Madrid, pues allí participó en al menos dos justas: en 1648 en la dedicada a la Virgen de los Remedios, de la que solo quedan testimonios aislados, casi todos manuscritos (Osuna 2004:62-63), y en 1650 en una de exaltación a la Inmaculada Concepción, publicada después en una extensa relación de fiestas (Paracuellos *Elogios*:263r-263v; Osuna 2004:63-65). En 1648 intervino en Madrid en otra a la Virgen de la Aurora, también de escasos restos conservados (Osuna 2009).

Interesa sobre todo la polémica surgida a raíz de una carta de Miranda por unas quintillas premiadas en la justa granadina de 1648, de Juan de Ibaso, sacerdote entonces afincado en su Baza natal (Osuna 2006, 2017). Escandalizaron al madrileño varios versos y expresiones del poema, de carácter burlesco ajustado a la convocatoria, y así se lo refirió a Gregorio de la Peñuela, vecino de Granada.[7] Tras pasar a otros su carta, encarnan la polémica Álvaro de Luna y Alarcón y José de la Cruz, posibles máscaras de Ibaso y Miranda. Son reseñables aquí ciertos pasajes de representación autorial, pues junto con la tensión centro/periferia, manifiestan en Miranda una precisa conciencia de posicionamiento en el campo literario.

En su misiva, copiada por Luna, el poeta madrileño había amplificado la crítica presentando en un marco colectivo la recepción y lectura de la

[6] Completan el elenco de esa sección Felipe Boquet, Manuel de Vargas, Fernando Bermúdez Carvajal, Juan de Medina Alemán, Bartolomé de Salazar y Luna, Jerónimo de Camargo y Zárate, José de Bolea, Manuel de Porres, María Antonia de la Fuente, Alonso de Frías Valdés y «El Madridano».

[7] Como jurado de Granada suscribe la dedicatoria al rey del libro inmaculista de 1651 mencionado.

carta con que Peñuela le había enviado, anónimas, las quintillas y un soneto retrógrado:

> A la sazón de abrir la carta, estaban de visita amigos de la facultad de los que hoy escriben primorosamente, y lo alabaron sumamente y, al contrario, las negras o morenas quintillas las cortaron de vestir de suerte que las quieren comentar de disparates tan horrendos como tienen. Y hay quien dice que ha de gastar ocho pliegos de papel en el comento, porque no tienen verso que no merezca que le quemen (3v).[8]

Más adelante Miranda sigue pasando del juicio personal al colectivo:

> Aseguro a V. M. que dijeron sobre ellas las cosas más agudas y de más linda razón que hubiera oído en su vida, y ellos lo sacaran a luz sin saber por dónde ha venido, fuera de que esta tarde han de venir a verme, por estar enfermo, toda la gente del Parnaso, y les pediré que lo dejen, que bastan los disparates sin hacer que salgan a vista (4r).

Al cierre de su no muy larga carta, por tercera vez incide en el sentir general, ahora en reiterado elogio del soneto, especie de argumento *ex contrario*: «En fin, el soneto ha causado admiración, y le estimo a V. M. el cuidado de inviármele, porque todos le han copiado, y quisiéramos saber el dueño para venerarle» (4r).

La ácida respuesta de Luna no pasa por alto esa escena dada por casual, tachándola de falsa y fruto de la vanidad herida, al no haber sido premiadas sus quintillas:

> Y no habrá visto tan desaliñadas razones ni nota más lejos de un hombre que vive en Madrid y se precia de ser visitado «de los que hoy escriben primorosamente». Y no se contenta con mentirnos que los tuvo allí al abrir de la carta, sino que para la tarde aguardaba «toda la gente del Parnaso» que había de ir a visitarle «por estar enfermo», y apostaré que aun el médico no le visitó. ¡Qué majestuoso se nos pinta el señor Apolo, tendido de achaque de no haber alcanzado a Dafne, ni aun al laurel, por más que a pie quedo aguardaba a quien le mereciese! (5r).

[8] De los dos testimonios conocidos (Osuna 2006:484), se cita por el de la Real Biblioteca (*Cartas*).

Si Miranda y Luna resaltan ese «hoy» como algo sustancial, Cruz aporta en su réplica otra clave sobre esa «gente del Parnaso» que rodea a Miranda: su caracterización como «mozalbetes ingenios de esta corte», «mancebos de Madrid (bien que laureados en el Parnaso)», «ingenios jóvenes» o «jóvenes censores mantuanos» (15r, 16r, 41r), rasgo que Luna retoma, irónico y en pleno arrebato contra la primacía literaria madrileña arrogada, en «jóvenes cortesanos», «jóvenes mantuanos» o «jóvenes regalones» (47r, 48v, 51v). Por mucho que a Cruz le conviniera exagerar la mocedad para desacreditar la imagen grave que Luna había dado de Ibaso, entonces de treinta y seis años, por haberse resentido de una crítica de muchachos, algo de tensión generacional debió de marcar ese «Parnaso» evocado. Por su lado, Luna ridiculiza desde el inicio el supuesto liderazgo de Miranda, ocho años menor que Ibaso, al llamarlo «clueca de alumnos» (5r), pese a tildarlo luego de «mozo» (55r), al parecer en dilogía y no solo como 'criado' —o aun 'mozo de mulas' en el contexto—, por los derroteros de ingenio lingüístico que toma la diatriba.

A la altura de ese episodio epistolar, desarrollado de octubre de 1648 a marzo de 1649, Miranda pudo ya gozar de crédito a su alrededor, como evidencian las fiestas anuales de la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, del convento agustino de Santa María Magdalena, notorio punto de confluencia con otros escritores (Robledo 2006; Londero 2016; Sánchez de Madariaga 2017). Estas motivaron un fenómeno editorial de excepcional periodicidad, con ocho pliegos o folletos entre 1649 y 1657 (Martínez de Grimaldo *Letras*, *Ramillete*, *Bosquejo*, *Paraíso*, *Jardín*, *Abrasado corazón*; Miranda *Días festivos*; Palacios *Florido vergel*) y un libro por el cincuentenario de la congregación (Martínez de Grimaldo *Fundación*), que seleccionó materiales poéticos sobre todo de esos años, por dispersión o pérdida de los de tiempos atrás. La imprenta fijaba y proyectaba así al exterior una imagen corporativa que aunó prácticas religiosas y poéticas, poco antes de que a fines de 1664 se restringiera la música por razones organizativas, pero también por atraer «alguna gente más llevada de la curiosidad que de la devoción» (Martínez de Grimaldo *Sumario*:27r; Robledo 2006:495).

Junto a autores consolidados, algunos cercanos a su muerte, como Luis Quiñones de Benavente o Gabriel Bocángel, figuraron otros hoy desconocidos, algunos aun noveles en tal contexto, objeto de apuntes laudatorios que auguraban sus espléndidos frutos poéticos para la congregación. La inserción

literaria de Miranda fue anterior al impreso más temprano,[9] y su presencia en la serie, intermitente y de variable proporción en cada caso, crecería en el de autoría propia, de 1654, profusión que justifica porque «el ser comisario de música le hace ser también obligado de letras» (*Días festivos*:9r).[10] Martínez de Grimaldo, autor de todos los impresos anuales salvo ese y el último, atribuye la falta de publicación en 1655 a la excelencia de Miranda en el anterior, y el hecho de haber dejado él dos años esa labor y retomarla en 1656, a obediencia a la Congregación (*Abrasado corazón*:4r-v). Sin más datos, sería gratuito ver ahí una versión edulcorada de tensiones internas, por mucho que Miranda no reaparezca ni en ese ni en el último impreso anual; formalmente, Grimaldo mantuvo aquí, como en el libro conmemorativo, la intensa retórica laudatoria de otras veces:

> El año de 654 quiso el docto y pulido ingenio de D. José de Miranda y la Cotera enmendar mis antecedentes errores y dejar glorioso ejemplar que siguiesen los que después se encargasen deste cuidado, y tomó por el suyo dar a la estampa (como lo hizo) la copiosa relación de aquel año, en que no solo puso de su casa lo grave y erudito de la prosa sino lo dulce y conceptuoso de los versos, como quien tan diestro maneja ambas plumas. El año de 655 se excusaron todos justa y prudentemente, porque los aciertos de don José, por lo sublime, más son para temidos que para imitados (4r).

Esa serie suma veintinueve poemas suyos, entre los alusivos a altares o al festejo en sí y letras para cantar, de los cuales catorce pasaron al libro de 1657 (Martínez de Grimaldo *Fundación*:32; 46; 75v-76r; 92r; 94; 96v; 98; 106; 118; 129v-130v; 153r; 170v; 175v-176r).

No falta la presencia dispersa de José de Miranda en unos pocos impresos de los primeros años 50. Un poema en preliminares de un manual de caligrafía comparte espacio con otros análogos de Calderón y Moreto, entre otros panegiristas menos distinguidos (Casanova *Arte de escribir*: h. 5r). Una canción en el florilegio preparado en 1652 en honor de Martín Suárez

---

9 Así, en su primera mención: «Don José de Miranda y Lacotera [sic] describió en un romance esta festividad y, sobre lo mucho que tiene dicho en otras de la congregación, manifestó en esta su devoción y ingenio» (Martínez de Grimaldo *Letras*:4r).

10 En 1649, cuatro composiciones, de un total de dieciséis; 1650, una de diecinueve; 1652, doce de treinta y ocho; 1654, doce de treinta y una. En cambio, no hay poemas suyos en los impresos de 1651, 1653, 1655-1656 y 1657.

de Alarcón, muerto en el sitio de Barcelona (Alarcón *Corona sepulcral*:125r-126r), prolonga su línea de adhesión a homenajes fúnebres cívicos, aunque la concurrencia de un centenar de autores impide, por su magnitud, conclusiones sobre núcleos de sociabilidad personal. A estos se suman en 1654 un aparente poema de academia del *Jardín de Apolo*, y uno de sus dos epitalamios conocidos, con el marqués de Villafranca y una hija de los duques de Sessa como protagonistas, quizás delator de relaciones o expectativas clientelares (Miranda *A las felicísimas*).[11]

Cabe resaltar el *Jardín de Apolo*, publicado por Melchor de Fonseca y Almeida, figura decisiva para las academias poéticas madrileñas de los años 60 (Osuna 2019:245-250). La primera sección del libro recoge una sesión académica con sus textos ceremoniales; la otra, con veinte poemas sueltos de rasgos similares, no muestra vínculo expreso con la academia precedente u otra análoga. Así pues, la presencia de Miranda en esta parte, pese a ser indicio nada desdeñable, no es del todo concluyente respecto a su inserción en tal medio, ya que su contribución pudo destinarse solo al libro. Por lo demás, se trata de su único poema localizado de asunto galante y ligero, muy del gusto en esas academias: el dual cortejo honesto del yo lírico y otro pretendiente a una dama, hasta que esta decidiera a cuál otorgar sus favores (Fonseca *Jardín de Apolo*:17r-19v [2.ª parte]).

Otros libros de esos años aportan facetas no poéticas que ensanchan el perfil de José de Miranda. En 1654 fue uno de los dos mayordomos de la Congregación de San Pedro Mártir, de ministros y oficiales del Santo Oficio, que gestionaron la reelaboración de las constituciones anteriores, y a él se le encomendó escribirla.[12] Y en 1657 firma la aprobación de *Entremeses y flor de sainetes de varios autores* (h. 4r), según ha documentado Bouza (2012:132), al verse imposibilitado por enfermedad Bocángel, elegido inicialmente.

---

[11] Sobre el año y el contrayente, véase Fernández Vázquez (2007:86). Un posible nexo pudo ser el conde de Montijo, Cristóbal Portocarrero, de quien fue administrador José de Miranda (Sánchez de Madariaga 1996:782; AHN, Consejos, 47637, 96r, *passim*); según Sosa (*Noticia*:477), tenía parentesco de cuarto grado con el marqués.

[12] En preliminares de la versión de 1685 se copia sin fecha una solicitud firmada por ambos para recobrar del Consejo un ejemplar anotado de las anteriores Constituciones; la respuesta es de 24 de septiembre de 1654 (h. 4r-5r). Sobre las características de la congregación, de la que también fue diputado Miranda (1655), y a la que pertenecieron su padre y su hermano Juan, véase Sánchez de Madariaga (1996:483-557, 776 y 782).

También en conexión con el colegio de Santo Tomás, sede de tal congregación, Miranda fue secretario en 1656 de un certamen poético y autor de la relación de fiestas que celebraron la dedicación de la nueva iglesia. De nuevo su responsabilidad respecto al libro le propició un protagonismo que justifica por su cargo circunstancial:

> Ser secretario del certamen me puso en ocasión forzosa de interpolar algunos versos míos por engarce de los asuntos, cuando se hubiesen de leer en público las poesías. Y de oficio no me tocaba más. Pero llamado de un linaje gustoso de gloria, hele asido de algún cabello a la ocasión escribiendo a cuál o cuál asunto, injeriendo también algunas letras donde me pareció debida alabanza a los santos (Miranda *Certamen*: h. 17r).

En efecto, su vena poética no solo cumplió, como secretario, con poemas para el acto público: la introducción del certamen (10r-14r) y la presentación de cada *asunto*, aquí en verso, antes de cada tanda de composiciones (14v; 23r; 37v; 49v-50r; 70r; 78v-79r; 88v; 116r; 131v; 140r; 146r; 153; 175v; 196r). También aportó, junto a la dedicatoria, un romance sobre el motivo hagiográfico del lienzo que presidía la capilla del dedicatario, el marqués de Lapilla (h. 5); entre la relación de actos religiosos, tres poemas en quintillas cantados (h. 20v-24v);[13] otros dos ajustados a *asuntos* del certamen (144v-145v; 149v-151r); y como «epítome», un romance sobre la procesión, más unas quintillas a santo Domingo (200v-204r). Además, en el prólogo presenta estas contribuciones como muestras de su «voluntad de disponer muy presto sacar a luz libro de solo poesías, que tengo escritas varias en lo humano y divino» (h. 17r), desvelando así una producción presuntamente más variada de lo aquí visto.

Su propósito no debió de materializarse, tal vez relegado por otros intereses o consideraciones, que no debieron de ser de tipo económico.[14] La producción de José de Miranda prácticamente se cierra, ante la mirada pública, con ese certamen. Si mantuvo actividad poética, esta no se prodigó

---

[13] Sin autoría al insertarse, pero Miranda ha señalado antes: «Yo quisiera que hubiera sido mía la dicha en haber recogido las letras y motetes que en esta fiesta se cantaron […]. Podré, empero, decir las que yo compuse, ya de esta, ya de aquella ocasión» (h. 19v).

[14] Aparte de la relación de bienes de 1662 citada, hay copia del inventario *post mortem* en AHN, Consejos, 47637.

por los cauces de mayor visibilidad, resonancia y pervivencia. No figura en academias madrileñas publicadas entre 1661 y 1663 (Osuna 2019); ni en certámenes que llegaran a la imprenta, como los dedicados a la Virgen de la Soledad en 1660 y al centenario del monasterio de El Escorial en 1663 (Oña *Fénix*; Luis de Santa María *Octava*). En cambio, su proceso de afirmación social, ya por entonces concretado en su familiatura del Santo Oficio, se completó en julio de 1665, por compra, con una regiduría de la Villa (Hernández 1995a:393, 403; 1995b:746).

Su último poema conocido, de 1664, es un epitalamio (Miranda *Al feliz*). Frente a la nobleza titulada del anterior, es patente el giro familiar, en la persona de Fausta de Miranda, sobrina del autor, y el parentesco político previo del contrayente.[15] El distinto cariz se extiende por la presentación editorial, más sencilla, el anonimato de la dedicataria o la opción por un romance de estilo medio para el epitalamio, entre otros rasgos. Con todo, cabe ver el gesto editorial en sí como modo de autoafirmación familiar, si bien, descartados los usuales tintes aristocráticos, el poema desarrolla la vertiente celebrativa para concluir con votos de prole al servicio militar o de regimiento con honores «a la vista de sus reyes» (h. 7v) y una afectuosa implicación personal.

En suma, el panorama trazado, en parte fruto del azar de la conservación y localización, pero también indicador de los medios que mejor propiciaron la pervivencia poética, se basa, como en infinidad de autores, en géneros y contextos de especial proyección pública. La trayectoria de José de Miranda se muestra, así, relativamente corta y a la vez intensa en algunos ámbitos religiosos, con evidente polarización, en cuanto a representatividad, en torno a las dos congregaciones y al colegio dominico citados. Su producción impresa conocida se concentra, salvo por el epitalamio final, entre 1650 y 1657, aún a cierta distancia de su muerte; y los testimonios manuscritos hallados por ahora solo retrotraen su despuntar hasta 1644, en adhesión a los lutos regios. Con la actual información sobre su vida y obra, la aparente relación inversa entre afianzamiento social y visibilidad literaria haría pensar en un hipotético nexo causal que hiciera de la poesía claro instrumento de inserción en determinados medios, luego relegado. No obstante, la muerte de

[15] Jerónimo Muñoz, contador de la contaduría mayor, era primo de María Ochoa y Alaiza, esposa de José de Miranda desde 1662 (AHDM, Expediente matrimonial, Signatura 3066; AHN, Consejos, 47637, 95r, *passim*). El matrimonio tuvo lugar a 14 de septiembre de 1664 (AHDM, San Martín, Libro 6 de Matrimonios, 389v).

José de Miranda a sus cuarenta y cinco años dificulta discernir, a falta de más datos, si esas prácticas poéticas supusieron solo una etapa estratégica a tal fin o bien el reflejo de una voluntad literaria de largo recorrido y más amplio espectro —quizás la que habría revelado la barruntada compilación poética—, truncada por las circunstancias.

Bibliografía

Alarcón, Alonso de, *Corona sepulcral. Elogios en la muerte de don Martín Suárez de Alarcón*, [s. i., Madrid, 1653].

Alonso, Dámaso, «Un centón de versos de Góngora», *Obras completas. V*, Gredos, Madrid, 1978 [1927], pp. 697-703.

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.

Bouza Álvarez, Fernando, *«Dásele licencia y privilegio». Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2012.

[*Cartas de don Álvaro de Luna y Alarcón y José de la Cruz sobre el certamen poético celebrado en Granada en 1648*], Ms. Real Biblioteca, II/1542.

Casanova, José de, *Primera parte del Arte de escribir todas formas de letras*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1650.

Constituciones de la Ilustre Congregación de San Pedro Mártir, de ministros y familiares del Santo Oficio de la Inquisición en esta corte, Melchor Álvarez, Madrid, 1685.

Entremeses y flor de sainetes de varios autores, Imprenta Real, Madrid, 1657.

Fernández García, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, Caparrós Editores, Madrid, 1995.

Fernández Vázquez, Vicente, *El señorío y marquesado del Bierzo a través de la documentación del Archivo ducal de Medina Sidonia*, Instituto de Estudios Bercianos, León,2007.

Fonseca y Almeida, Melchor de, *Jardín de Apolo*, Julián de Paredes, Madrid, 1654.

Hernández, Mauro, *A la sombra de la corona: poder local y oligarquía (Madrid, 1606-1808)*, Siglo XXI, Madrid, 1995a.

—, «Y después de las ventas de oficios ¿qué? (Transmisiones privadas de regimientos en el Madrid moderno, 1606-1808)», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 65 (1995b), pp. 705-748.

Londero, Renata, «Poesía laudatoria y relaciones entre corte, Iglesia y teatro en algunos certámenes litúrgicos madrileños del reinado de Felipe IV (1653-1664)», en *Iglesia, cultura y sociedad en los siglos XVI*

y XVII, ed. R. Lázaro Niso *et al*., IDEA / IGAS, New York, 2016, pp. 113-126.

Luis de Santa María, *Octava sagradamente culta… Centenario del único milagro del mundo, San Lorenzo el Real del Escurial*, Imprenta Real, Madrid, 1664.

Martínez de Grimaldo, José, *Letras que para cantar en la solemne octava que desde 13 a 20 de junio celebró la devoción humilde y culto reverente de los Esclavos del Santísimo Sacramento… compusieron algunos maravillosos ingenios de sus devotos congregantes*, [s. i., s. l., 1649].

—, *Ramillete de las flores que del jardín del ingenio… brotaron algunos de los… congregantes del Santísimo Sacramento para cantar sus glorias en las festividades que este año de 1650 ha celebrado su Esclavitud*, [s. i., s. l., 1650].

—, *Bosquejo del majestuoso aparato… con que la protocongregación de los indignos esclavos del Santísimo Sacramento ha celebrado la octava y demás fiestas a esta suprema majestad sacramentada*, [s. i., s. l., 1651].

—, *Paraíso celestial plantado por la divina omnipotencia, donde el árbol de la vida, Dios Sacramentado, produce al año doce saludables frutos, cada mes el suyo*, [s. i., s. l., 1652].

—, *Jardín de fragrantes flores, mesa de gloriosos frutos, taller de las mayores maravillas, compendio de las finezas del amor*, [s. i., s. l., 1653].

—, *Abrasado corazón en llamas amorosas ofrece… la Congregación ilustre de los indignos Esclavos del SS. Sacramento a su Real y Suprema Majestad, para que resida perpetuamente en él*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1656.

—, *Fundación y fiestas de la Congregación de los indignos Esclavos del Santísimo Sacramento que está en el religioso convento de Santa María Magdalena*, Díaz de la Carrera, Madrid, 1657.

—, *Sumario de la fundación, constituciones y ejercicios de la venerable Congregación de los Indignos Esclavos del Santísimo Sacramento*, Julián de Paredes, Madrid, 1665.

Miranda y Cotera, José de, *A las felicísimas bodas de… don Fadrique de Toledo Osorio, marqués de Villafranca…, con doña Manuela de Córdoba y Aragón, hija de los... duques de Sessa. Epitalamio*, [s. i., s. l., 1654].

—, *Días festivos del círculo del año, que componen corona gloriosa a la fe viva que profesa… la Congregación de los indignos esclavos del SS. Sacramento*, Diego Díaz de la Carrera, Impresor del Reino, Madrid, 1654.

—, *Certamen angélico en la grande celebridad de la dedicación del… templo que su grave convento de religiosos de la esclarecida Orden de*

Predicadores consagró a Santo Tomás de Aquino, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1657.

—, *Al feliz casamiento de los señores don Jerónimo Muñoz de Ochoa y Alaiza y doña Fausta María Isidora de Hervarte Miranda y la Cotera. Epitalamio* [s. i., s. l., 1664].

Montero, Juan y Antonio Sánchez Jiménez (ed.), *eHumanista*, 35 (2017), número monográfico *Carrera literaria y representación autorial en la literatura del Siglo de Oro*.

Oña, Tomás de, *Fénix de los ingenios, que renace de las plausibles cenizas del certamen que se dedicó a… N. S. de la Soledad en la célebre translación a su suntuosa capilla*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1664.

Osuna, Inmaculada, «Justas poéticas en Granada en el siglo XVII: materiales para su estudio», *Criticón*, 90 (2004), pp. 35-77.

—, «Una polémica en torno a un poema burlesco de Juan de Ibasso para la justa granadina a la Virgen de los Remedios (1648)», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. A. Close, AISO, Madrid, 2006, pp. 483-488.

—, «Fiestas y justa poética en honor de Nuestra Señora de la Aurora (Madrid, 1648)», en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, dir. J. M. Díez Borque, ed. E. Borrego y C. Buezo, Visor, Madrid, 2009, pp. 245-264.

—, «La "musa burlesca" en materia religiosa: límites y controversias a partir de un certamen poético granadino de 1648», *eHumanista*, 37 (2017), pp. 26-45.

—, «Sociabilidad literaria e imprenta: Academias poéticas madrileñas publicadas entre 1661 y 1663», *Arte Nuevo*, 6 (2019), pp. 241-269.

Palacios, Agustín de, *Florido vergel al pan de flores y al árbol de mejor fruto que en este año de 657… trazó… la Esclavitud deste divino pan que asiste en el Convento de S. María Magdalena*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1657.

Paracuellos Cabeza de Vaca, Luis de, *Elogios a María Santísima*, Francisco Sánchez y Baltasar de Bolíbar, Granada, 1651.

Pellicer y Tovar, José, *Exequias reales que Felipe el Grande… mandó hacer en San Felipe de Madrid a los soldados que murieron en la batalla de Lérida*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1644.

Pompa funeral, honras y exequias… de… doña Isabel de Borbón… que se celebraron en el Real Convento de S. Jerónimo de… Madrid, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1645.

Robledo Estaire, Luis, «Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII: los Esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena y los Esclavos

del Santo Cristo de San Ginés», *Revista de Musicología*, 29 (2006), pp. 481-520.
Ruiz [de] Altable, José, *Honras de la serenísima reina D. Isabel de Borbón… que dedica… la… Villa de Madrid*, [1645], BNE MSS/12962/81.
Ruiz Pérez, Pedro, «Carreras literarias, posiciones de campo y reconocimiento», en *La «idea» de la poesía sevillana*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012, pp. 93-140.
Sánchez de Madariaga, Elena, *Cofradías y sociabilidad en el Madrid del Antiguo Régimen*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1996.
—, «Writers and Religious Brotherhoods in Seventeenth-Century Madrid. The Congregation of the Slaves of de Santísimo Sacramento de la Magdalena», *Confraternitas*, 28 (2017), pp. 17-35.
Sosa, Jerónimo de, *Noticia de la gran Casa de los Marqueses de Villafranca*, Novelo de Bonis, Nápoles, 1676.

La bucólica barroca en cinco sonetos (Quevedo, Medrano, Espinosa y los hermanos Argensola)

Samuel Parada Juncal
Universidade de Santiago de Compostela

Los estudios tradicionales de la pastoral aurisecular tienden a aproximarse a la materia bucólica a partir del género eglógico, célebre modalidad literaria cultivada desde su irrupción en la Antigüedad clásica; no obstante, el contenido pastoril también aflora en otros moldes poéticos.[1] Este trabajo pretende indagar en la presencia de la materia bucólica en diferentes sonetos del siglo XVII español y aproximarse a las características principales que subyacen en la pastoral barroca. Para ello, se han escogido cinco composiciones de diferentes autores, quienes también presentan algunas discrepancias desde el punto de vista estético: Quevedo, Medrano, Espinosa y los hermanos Argensola. El objetivo no es otro que analizar las posibles concomitancias entre los diversos textos pastoriles del periodo, ignorando para este caso a otros escritores más estudiados desde la perspectiva bucólica, como Góngora o Lope de Vega.[2]

[1] El libro coordinado por López Bueno (2002) justifica la preeminencia de este género dentro de la literatura bucólica.

[2] Este trabajo forma parte del proyecto de tesis doctoral *La poesía pastoril de Quevedo*, dirigido por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, y financiado con una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-100), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración GPC de la Xunta de Galicia para el año 2024, concedida al GI-1373 - O SÉCULO DE QUEVEDO: PROSA E POESÍA LÍRICA - EDIQUE, con referencia ED431B2024/15.

El soneto: síntesis pastoril

Desde los comentarios a las *Bucólicas* virgilianas, Donato, Servio y otros exégetas latinos insistieron en la heterogeneidad de la égloga y en su aptitud proteica para adaptarse a diferentes posibilidades literarias. En el Renacimiento, Escalígero (*Poetices libri septem* III, 99) evidencia la ductilidad del género pastoril y su diversidad temática, que permite la aclimatación de diferentes motivos poéticos más allá del contenido bucólico: «Pastoralia continent, uti suo loco dictum est, bucolica, arationes, messes, foenisecia, lignatoria, viatoria, capraria, ovilia, holitoria, quibus magnus vir Sanazarus ex Theocrito etiam addidit piscatoria». Estos postulados teóricos, vigentes en la principal preceptiva literaria del momento, se expandirán por el horizonte europeo y alcanzarán los confines hispánicos, penetrando en el país gracias a las poéticas de Rengifo, Carvallo, López Pinciano o Cascales, sin olvidar los comentarios teóricos que, a propósito de las églogas garcilasianas, vierten el Brocense o Herrera. Las conclusiones son muy sintéticas: la modalidad bucólica se entiende en la época como un género resbaladizo, de lábiles fronteras, que se puede ampliar hacia diferentes temáticas. En palabras de Pérez-Abadín (2004:24): «La inherente amplitud, al tiempo que dificulta el establecimiento de una definición, convierte el género pastoril en un molde óptimo para la experimentación y la acogida de innovaciones».[3]

En relación con lo anterior y, pese a que el soneto no sea la forma poética más celebrada para la pastoral, es importante destacar que multitud de escritores peninsulares se adaptaron a su horma estructural para incluir en él diversos aspectos bucólicos. Gómez (1993:181) reconoce que en territorio hispánico el soneto pastoril permanece «ausente […] de la obra poética de Garcilaso o de Mendoza», ya que su empleo «lo sistematizan otros autores además de Acuña, como Jorge de Montemayor y Gutierre de Cetina». Durante la segunda mitad del XVI su uso se multiplica y otros escritores como De la Torre, Figueroa o Láinez también exploran esta posibilidad. Así, la evolución de la égloga durante el Renacimiento permite la irrupción del soneto en contextos pastoriles, otro hecho que evidencia la pluralidad del género bucólico.

[3] Sobre la preceptiva literaria y la dificultad para definir el género pastoril en los Siglos de Oro, remito a Egido (1985) y Parada Juncal (2023).

En la centuria siguiente los autores barrocos constriñen la materia bucólica. El agotamiento formal, unido a la sensación de desazón que se apodera de la sociedad española, provocan que el idílico mundo pastoril no tenga cabida. Los diferentes escritores reducen de manera considerable sus composiciones bucólicas; sin embargo, no resulta sencillo escapar de la tradición y, aunque su producción decae considerablemente, numerosos poetas auriseculares componen versos pastoriles. El soneto se presenta como una herramienta fundamental: su brevedad permite incluir distintos motivos bucólicos en textos de diversa índole, en consonancia con la expansión temática del género. De esta manera, la materia pastoril funciona como un artificio externo que engloba el contenido principal; es decir, como un *attrezzo* escenográfico que tiñe de bucolismo las diferentes composiciones poéticas.[4]

Los poemas que serán analizados de manera inmediata exacerban todavía más esta síntesis bucólica, pues en ellos los autores, deudores de una tradición clásica con casi dos mil años de antigüedad, simplifican al máximo el contenido pastoril, imbricando el bucolismo con otro tipo de poesía. Los cauces para conseguirlo son diversos: un marco campestre, la mención del oficio pastoril, la alusión a una onomástica bucólica o la presencia mitológica. Para comprender mejor esta caracterización conviene aproximarse al análisis de los textos, para entenderlos e interpretarlos en su contexto de producción.

Algunos poemas barrocos

La composición quevedesca objeto de comentario es el poema «Ondea el oro en hebras proceloso», inserto en el ciclo de los *Sonetos pastoriles*, una agrupación ordenada de veintitrés textos reunidos bajo un marbete bucólico, según las indicaciones que anteceden a este conjunto: «Sonetos que llamó el autor pastoriles y los dedicó a la musa Euterpe» (Quevedo 2021:1069).

Desde la óptica temática, el cuadro pastoril se incardina en el contenido amoroso. De hecho, el epígrafe «A Fili, que, suelto el cabello, lloraba ausencias de su pastor» justifica la presencia de la materia bucólica. El nombre de la zagala (epígrafe y v. 6), remite a la pastoral clásica y renacentista, así como el de Batilo (v. 7). Igualmente, la mención al oficio bucólico («su pastor»)

[4] Ruiz Pérez (2005:241-262) supedita esta cuestión a la dialéctica entre *natura* y *ars*, en un momento en el que el género se inclina por la segunda propuesta, partiendo de un trasfondo ideológico y estético que trasciende la idea de lo pastoril.

certifica la importancia de este género para comprender la composición.[5] Hacia la misma dirección apuntan los hidrónimos:

> Ondea el oro en hebras proceloso;
> corre el humor en perlas hilo a hilo;
> juntó la pena el Tajo con el Nilo,
> este creciente, cuando aquel precioso.
>
> Tal el cabello, tal el rostro hermoso
> asiste en Fili al doloroso estilo,
> cuando, por las ausencias de Batilo,
> uno derrama rico, otro lloroso
> (Quevedo, *Poesía completa* 572, vv. 1-8).

Ambos ríos, arraigados en la tradición grecolatina, entrecruzan sus atributos principales y enmarcan una metáfora petrarquista: la amada acaudalando con su llanto las riberas, cuya desdicha amorosa aumenta en consonancia con los márgenes fluviales.[6]

En las dos estrofas finales se introduce el motivo de la tórtola doliente, que posee una larga tradición iconográfica. Simboliza la fidelidad conyugal entre la pareja de amantes y la promesa del amor eterno.[7] No obstante, el

---

5 Teócrito (*Id*. II) menciona a una Filista; Virgilio (*Ecl*. III, V, VII y X) y Calpurnio (*Ecl*. III y VI) aluden a Filis; al igual que hace Sannazaro (*Arcadia* XII), quien también emplea la variante de Fílida (*Arcadia* II y IX). En el Renacimiento español es un antropónimo muy citado: Garcilaso, De la Torre, Figueroa, Láinez, Aldana, etc. Menos recurrente parece el uso de Batilo, desviación del Bato teocriteo (*Id*. IV), cuya forma genuina también se encuentra en los *Pastores de Belén*, de Lope de Vega. Quizá Quevedo (*Anacreón castellano* III, IX, XII, XXII y XXIX) pudo entresacar este nombre del amado de Anacreonte, a quien menciona en algunas odas que él mismo traduce. Acerca de la onomástica bucólica, pueden verse Iventosch (1975) y Mateo Mateo (1993).

6 El Tajo es el río pastoril por excelencia en España desde las tres églogas de Garcilaso. La creencia de que su interior alberga piedras preciosas procede de la Antigüedad: Ovidio (*Am*. I, 15, 34), Catulo (*Carm*. XXIX, 19) o Plinio (*Nat*. IV, 22 [35], 115), entre otros. Las crecidas del Nilo también fueron comentadas por los autores grecolatinos: Heródoto (*Hist*. II, 19-22, 93, 5), Plinio (*Nat*. V, 9 [10], 51-58) o Virgilio (*A*. IX, 31-32). Para el motivo petrarquista, véanse Manero (1990:620-625) y Schwartz (1997:281), aunque el río ya funciona como interlocutor de las desdichas amorosas en Ovidio (*Am*. III, 6).

7 Remito solo a algunos estudios: Sauvage (1975:243-258), Schwartz (2004:104-124),

aspecto más novedoso de este soneto irrumpe en el último terceto; en él, la voz lírica cede la enunciación poética a la pastora Fili, quien declama en estilo directo sus cuitas amorosas:

> Dijo: «Si imitas mi dolor constante,
> eres lisonja dulce de mi acento;
> si les compites, no es tu mal bastante»
> (Quevedo, *Poesía completa* 572, vv. 12-14).[8]

Este procedimiento, ajeno a la poesía amorosa de Quevedo, enfatiza el *exemplum* amoroso de la tórtola y, a través de breves retazos pastoriles (onomástica, un marco arcádico y el ave doliente), vincula esta composición a la bucólica del escritor aurisecular. Además, es importante advertir que el poeta invierte el proceso existente en su *Anacreón castellano* (IX, vv. 1-10); esto es, en su traducción, es la tórtola y no la amada quien, en estilo directo, anuncia que Anacreón la envía a Batilo para servirle de correo:

> —¿De dónde bueno vienes,
> regalada paloma,
> y, cortando los aires,
> adónde vas ahora,
> lloviendo y aspirando
> con breve pico aromas?
> —Pregunto yo: por dicha,
> ¿saberlo qué te importa?
> Anacreón me envía
> a su Batilo sola.

Más casos de sincretismo bucólico-amoroso en el soneto pastoril barroco pueden encontrarse en sendas composiciones de Bartolomé Leonardo de

Rey y Alonso Veloso (2011:248, nota 42) o Ramajo (2022:373-374, nota 1221). En la época fue relevante el emblema XLVII de Alciato: *Pudicitia*.

[8] Candelas (2003:298) destaca este poema como «el único caso en que una mujer declara su pena en estilo directo en un poema amoroso de Quevedo». Al respecto, cabría añadir la posible influencia de la narrativa pastoril, pues en estas novelas resulta habitual ceder el testigo enunciativo a la figura femenina, como apunta Souviron (1997). Roig Miranda (1989:261) señala este poema como transgresor del topos tradicional, ya que «la tortolica n'est plus la douleur absolue, car la tristesse de Fili est supérieure; tout au plus pourrait-elle "imiter"».

Argensola y Pedro Espinosa. Pese a pertenecer a corrientes estéticas algo alejadas, los poemas «Tajo, producidor del gran tesoro», del primero, y «Honra del mar de España, ilustre río», del segundo, están íntimamente conectados.[9]

Estas breves marcas pastoriles que caracterizan la bucólica del Barroco pueden apreciarse en el primero de los textos arriba citados. En el soneto de Argensola la síntesis de la materia pastoril se evidencia en la alusión al Tajo (v. 1) y en la mención al oficio de la amada (v. 9). El resto del poema combina distintas ideas analizadas en el poema quevedesco. En primer lugar, el preciosismo en las descripciones del río, en relación con la creencia ya explicada de que el fondo del Tajo acogía en sus aguas oro y otros metales:

> Tajo, producidor del gran tesoro
> (si a la fama creemos), cuya arena
> de zafiros y perlas está llena,
> tus aguas néctar, tus arenas oro
> (B. L. de Argensola, *Rimas* 24, vv. 1-4).

También se ha comentado la importancia del *topos* petrarquista del amante acrecentando con sus lágrimas los márgenes fluviales, en una imagen enraizada en la poesía italianizante:

> tú, pues, acrecentado con mi lloro,
> serás testigo de mi amada pena:
> como sujeto a lo que Amor ordena,
> buscando vida, a quien me mata adoro
> (B. L. de Argensola, *Rimas* 24, vv. 5-8).

En los tercetos aparece la reminiscencia definitiva que inserta esta composición en la temática bucólica: la indicación del oficio pastoril de la amada, quien busca conchas en la ribera del río. En la estrofa final se vuelve a apelar al Tajo, pues sus dulces aguas besan metafóricamente los pies de la zagala, en lugar de hacerlo la boca del amante:

> Cuando mi pastorcilla en tu ribera
> busca las conchas que creciendo arrojas,
> y con su blanco pie tu orilla toca,

[9] Fucilla (1960:292) vincula ambos sonetos, matizando que el de Espinosa, publicado en sus *Flores de poetas ilustres* (1605), es una imitación indirecta del de Argensola.

el bien que gozas, agua lisonjera,
(que al fin lo has de besar, pues que lo mojas),
lo usurpas al oficio de mi boca
(B. L. de Argensola, *Rimas* 24, vv. 9-14).

El soneto de Espinosa acrecienta el componente descriptivo, en consonancia con la preferencia cultista que caracteriza al grupo antequerano-granadino, pero reduce todavía más las alusiones pastoriles: aparte de no mencionar el nombre de la pastora, tampoco identifica el río al que invoca, aunque es cierto que dedica el primer terceto a enmarcar la composición en un paisaje bucólico.

Los dos primeros cuartetos son un calco de los de Bartolomé. En el primero aparecen las descripciones preciosistas del río, mientras que en el segundo el amante llora sus desdichas amorosas y baña con sus lágrimas las corrientes fluviales:

Honra del mar de España, ilustre río,
que con cintas de azándar y verbena
ciñes tu margen, de claveles llena,
haciendo alegre ultraje al cierzo frío,

si ya con tierna planta y dulce brío
vieres la ingrata causa de mi pena
hurtar tus perlas y pisar tu arena,
baña sus huellas con el llanto mío
(Espinosa, *Poesía* 1, vv. 1-8).[10]

En el primer terceto las prosopopeyas de la Aurora (v. 9), las Auras (v. 11) y el Verano (v. 11) focalizan el componente bucólico del poema, asociando diferentes motivos pastoriles con la estación primaveral, mientras se continúa incidiendo en las imágenes preciosistas: «canastillos de aljófar y esmeralda» (v. 10). En la estrofa final se reitera el sintagma de Argensola: «mi pastorcilla» (v. 12), volviendo a mencionarse el oficio de la amada. El poema concluye con la personificación del río, quien engalana de flores a

[10] Acerca del preciosismo en las descripciones del poema, véase Ruiz Pérez (2003a). Estas imágenes pueden asociarse con otras pertenecientes a grandes composiciones de Espinosa, como la *Boscarecha* o la *Fábula de Genil*.

la zagala y, al igual que en los versos finales del poema anterior, termina apuntando al beso:

> y, si esto es poco, así mi pastorcilla,
> cuando tus lirios ponga en sus guirnaldas,
> te dé licencia de besar su mano
> (Espinosa, *Poesía* 1 vv. 9-14).[11]

Algunos autores emplearon los cauces del soneto pastoril para indagar en diferentes posibilidades poéticas, en relación con la evolución temática de la égloga hacia otras variantes presentes en el plano del contenido, propiciando también esta disolución de la materia bucólica. Así, Francisco de Medrano, en su poema «Borde Tormes de perlas sus orillas», sintetiza en apenas catorce versos un episodio histórico acaecido en el año 1600: la entrada de la reina doña Margarita, esposa de Felipe III, en la ciudad de Salamanca.[12]

Medrano introduce la materia pastoril en la poesía de circunstancias; esto es, explora la posibilidad de que ciertos poemas bucólicos estén «destinados a celebrar figuras o acontecimientos históricos […] a los que se les atribuye una dimensión pública» (Osuna 2002:357). No hay que olvidar que desde la instauración de la modalidad pastoril existe esta coyuntura: Virgilio dedica algunas composiciones a ciertos poderosos (Asinio Polión, *Ecl*. IV; Alfeno Varo, *Ecl*. VI) y el propio Garcilaso ensalza a la casa de Alba en una especie de panegírico incluido en su égloga II (vv. 1154-1828).[13]

En su poema, Medrano selecciona de forma escueta algunas características de la pastoral clásica, como el ambiente bucólico en torno a la ribera del río Tormes y la mención de ciertos personajes mitológicos (Flora, las

---

[11] La corona floral es otro atributo característico de la pastoral, vigente desde la *Antología palatina*. En la poesía latina aparece en las *Bucólicas* de Virgilio (VI, 15-19; X, 41) y Calpurnio (III, 78-80).

[12] Su epígrafe es revelador: «A la reina doña Margarita entrando en Salamanca». El poeta sevillano dedica también el soneto I, 9 y la oda I, 4 al mismo acontecimiento en clave masculina; es decir, la visita del rey Felipe III a la ciudad salmantina. Sin embargo, en estos dos últimos poemas las reminiscencias bucólicas parecen inexistentes.

[13] Petrarca dedica la égloga *Argus* al rey Roberto de Nápoles, propuesta poética que imitará Boccaccio en su pastoral latina. En España, Juan del Encina representa sus églogas ante Fadrique Álvarez de Toledo, duque de Alba. Más información sobre esta posibilidad en Gargano (2012).

dríades o las ninfas); sin embargo, son meros indicios pastoriles que asocian una composición encomiástica con el género bucólico. En los cuartetos se puede apreciar este *locus amoenus*, junto con el preciosismo descriptivo y potentes hipérbatos que recuerdan a la poesía gongorina:

> Borde Tormes de perlas sus orillas
> sobre las yerbas de esmeralda y Flora
> hurte para adornarlas al' Aurora
> las rosas que arrebolan sus mejillas;
>
> viertan las turquesadas maravillas
> y junquillos dorados, que atesora
> la rica gruta donde el viejo mora,
> sus dríades en cándidas cestillas
> (Medrano, *Diversas rimas* I, 7, vv. 1-8).[14]

La mención a la diosa Flora (v. 2) y a la Aurora (v. 3) suele vincularse con la poesía pastoril, pues sus atributos evocan la fertilidad del campo, las flores y la primavera. De la misma forma, las dríades (v. 7) son las ninfas que habitan en los troncos de los árboles. En el primer terceto aparece el nombre de la reina: «Margarita» (v. 9), antropónimo que funciona a modo de dilogía, pues la onomástica remite tanto a la monarca como a la flor de ese metafórico jardín a orillas del Tormes. En la estrofa final se certifica la correlación diseminativo-recolectiva que se había presentado a lo largo del poema. Además, se legitima la presencia mitológica en este espacio idílico, al igual que se pondera la hiperbólica belleza y el poder de doña Margarita, capaz incluso de conmover a los diversos elementos de la naturaleza:

> ni las ninfas de Tormes viertan flores,
> ni rosas hurte Flora a la mañana,
> ni su orilla de perlas borde el río
> (Medrano, *Diversas rimas* I, 7, vv. 12-14).[15]

[14] Alonso y Reckert (1958:II, 59) ya señalaron las concomitancias entre este poema y su fuente gongorina: «Raya, dorado sol, orna y colora».

[15] La personificación del paisaje pastoril es una característica inherente al género que se puede rastrear desde la Antigüedad, como observa Cristóbal López (1980:147).

Al igual que sucede en este poema, en ocasiones la herramienta pastoril puede estar al servicio de otro tipo de contenido que también manifiesta la expansión de la bucólica barroca. Así, para concluir este breve acercamiento a diferentes sonetos pastoriles del siglo XVII, puede citarse el poema «Antes que Ceres conmutase el fruto», de Lupercio Leonardo de Argensola (*Flores de poetas*, 1611), en el que conviene apreciar cómo una anécdota bucólica se desvía hacia la materia moral.

En primer lugar, cabría destacar el epígrafe de la composición, que evidencia su motivo principal: «Escribió este soneto su autor con ocasión de haberle dado la persona con quien habla en él unas bellotas por regalo».[16] La ofrenda rural articula el soneto y lo aproxima al ambiente bucólico. Su cercanía con la pastoral se constata en el primer cuarteto, cuando la voz poética alude de forma velada a una primitiva edad de oro:

> Antes que Ceres conmutase el fruto
> de las encinas sacras en espigas,
> y a costa de sudores y fatigas
> la tierra diese al labrador tributo
> (L. L. de Argensola, *Rimas* 18, vv. 1-4).[17]

El enunciador se retrotrae a un tiempo pasado, ideal, antes de que Ceres (v. 1), diosa romana de la agricultura y las cosechas, sustituyese las bellotas por espigas, mostrando el fatigoso trabajo que padecen los labradores. Se trasluce un choque entre el ocioso pasado y el arduo presente, pues, en lugar de disfrutar de los bienes de la naturaleza, los agricultores deben ganarse el sustento gracias a su esfuerzo. El segundo cuarteto también muestra un contraste entre el prístino modo de vida ya mencionado y el decadente presente. En este momento aparecen las notas morales de corte horaciano y neoestoico, que propugnan una vida tranquila, carente de ambición y alejada de la codicia:

16 Los rústicos regalos campestres son un tópico pastoril desde Teócrito (*Id.* V, 134-135; XI, 40-41, 56-57) y Virgilio (*Ecl.* II, 36-57). Más información en Cristóbal López (1980:355-378).

17 El origen del término parece encontrarse en Hesíodo (*Op.* 106-202), aunque fue explotado por muchos autores. Para una explicación del mismo, véase Cristóbal López (1980:441).

que a las madres causase espanto y luto
la furia de las armas enemigas,
que la selva cargase al mar de vigas,
para habitarse más que el suelo enjuto
(L. L. de Argensola, *Rimas* 18, vv. 5-8).

A través de dos metáforas con sendas metonimias (vv. 6-7), el enunciador lírico contrapone el bucólico e ideal pasado con el decadente presente. El rechazo de la guerra y las invectivas contra la navegación codiciosa son dos tópicos morales que, en este caso, conviven con otros motivos pastoriles, como el regalo bucólico o la edad de oro.[18]

En los tercetos se recupera la idea inicial; la voz poética propone volver a ese estadio de vida primitivo en el que incluso el sentimiento amoroso trascendía las barreras de la muerte: «severa ley» (v. 11). Al final, apela a su destinataria, «Cloris» (v. 12), y le conmina a comer a su lado ese «manjar sabroso» (v. 13). La conclusión combina los argumentos morales y pastoriles, pues la forma ideal de imitar esa edad dorada es recuperar las costumbres ancestrales a partir de la voluntad individual:

Esta edad imitemos, Cloris mía,
si a su manjar sabroso me convidas,
y está el hacer que vuelva en nuestra mano
(L. L. de Argensola, *Rimas* 18, vv. 12-14).

Conclusiones

La breve aproximación a estos poemas permite advertir algunas ideas generalizadas en cuanto a la modalidad pastoril durante los primeros años del siglo XVII. Su temprana redacción y la inclusión de algunos de ellos en distintas antologías, como las *Flores de poetas ilustres* (1605) y las *Flores de poetas* (1611), justificaría la idea de que a comienzos de esta centuria el género comienza a decaer. De hecho, Villar (1994:181-209) y Ruiz Pérez (2003b:24) identifican la escasa cifra de una égloga en la colección de

[18] Rey (1995:63-107) explica los principales temas de la poesía moral quevedesca, pero su empleo se puede aplicar a otros escritores barrocos. Sobre el neoestoicismo, puede verse Blüher (1983:427-486). Ramajo (2022:329-341) indica las fuentes clásicas de la execración de la navegación.

Espinosa, motivo que apunta a la disolución de la bucólica como modelo de un género.[19]

El decaimiento de la égloga provoca que las fronteras temáticas de la pastoral se ensanchen todavía más, a la vez que se difuminan sus márgenes de actuación. Como se ha apreciado, los sonetos de Quevedo, Medrano, Espinosa y los hermanos Argensola utilizan el bucolismo como una herramienta consciente que opera a modo de *chispazos*; es decir, se incorporan pinceladas pastoriles a un lienzo más amplio, cuyo fondo trasciende la reducida paleta pictórica de la bucólica clásica. La técnica más empleada consiste en la breve mención de distintos aspectos vinculados con la pastoral: la onomástica bucólica, el *locus amoenus*, el marco campestre o la inclusión de personajes mitológicos relacionados con esta modalidad. Estas características se acoplan especialmente bien a los sonetos amorosos, tanto que en ocasiones resulta complicado deslindar hasta qué punto una composición puede considerarse o no pastoril. Además, la dispersión del género suscita que también puedan aparecer motivos pastoriles en textos de temática alejada, como la encomiástica o la moral.

En definitiva, la férrea creencia en los ideales bucólicos se extingue de manera progresiva durante el Barroco y, más allá de algunos autores, como Lope de Vega, la mayoría de escritores tiende a disolver las nociones pastoriles en otro tipo de poesía. Sin embargo, este aspecto representa en sí mismo una nueva visión de esta modalidad lírica, pues se aleja del panorama autárquico que ostentaba con la égloga renacentista para actuar como un circunstante, orbitando alrededor de diversas composiciones y disparando sus posibilidades temáticas y estéticas.

[19] Se trata de la *Égloga de Juan de Morales* («Tirsis amaba sin temer mudanza»); aunque también se podría añadir la famosa *Égloga de las hamadríades*, de Barahona de Soto, que en las *Flores* de Espinosa no presenta epígrafe y solo se reconoce por el primer verso: «Las bellas hamadríades que cría». Para el ocaso de la bucólica durante el Barroco, consúltese Ruiz Pérez (2002).

Bibliografía

Alciato, Andrea, *Emblemas*, ed. S. Sebastián, Akal, Madrid, 1985.
Alonso, Dámaso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, vol. 2, CSIC, Madrid, 1958.
Argensola, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Espasa-Calpe, Madrid, 1974.
Argensola, Lupercio Leonardo de, *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
Blüher, Karl A., *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, ed. J. Conde, Gredos, Madrid, 1983.
Calpurnio Sículo, Tito, *Bucólicas*, en *Títiro y Melibeo: la poesía pastoril grecolatina*, ed. M. Fernández-Galiano, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, Madrid, 1984, pp. 407-443.
Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «"Gusto i tormento": los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo», en *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, ed. I. Báez y M. R. Pérez, Universidade de Vigo, Vigo, 1984, pp. 287-304.
Catulo, Gayo Valerio, *Poemas*, ed. A. Soler Ruiz, Gredos, Madrid, 1993.
Cristóbal López, Vicente, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1980.
Egido, Aurora, «"Sin poética hay poetas". Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30 (1985), pp. 43-77.
Escalígero, Julio César, *Poetices libri septem*, Apud Antonivm Vincentivm, Lyon, 1561.
Espinosa, Pedro, *Poesía*, ed. P. Ruiz Pérez, Castalia, Madrid, 2011.
Fucilla, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, CSIC, Madrid, 1960.
Gargano, Antonio, «"Las extrañas virtudes y hazañas de los hombres". Épica y panegírico en la Égloga Segunda de Garcilaso de la Vega», *Criticón*, 115 (2012), pp. 11-43.
Gómez Gómez, Jesús, «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp. 171-195.
Heródoto, *Historia. Libro segundo: Euterpe*, ed. F. R. Adrados y C. Schrader, Gredos, Madrid, 1992.
Hesíodo, *Obras y fragmentos: Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos certamen*, ed. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Gredos, Madrid, 1978.

Iventosch, Herman, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Castalia, Valencia, 1975.
López Bueno, Begoña (coord.), *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002.
Manero Sorolla, Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, PPU, Barcelona, 1990.
Mateo Mateo, Ramón, «El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI», *RILCE*, 9 (1993), pp. 20-43.
Medrano, Francisco de, *Diversas rimas*, ed. J. Ponce Cárdenas, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005.
Osuna Rodríguez, Inmaculada, «La égloga como género de circunstancias», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 357-385.
Ovidio Nasón, Publio, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, ed. V. Cristóbal López, Gredos, Madrid, 1989.
Parada Juncal, Samuel, «La bucólica clásica y la preceptiva literaria: Quevedo ante la trayectoria y los rasgo de género», en *Dende o futuro da investigación literaria. Liñas, métodos e propostas*, ed. E. Aceituno Martínez y D. Lea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2023, pp. 317-329.
Pérez-Abadín Barro, Soledad, *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2004.
Plinio el Viejo, *Historia natural. Libros III-VI*, ed. A. Fontán *et al.*, Gredos, Madrid, 1998.
Quevedo, Francisco de, *Anacreón castellano*, ed. E. Gallego Moya y J. D. Castro de Castro, SIELAE, A Coruña, 2018.
—, *Poesía completa*, ed. A. Rey Álvarez y M. J. Alonso Veloso, Castalia, Barcelona, 2021.
Ramajo Caño, Antonio, *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2022.
Rey Álvarez, Alfonso, *Quevedo y la poesía moral española*, Castalia, Madrid, 1995.
Rey Álvarez, Alfonso y María José Alonso Veloso (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, musa IV)*, EUNSA, Pamplona, 2011.
Ruiz Pérez, Pedro, «Égloga, silva, soledad», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 387-429.

—, «*Aposentos de esmeraldas finas*: el mundo sumergido de Pedro Espinosa», en «Loca ficta». Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglos de Oro, ed. I. Arellano, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, 2003a, pp. 349-363.
—, «Renovación del orden genérico: las *Flores de Poetas Ilustres* (1605)», *Calíope*, 9, 1 (2003b), pp. 5-33.
—, «La *boscarecha* de Pedro Espinosa: del canto del pastor a la escritura del poeta», en *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, vol. 1, ed. S. Montesa, Ayuntamiento, Diputación y Universidad de Málaga, Málaga, 2005, pp. 231-262.
Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, ed. C. Vecce, Carocci, Roma, 2013.
Sauvage, André, *Étude de thèmes animaliers dans la poésie latine*, Latomus, Bruxelles, 1975.
Schwartz, Lía, «Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, ed. L. Schwartz y A. Carreira, Universidad de Málaga, Málaga, 1997, pp. 271-295.
—, «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, ed. J. Roses Lozano, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2004, pp. 89-132.
Souviron López, Begoña, *La mujer en la ficción arcádica: aproximación a la novela pastoril española*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 1997.
Teócrito, *Idilios*, en *Títiro y Melibeo: la poesía pastoril grecolatina*, ed. M. Fernández-Galiano, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, Madrid, 1984, pp. 51-151.
Vega, Garcilaso de la, *Poesía*, ed. I. García Aguilar, Cátedra, Madrid, 2020.
Villar Amador, Pablo, *Estudio de las «Flores de poetas ilustres de España», de Pedro Espinosa*, Universidad de Granada, Granada, 1994.
Virgilio Marón, Publio, *Bucólicas*, en *Títiro y Melibeo: la poesía pastoril grecolatina*, ed. M. Fernández-Galiano, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, Madrid, 1984, pp. 223-286.
—, *Eneida*, ed. V. Cristóbal López y J. de Echave-Sustaeta, Gredos, Madrid, 1992.

La *oscuritas* gongorina oculta en Buenos Aires: el caso de Néstor Perlongher

Alejandro Penín González
Universidad de Oviedo

La literatura de Indias encontró en el ingenio de Góngora un arte poético que las letras transatlánticas tomaron como modelo a lo largo del siglo XVII, siendo palpable una influencia duradera durante las siguientes centurias. El estudio de Martha Lilia Tenorio (2010) muestra una larga tradición de esta literatura en el mundo novohispano, con nombres como María Estrada de Medinilla (fechas de nacimiento y fallecimiento desconocidas), Bernardo de Balbuena (1562-1627), Luis de Sandoval Zapata (¿1620?-1671), Agustín de Salazar y Torres (1635-1675), Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) o, siendo quizá la poeta más admirada de esta época, sor Juana Inés de la Cruz (1648 o 1651-1695). En el virreinato del Perú hay también figuras poéticas que parten de la misma estética del cordobés, destacando Hernando Domínguez Camargo, un autor cuya influencia llega a *La expresión americana* (1957) de Lezama Lima como definitorio del estilo poético esencial del continente, Juan de Espinosa Medrano y su *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* (1662) o Juan del Valle y Caviedes. Esta breve relación es una simple muestra de lo profundo que caló el gongorismo en América, con una presencia continuada a lo largo de los siglos desde muy variadas interpretaciones (Roses Lozano 2014).

Esta investigación pretende mostrar una recepción particular de Góngora en el ámbito americano, en concreto a través de los poetas neobarrosos del siglo XX, una de las miradas más rompedoras y curiosas del estilo barroco. Hay en este siglo, en palabras de Severo Sarduy (1999:1356), una *retombée* de la estética barroca en todas las artes y en la cosmología del mundo, siendo una epistemología que se recupera en épocas de «inestabilidad» y «desconcierto», teniendo esto un reflejo claro en la literatura de la época. Autores de los años sesenta y anteriores como José Lezama Lima y los origenistas,

Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante o Reinaldo Arenas, se colocaron ellos mismos la etiqueta barroca; otros, como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos o João Guimarães Rosa, fueron denominados así por críticos de la época. Más allá de poner las delimitaciones en uno u otro lugar del espectro, la idea presente en esta época de que hablar de literatura hispanoamericana es, en efecto, hablar de neobarroco es algo significativo, ya que van un paso más allá de lo que los jóvenes autores vanguardistas españoles hicieron en torno a la figura de Góngora, crearon universos estilísticos y literarios a partir del concepto posmoderno de las crisis epistemológicas, palpable en la preocupación por las ciencias teóricas de los diversos escritores, y reestructurando las formas barrocas a los elementos a los que Sarduy (1999:1403) llamó el «Barroco de la revolución».

Lo que caracteriza a esta estética neobarroca son en esquema dos recursos generales, formulados por Sarduy en «El Barroco y el neobarroco» (1972): el artificio, la voluntad de sorprender y crear un arte exuberante e ingenioso, que quizá podríamos considerar como un término que Sarduy emplea como heredero de la agudeza de Gracián; y la parodia, carnavalizar el hecho literario con la exageración, evidente en motivos eróticos o en imágenes como el espejo, la curva o lo elíptico. Algunos críticos, como Omar Calabrese (1989), amplían el catálogo o renombran algunos de estos términos, por ejemplo, antes de hablar de «artificio» o «parodia» prefiere hablar del límite y el exceso. El neobarroco es una calada en la posmodernidad, al mismo tiempo que una relectura de una epistemología en crisis durante una época en la que la inestabilidad domina cualquier teoría tanto científica como literaria.

El poeta áureo que resulta dominante en esta Hispanoamérica, como se ha señalado al comienzo, es Luis de Góngora, siendo su influencia fundamental para comprender la «fundación» de este neobarroco con un texto tan influyente como la *Muerte de Narciso* (1937) de José Lezama Lima, es parte de ensayos de Sarduy como «Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado», incluido en *Escrito sobre un cuerpo* (1969), y en diversas antologías de finales de siglo, será el autor que más se cite junto a estos escritores cubanos. Tampoco sería acertado decir que el gongorismo en América durante la primera mitad del siglo XX fuera considerado algo ajeno antes de ellos, así como tampoco encontró en el neobarroco la única manera de estudiar la corriente del gongorismo: en 1946, Emilio Carilla escribe la monografía *El gongorismo en América*, donde se cita un amplio repertorio de autores, obras y corrientes que siguen al cordobés desde el siglo XVII hasta el XIX.

La influencia gongorina se vuelve particularmente interesante en la Argentina de los años ochenta, donde de forma paralela a varios poetas brasileños, un grupo de jóvenes influenciados por Osvaldo Lamborghini comenzaron a adaptar el Barroco como un arte que atraviesa todo el continente americano y a denominarlo *transbarroco*. Estos autores más jóvenes tienen una influencia lezamiana constante en sus formas lingüísticas, al igual que teóricamente Sarduy y sus *Ensayos generales sobre el Barroco* (1987), una antología de los diversos ensayos del cubano, fueron textos que esta generación leyó con atención para constituir las poéticas, explicitadas en las antologías que constituyeron su amanecer poético: *Transplatinos* (1991) antologada por Roberto Echavarren, *Caribe transplatino* (1991) de Néstor Perlongher y, sobre todo, *Medusario: muestra de poesía latinoamericana* (1996) de Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí.

El argentino Néstor Perlongher es uno de los poetas que más lecturas ha dado de este grupo, quizá el que más. En él se puede ver tanto un estilo eminentemente voluptuoso e inestablemente neobarroco como un contexto sociopolítico de su poesía, dominado por la opresión, la censura y la dictadura que marcan la temática de su obra lírica: un poeta de su órbita, Arturo Carrera (2007:258), sostiene que es el autor que mejor aúna lo que escritores brasileños como Haroldo de Campos llamaban el paso del *lixo* (pobreza) al *luxo* (lujo) tanto en los ámbitos personales como en los literarios, donde se pasa constantemente de aspectos privilegiados de la cultura hacia los más marginales y a identidades sexuales fuera de lo socialmente aceptado. También se le debe al argentino el bautizo del movimiento como *neobarroso*, quizás el que más ha triunfado frente al *neobarroco, transbarroco* o *neobarrococó,* entre muchos otros. El barro del que habla Perlongher es el que causa el Río de la Plata, figuradamente es también lo mugriento y escabroso de su poesía, para algunos poetas como Roberto Echavarren (2014:264) es el agua del naufragio de la *Soledad primera* que termina calando en los poetas de *Medusario*.

Quitando lo atrevida que es tal afirmación, sí es cierto que Góngora tiene una presencia constante en la escritura del argentino. Perlongher cita y alude varias veces a la literatura aurisecular, considera que la epistemología de su tiempo hereda buena parte de los principios instaurados en el siglo XVII. En el prólogo a *Caribe transplatino*, posteriormente reproducido en *Medusario* (el texto que se seguirá a partir de aquí), habla del periodo barroco como:

> Un simulacro desmesurado y al mismo tiempo riguroso, una decodificación de las metáforas clásicas presentes en la poética anterior petrarquista. Metáforas al cuadrado: así, unas serenas islas en un río, se transforman en «paréntesis frondosos» en la corriente de las aguas (Perlongher 2016:24).

De nuevo, al referenciar el título del ensayo de Sarduy sobre Góngora, encontramos referencias a las *Soledades* con el agua y las islas. Referencia también en este prólogo el carácter dinámico, estridente y de proliferación del Barroco histórico, manifestando la pertinencia que tiene este pasado literario en el ambiente de la posmodernidad. Sin embargo, los calados más interesantes para esta comunicación son los que se vinculan con la expresión poética del Barroco, que son bastantes en este prólogo, y en varios la conexión gongorina es, como mínimo, pertinente:

> *A la sedición por la seducción*. La maquinería del barroco disuelve la pretendida unidireccionalidad del sentido en una proliferación de alusiones y toques, cuyo exceso, tan cargado, impone su esplendor altisonante al encanto raído de lo que, en ese meandro concupiscente, se maquillaba (Perlongher 2016:25).

Góngora desde un primer momento, inspirado seguramente por la mística y la poesía petrarquista, propone un universo poético donde lo amoroso y lo corporal se componen con imágenes oscuras que no tienen realmente un fin de ocultar estos conceptos, sino que pretende enaltecerlos al generar una *admiratio* por tales imágenes, lo que tradicionalmente se denomina *oscuritas*. Si se va a los romances de juventud de Góngora, como el de Angélica y Medoro, encuadran la pasión en metáforas complejas, pero donde la sensualidad no se ve reducida por estas: «Corona, un lascivo enjambre / de cupidillos menores, / la choza, bien como abejas, / hueco tronco de alcornoque» (*Obras completas*, p. 219). Tampoco conviene obviar los últimos versos de la *Soledad Primera*, donde un erotismo sensorial vinculado con los símbolos de las alas, las plumas o la espuma (estudiadas por Bonilla Cerezo, 2019) resultan prueba de la *admiratio* hacia lo oscuro que pretendía Góngora (*Obras completas*, p. 310):

> Llegó todo el lugar y, despedido,
> casta Venus, que el lecho ha prevenido
> de las plumas que baten más suaves

en su volante carro blancas aves,
los novios entra en dura no estacada:
que, siendo Amor una deidad alada,
bien previno la hija de la espuma
a batallas de amor, campo de pluma.

Néstor Perlongher se sitúa en este ambiente de *oscuritas* expresiva, es una operación que él ve ligada a la noción del *pliegue* de Deleuze (1989): el francés afirma en este ensayo que en el mundo barroco ya no se puede componer algo comprensible ni coherente, ya que los tiempos y los avances en las ciencias y las artes ya no permitirían ese tipo de obras. Entonces, el pliegue se formaría en un sistema literario cuyos límites comienzan a desdibujarse y a doblarse sobre sí mismos, hasta el límite de lo lingüístico. El lenguaje del neobarroco va hacia la *potens* que Lezama teorizó y manifestó en *Paradiso* (1966), la noción de una posibilidad infinita del arte literario en su realización y expresión que desdibuja la frontera de lo posible.

El propio Perlongher veía que esa expresión oscura era el camino que un estilo, alejado de la poesía social y conversacional y más cercano a la lírica vanguardista de Huidobro, Girondo o Paz (los tres mencionados en el prólogo de *Medusario*), debería poder realizar para llegar a la sublimación del arte: la máxima de Longino con la poesía es que el arte no pretende persuadir, sino asombrar, la *admiratio* de la *oscuritas* (Roses 1991). Lo sublime y el éxtasis son conceptos que Perlongher perseguía no solo por lo catártica que suele ser su poesía, sino porque eso fue un tema que trató en diversos ensayos al final de su vida, eso sí, llegando a ella mediante drogas como la ayahuasca. Volviendo al panorama estrictamente textual, el poeta argentino reflexiona sobre cómo ha de ser el lenguaje neobarroso en su prólogo a *Caribe transplatino*, diferenciándolo del modo aurisecular, citando explícitamente al cordobés:

> Hay, con todo, una diferencia esencial entre estas escrituras contemporáneas y el Barroco del Siglo de Oro. Montado a la condensación de la retórica renacentista, el Barroco áureo exige la traducción: se resguarda la posibilidad de decodificar la simbología cifrada y restaurar el texto «normal», a la manera del trabajo realizado por Dámaso Alonso sobre los textos de Góngora. Al contrario, los experimentos neobarrocos no permiten la traducción, la sugieren […] pero se ingenian para perturbarla y al fin de cuentas destituirla (Perlongher 2016:29).

Si bien es cuestionable que el *Polifemo* o las *Soledades* persiguen realmente una traducción en su composición, siendo más bien la obra del «príncipe de las tinieblas», siguiendo los trabajos de Joaquín Roses a este respecto (1994), un trabajo intelectual que invita al lector a entrar en el mundo lingüístico del autor y a adaptarse a su expresión; aún con esto, sí que se puede afirmar que Perlongher y los demás neobarrosos tienden a emplear de forma más cerrada que Góngora relaciones arbitrarias, deformaciones léxicas y eliminaciones contextuales que dificultan mucho saber a qué se refiere el autor. Un ejemplo de esto es el poema más célebre de Perlongher, «Cadáveres», del que en muchas ocasiones no se puede saber realmente a qué o quién se refieren dichos cadáveres. Frente al típico esquema gongorino de «no X, sino Y», aquí los signos se multiplican, se entrecruzan y, citando a Echavarren (2014), «se combinan cartas de un mazo misterioso». Parece entonces que lo que Perlongher diferencia de la lírica eminentemente barroca es, metafóricamente, que el barro en el que se sostiene la lírica es mucho más inestable que el del petrarquismo renacentista y que mancha los signos poéticos: «Así, a diferencia del barroco del Siglo de Oro —que describe audaces piruetas sobre una base clásica— el barroco contemporáneo carece de un suelo literario homogéneo donde montar el entretejido de sus minas» (Perlongher 2016:29).

Algo que Perlongher señala como digno de admirar de Góngora en su ensayo «La barroquización» (1988) es la constitución de un lenguaje enloquecido:

> Ese lenguaje enloquece, se convierte en un lenguaje demente (perdida toda capacidad referencial, no significa sino el abismo entre las palabras y el ser). Esa desterritorialización se efectúa por decuplicación metafórica. Góngora parte de las metáforas en uso en el rebuscado código poético de la época y las eleva al cuadrado, las remetaforiza (Perlongher 1997:115).

Sí se manifiesta un lenguaje demente en el argentino, tanto por el modo de la expresión, el uso de un lenguaje malsonante y que no duda en caer en lo truculento, escatológico o lo hipersexualizado (de todo esto acusaron también a Góngora), como por el tipo de temas que trataba del ambiente *kitsch, camp* y *gay*, que empleó con fuerza hasta que la sociedad argentina se abrió mínimamente al cambio, e incluso después es un asunto muy relevante de sus textos. La noción de las metáforas al cuadrado, heredera del ensayo «Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado» de Severo Sarduy (publicado en

francés por la revista *Tel Quel* en 1966, en castellano en *Escrito sobre un cuerpo* de 1968), es capital para la obra del argentino, debido al uso que hay en su poesía de la metáfora rebuscada, compleja y sorprendente, llevando esto a sus máximas consecuencias.

La revisión que hace de Góngora y de su lenguaje fuera de la seriedad y tendencia lúgubre que se le ha asignado históricamente a Góngora parece la más acertada, siendo el andaluz tan escabroso, polémico y burlesco como los poetas neobarrocos, y, aunque no es este el espacio ideal para revisar esto, es incluso más marcado en los poetas menores del XVII.

Conviene ahora, con el marco teórico del neobarroso y de la obra de Néstor Perlongher más o menos explicado en sus líneas generales, ejemplificar estos principios de *oscuritas* poética y las concomitancias con el cordobés desde sus propios textos. Si bien «Cadáveres» es su poema más estudiado y del que se pueden señalar muchos rasgos del neobarroso, sobre todo por la dualidad de poética/política que caracteriza la obra de estos poetas, aquí se ha decidido, para ampliar las lecturas y los estudios del argentino, seleccionar dos poemas que no son los más canónicos de sus estudios: de su primer libro, *Austria-Hungría* (1980), «Herida pierna», y, de *Hule* (1989), «Formas barrocas».

«Herida pierna» parte de uno de los temas clásicos del Barroco, que es el mundo bélico, enmarcado además en un motivo imperial como todo el poemario *Austria-Hungría*: es fundamental recordar a Maravall y la importancia que tiene en el siglo XVII el poder imperial, más en el ámbito de la América hispana. Perlongher emplea aquí la imagen de un soldado herido para aludir al aspecto sentimental, algo que el propio Góngora, como muchos otros autores auriseculares, emplea en su temprano romance «Ciego que apuntas y atinas».

El argentino también da una importancia absoluta, desde el nombre del poema, a la noción de la herida corporal. El cuerpo en Perlongher es el lugar donde se crea y se transforma la acción poética, es donde se conforman los versos. Esto lo pone en un nivel similar a Sarduy, que en *Escrito sobre un cuerpo* (1968) sostiene que la literatura es un tatuaje que cada escritor conforma (Sarduy 1999:54); no obstante, el argentino en el prólogo de *Caribe transplatino* hace una consideración importante matizando esto, de gran importancia para el análisis de este poema, y es que, siguiendo las consideraciones de Osvaldo Lamborghini en obras como «El niño proletario», la obra literaria es más bien un tajo que se inscribe en cada autor por el aspecto sucio, descarnado y esencialmente perverso que tiene lo neobarroso (Perlongher 2016:31).

«Herida pierna» parte de una cita del poema «Llamado del deseoso» de José Lezama Lima: «Deseoso es aquel que huye de su madre», una llamada a un predecesor poético al mismo tiempo que de huida de la tradición, típica contradicción que está en Néstor Perlongher y que estamos viendo que hay con Góngora. El poema, al igual que las *Soledades*, nos coloca en un primer momento a un personaje del que no se sabe nada y del que solo conocemos sus dolencias:

> Coser los bordes de la herida? debo? puedo? es debido?
> he podido? suturarla doliente ya, doliéndome
> rastreramente husmeando como un perro
> oh señor a sus pies oh señor con esa pierna
> atada amputada anestesiada doblada pierna

El poema está dispuesto de tal forma que se ven los tajos en las palabras, donde se apuñala el poema, causando los huecos entre los versos. Hay una reiteración constante de adjetivos, encabalgados de formas bastante inusitadas y donde la coherencia está puesta en entredicho. Tampoco parece que el empleo constante de verbos en infinitivo que se suceden sin conformar un transcurso de la acción simplifique la comprensión del poema: «en fin, debo cerrar las ventanitas? clavarlas? sujetarlas?» o «por ella (de él) debo adorarla? suplicarla? adosarla? / cultivar el jardín donde se entierra / como liendre una mata Oh, ensartarla!».

Tampoco faltan en esta composición juegos con el lenguaje con ecos gongorinos, como «quiero pues? deseo, pues? después?», y empleando retruécanos o paranomasias, «pues vé y búscale búscale vé no ves acaso lo que / buscas? buscas acaso lo que ves? esa herida». Esta estrofa tiene además una transformación, donde se pasará de hablar sobre el soldado herido para reflejar visiones sobre su madre a partir de la cita de Lezama: «huyo de la madre de Lezama Lima? la hago pedazos?». Como decíamos anteriormente, Perlongher no duda en *embarrizar* el poema y hacerlo truculento, siendo esto algo de lo que se acusó a Góngora, sobre todo con lo grotesco del *Polifemo*:

> rajo la chata de bronce de cerámica
> de la madre nocturna como una polución Mamá,
> tuve una polución en la que aparecías
> abriéndome los cofres.

La metamorfosis del sujeto lírico es un juego clásico que en el Barroco se torna violento e incómodo, y algo que el neobarroco reiterará como recurso propio: está en la *Muerte de Narciso* y *Paradiso* de Lezama Lima o en *Cobra, Maitreya* o *Un testigo perenne y delatado* de Sarduy, recibiendo esto la poética neobarrosa. Así, la madre estará tan dolida como el soldado: «Debo chupar? mamar? de ese otro seno herido / desangrado con la pierna cortada con la daga / en la nalga ah caminar así, rauda cual ráfaga». Por último, hay una figura homoerótica, la del verdugo: «la penetración del verdugo durante el acto del suplicio / durante la hora del dolor del calor / de la sofocación de los gemidos», que se vincula a su vez con el «Morenito», que aparece dos veces en el poema, en la mitad y en su final: «No me hagas caso, Morenito, no la hagas / así, tan prominente y espantosa la herida lo que hiende» y «no me hagas caso, Morenito: vé y dile la verdad a tus padres». Esta figura oscura representa una pasión oculta en el poema que descifra significados realmente importantes para la comprensión real de la obra.

«Formas barrocas», por su parte, es relevante por la teoría que se extrae del texto, es un poema que muestra tres vertientes que puede traer la estética barroca en la literatura: en primer lugar, muestra un texto en prosa donde se ve cómo puede aparecer en la prosa poética típica de autores como Lezama: «Las volutas de los anteparos mineralizan el desarraigo de los volúmenes voluptuosos, en claroscuros de cimbreos. Pasa una sombra por la cascada artificial». Estas imágenes recuerdan al gongorismo más clásico, sobre todo en la expresión, mediante retruécanos y una sonoridad creada mediante aliteraciones.

Después, le sigue una estrofa que se corresponde con el primer neobarroco del que habla normalmente Perlongher compuesto por Sarduy, Kozer o Milán, libre en métrica y con oscuridad temática y formal, pero mucho más contenido si se compara con los poetas del neobarroso en cuanto a los versos truculentos, violentos y esencialmente rebeldes que los caracteriza:

> El tironeo de la voluta
> en lo alto de la torta (episcopal) de varios pisos
> que corona una graciosa
> mozuela con un gesto de exaltación y arrojo,
> *suspendida*
> como por un hilo de una divina voluntad.

El tercer y largo texto es una muestra de lo mutable del neobarroso: comienza con un intento de silva, deformada en cuanto a rima y métrica de forma similar a la métrica tradicional que retocaban autores como Vallejo o Girondo, pero que vagamente recuerda a la forma de las *Soledades*:

> El ángel más rollizo
> se jactaba de retener
> por las saliencias del anillo
> la pelusa de armiño de la diosa;
> el de trazos más torvos
> hacía pasar un maravedí
> de un rabo de sirena:
>
> *todo era suspensión!*

A partir de este llamamiento en exclamaciones, el poema comienza a tener ese lenguaje enloquecido y a dar forma al lenguaje, siendo los tres fragmentos muestras en las que no hay casi contenido más allá de una sucesión de imágenes artificiales, lo que esencialmente es el Barroco según cómo lo entendían los poetas de lo neobarroso. Las imágenes se tornan eróticas, como las monjas o los ángeles, figuras fálicas; hay un gusto por la autorreferencialidad con la cita en cursiva que se va transformando en el poema, y habrá una mezcla temática entre lo violento y lo sacro, siendo esto último un rasgo esencial de este estilo poético:

> (pero los ángeles aindiados
> se hacían la rabona
> en el patio trasero de la iglesia)
>
> Mil monjas!
> Mil estolas!
>
> Halos de hálitos
> traspasados en un tiro al blanco
> por picas incrustadas de zafiros
>
> *suspendiendo la suspensión*
>
> de una puntilla histérica, nerval:
> porque, si relucía de las incrustaciones el salitre,

no transparecía, en el fulgor rojizo de la joya,
el hilo de la anguila cuyo paso
trazaba un jeroglífico en las nalgas?

Como se puede ver, la estética barroca se transforma mucho en Perlongher, siendo complejo ver de primera mano las conexiones con el gongorismo. Sin embargo, hay en este poeta recursos similares, modos de transformar el lenguaje poético y presentar técnicas literarias que resulten estimulantes para el lector, sobre todo mediante el ingenio. Sarduy, en una entrevista, revela algo fundamental para cualquier lectura de la estética barroca, el ánimo por la subversión literaria empezando por las formas clásicas (recordemos, Barroco de la revolución), siendo lo que establece una relación con el pasado y el argentino la lectura personal y la transformación de las formas poéticas, no una mera *imitatio*; algo especialmente relevante en el contexto del último poema. Con esto, Sarduy (1999:1827) afirma que:

> El gesto métrico obedece, paradójicamente, a una subversión. En cierto momento en que la poesía ha llegado a un grado de dispersión, es decir, de total insignificancia —en el sentido semiológico del término—, en que cualquier acumulación de adjetivos se califica de «barroca», y cualquier pereza de *haï-ku*, creo que un regreso a lo más riguroso, a lo más formal, a ese código que es también una libertad —el soneto, las formas precisas— se imponía. Barthes decía que el régimen de la significación es el de la libertad vigilada, que el sentido no puede surgir si la libertad es total o nula.

Perlongher bebe del ambiente gongorino y conforma una estética muy rompedora y contracultural sobre la base del Siglo de Oro. Afirma que su neobarroso no tiene un suelo homogéneo, pero sí que hay una tradición detrás que, sobre todo, él utiliza para reforzar y dar un carácter completo y subversivo a su poesía, algo que no todos los poetas de *Medusario* podrían afirmar. La tradición de Gracián respalda al argentino en *Agudeza y arte de ingenio*, donde se ve un preludio a la operativa subversiva y de sublimidad o éxtasis de Perlongher con una variedad de la agudeza que el propio Gracián, viendo la importancia que da a su obra en el texto, ve resuelto generalmente en el cordobés: «La unidad limita, la variedad dilata; y tanto es más sublime cuanto más nobles perfecciones multiplica. No brillan tantos astros en el firmamento, campean flores en el prado, cuantas se alternan sutilezas en una fecunda inteligencia» (Gracián 1998:90).

Bibliografía

Bonilla Cerezo, Rafael, «"Alga todo y espumas" (Góngora, "Soledades", 1613, v. 26)», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 7, 2 (2019), pp. 657-686.

Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989.

Carrera, Arturo, «Todo sobre el neobarroco», *Cahiers de LIRICO*, 3 (2007), pp. 257-263.

Deleuze, Gilles, *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, Paidos Ibérica, Barcelona, 1989.

Echavarren, Roberto, «N. P.: Un recorrido», en Néstor Perlongher, *Poemas completos*, La Flauta Mágica, Buenos Aires, 2014, pp. 253-276.

Góngora, Luis de, *Obras completas*, Biblioteca Castro, Madrid, 2000.

Gracián, Baltasar, *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, Cátedra, Madrid, 1998.

Perlongher, Néstor, *Prosa Plebeya*, Colihue, Buenos Aires, 1997.

—, *Poemas completos*, La Flauta Mágica, Buenos Aires, 2014.

—, «Prólogo», en *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana*, ed. R. Echavarren, J. Kozer y J. Sefamí, Aerea, Santiago, 2016, pp. 21-34.

Roses Lozano, Joaquín, *Una poética de la oscuridad: La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Tamesis, Madrid, 1994.

—, «La recepción creativa de Góngora en la poesía hispanoamericana», en *Actas del Congreso «Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana. "El Polifemo" y las "Soledades" en su IV Centenario»,* ed. A. Castro Díaz, Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija» / Diputación de Córdoba, Sevilla, 2014, pp. 181-212.

Sarduy, Severo, *Obra Completa*, ed. G. Guerrero y F. Wahl, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Madrid, 1999.

Tenorio, Martha Lilia, *Poesía Novohispana. Antología*, El Colegio de México, México, 2010.

La Gatomaquia y los estudios de animales: objetos cotidianos y descripciones burlescas

Fernando Rodríguez Mansilla
Hobart and William Smith Colleges

La Gatomaquia es un poema que ha gozado de buena recepción crítica, lo cual se refleja tanto en ediciones como en estudios. De las varias lecturas que soporta, quizás la más señera es la que la interpreta como épica burlesca. *La Gatomaquia* se encontraría, así, en «la cima literaria de la epopeya burlesca española» (Balcells 1995:29). También se ha querido examinar, más específicamente, como parte del género burlesco de la *zoomaquia*, como elogio paradójico, sátira anticulterana y hasta obra dramática parodiada.[1] Con todo, se echa en falta una perspectiva que indague por un aspecto compositivo particular: el de ser una «fantasía» del licenciado Tomé de Burguillos frente a un hecho tan cotidiano en la vida madrileña como era la terrible «brama» o periodo de celo de los gatos. Sería un detalle velado, pero posible pista de lectura si se considera que el amo del gato Marramaquiz es, precisamente, un anónimo «licenciado», que es testigo indirecto de los acontecimientos. Dicho «licenciado» resulta espejo intratextual del licenciado Tomé de Burguillos, en su registro burlesco, como locutor que propone una fantasía o una invitación a imaginar con minuciosas descripciones al público, sin tener que ceñirse a verosimilitud alguna, pues a menudo su voz se identifica con la de la

[1] En torno a la recepción crítica de *La Gatomaquia*, sus fuentes y otros aspectos compositivos, remito al estudio preliminar de A. Sánchez Jiménez a su edición del poema (2022), la cual se emplea para las citas. Entre la bibliografía destacada en torno a *La Gatomaquia*, además de la que se cita en este trabajo, es de interés la monografía de Blázquez (1995), así como la edición anotada y las páginas correspondientes del estudio preliminar que destina I. Arellano al poema en su edición (2019). Asimismo, sobre el lenguaje conceptista de Lope, puerta de entrada para todo el proyecto de las *Rimas humanas y divinas*, consúltese Arellano (2012).

«figura de donaire» o gracioso de la comedia nueva, que inserta cuentecillos, comentarios y disparates para ofrecer distensión al drama (Kerr 2017:149).

Bajo esa premisa, este trabajo se ocupa de cómo los objetos domésticos y otros aspectos de la vida cotidiana se convierten en elementos de la descripción burlesca de los gatos protagonistas, como parte del ejercicio de imaginación o «fantasía» del locutor del poema.[2] En ese mismo sentido, la alusión final a una representación (totalmente irreal) a cargo de un «autor de comedias» pone de manifiesto un motivo recurrente en las recreaciones burlescas de animales (presentes en Quevedo, Cervantes y el propio Lope): la teatralidad animal, es decir la imaginada participación de animales actuando sobre las tablas. Con esto propongo ir más allá de la visión del felino como una máscara o disfraz de un humano identificable y otorgarle una relativa autonomía como personaje. Es el giro posthumanista que se plantean los estudios de animales, el cual puede contribuir al estudio de *La Gatomaquia*.

Para empezar, el poema se alimenta de observaciones sobre la vida felina en el siglo XVII. Conviene resaltarlo, porque si bien muchas de las ideas que encontramos en las representaciones de animales en la época provienen de la cultura clásica (con la *Historia natural* de Plinio y los libros de emblemas como base), *La Gatomaquia* recoge muchos detalles que se encuentran también en otros textos sobre felinos domésticos de entonces y refleja por ende una interacción entre seres humanos y gatos en el día a día. Considérese, sencillamente, el arranque de *La Gatomaquia*, que parece, en ese aspecto, recuperar la lección de la «guerra de ratones y gatos» presente en el canto XXIII del *Carlo famoso*, la cual finalizaba porque al llegar la temporada de celo los felinos olvidaron el combate con los roedores. *La Gatomaquia*, diríamos, empieza donde termina el interludio felino del *Carlo famoso*. El tema tenía entonces antecedentes literarios, pero Lope lo traslada a un entorno urbano específico que ya contaba con una mirada casi costumbrista como la de Quevedo en su poema dedicado al mismo asunto, «Habla con enero, mes de la brama de los gatos» (*El parnaso español*, núm. 459). Se trata de la temporada, terrible para los vecinos, del invierno madrileño, cuando se produce el celo de los gatos, que algunos autores sitúan en enero y otros, en febrero. En la comedia de Lope *Las almenas de toro*, el personaje de Suero

[2] A. Martín (2012) señala algunos de los elementos que comentaremos aquí, pero lo hace desde la perspectiva del erotismo que hace de la gata imagen de la mujer sexualizada.

enumera casos de animales que revelan lo común que es el amor en todas las especies. Los vv. 1569-1604 desarrollan el amor de los gatos, con cierto grado de fantasía, ya que, como en *La Gatomaquia*, el locutor describe los celos como una justa amorosa propia de damas y galanes de comedia, aunque se señala también que ningún amorío se compara «al tierno y gruñido amor / de un gato maullador / por enero en un tejado» (vv. 1570-1572). El locutor de *La Gatomaquia* explicitará la experiencia de la brama, que todo el público conocía de primera mano, en la silva IV.

Producto de la observación también es el tratamiento de los espacios en el poema. El espacio exterior casi siempre está situado en las alturas de los tejados, donde el gato macho vigila lo que ocurre mientras que la hembra se exhibe. Así, la primera escena sitúa a Zapaquilda en el caballete del tejado para que la puedan ver todos los gatos del barrio. Las riñas suelen darse en estos espacios, con un gato abalanzándose sobre el otro, desde un punto más alto, y haciéndolo caer. Mientras, los espacios interiores son, con frecuencia, los desvanes o zaquizamís, que eran espacios oscuros y poco frecuentados por humanos, donde los gatos se escondían y campaban a sus anchas cuando no estaban en la cocina. El desván es lo más cercano al entorno privado del gato: Zapaquilda va a buscar a Marramaquiz a su desván para consolarlo por su melancolía al final de la silva I; en la silva V la boda de los gatos se dará en el desván del padre de Zapaquilda; en la silva VI, Micifuf, Ferrato (padre de Zapaquilda) y los gatos del barrio se reúnen en el desván del suegro para decidir qué hacer ante el rapto. El otro espacio favorito dentro de la casa es la cocina: allí es donde el gato se alimenta y donde retoza junto a las cenizas. En la silva IV, Marramaquiz se encuentra distraído, jugando con un ratón (otra imagen que captura la vida cotidiana del felino, que tortura largamente al roedor por diversión) y, tras enterarse de la próxima boda de Zapaquilda y Micifuf, se vuelve loco, baja a la cocina del licenciado, su dueño, y se cae en la caldera que tiene veneno para ratones. En las cocinas los gatos reinan y hurtan todo lo que pueden, ya que se acostumbraba a no alimentarlos, para mantener despierto su instinto cazador. Esto explica, por ejemplo, que se señale, en la silva II, que Zapaquilda siempre tenga hambre («propia naturaleza de gatas ser golosas»), aunque al mismo tiempo, cuando se le retrata al inicio del poema como paradigma de la belleza, se resalta su buen aspecto diciendo que va «tan fruncida y mirlada / como si fuera gata de convento» (I, vv. 55-56). Los gatos en los conventos eran, efectivamente, muy consentidos, como las pocas mascotas que podían tener los frailes y

era proverbial su gordura y buena salud.[3] Los tiempos de la acción, por otro lado, son bien marcados: todo suele ocurrir entre la noche y el amanecer, los momentos de la jornada que son los más activos en la vida de un gato, pues el resto del tiempo están en reposo, vigilantes o de plano durmiendo.

En lo que respecta a la hembra del felino, se le suele identificar con la mujer lasciva y engañosa, imagen de larga tradición en la literatura, que Lope plasma en *La Gatomaquia* a través de la representación erotizada de este animal (Martín 2012). El mismo Fénix decía, en una de sus cartas al duque de Sessa, que las mujeres tenían en común sus «almas con el gato, porque esas [almas] deben de ser las que ellas dicen que nos dan a nosotros» (*Cartas*, p. 478), con lo que apuntaba a su ingratitud, rasgo señalado del felino, según *La Gatomaquia*, explotando la aliteración, «solo este fuera gato, por ingrato» (VI, v. 192). Sin embargo, existe también un hecho verificable, más allá de las connotaciones eróticas, que asocia a los gatos con las mujeres en el Siglo de Oro: los gatos compartían el espacio doméstico y eran animales de compañía durante las labores cotidianas, además de tener un rol práctico (mantener limpio el ambiente), como lo ejemplificaría el cuadro de *La fábula de Aracne* de Diego Velázquez o la casa de *La Lozana andaluza*, donde también había un gato.[4] Por lo que revelan los refranes, el lugar de la casa favorito del gato era la cocina, junto al fuego (por ser su temperatura corporal baja), para usar las cenizas para tapar sus heces (Cazal 1997). Además, en la cocina se guardaban los alimentos y es por ende el espacio más amenazado por roedores. Por este espacio compartido entre mujeres (sobre todo criadas) y gatos en la casa, los asuntos «felinos» serían materia típica del cotilleo femenino, según prejuicios de entonces, cuando se hablaba de temas entretenidos de la vida hogareña, y en absoluto asunto de hombres. Esto ayuda a entender que el poema *Consultación de los gatos* de Quevedo esté dirigido a una mujer, Aminta, un receptor femenino idóneo debido a que los animales de los que se habla son solo dignos de un chisme de cocina, así como el romance de la criada contando el parto de la gata a la tonta Finea en *La dama boba*. Esto permite igualmente entender la figura de doña Teresa Verecundia en el poema laudatorio de *La Gatomaquia*: la

[3] Sobre la buena vida del gato de convento hablan los vv. 166-217 de la *Consultación de los gatos* de Quevedo (*El Parnaso español*, núm. 527).

[4] La función del gato, el perro y otros animales presentes en la acción de *La Lozana andaluza* se aborda en Rodríguez Mansilla (2020b).

pluma femenina que exalta el poema reflejaría una audiencia femenina ideal, tal como se identificaba el tema felino en otros testimonios de la literatura de la época (más allá del reclamo épico que implica la dedicatoria al hijo de Lope). «Teresa» es nombre típico de criada en el refranero o, sin más, de pícara, tal como lo recogen textos de Salas Barbadillo y Castillo Solórzano (Rodríguez Mansilla 2009). Para soldar esta conexión entre felinos y pícaras o mujeres coquetas, simplemente recuérdese que, entre los tantos nombres que se atribuye la pícara Justina en el «prólogo sumario» que abre su libro se mienta «la paseada, la enseña niñas, la maldice viejas, la del gato» (*Pícara Justina*, p. 118). En torno al gato macho, siempre se recuerda su habilidad para el robo, de allí la conocida metáfora de gato = ladrón (Castro 1926). Esto explica también que el gato se identifique con el mundo picaresco y/o criminal, tanto en su faceta masculina como femenina. Por ello, resulta natural que Zapaquilda pida que, para su serenata, Micifuf entone una jácara, pues es más propia del mundo felino. Otro atributo destacado en el gato es su cobardía o su condición de víctimas de la violencia (tema de *Consultación de los gatos* de Quevedo),[5] por ello resulta tan conmovedor y divertido que los gatos se presenten como valientes y que luchen con tanto pundonor, como gallardos caballeros. El gato ante la amenaza de peligro huye y solo lucha con otro cuando se trata de pelear por la hembra, pero lo hace durante el celo y no por las razones de honor que propone el poema. Expuestos al peligro, los felinos en *La Gatomaquia* se orinan de miedo. A ello apunta la arenga de Micifuf a sus compañeros antes de la batalla, en la silva VII: «Miente el que dijo, y miente el que lo estampa, / que *un bel fugir tutta la vita scampa* / pues mejor viene agora / que *un bel morir tutta la vita honora*» (vv. 241-244). El pasaje contrasta un aserto propio de gato (mejor huir para salvar la vida) con la máxima de Petrarca en torno al *bel morir* propio del hombre valiente y virtuoso.[6]

La *Gatomaquia* recoge entonces una atenta observación de la relación que los humanos sostienen con los gatos. Esto se trasluce dentro del texto desde el inicio, cuando se va desplegando la figura misteriosa de un sujeto que es testigo de algunas de las acciones. En la silva I, se indica que el tejado donde se luce Zapaquilda es «confín del corredor de un licenciado»

5 Un estudio a fondo de este poema felino de Quevedo en Rodríguez Mansilla (2019).

6 Torres (2008:13) advierte la feminización de Micifuf, quien peca de vanidoso («Zapinarciso»), arrogante y tan poco viril que hasta se pierde su propia boda.

(v. 63). Ese anónimo licenciado vuelve a aparecer en la silva IV, cuando se menciona la cocina donde trabajan sus esclavas, Paula y Marina. En esa cocina, Marramaquiz sufre el accidente del que queda pelado por caer en una caldera de agua caliente que contenía veneno. El licenciado aparece y se identifica como dueño del felino: «En fin, de ver el gato lastimado / que le había criado / envió por triaca» (vv. 384-386). La silva acaba con el gato que entra en un profundo sueño por la medicina: «El gato, con paciencia, / respeto de su dueño, / tomó dos onzas y rindiose al sueño» (vv. 391-393). En la silva siguiente, el locutor arranca con una justificación del asunto del poema, dirigiéndose al dedicatario, don Lope, hijo del Fénix: «Y no permitas, Lope, que te espante / que tal sujeto un licenciado cante / de mi opinión y nombre» (vv. 24-26), pues bien podría, señala, cantar las hazañas bélicas de un ser humano, solo que no tiene por seguro que se lo retribuyan. En este pasaje, el tal licenciado es el mismo Burguillos, evidentemente, un Lope con cascabeles que se mofa de la ingratitud de los patrones, por lo cual se dedica a cantar en sus *Rimas* no solo historias de gatos, sino también a la belleza de una lavandera. A estas alturas, este «yo» que se llama licenciado y la figura evanescente del licenciado dueño de Marramaquiz invitan a la confusión. Mucho más cuando se ve, en la silva VI, que Marramaquiz regresa a la dispensa del licenciado, aludiendo de nuevo a la esclava Marina, para robar alimento que ofrecerle a la secuestrada Zapaquilda, aunque esta no lo acepta.

Con ello, se promueve una cadena de asociaciones: el licenciado dueño de Marramaquiz como personaje secundario o testigo, el locutor (otro licenciado) y la vida cotidiana alrededor de un barrio donde el celo de los gatos ha generado gran revuelo. Se entiende entonces que todo el poema es una recreación fantástica de una supuesta batalla entre los gatos que se contempla todos los días, pero que se han convertido, a través de la perspectiva de un letrado poeta, en personajes dignos de una comedia de capa y espada. Si bien esta perspectiva ha sido largamente explorada,[7] me interesa enfocarme en *La Gatomaquia* más bien como ejemplo de la teatralidad animal, un recurso cómico de algunas ficciones de la época, que consistía en proponer al lector un disparate: el montaje de una obra de teatro con actores que fuesen animales. A ello apunta el final de la silva VII, más que a un montaje real, a uno imaginado: «Y para celebrar el casamiento, / llamaron a un autor de los famosos, / que, estando

[7] El estudio clásico al respecto es el de Pedraza Jiménez (1981:580), para quien «*La Gatomaquia* es una risueña desmitificación de los mitos escénicos lopescos».

todos en debido asiento, / en versos numerosos / con esta acción dispuso el argumento» (vv. 401-405). El «autor» dispondría la «acción» con «todos» los felinos «en debido asiento», es decir en sus respectivos lugares o roles, según lo dispusiera la habilidad del director de escena.

En el Siglo de Oro, los animales podían ejercer como personajes sobre las tablas. Por entonces, se creía que los perros y los monos tenían inclinación natural hacia la comicidad. Tan solo imaginar animales en escena en situaciones absurdas podía generar risa de inmediato, sobre todo para satirizar la figura del mal poeta de comedias. Así lo refleja Quevedo en el *Buscón*, a través de aquel sacristán escritor que hablaba de una comedia llamada *El arca de Noé*, la cual «hacíase toda entre gallos y ratones, jumentos, raposas, lobos y jabalíes, como fábulas de Isopo» (pp. 69-70). Cuando Pablos le preguntaba sobre la dificultad técnica de representar la obra con tales actores y a la vez con parlamentos de personajes, el sacristán señalaba que «yo tengo pensado de hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan, y meter para el entremés monas» (p. 70). La alusión final a la mona como representante tiene cierto respaldo real, mucho más si recordamos en el *Quijote* (II, 25) a maese Pedro, el titerero que andaba acompañado de su «mono adivino» que respondía a las preguntas del público. Dicho mono estaba evidentemente amaestrado (como un actor profesional) y había hecho ganar a su dueño buen dinero. En Cervantes también encontramos la presencia de la teatralidad animal, referida en el *Coloquio de los perros* (donde Berganza cuenta que hacía ganar dinero a uno de sus amos haciendo trucos y que más tarde trabajó hasta en tres compañías de cómicos), y más que nada puesta en práctica en el capítulo 46 de la segunda parte del *Quijote*, en el que el protagonista sufre el «espanto cencerril y gatuno», aquella broma cruel que provoca que unos gatos enfurecidos literalmente le lluevan encima. En el episodio, los gatos no son solo un recurso de humor, sino ante todo un espectáculo para un público cautivo, así como la puesta en práctica de un montaje de carácter teatral no exento de errores. Los perros pueden ser entrenados para actuaciones más o menos elaboradas para un público cautivo, como lo demostraba Berganza en su periodo de perro artista; la actuación del gato es, por contraste, súbita y torpe, en el marco de la producción *amateur* que llevaban a cabo los duques y las criadas tras bambalinas.[8]

[8] Sobre la teatralidad animal que explora Cervantes en este episodio del *Quijote* y otras referencias a animales sobre las tablas, puede consultarse Rodríguez Mansilla (2020a).

Lope, entonces, está respondiendo a un fenómeno, el de la teatralidad animal, que ya se había practicado como recurso cómico, solo que amplificado a toda *La Gatomaquia*: al proponer las acciones en verso, con parlamentos, acciones y personajes así diseñados, está llevando al texto una forma de hacer teatro con animales apelando a la imaginación del lector: «The cats of *La Gatomaquia* are humorous props and puppets, the apparatus through which the poet's messages are conveyed» (Kerr 2017:140). Si bien todo el poema invita a imaginar, en las últimas silvas se insertan exclamaciones sobre cómo sería la representación de los gatos en las tablas teniendo en consideración las imágenes que se están recreando con palabras para el lector. En la silva VI, explicando que Micifuf llegó tarde a la boda, por lo que no pudo evitar el rapto, se cuenta que el motivo se encontraba en que el zapatero que le llevaba las botas vivía lejos y que no podía ponerle las botas que iba a lucir: «¡Oh, quién, para olvidar melancolías / de las que no se acaban con los días, / un gato entonces viera / con bota y calza entera!» (vv. 74-77). Otro reclamo similar se encuentra tras la minuciosa descripción de Micifuf a caballo, cuando se discute, en una digresión cómica, la posibilidad de encontrar caballos tan pequeños como para que los monte un gato: «Mas si dudare alguno de que hubiese / caballos tan pequeños, / pareciéndole sueños» (vv. 77-79) y se insertan las autoridades del caso (Plinio y Homero) para sostener su existencia. Pues bien, «pareciéndole sueños» es lo que está pasando todo el tiempo en *La Gatomaquia*, tenemos que asumir la lectura como si experimentáramos un sueño o una suspensión de la incredulidad, como proponía también el pacto narrativo del *Coloquio de los perros*, aunque aquí con el respaldo de la tradición poética de la *zoomaquia*. En la descripción del ejército felino se presenta otra exclamación que llama a imaginar la presencia de sus figuras: «Ver tanto gato, negro, blanco y pardo / en concurso gallardo / de dos colores y de mil remiendos / dando juntos maúllos estupendos, / a quién no tuviera gusto, / por triste que estuviera, / aunque perdido injustamente hubiera / un pleito, que es disgusto, / después de muchos pasos y dineros / para leones fieros» (vv. 206-215). En ambas citas se verifica que las acciones del poema se presentan como un espectáculo admirable, digno de ver como entretenimiento, un alivio frente a la vida real: las aventuras de los gatos (leones o tigres en miniatura) serán paliativo frente a las desgracias humanas, las que «no se acaban con los días» (desdichas del periodo *de senectute*) o las que se sufren con aquellos «leones fieros» que son los letrados en los pleitos legales.

Prestemos atención ahora a lo de «de dos colores y de mil remiendos» (v. 208) para caracterizar la apariencia de los gatos, porque apunta a la materia prima del poema: los objetos cotidianos, reciclados, rotos, abandonados o robados, que forman parte de la vida diaria del gato. Todos los accesorios de los felinos del poema son materiales que recogen de su entorno, resaltando la condición doméstica y eminentemente urbana que recoge la mirada del locutor. Si «en las *Rimas de Tomé de Burguillos* podremos ver la hipervalorización de las pequeñas cosas» (Pedraza Jiménez 1978:393), en *La Gatomaquia* estas pequeñas cosas constituyen todo el ajuar y el aparato de los actores que representan las acciones en el pequeño teatro felino.[9]

En *La Gatomaquia* contamos con varias descripciones detalladas del espectáculo tal como debemos recrearlo en la mente. Tenemos descripciones de los dos gatos engalanados para cortejar a la dama: Marramaquiz en la silva I y Micifuf en la silva III. En lugar de caballo, Marramaquiz (I, vv. 100-123) va montado en una mona (animal al que se le reconocían dotes histriónicas), su calzado son dedales propios de segadores, su espada es una cuchara de plata (lo cual lo ennoblece, pues en otras descripciones de gatos armados se mencionan cucharas de hierro), la capa era de una calza vieja, la gorra es media toronja y el penacho que le adorna es de un papagayo que había cazado, por último la *cuera* o chaqueta es el remiendo de un guante y su valona o cuello era originalmente un puño de niña. Micifuf, por su parte (III, vv. 19-37) reemplaza la toronja por un cucharón de hierro sin cabo, su broquel o escudo es la tapa de una olla, su espada es un cuchillo pequeño de limpiar zapatos, su capa originalmente era un gorro, aunque sin visera ni alas, las plumas que le adornan se las arrancó a un gorrión. Los materiales de la representación son objetos reciclados (a los que se ha dado segunda vida), descartados por los humanos como desperdicios o bien robados. Se trata de todo lo que se puede encontrar en el espacio doméstico (la cocina, el desván, la recámara), por donde suele pasearse el gato. En esa medida, la fantasía que ofrece *La Gatomaquia* está sentada en una base realista,

9 Torres (2008:14) igualmente advierte este tono realista y mundano. Pedraza Jiménez (1981:565) identifica esta modalidad de representación de *La Gatomaquia* con el costumbrismo: «A través de esta epopeya Lope caricaturiza aspectos diversos de la realidad humana, al tiempo que se esponja y complace en la descripción de cacharros domésticos, vestidos, zapatos, cintas, perfumes…, característicos de las costumbres españolas del siglo XVII».

producto de la observación del entorno propio del felino casero y sus hábitos (el robo y la cacería).

Igualmente, *La Gatomaquia* exprime la función histriónica del cuerpo del felino y sus movimientos típicos: la cola es un atributo de belleza, que se equipara al cabello femenino (por su gracia y belleza) en las gatas o a la barba en los machos (de allí la «cola venerable» del gato astrólogo o la cola temblorosa de un malherido Garraf) y a la mano humana (porque se emplea para acariciar o para juntarla a la cola del otro como se toman de las manos los amantes);[10] la pata del gato solo se refiere como prolongación del brazo humano en los machos: sirve para atacar o defenderse, como en la «manotada» de Marramaquiz a Garraf (silva II) o para pelear sujetando una cuchara de hierro, como en la riña de la boda de Zapaquilda en la silva V. Las peleas de *La Gatomaquia* se deciden en saltos y caídas.[11] En la silva II, contamos con la pelea de Marramaquiz y Garraf, paje de Micifuf que cae por la fuerte manotada que da su rival saltando hacia él; más adelante Zapaquilda, en un arranque de celos salta contra el nuevo amor de Marramaquiz, Micilda, y ambas caen del tejado. En el asalto a la torre donde está retenida Zapaquilda, en la silva VII, los gatos trepan aprovechando sus uñas y algunos caen en el ataque, llevando entre sus garras trozos del muro.

En la silva V, se describe el ambiente en el que se va a realizar la boda, en el desván del padre de la novia, decorado para la ocasión: la barandilla del estrado es de pedazos de una estera vieja y las tarimas son de corcho (vv. 129-133), nuevamente objetos reciclados que recrean el espacio doméstico femenino (el estrado), tan estrechamente identificado con los felinos. Por último, la descripción del ejército que Micifuf cuando va a rescatar a Zapaquilda, en la silva VII (vv. 31-52), está llena de elementos adaptados para la ocasión: las picas de los gatos nobles son «varas de medir» y saetas de ballesta, en tanto que las de los plebeyos son varas para aguijar monturas; las alabardas son de cucharones de diseño especial que asemejan la forma del arma ofensiva real («con palas como media lunas»). Las armas de fuego son de huesos de pierna que se han vaciado: los arcabuces (de cañón delgado) son de hueso de carnero y los cañones (más gruesos) son de vaca. El locutor

[10] La cola gatuna no está exenta de connotaciones eróticas, pues puede ser significar los órganos sexuales, tanto masculinos como femeninos, o el ano mismo si el contexto lo permite (Martín 2012:412-413).

[11] Los saltos en batalla son atributo inherente al ataque felino, pero existe una tradición épica del salto del guerrero, como estudia Carneiro (2022).

llega a decir que las imitaciones de arcabuz fueron aportadas por gatos de pasteleros, gracias a los cuales tienen acceso a esos materiales, especificando que «no fueron de gato de ventero, sospechosos en tales ocasiones» (vv. 49-50) de dar gato por liebre. Es de observar que la mayoría de materiales apuntados pertenecen al mundo de la alimentación, en la cual está basada toda la economía de los felinos: roban y cazan para comer y para alcanzar el amor de la gata cortejada.

No es casualidad por ende que el desenlace del poema esté vinculado a esa necesidad de obtener alimento. Cercado por sus enemigos, Marramaquiz hace una incursión arriesgada a la cocina para robar algo de comida que ofrecer a su amada, que se encuentra cada vez más débil. Por mandato de Júpiter (ante el peligro de que no quede quién cace a los ratones), una bala perdida de un príncipe lo alcanza y muere, porque el final de la guerra se precipita, sin mayores muestras de heroísmo de vencidos o gloria de vencedores. Esta solución es un guiño a la intervención de los dioses en la épica clásica, pero también un reflejo de la idea, tan arraigada en la época, del gato como recurso de control de la higiene casera (nadie apreciaba a los gatos por otra razón que no fuese utilitaria). Este final abrupto puede asimismo entenderse a la luz de la teatralidad animal, la cual está marcada por un montaje caótico, de directores que no saben dirigir o actores que se salen del libreto: ocurre con los gatos actores en el «espanto cencerril y gatuno» que sufría don Quijote (donde uno de los felinos se le echa al rostro y lo deja muy magullado, algo que no esperaban sus burladores); ocurre en la *Consultación de los gatos* de Quevedo, cuando interrumpe la sesión un fiero perro alano que hace que todos los felinos salgan despavoridos para salvar su vida, con lo que abandonan el escenario y dejan al espectador sin saber cuál era su decisión. En ese sentido, el final de *La Gatomaquia* es el final típico de una producción con animales, según se solía imaginar.

En suma, estas notas de lectura de *La Gatomaquia* a la luz de convenciones en torno a los gatos en la literatura de la época permiten extraer rasgos que lo hacen un poema de notable factura y probablemente no solo culmen de la épica burlesca, sino también de la literatura felina aurisecular. Aunque humanizados, la representación de los gatos de *La Gatomaquia* se nutre de todos los materiales que caracterizan la vida felina real. El poema nos presenta una observación atenta de su vida cotidiana: la brama como espectáculo y malestar público en la ciudad, los espacios propios del gato (tejados, desvanes, cocinas), su rutina (el robo, la cacería), sus movimientos

y actitudes (cola, patas y saltos), a lo que se suma la puesta en práctica de la teatralidad animal como fantasía anclada en la realidad más inmediata (con materiales propios del entorno felino) y la asimilación de los logros de una tradición literaria con la que Lope está bien familiarizado. Dicha tradición incluiría el interludio del *Carlo famoso*, la poesía de felinos de Quevedo, el epitafio animal (si se trae a cuento el soneto a la sepultura de Marramaquiz, como anejo de *La Gatomaquia*)[12] y otros textos lopescos previos inclusive, como lo evidencian fragmentos felinos de *Las almenas de toro* y *La dama boba*. De la mano de todos esos elementos, *La Gatomaquia* representa un paso trascendental hacia la concepción moderna del gato como animal de compañía y solaz de sus dueños (sitial que ya tenía el perro por entonces) tal como lo estaría fantaseando aquel anónimo licenciado testigo que tanto nos recuerda al espíritu socarrón de Tomé de Burguillos.

Bibliografía

Arellano, Ignacio, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, IDEA, Nueva York, 2012.

—, «Noticia general de las *Rimas humanas y divinas*», en Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. I. Arellano, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2019, pp. 13-159.

Balcells, José María, «*La Gatomaquia*: de la innovación al canon», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 29-35.

Blázquez Rodrigo, Marcelo, *La Gatomaquia de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1995.

Carneiro, Sarissa, «Vuelo y caída del héroe en la épica de Arauco: constancia y metamorfosis de una imagen mnémica», *Calíope*, XXVII (2022), pp. 133-56.

Castro, Américo, «El *gato* y el *ladrón* en el léxico de Quevedo», *Archivio Glottologico Italiano*, I (1926), pp. 140-142.

Cazal, Françoise, «Gatos y gatas en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo de Correas (1627)», *Criticón*, LXXI (1997), pp. 33-52.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Real Academia Española, Madrid, 2004.

[12] En torno al soneto al difunto Marramaquiz y otros epitafios burlescos de animales domésticos en la literatura áurea, remito a Rodríguez Mansilla (2023).

Kerr, Lyndsay G., *Luis de Góngora and Lope de Vega. Masters of Parody*, Támesis, Woodbridge, 2017.
López de Úbeda, Francisco, *La pícara Justina*, ed. L. Torres, Madrid, Castalia, 2010.
Martín, Adrienne, «Erotismo felino: las gatas de Lope de Vega», *AnMal Electrónica*, XXXII (2012), pp.405-420.
Pedraza Jiménez, Felipe, «El desengaño barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», *Anuario de Filología*, IV (1978), pp. 391-418.
—, «*La Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 565-580.
Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Crítica, Barcelona, 2001.
—, *El Parnaso español*, ed. I. Arellano, Real Academia Española, Madrid, 2020.
Rodríguez Mansilla, Fernando, «*La niña de los embustes*, entre Salas Barbadillo y Castillo Solórzano», *Dicenda*, XXVII (2009), pp. 109-30.
—, «Quevedo y los estudios de animales: una lectura de "Consultación de los gatos" (núm. 750)», *La Perinola*, XXIII (2019), pp. 129-149.
—, «Teatralidad animal en *Don Quijote*», *eHumanista/ Cervantes*, VIII (2020a), pp. 84-99.
—, «Animales y espacios en *La Lozana andaluza*», *Romance Notes*, LX (2020b), pp. 491-501.
—, «Epitafios burlescos de animales (perros y gatos)», en *La burla en el Siglo de Oro: teatro, literatura y artes*, ed. F. Cotticelli, F. Gherardi y C. Mata Induráin, Batihoja, Nueva York, 2023, pp. 173-188.
Sánchez Jiménez, Antonio, «Introducción», en Lope de Vega, *La Gatomaquia*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2022, pp. 9-67.
Torres, Isabel, «*La Gatomaquia* and Positive Parody», *Calíope*, XIV (2008), pp. 5-22.
Vega, Lope de, *A Critical and Annotated Edition of Lope de Vegas's Las almenas de Toro*, ed. T. E. Case, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill, 1971.
—, *Cartas (1604-1633)*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2018.
—, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. I. Arellano, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2019.
—, *La Gatomaquia*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2022.

Jerónimo de Urrea y su traducción de *Le Chevalier délibéré*, de Olivier de la Marche

Marcial Rubio Árquez
Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara

De la trabajada y meritoria vida de don Jerónimo de Urrea sabemos muchas cosas gracias al primigenio trabajo de Borao (1866) y, sobre todo, a la monumental monografía que Pierre Geneste (1978) le dedicó, recientemente resumida y actualizada por Eugenia Fosalba (2017:92-98). Meritoria sobremanera resulta también la ficha biográfica que María de las Nieves Muñiz Muñiz (*DBe*) le ha dedicado recientemente y, obviamente, cuanto se expone en Cacho Blecua (2009). De esta forma sabemos que debió de nacer hacia 1510 y que fue hijo bastardo de Jimeno II de Urrea, segundo vizconde de Biota. Sus primeros años los debió de pasar en Épila, pueblecito cercano a Zaragoza. Como costumbre quería, comenzó temprano su carrera militar y así le vemos ya en la campaña contra la invasión francesa del Piamonte en 1536, donde será testigo de excepción de la muerte de Garcilaso de la Vega en Le Muy, en la Provenza francesa, hasta donde las tropas imperiales persiguen a los invasores. Debió de quedarse ya en Italia, desde donde debió de salir para participar en la gloriosa conquista de Túnez y, poco después, en 1541, en Argelia. En 1543 le vemos de nuevo en el Viejo Continente, combatiendo al lado del Emperador contra el rey de Francia. Participa así en la gloriosa jornada de Mühlberg (24 de abril de 1547). Volvió de nuevo a Italia y quizás participó en la guerra que a partir de 1551 opuso a Enrique II de Francia contra Carlos V, siempre por el dominio de Italia. Debió de servir bien y fielmente porque en 1554 le encontramos como gobernador de la estratégica ciudad de Tarento, en el extremo sur de Italia. Allí está poco, porque ya en 1556 se encuentra con el duque de Alba, don Fadrique Álvarez de Toledo, y Enríquez de Guzmán, que ha sido nombrado virrey de Nápoles. Bajo su estandarte debió de combatir en la invasión de los estados pontificios por

la incomprensión de Pablo IV hacia la política imperial. La guerra, como se sabe, duró poco y ya en septiembre de 1557 se firma el fin de las hostilidades, que, al parecer, coincide también con el final de la gloriosa carrera militar de Urrea, que le mereció el preciado título de caballero de la Orden de Santiago.

Por los datos pacientemente recopilados por Geneste (1978), debemos suponer que después vuelve a Nápoles, donde aparece en distintos documentos todavía en 1564, pero son solo suposiciones, porque lo cierto es que documentalmente perdemos sus huellas entre 1557 y 1560. En 1564, como acabamos de apuntar, toma posesión como virrey de Apulia, región en el sur de Italia, cargo en el que permanecerá hasta 1566. Finalmente, en 1569 viene acusado del pecado nefando y el rey de España encarga una investigación para aclarar los hechos. Debemos suponer, por la falta de noticias oficiales con respecto a las pesquisas, que la misma resultó vana y, por tanto, la acusación debió de ser falsa. Como sea, no se vuelve a tener noticias de Urrea. Sabemos que en 1574 estaba ya muerto.

De lo dicho se entenderá que nos encontramos con un preclaro ejemplo de soldado poeta, como otros amigos suyos de su misma generación, que «tomando ora la pluma, ora la espada», recorrió toda Europa defendiendo la política imperial y, como veremos a continuación, dedicando no pocas horas a la literatura. En efecto, a esta ingente actividad militar le va acompañada una no menos conspicua actividad literaria. Su primera obra, la traducción del *Orlando furioso* de Ariosto en octavas, impresa por primera vez en Amberes, por Martín Nucio, en 1549. A esta primera edición le seguirán otras once ediciones antes de acabar el siglo, lo que da buena prueba de la calidad de su traducción y del éxito editorial alcanzado. Es, por lo demás, la traducción que todavía hoy leemos de la obra de Ariosto. En 1555 publica la siguiente obra, que será a la que pienso dedicar las siguientes páginas, la traducción de *Le Chevalier délibéré*, de Olivier de la Marche. Entre 1550 y 1560 debió de traducir las doce églogas de la *Arcadia* de Sannazaro, pero no llegó a publicarla. Inspirada también en el poeta napolitano era la novela pastoril titulada *La famosa Épila*, perdida pero de existencia indiscutible, dado que la cita Uztarroz en los preliminares de la edición zaragozana de 1642 de la que será la última y más conocida obra de nuestro autor, el *Diálogo de la verdadera honra militar* (1566).[1] Todavía tendría tiempo para componer el

[1] De esta obra contamos con una edición moderna (Urrea 1992), pero los muchos errores que contiene hacen imprescindible una nueva edición.

inédito *El Victorioso Carlos Quinto*, concluido antes de 1570, y una novela de caballerías, *Don Clarisel de las flores* (1879) (Marín Pina 2002). Y todo esto acompañado por una discreta producción poética, tanto en metros castellanos como italianos, casi toda con el honor de haber sido impresa.

Y, pese a todo este empeño, donde pluma y espada parecen competir por la excelencia, Urrea tuvo y ha tenido una desigual fortuna crítica. Así, mientras encontramos citas, referencias y comentario elogiosos de personajes tan importantes como Luis Zapata, Alfonso de Ulloa, Gregorio Hernández de Velasco (también él traductor de Sannazaro), de Hernando de Hoces, traductor de los *Trionfi* de Petrarca en 1554, de Juan de Mal Lara, del cultísimo y polifacético y, ya en la otra orilla, Ortensi Lando, el misterioso autor de *Paradossi* (1543), no faltan los otros muchos y no menos ilustres que le achacan poco vigor poético, absoluta ausencia de originalidad o consideran inútil o de poco valor su labor traductológica (Muñiz Muñiz *DBe*). Este último juicio se aplica también a la obra que ahora nos ocupa, la traducción de *Le Chevalier délibéré*, de Olivier de la Marche, por lo que quizás resulte obligatorio afrontar en primer lugar la cuestión de la originalidad de la traducción. Uno de los primeros estudios sobre Urrea y que, en cierto sentido, sirvió para resucitar su interés entre los estudiosos es del de Borao. Al repasar la producción de don Jerónimo, llegado al punto que aquí nos interesa, manifiesta lo siguiente:

> 4.ª *Discurso de la vida humana y aventuras del caballero determinado*, traducción de *Le Chevalier délibéré* de Oliverio de la Marche, obra en 238 estancias de a ocho versos, que tuvo en Francia una docena de ediciones incunable, y en España dos traducciones, la una de Urrea, impresa en Amberes, 1555, en Medina el mismo año […], y la otra, más célebre, porque es fama que fue traducida en prosa por Carlos V, y metrificada de orden de este por Hernando de Acuña en trescientas setenta y nueve quintillas dobles, la cual fue impresa en Amberes, 1553 (Borao 1866:29-30).

No hay, como se ve, ni la más mínima alusión a que Urrea se hubiera aprovechado del trabajo de Acuña, presentándose ambas traducciones no solo como independientes, sino también como sustancialmente diferentes.

Ya a mediados del siglo pasado, el que todavía hoy sigue siendo el trabajo fundamental sobre las versiones españolas de *Le Chevalier délibéré*, manifestaba parecer bien distinto:

> Repitiéndose siempre que Urrea tradujo también *Le Chevalier délibéré* no se ha reparado en que lo que Urrea hizo no fue sino parafrasear a su manera la traducción anterior de Hernando de Acuña (Clavería 1950:152).

Llegando, pocas líneas después, a un juicio tan radical como rotundo: «Lo que puede afirmarse de una manera rotunda es que el *Discurso de la vida humana y aventuras del caballero determinado* no se hizo sobre el poema francés de La Marche. Urrea sigue el libro de Acuña paso a paso» (Clavería 1950:152). Obviamente, el brillante estudioso aporta después pruebas documentales que parecen apoyar cuanto ya dicho.

Algunos años después, el que todavía sigue siendo el trabajo más importante sobre Urrea modifica un poco tan radical afirmación, observando que, si bien es cierto que a la hora de afrontar su traducción el aragonés tenía bajo control la versión de Acuña —de la cual reprobaba la forma, pero no el fondo—, quizás fuera exagerado afirmar que, pese a esto, no tuvo en cuenta el original francés, llegando a afirmar de modo rotundo que «a y regarder de près, on s'avise que le texte français est utilisé conjointement avec la première traduction» (Geneste 1978:183). Obviamente, el ilustre hispanista francés alega pruebas textuales de cuanto afirmado. Y su juicio final al respecto no puede ser más clarificador: «Ces exemples, choisis parmi d'autres, sont de nature, nous semble-t-il, à nuancer le caractère absolu du jugemente de Carlos Clavería» (Geneste 1978:186). Obviamente, conviene aclarar que estas puntualizaciones sobre la traducción no afectan a la casi identidad de juicio sobre el valor poético de la traducción de Urrea, pues que mientras Acuña

> a fort sagement choisi ses moyens. Bien que par moments il se voie contraint à quelques inexactitudes, á une légère paraphrases, bien qu'il soit amené parfaois á sacrifier la saveur du bon vieux français, il travaille selon une formule appropriée, fait preuve d'une bonne intelligence du texte dificile de La Marche, en même temps que d'un très souple genie,

Urrea, por el contrario, «adopte, dans son enthousiasme italianisant, un moule totalement inadéquat qui, en dehors même des aventures inherentes à toute versión métrique, suppose, pour que la pâte y entre et le remplisse, de continuelles manipulations» (Geneste 1978 :220).

Pareciera, por tanto, que el motivo desencadenante de la falta de calidad de la traducción de Urrea fuera su desaforado intento de italianizar el texto.

Dicha italianización, obviamente, se ejerce sobre el léxico, sobre la imaginería poética, pero sobre todo sobre la elección métrica de Urrea. Conviene, pues, que dediquemos algunas líneas a este aspecto recordando, porque nos será útil para lo que vendrá después, la justificación de Acuña —que parece ser el modelo loado por Geneste— a la hora de elegir la estrofa de su traducción:

> Hízose esta traducción en coplas castellanas antes que en otro género de verso, lo uno por ser este más usado y conocido en nuestra España para quien principalmente se tradujo este libro. Y lo otro porque la rima francesa, en que él fue compuesto, es tan corta que no pudiera traducirse en otra mayor sin confundir en parte la traducción comprehendiendo dos y tres coplas en una, o poniendo de nuevo tanto sujeto que fuera en perjuicio de la obra. Y así lo traducido va una copla por otra y lo que en ellas se añade es en partes donde no daña… (*El Cavallero determinado*, 9v).

Dos son, por tanto, las razones que motivan la elección métrica de la traducción: la difusión de la copla castellana entre los hipotéticos lectores del texto y el hecho de ser esta la estrofa que más se aproxima a la escueta estrofa francesa (ocho versos, de longitud irregular, pero con predominio de octosílabos y endecasílabos). Resulta en cualquier caso sospechoso que en una fecha como 1553 —fecha de la primera edición de la traducción castellana— se rechacen de forma tan radical las innovaciones aportadas desde al menos diez años antes por el libro que cambiará la historia de la poesía en lengua castellana (*Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso*, Barcelona, 1543), y lo resulta todavía más si consideramos que el propio Acuña es, sin duda, uno de los primeros y más entusiastas aficionados a la lírica de inspiración petrarquista (Cabello Porras y Pérez-Abadín 2011) y que encabeza su amigo Garcilaso.[2] Por eso quizás no sea del todo exagerado afirmar que en la elección del verso no solo influyeron las razones apuntadas por el propio Acuña, sino también el deseo del inspirador de la traducción, Carlos V, quien seguramente no solo estaría más conforme con los metros tradicionales castellanos, sino que la traducción en una métrica tradicional y, en cierto sentido, arcaica le parecería más acorde con la del original

[2] Recuérdese que durante mucho tiempo se consideró que el epigrama que figura al final de la edición era de Garcilaso, si bien parece demostrado que en realidad es de un hijo suyo. Una traducción del texto con un buen comentario se puede leer en Pascual Barea (2002).

francés, a la postre un texto de finales de la Edad Media, pues es de 1483 la primera edición conocida.

Como sea, parece claro que es justamente la métrica la motivación principal de la versión de Urrea, como ya se encarga de decirnos el cultísimo Juan Martín Cordero (Martos 2015) en el soneto que figura antes del prólogo, «en loor de la nueva traducción y traductor del Cavallero determinado»:

> Determínate tú, determinado,
> caballero por nombre, y valeroso,
> a salir que te vean animoso,
> cuantos el mundo tiene de tu grado.
>
> Sal con canto más alto y encumbrado,
> muestra tu estilo grave y amoroso,
> y da a entender el fin tan trabajoso,
> que los mundanos tienen ordenado.
>
> Urrea te hizo hablar tan gravemente
> como conviene que hable un caballero
> determinado a todas aventuras.
>
> Urrea te levanta entre la gente,
> y te quiere poner como primero
> que menosprecies las desaventuras
> (*Discurso de la vida humana…* [Amberes], fol. 1v).

Afirmaciones como las que leemos en el v. 5, «Con canto más alto y encumbrado», o en el v. 9, «Urrea te hizo hablar tan gravemente / como conviene que hable un caballero», creo que arrojan suficiente luz sobre el motivo de la nueva traducción. Pero todavía es más tajante el propio Urrea cuando al final de su prólogo, tras hacer un breve resumen y una propuesta de interpretación del texto que presenta, exclama lo siguiente: «Y por tratar el libreo materia grave, lo he traducido en verso grave, así como tal historia requiere» (*Discurso de la vida humana…* [Amberes], fol. 3). Este «verso grave» no es otro que los tercetos encadenados.

Creo evidente que, para cualquier conocedor de la poesía aurea, la anterior afirmación de Urrea, todavía más si la relacionamos —como conviene hacer— con la de Acuña, remite de manera inexorable a uno de los textos

fundacionales de la lírica italianista: la carta «A la Duquesa de Soma» que Boscán incorpora, a modo de prólogo, al inaugurar el II Libro de sus poesías, explicando la estructura de su obra:

> En el primero habrá vuestra señoría visto esas coplas (quiero decirlo así) hechas a la castellana […] Este segundo libro tendrá otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y canciones, que las trobas de esta arte así han sido amadas siempre. La manera de estas es más grave y de más artificio y (si no me engaño) mucho mejor que la de las otras (Boscán 1999:115).

Mas allá de que el término sea de uso corriente y que todavía lo sea más en el contexto que aquí se hace, la coincidencia entre ambos poetas en designar este estilo —el italiano— «grave» resulta sospechosa. Sospechosa porque conviene recordar que entre los primeros —si no el primero— en utilizar la «terzina incatenata» —esto es, los tercetos encadenados de la traducción de Urrea— en la lírica peninsular se encuentra precisamente Juan Boscán en sus epístolas (Ruiz Pérez 2004).

Por aquí, claro, encontraba Urrea una justificación de su nueva traducción, pues la insertaba —al menos, pero es tanto, métricamente— con el libro fundacional de la nueva poesía castellana y también, como hemos visto, con el juicio que Boscán daba a ambos tipos de poesía: la tradicional castellana —en la que Acuña había insertado su traducción— y la italianizante. En dicho libro, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, el curioso lector se encontraba ejemplos de la estrofa en ambos poetas, pues a las incluidas por Boscán en el libro III correspondía el toledano con dos maravillosas elegías con idéntico metro. No se trata, ahora no, de una casualidad. Más bien parece evidente que el culto, viajado e italianizado Urrea quería cambiar no el fondo de la traducción —que en esto Acuña parece insuperable—, pero sí la forma. Verter las enseñanzas del texto medieval francés en un nuevo contenedor, en una nueva forma métrica que lo hiciera más moderno, más apetecible comercialmente —sobre esto volveré en breve— y también, insisto, más «grave», que, como nos enseña Covarrubias, «vale autoridad y calidad». Y es que, en efecto, si no bastara ya la de los padres fundadores de la poesía italianista española para dar suficiente legitimidad a la propuesta de Urrea, cualquier lector culto y poéticamente avezado de la época, incluso si poco conocedor cuando no reticente de la propuesta

de los dos amigos anteriormente citados, podía encontrar, al menos, dos claros ejemplos que justificaban por sí solos la nueva traducción de Urrea. En efecto, para dicho lector debía resultar fácilmente identificable el tipo de estrofa utilizada por Urrea con la de otro de los textos fundacionales de la lírica occidental, la *Commedia* o *Divina Commedia*, compuesta, como es sabido, en *terzine incatenate*, también llamadas, por ello, *terzine dantesche*. La obra dantesca, como sabemos, conoció una primera edición en 1472, pero fue seguramente compuesta entre 1304-7 y 1321. Otro texto en el que también pudo inspirarse Urrea a la hora de versificar su versión de *Le Chevalier Délibéré* son, claro está, los *Triunfi* de Francesco Petrarca, también ellos escritos, como sabemos, en tercetos encadenados. Los *Triunfi* fueron escritos entre 1351 y 1354 y con una edición prínceps en Venecia, 1470. Insisto con las fechas, como creo que se adivinará, porque más allá de la fecha de redacción, estamos antes dos obras dadas a conocer al gran público a través de ediciones incunables de finales del XV y esta cronología coincide con la del texto francés, también publicado a finales de dicho siglo. Con ello intento explicar que para un lector culto —y ahora no me refiero solo a Urrea— sería bastante evidente la legitimidad de traducir el texto francés medieval en una métrica también medieval, la *terza rima*. Procediendo de esta manera, Urrea cumplía dos objetivos: por un lado, como ya hemos dicho, se actualizaba el texto, vertiéndolo en una métrica innovativa para el público español de mediados del XVI pero, además y sin negar lo anterior, gran parte de dicho público entendía que la propuesta tenía su legitimación en dos textos fundacionales de la lírica occidental: la *Commedia* dantesca y los *Triunfi* petrarquistas.

Pero no se paraban ahí las, digámoslo así, coincidencias. Quizás no sea del todo inútil recordar que la *Commedia* no es otra cosa que un viaje alegórico que Dante imagina realizar al infierno, al purgatorio y al paraíso. También es de sobra conocido que dicha alegoría, que dicho viaje o peregrinación, sirve para lograr la redención de la humanidad. De la misma manera, es de sobra sabido que los *Triunfi* de Petrarca, inspirados como sabemos en Dante, también nos presentan la alegoría de un viaje que tiene como meta la redención del alma. Pues bien, *Le Chevalier délibéré*, como ya se ha dicho, se inserta perfectamente en esta corriente, la del viaje alegórico con meta en la redención del alma, en su salvación, preparándose el hombre para su muerte mucho antes de que esta ocurra. Lo explica muy bien el traductor explicando el texto, cuando dice que el autor francés «quiso también darnos

a entender cómo se ha de seguir el camino de la vida, por dónde se va al Paso de la Floresta de Atropos, que él pone por reina de la muerte» (*Discurso de la vida humana…* [Amberes], fol. 2v). No creo que tampoco aquí se trate de una casualidad. Creo más bien que hubo una inteligencia —aventuraremos alguna hipótesis— que entendió en qué surco tenía que introducirse la traducción al castellano del texto francés, que no tenía que ser por fuerza el suyo original, el alegórico medieval borgoñón tan querido del Emperador, sino que podía perfectamente, a través de un proceso de modernización o —creo que ahora se entenderá— italianización, el que la literatura más avanzada del momento, la italiana, le proponía con dos nombres de innegable prestigio: Dante y Petrarca. Que Urrea estuviera a la altura de las circunstancias no cambia nada para lo que aquí venimos diciendo, pues no es ahora nuestro intento calibrar la calidad literaria de la traducción, sino intentar averiguar sus motivos.

En este sentido, conviene ahora cambiar un poco la perspectiva adoptada y analizar los datos editoriales, al menos de las primeras ediciones, que son las que creo nos ayudarán a entender algunas cosas. Pues bien, la traducción de Acuña se publica por primera vez en Amberes, por Juan Steelsio, en 1553. El belga Joannes Steelsius, que tal es su verdadero nombre, es, como sabemos, uno de los principales editores de obras españolas en la floreciente imprenta de los Países Bajos a mediados del siglo XVI (León 1976). A juzgar por el número de ejemplares conservados, el libro debió de tener un discreto éxito comercial y prueba de ello es que solo dos años después, en 1555, se reedita, de nuevo en Amberes y siempre en las prensas de Steelsio. Para la tercera edición ya hemos de esperar cinco años, cuando Juan Bautista, en Salamanca, edita de nuevo el texto. Por su parte, la traducción de Urrea conoce su primera edición también en Amberes, también en 1555 —fecha de la segunda edición de la traducción de Acuña—, pero ahora en las prensas de Martin Nucio. Este editor, cuyo verdadero nombre era Martin Nuyts era, como sabemos, uno de los más importantes de Amberes (Peeters Fontainas 1957) y, junto con el anteriormente citado, controlaban en régimen casi de monopolio las ediciones de libros españoles en los Países Bajos y, por extensión, en gran parte de Europa. Añádase que el mismo año, 1555, pero en las prensas de Guillermo de Millis en Medina del Campo, ve la luz una nueva edición de la traducción de Urrea. Aunque la exposición razonada del tema necesitaría mucho más espacio del que aquí dispongo, no me resigno a apuntar que quizás uno de los motivos que tuvo

Urrea para traducir *Le Chevalier délibéré* en fecha tan próxima a la primera edición de Acuña (1553) y en absoluta sincronía con la segunda (1555) y, además, en la misma ciudad donde habían visto la luz ambas ediciones, pudiera ser una motivación comercial. No parece demasiado arriesgado afirmar que la fuerte competencia entre ambos editores, Steelsio y Nucio, se plasmara ahora sobre una obra de éxito comercial asegurado. No se podía, claro está, ofrecer el mismo texto, pero tan solo seis años antes Urrea había demostrado su perfecto dominio de la métrica italiana en la traducción del *Orlando* que —no puede ser casualidad— había visto la luz en las prensas de Nucio. Proponerle ahora una labor parecida no parecía una locura. Es cierto que no se trataba de un texto en italiano, lengua que Urrea conocía perfectamente, pero las dificultades del arcaico francés del texto original bien se podían resolver con la traducción de Acuña —que evidentemente consultó— y también con el, llamémoslo así, «método Acuña», es decir, pidiendo ayuda —como evidentemente hizo el castellano— a los muchos francófonos que podían encontrarse en Amberes. Si las dificultades eran estas, las ventajas las superaban con mucho, pues, aunque al editor no le satisficiera económicamente el trabajo realizado, para un escritor todavía en ciernes como Urrea la traducción en métrica italiana suponía un reto difícilmente declinable. Creo, pues, que este fue el verdadero motivo: una guerra comercial entre dos potentes editores de una de las ciudades más importantes en el mundo editorial hispánico (Moll 2000) por ganarse el mercado editorial en lengua castellana (Martos 2010) con una obra que, ya se sabía, no solo tenía un éxito comercial asegurado, sino que también contaba con el beneplácito tácito del Emperador.

Bibliografía

Acuña, Hernando de, *El Cavallero determinado traducido de lengua francesa en Castellana por…*, Juan Steelsio, Amberes, 1553 [BNE: R-3466].

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, trad. J. de Urrea (1549), ed. C. Segre y M.ª de las N. Muñiz Muñiz, segunda edición revisada, Cátedra, Madrid, 2021.

Borao, Gerónimo, *Noticia de D. Gerónimo Jiménez de Urrea, y de su novela caballeresca inédita D. Clarisel de las flores*, Establecimiento Tipográfico C. Ariño, Zaragoza, 1866.

Boscán, Juan, *Obra completa*, ed. C. Clavería, Cátedra, Madrid, 1999.

Cabello Porras, G. y S. Pérez-Abadín Barro (ed.), «*Huir procuro el encarecimiento*». *La poesía de Hernando de Acuña*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2011.

Cacho Blecua, Juan Manuel, «Urrea, Jerónimo Jiménez de», en *Diccionario filológico de literatura española*, vol. I, dir. P. Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 2009, pp. 950-959.

Clavería, Carlos, *Le Chevalier délibéré de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo* XVI, Institución Fernando el Católico, Zaragoza,1950.

Fosalba, Eugenia (ed.), *El Abencerraje*, Real Academia Española, Madrid, 2017.

Geneste, Pierre, *Le capitaine-poète aragonais Jerónimo de Urrea, sa vie et son oeuvre ou Chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du* XVI*e siècle*, Ediciones Hispanoamericanas, Paris, 1978.

León, Pedro R., «Brief notes on some 16th century Antwerp printers with special reference to Jean Steelsius and his Hispanic bibliography», De Gulden Passer, 54 (1976), pp. 77-92.

Martos, Josep Lluís, «El público de Martín Nucio: del *Cancionero de Romances* al *Cancionero General* de 1557», en *Convivio: cancioneros peninsulares*, ed. V. Beltran y J. Paredes, Universidad de Granada, Granada, 2010, pp. 11-123.

—, «Juan Martin Cordero en Flandes: Humanismo, mecenazgo e imprenta», *Revista de Filología Española*, 95 (2015), pp. 75-96.

Marín Pina, M.ª Carmen, «*Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 451-479.

Moll, Jaime, «Amberes y el mundo hispano del libro», en *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna*, ed. W. Thomas y R. A. Verdonk, Leuven University Press / Fundación Duques de Soria, Louvain, 2000, pp. 117-132.

Muñiz Muñiz, María de las Nieves, «Jerónimo de Urrea», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*.

Pascual Barea, Joaquín, «El epigrama latino de Garcilaso de la Vega a Hernando de Acuña: edición crítica y traducción, autoría y comentario literario», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, vol. 3, ed. J. M. Maestre, J. Pascual, L. Charlo y A. Prieto, Madrid, CSIC / Laberinto, 2002, pp. 1049-1096.

Peeters Fontainas, Jean F., «L'officine espagnole de Martin Nutius à Anvers», *De Gulden Passer*, 35 (1957), pp. 1-106.

Ruiz Pérez, Pedro, «Espejos poéticos y fama literaria: las epístolas en verso del siglo XVI», *Bulletin Hispanique*, 106 (2004), pp. 45-80.

Urrea, Jerónimo de, *Discurso de la vida humana y aventuras del caballero determinado, traducido de francés por…*, Martín Nucio, Amberes, 1555 [BNE: R/12413].
—, *Discursos de la vida humana y aventuras del caballero determinado, traducido de francés por…*, Guillermo de Millis, Medina del Campo, 1555 [BNE: R/760].
—, *Primera parte del libro del invencible caballero Don Clarisel de las Flores y de Austrasia*, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1879.
—, *Diálogo de la verdadera honra militar*, Ministerio de Defensa, Madrid, 1992.

Boscán y el petrarquismo. La imagen historiográfica de Gil de Zárate

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba. Grupo PASO

El interés por el canon se ha reavivado en paralelo a su cuestionamiento. Desde ambos frentes su existencia, alcance y validez se han convertido en objeto de reflexión, afirmación o negación. En medio del fuego cruzado y sin tomar partido *a priori*, mantiene el interés, a mi juicio, el empeño por dilucidar sus mecanismos de conformación, y quizá de ellos salga una respuesta acerca de su pertinencia. Estas notas se sitúan en esa línea y se apoyan, de una parte, en los trabajos iniciados por el Grupo PASO (2005, 2008, 2020 y 2014) para analizar la formación del canon de la lírica áurea desde su misma contemporaneidad, y, de otra, en los estudios de historiografía literaria y la formación del concepto de historia literaria nacional (Beyrie 1994, Pozuelo y Aradra 2000, Romero Tobar 2004 y 2008, Lara Garrido y Molina Huete 2013, Cañas Murillo y Roso Díaz 2019, Garrido Palazón 1992, *El Gnomo* 1996, Urzainqui 1987, Checa 1994 y Valero 1996).[1] En la convergencia de ambas líneas de estudio, y con aprovechamiento de algunos de sus frutos en particular, propongo una cala en la imagen de un autor concreto en una historia literaria, a modo de posible referencia de un proceso mucho más general. Su proyección radica en que se trata de la primera historia de la literatura nacional escrita en España como tal y de un autor singular que en 1543 hace presente a la vez un texto y su recepción (real o figurada), desplazando el valor de su obra individual por el que adquiere como paradigma, del que representa un cambio o ruptura histórica, que demanda una recomposición del sistema y la articulación de un discurso histórico, tal como pretende Gil

[1] Solo puedo esbozar la línea esquemática de un análisis y un modo de indagación con un estudio de caso, para una proyección más amplia en el desarrollo del proyecto «La institución del Siglo de Oro. Procesos de construcción en la prensa periódica (1801-1868)», PID2022-136995NB-100 del Plan Estatal de I+D+i.

de Zárate sobrepasando la dimensión panorámica. Mientras el contexto de Boscán resulta bien conocido para los estudios áureos (Ruiz Pérez 1999 y Lorenzo 2007), conviene atender al de la obra decimonónica para acercarnos al sentido de su juicio crítico.

La ocasión permite solo esbozar algunas líneas en el inicio. De una parte, se sitúa (Mainer 1994) la continuidad de algo más de un siglo desde las empresas de la erudición dieciochesca, con base en Mayans, con la revitalización derivada de la obra de Mme. de Stäel y su influjo en obras seminales como la de Mata y Araujo y la de Mendíbil, pero también en la *Floresta* (1821-1825) de Böhl de Faber o la antología de Quintana (1807 y 1830), antes de la formalización de la obra historiográfica de Bouterwek (1804), cuyo carácter de modelo y de cantera para Gil y Zárate se manifiesta en coincidencias como la del juicio sobre el *Poema de Mio Cid* como una «crónica rimada». Fuera del campo estricto de la literatura hay que atender a los hechos que incidieron en la formalización de las «ideas literarias en España entre 1840 y 1850» (García 1971), con el giro derivado de la muerte de Fernando VII, el comienzo de la década moderada y el gobierno de Narváez que conduciría a la constitución de 1854. Coincidiendo con un gran incremento de la población, el liberalismo moderado diseñó la reforma de la enseñanza y de los estudios universitarios. Como en otros elementos de su ideología, esta línea política impuso el eclecticismo en su recepción y aclimatación tardía de un Romanticismo *more hispano*, en el que primaron los matices más conservadores de los valores de la nación, el pueblo y la expresividad artística (Artola 1974 y Abellán 1984). Así se establece el fundamento liberal de la historiografía literaria (Mainer 1981), no sin un buen número de contradicciones y tensiones en la construcción del «nuevo régimen» (Baasner 1998:60); como el trono tuvo que soportar el empuje contrapuesto de los sectores reaccionarios y de los focos republicanos, también la historiografía literaria, en particular la dedicada al considerado como «Siglo de Oro», tuvo que enfrentar impulsos contradictorios al enfrentarse a las épocas de clasicismo, tanto en el sentido estricto de una poética como en el más amplio del periodo de mayor esplendor, susceptible, por tanto, de servir de modelo. Como señala Viñao Frago (2009), todos estos procesos establecieron una relación dialéctica con los de normalización y normativización de la enseñanza en todos sus ciclos, hasta establecer en el canon académico el concepto y el valor de la historia de la literatura nacional española (Ramos Corrada 2000). En este punto adquiere pleno protagonismo la figura que ahora nos interesa.

Antonio Gil y Zárate (1793-1881) encarna en su biografía muchos de esos rasgos contextuales y les añade su especificidad. Destacable se antoja su periodo de estudio en Francia, donde desarrolla su formación en las ciencias matemáticas y experimentales, mientras se impregna del pensamiento liberal y su correlato estético en el Romanticismo. De retorno, orienta su escritura hacia la escena y el periodismo, destacando como redactor de biografías en el *Semanario Pintoresco Español*; su implicación en el parnaso contemporáneo se manifiesta en la presencia en el entierro de Larra y en el consiguiente cuadro de Esquivel (1846). Para entonces ya había proyectado en la política su práctica y su visión de la literatura en la redacción del Plan de Estudios para el gobierno del duque de Rivas (1836), y esta intervención culmina cuando Pedro J. Pidal le encarga la elaboración, junto a Pedro Juan Guillén y José de la Revilla, de un nuevo Plan de Estudios, aprobado en 1844. Ese año aparece su *Resumen histórico de la literatura española*, complemento necesario del *Manual de literatura* (1842), marcando, en un plan integrado, junto al nexo de crítica, enseñanza y política, el desplazamiento de la antigua concepción de la preceptiva a una historia de la literatura nacional nacida ya con todas sus armas. Sus marcas específicas deben bastante a la inscripción de su autor en el campo literario, así como a sus dimensiones de periodista y político. Las más genéricas pueden esclarecerse en la relación con sus precedentes. Ambos aspectos se tocarán brevemente al considerar su imagen de Boscán y su juicio sobre el italianismo (en la doble faceta de su valor culto y de su métrica), antes de atender a su relación con una axiología ideológica y estética y sus efectos en el discurso historiográfico.

El dictamen sobre Boscán es axiomático: lo considera un «poeta mediano»; en ello el *Resumen histórico* sigue con bastante fidelidad las valoraciones establecidas por Quintana y por Munárriz en su traducción de Blair (1798-1799); aunque no lo formula con tanta crudeza, su autor podía haber suscrito la comparación con Luzán establecida por Maury (1826-1827), para señalar la distancia entre las ideas y modelos que difundió y unas realizaciones más bien pobres. La caracterización se completa con su inserción en un triángulo (con Garcilaso y Castillejo) tan esquemático como tópico: el del pionero poco dotado, el radical antagonista y quien culmina la empresa. Desde López de Sedano a Quintana esta había sido la composición de lugar impuesta; y con su fijación por Gil y Zárate en un canal institucionalizado, el del manual escolar, es la que ha pervivido hasta nuestros días, salvo en acercamientos especializados.

La sentencia impuesta no es ajena a la consideración del poeta como bisagra con la Edad Media y los valores reconocidos en ella (Comellas 2023); y en gran medida es el resultado del ocaso de Boscán en sus avatares editoriales dieciochescos y en las décadas iniciales del XIX. En el *Parnaso español* (1768-1778) de Sedano solo se incluyen dos de sus composiciones. Poco después, en 1782, Conti aumenta el número a nueve en su *Colección de poesías castellanas*, aunque hay que tener en cuenta que su antología se centra más en el siglo XVI y que la selección boscaniana debe contrastarse con el volumen, de los cuatro, dedicado en exclusiva a Garcilaso. Poco antes de acabar el siglo, en la *Colección de piezas selectas* (1796) publicada en Leipzig se mantiene una selección de cuatro poemas, incluyendo unas coplas octosilábicas. Que nuestro poeta era una referencia inexcusable en el panorama (re)construido en el periodo ilustrado lo ratifica Cadalso en 1772 al incluirlo en la lista de nombres que debía citar el erudito a la violeta para ser reconocido. Sin embargo, en los mismos años su trayectoria se inflexiona y se acerca al eclipse. Cuando en 1786 Ramón Fernández planea su colección y encarga a Estala su realización, la ausencia de Boscán es total, sin que la circunstancia se alterara con la sustitución de Estala por Quintana (Arenas Cruz 2009); sobre todo para este último, «casi toda la poesía del siglo XVI es una pura imitación» (citado en Pozuelo y Aradra 2000:243), en un juicio que parte de la visión romántica y se estereotipa con la asunción de postulados convertidos en ideológicos, sobre todo en torno a la noción de lo popular y lo nacional. En este polo se sitúa Böhl de Faber y así lo proyecta en su *Floresta de rimas antiguas castellanas* (1821-1825), con su operativa distinción de rimas antiguas y modernas en la articulación de la considerada poesía nacional; sin embargo, por esta voluntad surge, junto a la escisión, la empresa de superación de una ruptura histórica que pudiera poner en peligro una identidad sostenida, y, así, «su atención a Castillejo, Silvestre, Boscán… nos marcaba un camino de interés hacia la transición y la construcción de la poesía italianizante no reconocido hasta el momento» (Molina Huete 2015:XVIII). La crítica de orientación romántica se enfrentaba así a sus contradicciones al tiempo que a los anatemas de base clasicista presentes, por ejemplo, en Quintana y Maury. La marginación de Boscán en la antología del primero, desde su versión de 1807 a la de 1830, encuentra una explicación oblicua en la articulación de *Espagne poétique. Choix de poésies castillanes mises en vers français* (1826-1827), dedicada precisamente a Quintana; la antología incluye la cronología de Boscán en una segunda etapa, que la historiografía

subyacente establece entre Alfonso X y Garcilaso; el endecasílabo marca la transición hasta ser nacionalizado por Garcilaso; antes de él, con la excepción de la epístola de Hurtado de Mendoza, no se encuentra nada —según este discurso— con el genio suficiente para superar las quintaesencias amorosas de los modelos italianos; de nuevo la imitación, el extranjerismo y la falta de singularidad genial condenan a Boscán al ostracismo de una pieza de engarce, empalidecida ante la grandeza de Garcilaso, verdadero origen de una nueva etapa; a la vez, esta no se presenta como una ruptura brusca, sino producida a través del papel mediador de Boscán. Desde su posición periférica y peculiar, el abate Marchena coincide con la lectura y la fija en sus *Lecciones de filosofía moral y retórica* (1820) en una imagen de Boscán convertido en una sombra de Garcilaso.

Tras la marginación en las dos entregas antológicas de Quintana, Boscán llega con estas marcas de recepción al juicio desde el que Gil y Zárate determina su inclusión y su lugar en la historia de la literatura española. En el proceso persisten las huellas de los enfrentamientos (Arenas Cruz 2009:57) entre clasicistas estrictos (desde los Moratines y Melón hasta Estala) y los más inclinados a innovaciones (desde Meléndez Valdés y Cienfuegos a Quintana). Los últimos nombres de cada grupo, y no solo desde sus respectivos papeles en la colección de Fernández, establecen la dialéctica desde la que se accede a una determinada versión del Romanticismo, nada favorable a Boscán. Gil y Zárate extiende la incomprensión a la lírica quinientista asumiendo implícitamente el dictamen de Quintana: «Una cosa que se extrañaba en los buenos poetas del siglo XVI es que su genio poético no se alzase al nivel de las circunstancias que por todas partes les rodeaban» (1946:144), y que no eran otras que las del auge imperial y la cultura vernácula; Boscán no era ni nacional, ni popular, ni heroico, por lo que difícilmente encontraría espacio en una estimativa predefinida que colocaba estos valores en la cúspide.

El juicio particular de Boscán y las exigencias genéricas de la crítica de raíz liberal, romántica y nacional se cruzan y en cierto modo se concilian en la valoración del italianismo, matizando así el papel del poeta en su doble perfil de precursor y de creador. De una parte, obviando las contradicciones con la exaltación del octosílabo como el metro castellano por antonomasia, se asienta sin apenas reservas el aprecio favorable por el endecasílabo, con raíces en la citada traducción de la obra de Blair, frutos ciertos en la exposición histórico-crítica de Quintana y una explícita formulación en Bouterwek. La clave para la argumentación justificadora de la preferencia por la nueva

prosodia fue obviar la oposición al octosílabo (a la espera de que ambos sistemas y tradiciones convivieran en las tablas del corral y la comedia nacional), para confrontar el verso italiano con el de arte mayor, característico de las obras más cultas del siglo XV; si frente al verso épico y el alejandrino el metro del *Laberinto de Fortuna* podía tomarse como un avance, su rigidez y monotonía lo dejaban en inferioridad ante el endecasílabo, revelando su relación con una poesía considerada elitista y pedantesca; respecto a ella, la ductilidad del verso del soneto aparecía vinculada a una expresividad más sencilla. Aunque silenciada, la relación con los argumentos expuestos por Boscán a la duquesa de Soma es evidente, como se aprecia en un juicio de Quintana que condensa lo expuesto:

> Los versos, aunque más tolerables que los del tiempo antiguo, tenían el gran inconveniente de la monotonía y de no poderse acomodar a la variedad, elevación y grandeza que deben tener los periodos poéticos, según las imágenes, afectos y pensamientos que encierran (1946:131);

el paralelo se evidencia en las interrogaciones retóricas con que Boscán responde a las críticas:

> ¿Quién ha de responder a estos hombres, que no se mueven sino al son de los consonantes? ¿Y quién se ha de poner en pláticas con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquel que, calzado y vestido con el consonante, os entra del golpe por el un oído y os sale por el otro? Pues a los otros que dicen que estas cosas, no siendo sino para mujeres, no han de ser muy fundadas, ¿quién ha de gastar tiempo en respondelles? (1999:167-168).

También de Boscán procede en última instancia la dicotomía (tan decimonónica) de contenido y forma, que en el crisol romántico tendrá su eje en la noción de expresividad. Siguiendo con Boscán, «nuevos casos requieren nuevas artes» (canción V, v. 9), y a Gil y Zárate esta consideración le permite valorar el avance formal del endecasílabo y su papel en la superación de los tiempos oscuros, mientras condena en sus introductores, singularmente en Boscán, la falta de correspondencia con una temática acorde a la novedad. Lo que se ve en la materia a que inicialmente se aboca el endecasílabo es una continuidad con lo más negativo de la poética de la erudición de las realizaciones del arte mayor. Un carácter aristocrático, cuando no de denostado

elitismo, distanciaba la obra de la generación de Boscán de la poesía popular y, en consonancia, del alma nacional, por su encierro en una introspección rechazada por solipsista y mimética, cuando no en una artificiosa erudición con base en la actitud imitativa. En la línea de la consideración hímnica y comprometida de la poesía por Quintana, con una clara dimensión pública y alejada del intimismo, también Gil y Zárate reprochará a Boscán (como paradigma de quienes dieron los primeros pasos en la transición) que su verso ignore los grandes asuntos imperiales y nacionales, y tilda esta actitud de erudición en su sentido más negativo, que opone la condición libresca a lo vivencial y la atención a lo real. La maniobra concluye con la exaltación de Garcilaso (olvidando ahora los argumentos usados para la condena de Boscán), en el inicio de una etapa de apogeo paralela a la del Imperio y con la obtención de un resultado doble. De una parte, se sanciona la existencia de una edad de oro que sigue los pasos de la formulación de Velázquez; de otra parte, se evita presentar etapas diferenciadas por una oposición radical, por una ruptura histórica que pusiera en cuestión la continuidad y, por tanto, la esencia de una identidad nacional y de la literatura que la expresa. En la raíz de esta actitud conciliadora se halla la dialéctica ya señalada en el ocaso del siglo XVIII, el moderantismo de la posición ideológica de Gil y Zárate y el eclecticismo que, desde el carácter un punto bastardo del Romanticismo español, acaba siendo elevado a doctrina en la obra de Victor Cousin. En este horizonte, crítica e historiografía se muestran en relación muy estrecha, hasta el punto de que la construcción de un discurso se impone deductivamente para la valoración de un poeta, como es el caso de Boscán.

A la zaga de la formulación establecida en los *Orígenes de la poesía castellana* (1754) desde unos planteamientos evolucionistas con algo de biologismo y de proyecto de restauración, la segunda mitad del XVIII consagró y perfiló la prioridad dada al siglo XVI para representar la edad dorada de las letras nacionales (e, implícitamente, de toda la historia patria), valoración que se mantuvo en la primera mitad del XIX. Cuando Mayans, en estrecha sincronía con la obra de Velázquez, identifica en su *Retórica* (1757) la etapa de esplendor de nuestras letras con el reinado de Felipe II, ratifica la vinculación ideológica de literatura e historia, así como la ubicación en el XVI del Siglo de Oro, pero también apunta un proceso de adelgazamiento de la cronología, en una línea que remacha Madramany en 1795, para alimentar el proceso decimonónico. Quintana, desde los foros de la colección de Fernández y de su propia antología (Lara Garrido 2009), dota de hitos a la

demarcación: Garcilaso como inicio y los Argensola como cierre delimitan el periodo áureo, con los hermanos aragoneses ya en la salida y con Boscán sin traspasar la puerta de entrada. Esta es la matriz que recoge y actualiza Gil y Zárate, cuya obra es aún más precisa en la fijación del canon como núcleo de lo más selecto: en el *Resumen histórico* los elegidos son fray Luis de León, Francisco de la Torre y Herrera, a quienes se puede sumar Hurtado de Mendoza, pero solo con algunas de sus obras; como en Quintana, los Argensola pautan el inicio de la degeneración, pero en el otro extremo el corte es aún más severo, pues hasta Garcilaso queda en cuestión. No era extraño esto último en atención a los rasgos de los poetas escogidos y a la luz de los valores desde los que se hace la selección. En sincronía con el cénit del Imperio, el trío canónico completa la naturalización del endecasílabo y su reintegración a los que se suponían temas nacionales (o nacionalistas), ligados a la moral cristiana, la elevación del pensamiento y la atención a la materia heroica, más allá de las limitaciones de la pura expresión amorosa. En Garcilaso y Boscán faltaban aquellos elementos; en los Argensola se tornaba a una «erudición» ya denostada en el verso de Boscán.[2] Por una y otra razón nuestro poeta se veía alejado de lo que se consideraba la expresión popular (sencilla y atenta a temas vitales de la colectividad) y, por ende, nacional. Se salva su carácter de introductor del italianismo, mientras se lo deja al margen de su florecimiento en las décadas siguientes. Para ser aún más dorado, el periodo debía ser menos siglo, y el XVI se constriñe no solo para excluir la obra de los autores que penetran en el siguiente; también lo hace en sus inicios. De este modo se concentra el periodo áureo en el del esplendor nacional del Imperio, representado en El Escorial y su simbología, y se le preserva de los debates relacionados con la introducción del nuevo metro y, sobre todo, del nuevo sistema poético y su horizonte ideológico en lo que tenían de diferencial con la tradición hispana hasta finales del siglo XVI, también cuando los Reyes Católicos protagonizan la transición de la Edad Media a la Moderna.

Sin entrar en la siempre debatible calidad poética, es evidente el modo en que la construcción historiográfica incide en la marginación de Boscán. ¿Cuáles son, desde esta perspectiva concreta, las claves del modelo? O, en

[2] Como en los juicios positivos, no me detengo a mostrar lo limitado y selectivo de una lectura, ajena a la complejidad de todas y cada una de las obras consideradas, con mezcla en distintas dosis de todos los componentes valorados.

una perspectiva más amplia, ¿cómo enfrenta la ideología del liberalismo romántico, en el paso entre dos edades, la dicotomía de nación, asentada en la permanencia, e historia, compuesta de cambios? Mendíbil, por ejemplo, había subrayado la continuidad como esencia, y Mora acude a la desvalorización del siglo XVI para asegurarla. Los problemas, heredados del XVIII, se repiten cuando hay que conceptualizar y explicar la presunta decadencia del siglo XVII. La situación plantea lo que Mainer (1994:36-37) ha denominado un «canon roto», y solo encontraba vías de solución en la aceptación de lo que el mismo crítico ha rotulado como «canon mixto».

Gil y Zárate, en este escenario, compone su respuesta en el espacio de conciliación de lo popular y lo erudito: flexibiliza los límites de lo primero y ensaya unas explicaciones complementarias para la introducción del endecasílabo petrarquista y el papel de Boscán. Así, argumenta lo consolidado de las relaciones hispanoitalianas y su equilibrio reciente a principios del siglo XVI, con el importante peso del reino aragonés, a cuyo ámbito cultural pertenece el catalán Boscán, subrayando esta faceta como ya lo hiciera Maury. Tras ello insiste en la naturaleza de transición del momento y argumenta un proceso de nacionalización, basado en un principio de naturalidad que se extiende desde el aprecio de las églogas de Garcilaso a la identificación con lo nacional. El triunfo de este carácter coincide con la maduración del nuevo arte en fray Luis y Herrera, en cuyos versos la elevación del estilo va de la mano con la dignidad de la materia; finalmente, Lope culminará, más que la fusión de tradiciones, la nacionalización de una tradición híbrida, materializada sobre las tablas del corral.

En este proceso de construcción de figuras emblemáticas que, encarnado el *zeitgeist*, se convierten en ejemplares y, por tanto, válidas para la definición de un *volkgeist*, no hay mucho lugar para quienes aparecen situados en momentos de transición, sin la necesaria acomodación del modelo. Por ello Boscán pasa de una buena apreciación neoclásica y formalista al ostracismo resultante de las lecturas románticas (o pseudo o postrománticas) y, en cualquier caso, del moderantismo burgués, de manera paradójica por ser el poeta clásico que mejor versificó este ideal, según se puede valorar en su fusión de horacianismo estoico y canto de la vida matrimonial. Esta faceta queda silenciada posiblemente por la dificultad de conciliar el discurso ideológico en su distinción entre forma y fondo, lo que se hace muy presente en el caso de Gil y Zárate y su empresa de canalizar una axiología sociopolítica a través de una propuesta pedagógica en torno a la literatura,

dirigida a los lectores formados en las aulas y, tras ellos, a los futuros poetas, a quienes se proponen los modelos para imitar. Esta raíz clasicista y la orientación romántico-liberal quedan bien plasmadas en la articulación de preceptiva e historia, de esencia y contingencia, en un diálogo dirigido a la neutralización de las oposiciones.

La propuesta es de estricta coherencia con el programa ideológico de poner la historia, la lengua y el arte en las bases doctrinales del nuevo régimen. El reto radicaba en articular una lectura histórica con la preservación de una identidad, y ello se hace especialmente problemático en la definición de un Siglo de Oro nacido en términos de «canon roto» y en la necesidad de establecer un equilibrio entre el «buen gusto» de raíz neoclásica y la aceptación de unos gustos nacionales y cambiantes, en línea con las ideas de Blair y su traducción española por Munárriz (1798-1799) o, si se quiere, entre una metafísica poética con valor dogmático y una aceptación de la historia, como plantea Gil y Zárate en los preámbulos de sus dos volúmenes. En ellos se asienta la relevancia de una historia de la literatura nacional y la generación en torno a ella de los necesarios mecanismos de adhesión e identificación. Los más relevantes son la construcción de un canon y su institucionalización a través de la escuela. La plasmación se realiza en lo convertido en manual por Gil y Zárate y su línea argumental para la conciliación de la continuidad y el papel de verdaderas figuras-hitos. En ninguno de ambos planos había lugar para Boscán.

Más allá de lo relacionado con las raíces de un juicio crítico que aún pesa sobre nuestro poeta, la lección de Gil y Zárate estriba en su articulación de preceptiva, historia y crítica y en la necesidad de su actualización, en clave de una teoría sólida, para aproximarnos a las bases de unos juicios cambiantes y la movilidad del canon, en un momento de particular intensidad en sus sacudidas y su cuestionamiento desde los frentes más dispares.

Bibliografía

Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, IV, Espasa Calpe, Madrid, 1984.

Artola, Miguel, *Historia de España. La burguesía revolucionaria (1808-1870)*, Alianza, Madrid, 1974.

Baasner, Frank, «Una época clásica controvertida. La polémica sobre el Siglo de Oro en la historiografía literaria española de los siglos XVIII y XIX», *Revista de Literatura*, LX, 119 (1998), pp. 57-78.

Beyrie, J., *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Écriture, identitité, pouvoir en Espagne*, Presses Universitarires du Mirail, Toulouse,1994.

Boscán, Juan, *Poesía*, ed. P. Ruiz Pérez, Akal, Madrid, 1999.

Cañas Murillo, Jesús y José Roso Díaz (ed.), *En los inicios ilustrados de la Historiografía Literaria Española: Miradas sobre la Edad Media y el Siglo de Oro (1700-1833)*, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2019.

Checa Beltrán, José, «El debate literario español en el prólogo al romanticismo (1782-1807)», *Revista de Literatura*, LVI, 112 (1994), pp. 391-416.

Comellas, Mercedes (ed.), *La invención romántica de la Edad Media. Representaciones del Medievo en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2023.

El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos, 5 (1996), sección Informe «Historiografía literaria en el siglo XIX», pp. 125-224.

García, Salvador, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, University of California Press, Berkeley, 1971.

Garrido Palazón, Manuel, *La Filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España (1777-1844)*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1992.

Grupo PASO, *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, dir. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005.

—, *El canon poético en el siglo XVI*, dir. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2008.

—, *El canon poético en el siglo XVII,* dir. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010.

—, *Entre sombras y luces. La recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*, dir. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2014.

Lara Garrido, José, «Prolegómenos para una relección de las *Poesías selectas castellanas* (1807-1830) de Quintana», en *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*, ed. F. Durán López, A. Romero Ferrer y M. Cantos Casenave, Iberoamericana, Madrid, 2009, pp. 65-134.

— y Belén Molina Huete (ed.), *Estudios sobre la recepción y el canon de la literatura española*, Visor, Madrid, 2013.

Lorenzo, Javier, *Nuevos casos, nuevas artes: intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, Peter Lang, New York, 2007.

Mainer, José Carlos, «De historiografía literaria española: el fundamento liberal», en *Estudios de historia de España. Homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, II, UIMP, Madrid, 1981, pp. 439-472.

—, «La invención de la literatura española», en *Literaturas regionales en España*, ed. J. M. Enguita y J. C. Mainer, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1994, pp. 23-49.

Molina Huete, Belén, «El reclamo en el estante: materia para una reedición de la *Floresta de rimas antiguas castellanas* de Böhl de Faber (1821-1825)», en Juan Nicolás Böhl de Faber, *Floresta de rimas antiguas castellanas. Primera parte*, ed. J. J. Labrador Herráiz, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2015, pp. IX-XLVIII.

Pozuelo Yvancos, José M.ª y Rosa M.ª Aradra, *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid, 2000.

Quintana, Manuel José, «Introducción histórica a una colección de poesías castellanas», en *Obras completas*, BAE 19, Atlas, Madrid, 1946, pp. 125-145.

Ramos Corrada, Miguel, *La formación del concepto de historia de la literatura nacional española. Las aportaciones de Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate*, Departamento de Filología Española, Oviedo, 2000.

Romero Tobar, Leonardo (ed.), *Historia literaria / Historia de la Literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004.

—, *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2008.

Ruiz Pérez, Pedro, «Estudio preliminar. Para leer a Boscán», en Juan Boscán, *Poesía*, Akal, Madrid, 1999, pp. 5-66.

Urzainqui, Inmaculada, «El concepto de 'Historia Literaria' en el siglo XVIII», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, III, Gredos / Universidad de Oviedo, Madrid, 1987, pp. 565-589.

Valero, José Antonio, «Una disciplina frustrada: la historia literaria dieciochesca», *Hispanic Review*, 64, 2 (1996), pp. 171-197.

Viñao Frago, Antonio, «Republicanismo, educación y ciudadanía en Manuel José Quintana», en *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*, ed. F. Durán López, A. Romero Ferrer y M. Cantos Casenave, Iberoamericana, Madrid, 2009, pp. 547-573.

Diego Hurtado de Mendoza, en los albores de lo sublime en España

Matías A. Spector
University of Chicago

En los últimos años ha crecido el interés por analizar la influencia del *Tratado de la sublimidad* en los siglos XVI y XVII, o sea, mucho antes de la popularidad de la que gozó en el siglo XVIII.[1] Como se recordará, la pieza se le atribuye a Longino y se remonta aproximadamente al siglo II. En 1554, Francesco Robortello la publica por primera vez en griego, su lenguaje original, con el título *Perì Hýpsous*. Inmediatamente después, otras dos publicaciones aparecieron, la de Paolo Manuzio (1555) y la de Francesco Porto (1569). El escrito se tradujo al latín y al italiano; en el siglo XVII, al inglés y al francés (Rhys Roberts 1907:247-248). Para la primera traducción al español, a cargo de Manuel Pérez Valderrábano, debemos esperar un siglo más, hasta 1770. Sin embargo, a pesar de la tardía llegada del tratado a España, el concepto de lo sublime ya estaba presente en las obras de los más afamados escritores del Siglo de Oro. En un artículo que prontamente será publicado, Frederick De Armas ha propuesto que Cervantes y Calderón de la Barca aplican las enseñanzas de Longino en el diseño de determinadas escenas.[2] En este trabajo, quisiera remontarme a lo que considero el primer uso de lo sublime en España, en la primera mitad del siglo XVI.

---

[1] Véanse, por ejemplo, los trabajos de Gustavo Costa (1985) y Eugenio Refini (2012).

[2] El artículo se titula «"Ward off this Gloomy Darkness": Spaces of Conflict and Sublimity in Calderón's *La vida es sueño*». Debe mencionarse como antecedente la edición de Miguel José Moreno del tratado de Longino, donde se ejemplifica cada una de las enseñanzas del griego con ejemplos de pasajes del Siglo de Oro. Ahora bien, sus ejemplos no están fundamentados por un riguroso análisis crítico; su objetivo no es demostrar que escritores españoles leyeron el tratado y lo aplicaron en sus propias obras, sino más bien instruir al lector en las letras hispanas e ilustrar cómo algunos fragmentos de la literatura española pueden ser calificados de sublimes (Moreno 1881:25).

Antes de su publicación en 1554 en Italia, solo unos pocos humanistas contaban con copias manuscritas del tratado.[3] Uno de ellos era Diego Hurtado de Mendoza: el español fue embajador de Carlos V en Venecia desde 1539 hasta 1547 y en Roma desde entonces hasta 1552. Como han comentado numerosos biógrafos, durante su estancia en Venecia, Mendoza trabó lazos con diversos humanistas, fue patrono de los famosos impresores Aldo Manuzio (las aldinas) (Cejador y Frauca 1915:136) y adquirió numerosos manuscritos en latín y en griego. Uno de esos escritos era una versión incompleta del *Tratado de la sublimidad*. Así lo deja sentado el humanista y naturalista suizo Conrad Gessner (1516-1565) en su *Bibliotheca Universalis*, publicado en 1545 (Graux 1880:388; Mazzucchi 1989:223; Refini 2012:34). Según nota Mazzucchi, tras la muerte de Mendoza, el manuscrito fue regalado a la biblioteca de El Escorial, donde se quemaría en el incendio de 1671 (1989:223).[4]

Por lo tanto, Mendoza fue uno de los primeros (si no el primero) en haber traído el tratado a España. El hecho nos parece crucial por al menos dos motivos. En primer lugar, nos sirve de evidencia para argumentar que muchos escritores españoles de los siglos XVI y XVII conocieron el concepto de lo sublime y lo emplearon en sus obras. De hecho, sabemos que el *Tratado de la sublimidad* podía ser consultado con relativa facilidad, a pesar de hallarse en El Escorial. En efecto, en una carta de Juan Páez de Castro a Zurita, leemos que las piezas que Mendoza donó a la biblioteca de Felipe II (entre ellos, «unos de mano, griegos, en gran copia») «todos estos están públicos para quien los pide», dando de esta forma «gran luz a todos».[5] En este sentido, hasta el incendio de 1671, numerosas figuras españolas pudieron haber accedido directamente a la versión original del tratado, o al menos enterarse de él con otras personas que sí lo hubieran hecho. Es plausible, por

[3] Para un análisis sobre la circulación de los manuscritos antes de las primeras impresiones, ver Carlo María Mazzucchi (1989).

[4] Antes del incendio de 1671, la Biblioteca de El Escorial contenía 353 manuscritos griegos regalados por Hurtado de Mendoza (Knapp 1877:XX).

[5] «Su erudición es muy varia y extraña; es gran aristotélico y matemático; latino y griego, que no hay quien se le pare [...] Los libros que aquí ha traído son muchos, y son en tres maneras: unos de mano, griegos, en gran copia; otros impresos en todas facultades; otros de los luteranos: todos estos están públicos para quien los pide, si no son los luteranos [...] Ha sido tan gran cosa esta, y tan grandemente dispuesta, que allende de grandes costas que ha escusado, ha dado gran luz a todos, que ni supieran qué libros eran necesarios, ni de dónde se habían de traer; a lo menos yo no sabía qué hacerme en este lugar» (Cejador y Frauca 1915:138).

lo tanto, que versados escritores como Cervantes y Calderón no solo conocieran el concepto de lo sublime, sino que además estuvieran interesados en emplearlo para transmitir al público una poderosa experiencia estética.

En segundo lugar, el hecho de que Mendoza trajera el tratado a España es crucial, porque nos invita a pensar que él mismo pudo ser el primero en servirse de la noción de lo sublime en su obra, volviéndose influencia para numerosos escritores españoles de los siglos XVI y XVII. Como sabemos, Mendoza fue autor de numerosos poemas, sonetos, canciones, églogas, elegías, sátiras, y epístolas. En esta ocasión, quisiera enfocarme en una epístola moral en verso dirigida a su hermano don Bernardino de Mendoza.[6] Según David H. Darst (1987:46), Mendoza escribió la pieza durante su estancia en Venecia, o sea, después de 1539, cuando ya gana conocimiento del tratado de Longino de forma directa o al menos mediada a través de su círculo social de humanistas italianos (recordamos que, según atestigua Gessner, el autor español ya poseía el manuscrito antes de 1545). En efecto, como intentaré mostrar a continuación, Mendoza se vale de las enseñanzas de Longino para transmitir una poderosa experiencia sublime en la parte final de su poema.

La epístola se encuadra en la tradición horaciana de cartas en verso, que Mendoza y Boscán escriben en tercetos, a diferencia de Garcilaso. Al igual que muchas otras obras epistolares del siglo XVI, la pieza de Mendoza aborda las enseñanzas del neoestoicismo, principalmente aquellas provenientes de Horacio y Séneca.[7] Luego de mencionar al destinatario de la carta, «Ilustre capitán victorioso, / dulce hermano y señor don Bernardino» (vv. 1-2), el yo lírico introduce la principal advertencia de la pieza: «A veces hombre lleva buen camino / y si la vía un paso se le estrecha / piensa que va errado y pierde el tino» (vv. 4-6). Mediante los símbolos del caminante y el buen camino (influencia de las *Coplas* de Manrique, según Joaquín Corencia Cruz [2022:223]), Mendoza avisa de las perturbaciones que acechan para aquellos que no siguen una vida virtuosa y padecen la «sospecha» (v. 9), el ímpetu («espoleando embebecido»), las pasiones («maldice, enoja y queja», v. 25), junto a los errores y las apariencias (vv. 20-21). En contraste con estos

6 Todas las citas de la epístola provienen de la edición de José Ignacio Díez Fernández (1989:34-37).

7 Para un estudio pormenorizado e innovador sobre el primer desarrollo de la epístola poética en la España del siglo XVI, ver Clara Marías (2020). La autora vislumbra con claridad la emergencia de una forma epistolar que combina la expresión autobiográfica con un pensamiento filosófico de raíces clásicas.

desdichados, el yo lírico celebra a su hermano («Tú sigues el camino que es mejor; / ve derecho por él sin empacharte / con otro que quizá será peor», vv. 27-30), y lo exhorta para que siga siendo un ejemplo, ofreciéndole diversas enseñanzas morales con estilo refranesco.

Hacia la mitad de la epístola (v. 67), el yo lírico se constituye como contraejemplo, aquel que, en lugar de seguir un camino recto, se pierde «en un firme devaneo» (v. 68), susceptible a «las imaginaciones del deseo» (v. 70). Aquí nos enteramos de los múltiples desatinos en los que el yo lírico se involucra en su vida cotidiana. El tono de la pieza cambia y se vuelve más vulgar, al punto que nos recuerda al género de la picaresca: «Fínjome acompañar a Andrés Herrero / Tomás Lopez al lado y así estamos / quemando papelejos al brasero» (vv. 79-81); o «Tráigole presentada su copica / y todos le hacemos la razón; / ella bebe por una pajarica» (vv. 94-96). Este tramo del poema concluye con la lección general de la obra, la noción estoica del *tranquillitas animi*. El yo lírico conmina a su hermano a huir de los placeres terrenales y de las alocadas fantasías, y a llevar una vida tranquila: «Tu merced se contente de tenerse / en el mejor lugar sin se mover / y, callando, entre sí solo entenderse» (vv. 106-108).

En el tercer cuarto del poema llegamos a la parte que nos interesa. Nuevamente, el tono vuelve a cambiar; de los vulgares pasatiempos pasamos a la descripción de un recinto divino. Tal variedad de estilos en una misma pieza no debería sorprendernos. Ya Claudio Guillén (1988:47) notó que algunos poemas de Garcilaso manifestaban dos polos complementarios, el de la epístola y la sátira; José Manuel Blecua (1993:11) explicó que la epístola horaciana alternaba lo satírico, lo moral y lo cotidiano. Recientemente, Andrés Sánchez Robayna señaló que la «esencia del género es la *varietas*, esto es, la pluralidad de motivos» (2008:142). Respecto a la epístola de Mendoza a Boscán, Elias Rivers (1993-1994:16) mostró cómo el yo lírico interrumpe sus lecciones estoicas para enfatizar su atormentado amor por la amada. También la pieza que aquí analizamos nos parece un claro ejemplo de la *contaminatio* estilística propia del género epistolar. La originalidad del caso reside en que aquello que encontramos es un final sublime, no porque así nos parezca, sino porque efectúa diversas enseñanzas de Longino.

Precisamente, luego del ya mencionado tramo picaresco, Mendoza nos sorprende con una súbita elevación en el estilo y en el tema, condición necesaria para transmitir un pasaje sublime, según Longino. De hecho, recordemos que el tratado en griego se titula *Perì Hýpsous*, noción que remite a lo que se

encuentra en las alturas. A lo largo de las enseñanzas de Longino, hallamos que la sublimidad implica un lenguaje elevado, «la cumbre y excelencia de la oración» (*Tratado de la sublimidad*, p. 36), que se alcanza a través de un estilo limpio, conciso y elocuente. Pero también, frecuentemente, encontramos que lo sublime supone una elevación espacial, cierta cercanía con lo divino. En efecto, la mayoría de los ejemplos que Longino aborda, refieren en mayor o menor medida a la magnanimidad de los dioses; por ejemplo, la descripción homérica sobre la fortaleza de Neptuno («Y retemblaron las tendidas vegas / los collados y montes eminentes», *Tratado de la sublimidad*, p. 68), e incluso aquel famoso versículo de la Biblia, «Sea la luz, y fue» (*Tratado de la sublimidad*, p. 69). Similarmente, en el último cuarto de la epístola, Mendoza nos hace ascender a un recinto en el cielo, para describir a aquel lugar donde las almas reposan antes de bajar a la tierra: «En el cielo estrellado hay un lugar / guarnecido de acero relumbrante, / las puertas de marfil de par en par» (vv. 112-114). Esta elevación temática conlleva una semejante elevación estilística. El poeta deja atrás la vulgaridad respecto a su vida cotidiana, con abundantes palabras ordinarias (como «queso y aceitunas», v. 98) y confusos coloquialismos, y despliega un lenguaje llano y cristalino. De este modo, vemos que Mendoza empieza por cumplir con algunos de los requisitos para expresar sublimidad.

En este punto, uno podría preguntarse por qué Mendoza precede un final tan elevado con una serie de pasajes notablemente más vulgares. El tratado de Longino nos ofrece una respuesta. El autor griego explica que los pasajes sublimes nos causan una abrupta y poderosa impresión: «la sublimidad estalla en su lugar oportuno, entonces, semejante a un rayo, todo lo desbarata, y descubre repentinamente el profundo talento del Orador» (*Tratado de la sublimidad*, p. 37). En otras palabras, lo sublime nos impacta, pues trae «consigo un poder y una fuerza irresistibles, sobrecoge siempre el ánimo del oyente y lo cautiva» (*Tratado de la sublimidad*, p. 37). A través del contraste existente entre un tramo vulgar y otro elevado, Mendoza procura que el final del poema nos tome por sorpresa y que por lo tanto nos impresione con mayor fuerza. Para ello, notemos cómo el pasaje divino se impone sin ninguna transición: «Yo, sin bien, sin fortuna y sin parecer, / conténtome con solo imaginar, / no lo que es, mas lo que pudiera ser. / En el cielo estrellado hay un lugar / guarnecido de acero relumbrante» (vv. 109-113). Consideremos, además, cómo en el último cuarto de la epístola el poeta emplea un campo semántico relativo a la luz: «estrellado» (v. 112),

«relumbrante» (v. 113), «marfil» (v. 114) y «diamante» (v. 117). Es decir que, mediante un súbito cambio en el tono y una repentina luminosidad, Mendoza intenta pasmarnos y encandilarnos; o sea, afectarnos como lo haría un rayo, imagen con la que Longino simboliza a la sublimidad (*Tratado de la sublimidad*, p. 37). Aún más, el autor se vale de los deícticos «este» (v. 127) y «aquí» (v. 129) para situarnos en el presente de la descripción, añadiéndole así mayor vivacidad al retrato, que ahora podemos ver como si estuviera frente a nuestros ojos: «Las ánimas que bajan a este suelo / para dar a los cuerpos forma humana / comienzan por aquí el primer vuelo» (vv. 127-129). De este modo, a través un brusco y vivo ascenso a un palacio celestial, Mendoza intenta sobrecogernos y cautivarnos, o sea, impactarnos como los pasajes sublimes suelen hacerlo, de acuerdo con Longino.

Por otra parte, es sugerente que, en este cuarto final de la epístola, Mendoza reescriba y amplíe un pasaje de la *Ilíada* de Homero, obra que, según Longino, constituía el primer y máximo modelo literario de lo sublime. De hecho, Longino recomienda que, para alcanzar la sublimidad, debemos imitar a los escritores que ya han logrado hacerlo (*Tratado de la sublimidad*, p. 112): «revolvamos en nuestra mente cómo, por ejemplo, diría esto mismo Homero, cómo lo engrandecerían Platón o Demóstenes» (*Tratado de la sublimidad*, p. 114). Longino ejemplifica sus enseñanzas con numerosos ejemplos provenientes de la *Ilíada*. Similarmente, Mendoza cierra su epístola con una pequeña escena del libro XXIV de la épica homérica, como ya señalaron Julio Pallí Bonet (1953:100-101) y David H. Darst (1987:46). En esta escena, Aquiles y el anciano Príamo disputan por el cadáver de Héctor. En palabras de Aquiles, leemos que

> Dos toneles están fijos en el suelo del umbral de Zeus:
> uno contiene los males y el otro los bienes que nos obsequian.
> A quien Zeus, que se deleita con el rayo, le da una mezcla,
> unas veces se encuentra con algo malo y otras con algo bueno.
> Pero a quien solo da miserias lo hace objeto de toda afrenta,
> y una cruel aguijada lo va azuzando por la límpida tierra,
> y vaga sin el aprecio ni de los dioses ni de los mortales
> (Canto XXIV, vv. 527-533).

Mendoza presenta una versión cristianizada del relato pagano. En su epístola no hallamos a Zeus, sino a Dios; son las «ánimas», por otra parte, las que beben de ambos cántaros, uno lleno de fortunas y otros de infortunios,

antes de bajar a la tierra. Nos interesa, entonces, que en el último tramo del poema Mendoza opte por emular el principal modelo literario de lo sublime. Aún más revelador nos parece el pasaje que el poeta español escoge ampliar. En esta escena, Homero nos describe un espacio elevado y divino, el palacio de Zeus; alude a la fuerza magnánima del dios a través de los rayos que caen sobre los mortales; y aborda una temática solemne (relativo a la fortuna, la dicha y las miserias) con un lenguaje conciso y elocuente. Hacia el final de la epístola, por lo tanto, Mendoza no solo recrea la principal obra asociada con la sublimidad, sino que además selecciona un fragmento que ilustraba bien las enseñanzas de Longino.

Finalmente, al llegar a los últimos cuatro versos del poema, hallamos uno de los mayores indicios de sublimidad, según el tratado de Longino. El autor griego asocia lo sublime con escenas de extrema violencia, capaces de sobrecoger al lector; por ejemplo, una tempestad en el mar o una batalla. Ahora bien, hacia el final de la epístola, Mendoza no describe nada semejante a una tormenta; sin embargo, nos confiere un cuadro cargado de violencia simbólica. El yo lírico interrumpe la descripción del palacio celestial («Yo, mezquino, al entrar de esta jornada», v. 136), y a continuación vacía impetuosamente uno de los cántaros, colmado de suficiente dolor para que de él beban todas las ánimas que existieron y existirán en la tierra: «Llegué con sed al vaso del dolor, / el cual todo bebí sin dejar nada / y a vueltas la firmeza, que es peor» (vv. 137-139). Al beber hasta la última gota de todo el sufrimiento, el yo lírico se condena a una vida llena de miserias. Se trata, por lo tanto, de un acto de inmolación sin ningún otro propósito que calmar la sed. Las consecuencias son brutales; Mendoza sugiere la idea de una vida marcada por el extremo sufrimiento, comparable en este sentido al infierno. Así, el poeta nos transporta primero a un palacio celestial, para luego reflejarnos el estado de absoluto pesar que le depara al yo lírico en la tierra. De este modo, Mendoza diseña una escena violenta, en la que el yo lírico ingiere y padece un dolor de dimensiones inconmensurables.

En conclusión, vemos que, en el último cuarto de la epístola a su hermano, Mendoza sigue los consejos de Longino para conformar una escena sublime. En este sentido, el poeta emplea diversos recursos asociados con la sublimidad (la elevación de estilo y en el tema; la imitación de Homero; el carácter sorpresivo, impactante y vívido del evento; y, finalmente, un momento impetuoso y arrollador). Por lo tanto, Mendoza trae a España no solo el *Tratado de la sublimidad*, sino además su idea poética.

Bibliografía

Blecua, José Manuel, «La carta poética en Aragón en la Edad de Oro», en *II Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, ed. J. M. Enguita, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1993, pp. 9-29.

Cejador y Frauca, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana (Época de Carlos V)*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1915.

Corencia Cruz, Joaquín, «Tres calas de la expresión lírica de Diego Hurtado de Mendoza y su relación con el *Lazarillo*», *Janus*, 11 (2022), pp. 217-246.

Costa, Gustavo, «The Latin Translations of Longinus' *Peri Ypsous* in Renaissance Italy», en *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis. Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies, Bologna, 26 August to 1 September 1979*, ed. R. J. Schoeck, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, New York, 1985, pp. 224-238.

Darst, David H., *Diego Hurtado de Mendoza*, Twayne Publishers, Boston, 1987.

Graux, Charles, *Essai sur les origines du fonds grec de l'Escurial*, F. Vieweg, Paris, 1880.

Guillén, Claudio, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona, 1988.

Homero, *Ilíada*, ed. E. Crespo Güemes, Gredos, Barcelona, 2019.

Hurtado de Mendoza, Diego, *Poesía completa*, ed. J. I. Díez Fernández, Planeta, Barcelona, 1989, pp. 34-37.

Knapp, William I., «Prólogo», en Diego Hurtado de Mendoza, *Obras Poéticas*, ed. W. I. Knapp, Imprenta de Miguel Ginesta, Madrid, 1877, pp. IX-XXXI.

Longino, *Tratado de la sublimidad,* ed. M. J. Moreno, Imprenta y Librería Española y Extrangera, de D. Rafael Tarascó y Lassa, Sevilla, 1881.

Marías, Clara, *Conversaciones en verso. La epístola ética del Renacimiento y la construcción del yo poético*, Peter Lang, Berlín, 2020.

Mazzucchi, Carlo María, «La tradizione manoscritta del *Peri Ypsous*», *Italia Medioevale e Umanistica*, 32 (1989), pp. 205-226.

Moreno, Miguel José, «Prólogo crítico», en Longino, *Tratado de la sublimidad,* ed. M. J. Moreno, Imprenta y Librería Española y Extrangera, de D. Rafael Tarascó y Lassa, Sevilla, 1881, pp. 1-26.

Pallí Bonet, Julio, *Homero en España*, Imp. Elzeviriana y Lib. Camí, Barcelona, 1953.

Refini, Eugenio, «Longinus and Poetic Imagination in Late Renaissance Literary Theory», en *Translations of the Sublime: The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus Peri Hupsous in Rhetoric,*

the Visual Arts, Architecture and Theater, ed. C. van Eck, S. Bussels, M. Delbeke y J. Pieters, Brill, Boston, 2012, pp. 33-53.
Rivers, Elias, «La epístola en verso del Siglo de Oro», *Draco*, 5-6 (1993-1994), pp. 13-31.
Rhys Roberts, W., «Appendices», en Longinus, *On the Sublime*, ed. W. Rhys Roberts, Cambridge University Press, Cambridge, 1907.
Sánchez Robayna, Andrés, «La epístola moral en el Siglo de Oro», en *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y modelos*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2008, pp. 129-149.

COMUNICACIONES | **VARIA**

Serva inter servas Dei: el orbe visionario-vindicativo de Úrsula de Jesucristo (Perú, 1604-1666), morena criolla y donada clarisa

Emilio Ricardo Báez Rivera
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Nigra sum, sed formosa.
Ct 1, 4.

Tomado del epitalamio bíblico, el epígrafe de esta comunicación viene de perlas al retrato físico-emocional de Úrsula de Jesucristo,[1] porque, igual que la Sulamita literaria se excusa de su color oscuro, ganado a fuerza de pastorear sus rebaños, nuestra criolla y mulata limeña cobra consciencia, en su *Diario espiritual*, de que ese «accidente» racial no le ha menoscabado en lo más mínimo la belleza procedente de la imagen y semejanza a su Creador en virtud de que ni el origen étnico ni la condición social baja condicionan la hermosura física ni la calidad humana. Si algo le quedó transparente a la donada clarisa es que la equidad divina parte de la bondad homogénea de su propósito creador.

Quizá le debamos a Alice Landru Wood (1997) la primera mirada crítica al *Diario espiritual* de Úrsula de Jesucristo con ánimo de comparar la voz narrativa de su autora con aquellas de clérigos criollos que escribieron acerca de ella misma y de otra mulata religiosa de Lima, llamada Estefanía de San José, según anota Valerie Benoist (2017:239). La traducción editada al inglés

[1] Esta versión del nombre de la donada clarisa aparece en el título mismo con que inicia la síntesis biográfica de su diario espiritual: *La vida de la madre Úrsula de Jesucristo, morena donada y profesa en este monasterio de nuestra Señora de la Peña de Francia, del orden de nuestra madre santa Clara de esta ciudad de Lima* (fol. 3, véase la ilustración 1); sin embargo, alterna con Úrsula de Cristo y Úrsula de Jesús, siendo este el más común, como se muestra en el pie informativo de uno de sus retratos (ilustración 2).

del *Diario espiritual*, realizada por Nancy E. van Deusen (2004), y su posterior versión española (2012), con la transcripción íntegra del diario original a cargo de Javier Flores Espinoza, han servido a cantidad de investigadoras interesadas en el rescate de las voces femenino-conventual-transatlánticas, al margen de la condición social de las propias autoras estudiadas.

Con toda probabilidad, quien compuso la biografía de Úrsula de Jesucristo hacia 1686 —afirma Van Deusen (2012:16)— fue el mercedario Francisco de Vargas Machuca, último religioso que la confesó y que, seguramente, había leído el diario espiritual de la clarisa mulata, cuya redacción comenzó en 1650, quizá bajo las órdenes del confesor jesuita Miguel Salazar, tercero de la nómina de ocho que la guiaron en su *iter spiritualis*.[2] De esta biografía se desprende el parentesco de nuestra visionaria: hija ilegítima de Juan de Castilla y de la esclava Isabel de los Ríos, tal vez procedente de Guinea y llegada a Lima en 1604, a sus veinte años de edad.

Úrsula quedó al cuidado de Gerónima de los Ríos, la dueña de su madre, hasta la edad de siete u ocho años, porque, en 1612, se trasladó a la casa de Luisa de Melgarejo Sotomayor (1578-1651), una beata y mística extramuros, de la nobleza, que trabó amistad con santa Rosa de Lima (1586-1617); sin embargo, la Melgarejo terminó desgraciada entre las «pseudomísticas» y «fingidoras» que el Santo Oficio de la Ciudad de los Reyes procesó y a quienes celebró un auto de fe en 1625, a raíz del «florecimiento inesperado de la espiritualidad femenina laica» (Báez Rivera 2012:93, 95-96), ampliamente estudiado por René Millar Carvacho (2000a, 2000b).

Volviendo a Úrsula, un lustro después, en 1617, ingresó como esclava en el convento de Santa Clara, del cual nunca salió, al servicio de Inés del Pulgar, sobrina de su ama y novicia de dieciséis años de edad (Van Deusen 2012:16-17). Sabido es que los conventos replicaban fielmente la jerarquización social de su época: las religiosas de coro y de velo negro recibían los tratos de «doñas», «señoras» o «madres», dada su procedencia nobiliaria o aristocrática, y pagaban una gran dote que les garantizaba el ejercicio de votos solemnes, la adquisición y amueblado de celdas propias, cantar las horas canónicas y votar sobre asuntos administrativos; las monjas de velo blanco —mujeres de poca capacidad económica, seglares divorciadas o arrepentidas, así como

[2] Los agustinos Antonio de la Calancha, José García Serrano y Hernando de Valverde; los jesuitas Antonio Ruiz de Montoya y Miguel Salazar; los mercedarios Pedro Urraca y Francisco de Vargas Machuca, y el franciscano Francisco Rebelo fueron los confesores de la donada Úrsula de Jesucristo.

niñas a ser educadas intramuros— eran llamadas «hermanas», pagaban la mitad de la dote sin garantía de celdas propias y asumían los trabajos domésticos; finalmente, las esclavas y criadas solían ser indias, judías, negras o mulatas, de ordinario al servicio específico de una novicia o monja de velo negro (Martínez i Álvarez 2000:38, 40; Van Deusen 2012:59).

Igual que cualquier esclavo extramuros, la comunidad conventual le asignó a esta población —en palabras de Giovanna Pignano Bravo (2017:111-112)— «ambiguas y diversas categorías que se sumaban a aquellas que ya equiparaban lo negro con lo abyecto, lo bárbaro, lo iletrado, lo inmoral e inclusive con el diablo» durante un proceso de criollización que favoreció la inmersión de los afrodescendientes en las «prácticas culturales de poder», a un tiempo que les creaba nuevas identidades genuinamente asumidas. También jerarquizadas, las esclavas y criadas conventuales se distinguían entre sí por su condición de ingreso al convento y sus oficios «en o cerca de la cocina, la lavandería y las zonas de almacenaje o alrededor de los gallineros, la huerta, los jardines o la enfermería» (Van Deusen 2012:61). En efecto, el prestigio de sus dueñas las acreditaba: mientras más aristocrática fuera la señora, mayor rango adquiría la esclava en su misma clase, quien podía vivir en una celda más cómoda, vestir ajuares finos y lucir adornos, y desembarazarse de tareas humillantes como la limpieza de acequias de riego o el acarreo de agua. Van Deusen conjetura correctamente acerca de Úrsula: «O bien Inés del Pulgar, su ama, contaba con unos bienes considerables y le suministraba ropas lujosas, o bien su trabajo extra como jornalera alimentaba su frivolidad» (2012:69), puesto que muchas mujeres africanas y afroperuanas que pululaban en el entorno de Úrsula «tenían experiencias algo distintas, dependiendo de su acceso al capital, quién fuera su amo y sus cualificaciones» (70-71).

Es un hecho que las libres o libertas se ubicaban en un peldaño superior que las esclavas, criadas y sirvientas. Por veintiocho años, Úrsula sirvió como cantidad de esclavas en el convento, abrumada con un sinfín de tareas hasta muy entrada la noche. La Úrsula descrita por su biógrafo en esta etapa de servidumbre es mundanal, pues se comporta con la cabeza puesta en «consumir la vida en vanidades», para resumirlo al modo del yo lírico sorjuanino. Era costumbre que las esclavas aspiraran a vestir suntuosamente en la capital virreinal y Úrsula no fue la excepción, hasta que le acaeció un accidente a riesgo de muerte en 1642, del cual se salvó por acción divina:

> Furiosa por haber prestado una falda que le fue devuelta sucia, Úrsula la lavó de inmediato y la colgó para que se secara en un tablón que cubría la boca de un profundo pozo, situado en el centro del convento. Mientras colocaba la falda mojada, la plataforma sobre la que estaba parada colapsó, dejándola suspendida sobre el mismo abismo, intentando literalmente de aferrarse a la vida. Incapaces de darle ayuda, las testigos oraron fervientemente para que no sufriera una muerte dolorosa. Úrsula sostuvo que sus oraciones a la Virgen del Carmen la rescataron y milagrosamente recuperó su equilibrio, encontrando suficiente apoyo como para poder salvarse (Van Deusen 2012:17).

Este evento de conversión no solo coincide con el modelo hagiográfico de la perfecta religiosa, sino que marca un verdadero límite del antes y el después de la personalidad ursulina, porque la donada clarisa rechazó las banales aspiraciones y abrazó —según Van Deusen (2012:19)— «una vía de intensa espiritualidad» o «un objetivo de vida más amplio».

A partir de entonces, una Úrsula esencialmente orante suplicó orientación y guía a Dios y a algunas monjas, se entregó de lleno a la oración y comenzó a deleitarse en las agotadoras tareas conventuales. No tardó en ser llamada «sierva de Dios» por la comunidad de religiosas, debido al cambio radical en su conducta, en vista de que solicitaba voluntariamente realizar los trabajos más onerosos y displicentes. A eso se añaden las prácticas de automortificación, resignificantes positivos del cuerpo femenino —al estilo de las beatas de su tiempo como santa Rosa de Lima—, y de la individua misma afrodescendiente: ayunos frecuentes, privación del sueño por la oración de rodillas, autoflagelación, coronas de espinas bajo el cabello, uso de ropas lacerantes, cilicios en brazos y torso y cruces con púas en la espalda; todo de acuerdo con la *imitatio Christi* de las esposas espirituales (Pignano Bravo 2017:132; Van Deusen 2012:19).

Una salvedad merece mención en este lapso de feliz transformación psíquico-espiritual de Úrsula: su condición de esclava; de ahí que comenzara una serie de encontronazos con su ama, a causa de que «descuidaba su régimen laboral cotidiano» por el cultivo espiritual. Úrsula, entonces, decidió encontrar a un nuevo amo fuera del convento y solicitó la autorización de rigor (Van Deusen 2012:19). En esto, doña Rafael de Esquivel —así anotan el nombre Van Deusen (2013:95-96) y Benoist (2017:239)—, monja de velo negro, se enteró de las intenciones de la esclava y, «preocupada por la posibilidad de que el convento perdiera a una piadosa mujer dotada de

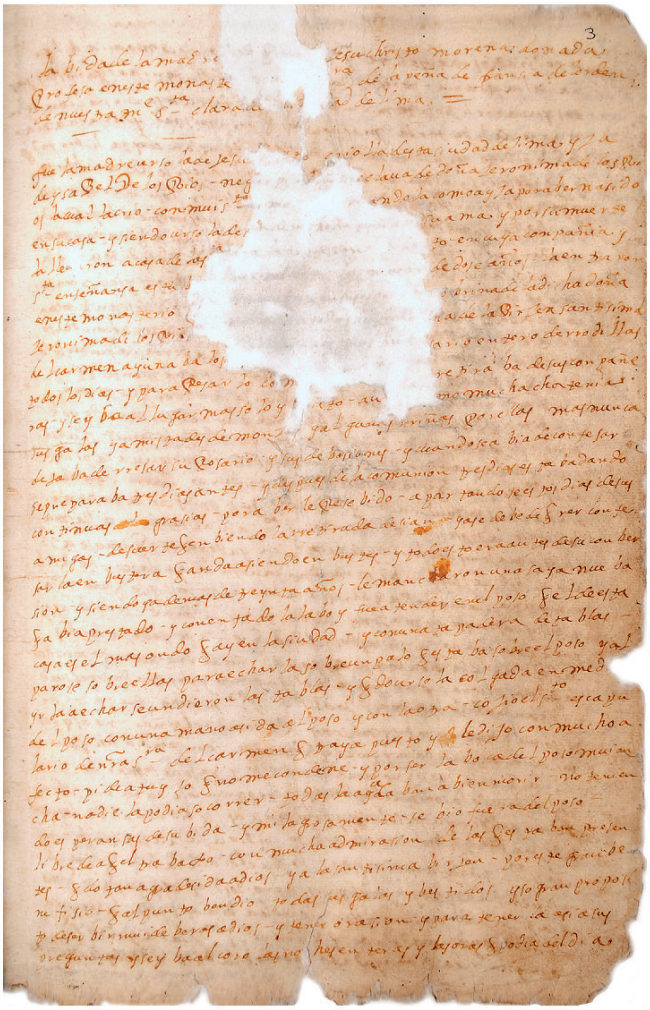


Ilustración 1. Transcripción original del diario espiritual de Úrsula de Jesús», en Van Deusen (2012). Las primeras tres líneas leen: «La bida de la madre [Úrsula de] Jesuchristo morena donada/ profesa en este monaste[rio de nuestra S]ra de la peña de fransia del orden/ de nuestra me Sta clara de [esta ciud]ad de Lima».

dones especiales», le pagó su libertad en 1645 (Van Deusen 2012:20). Ya como liberta, Úrsula vivía en el convento mucho más independiente de los antojos de otra persona, cobraba mayor consciencia de sí en cuanto a su autoestima y disfrutaba del respeto de las monjas; no obstante, esta nueva condición social no la eximía de seguir sirviendo a su pasada ama por un tiempo determinado, según otros casos documentados en el archivo del convento de Santa Clara (Van Deusen 1999:9-12; 2012:20).

Un accidente en el convento resultó en señal sobrenatural a Úrsula. En la víspera de las efemérides de santa Úrsula, el 20 de octubre de 1645, un incendio en la capilla —registrado en la biografía mínima de Úrsula (fols. 3r-6r)

(ilustración 1) que precede a su *Diario espiritual* (fols. 8r-66r) y comparte su encuadernación— arrasó con «un christo mui lindo y todas las insignias de la pasion» usadas en la procesión del Viernes Santo, igual que con otras imágenes de Cristo, de la Virgen y otros adornos. Todavía más: la disimulada insistencia de «una angelical novicia negra que se preparaba para ser donada» fue el punto de inflexión para que Úrsula hiciera lo mismo y tomara el hábito religioso simple (ilustración 2) el 18 de diciembre de 1645 (Van Deusen 2012:21). Al cabo de un año de estudios, profesó en calidad de donada —rango más bajo entre las monjas y más alto entre las libertas y esclavas— el 13 de junio de 1647, día de la Santísima Trinidad (Van Deusen 2012:22).

Cumpliendo puntualmente con el modelo hagiográfico, las visiones, las comunicaciones divino-proféticas y los diálogos continuos con las almas de muchísimos y variados difuntos —sacerdotes, monjas, esclavas indias y mulatas, entre otros tantos deseosos de aminorar su estancia y tormentos en el purgatorio— acreditaron a Úrsula como intercesora a modo de «corredentora que trabajaba con Cristo, María y diversos santos» (Van Deusen 2012:22-23). Fue entonces cuando acudió a varios confesores, quienes la respaldaron por la fe en sus dones —de intercesión, curativos y de ubicuidad—[3] y, de seguro, Miguel Salazar le ordenó que llevara un diario de sus visiones, justo antes de que ella realizara los votos formales (Van Deusen 2012:23).

Sin estricto orden cronológico en algunas entradas, el *Diario espiritual* de Úrsula de Jesucristo abarca solo once años (1650-1661). Diversidad en las caligrafías, las fórmulas de datación de las entradas y el estilo narrativo que exhibe el manuscrito denotan que hubo dictados del contenido a una o a varias amanuenses —Úrsula las llamaba «secretarias»— en más de la mitad de los folios; por tanto, parece cuestionable alguna intervención de su puño y letra. Lo cierto es que, «para una esclava y sirvienta de ese entonces» —destaca Van Deusen con sobrada razón—, Úrsula fue muy longeva. Falleció el 23 de febrero de 1666 «con los ojos abiertos», «como si se encontrara en un estado de éxtasis», al cabo de más de tres semanas de postración en cama (Van Deusen 2012:23-24).

---

[3] Pignano Bravo (2017:128) atribuye el fenómeno divino de la ubicuidad o «la cualidad de la omnipresencia» a Úrsula por su «capacidad de vivir en la tierra y, al mismo tiempo, visitar y conocer lo que sucedía en el purgatorio».

Ilustración 2. Retrato de autor anónimo (s. XVII), cuyo pie lee: «Verdadera efigie venerable hermana Úrsula de Jesús, murió el 23 de febrero de 1666, Monasterio de Santa Clara». [Fuente: Fotografía de Juan Manuel Merino Medrano en Van Deusen (2012:18)].

Su entierro convocó a las autoridades eclesiásticas y seculares, incluida a la virreina doña Ana de Silva y Manrique, a un tiempo que la consagró como modelo de santidad a seguir por la población femenina religiosa y afrodescendiente, según los documentos conventuales que exponen una solicitud de la parda Francisca de la Cruz a la abadesa con el fin de ser una donada a la luz del «ejemplo de la Madre, Úrsula de Christo», revelando, en la anteposición del «madre», un tratamiento de respeto y una indiscutible equiparación con las monjas de velo negro. Asimismo, Úrsula comportó un referente obligado de piedad tanto a las mismas monjas de Santa Clara como a la población seglar limeña, en especial la india, la negra y la afrodescendiente, debidamente restauradas en el espacio igualitario de la salvación cristiana. Nada extraño parece que las clarisas comisionaran un retrato de *madre* Úrsula de Jesús a un artista local, se copiara y editara su *Diario espiritual*, y crónicas como *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas…* (1688) le reservaran un ligero espacio en el ostentoso

panegírico a propósito de la beatificación de Toribio de Mogrovejo (Van Deusen 2012:24-25).

Valiosísimos estudios han esclarecido y enriquecido significativamente la narración autobiográfica de la clarisa limeña. Larissa Brewer-García (2013, 2020) ha apreciado su innovadora aportación en calidad de discurso emergente de una «negritud sagrada» y Valerie Benoist (2017:240), sirviéndose del término «comunidad imaginada» acuñado por Benedict Anderson (1991), ha explorado, por un lado, las estrategias y repercusiones del discurso ursulino en la propuesta original de una «comunidad imaginada» de religiosas católicas a partir del testimonio de vida allende la raza y la estratificación social y, por otro, la resonancia que alcanza hoy a título de modelo de equidad religiosa en los lectores virtuales de su *Diario espiritual* que escriben en la página electrónica del convento de Santa Clara de Lima. Más aventurada y no menos fascinante, Rachel Spaulding (2019) ha reconocido símbolos afroculturales en la narrativa católico-heterodoxa de la donada Úrsula más allá del sincretismo, postulando una interpretación performativa —intrigantemente plausible— de ciertas visiones y de su labor intercesora en calidad de médium espiritual. De otra parte, Andrea Gayet (2022b) le dedica un estudio minucioso a la donada peruana desde la teoría del feminismo decolonial, que la concibe autorrepresentada dentro de la lógica opresora, jerárquica y dicotómica de la modernidad colonial; luego (Gayet 2022a), contrasta el posicionamiento asimétrico-social de la santiagueña sor Úrsula Suárez Escobar respecto a la limeña Úrsula de Jesucristo, aunque bajo el denominador común de la mística y de la tradición de las *vitae* que les autorizó la reinvención de sí mismas en su contexto cenobial.

Ahora bien, desde la dimensión teológica, quizá la visión más importante de Úrsula de Jesucristo sea la que revela a un Cristo lactante, por la trascendencia axial en todo su discurso autobiográfico:

> Otro día siguiente, a un rato que estaba alabando al Señor, vi dentro del mismo sagrario a nuestro señor Jesucristo crucificado, tan grande como lo debía de ser, tan al vivo que parecía de carne, con los pechos llenos de leche, que parecía que [la leche] ya quería salir. Y dijo: «Esto tengo para los pecadores humildes y arrepentidos». Era de linda figura y blanco (De Jesús, *La vida de la madre Úrsula de Jesucristo*, en Van Deusen 2012:242).

Empecemos por subrayar que se opone a la tradicional lactancia de los varones místicos a cargo de la Virgen, como aparece en pinturas de la vida de san Bernardo de Claraval. Más bien se inserta en el *topos* medieval de un Cristo maternal, al cual Caroline Walker Bynum (1984, 1988) le ha dedicado abundantes y clarísimas páginas en torno a los orígenes vetero y neotestamentarios, así como de teólogos medievales. El Cristo dispuesto a la lactancia desde la cruz y protagonista de la visión de Úrsula fue descrito por san Elredo o Alfredo de Rieval (1110-1167), autor de la *vita* de san Eduardo el Confesor y de más de una decena de obras teológico-ascéticas.[4] En el capítulo 26 de su texto *De institutione inclusarum*, se lee la siguiente exhortación a beber la leche de los pechos de Jesús crucificado:

> On your altar let it be enough for you to have a representation of our Savior hanging on the cross; that will bring before your mind his Passion for you to imitate, his outspread arms will invite you to embrace him, his naked breasts will feed you with the milk of sweetness to console you (Mcpherson 1971:73; Bynum 1984:123).

Este Cristo feminizado y maternal tuvo en el pelícano un símbolo idóneo, ya que esta ave era capaz de alimentar a sus crías con la sangre de su propio pecho a falta de otro alimento; más aún: el pecho de Cristo —declara Bynum (1984:132-133; 1988:270)— fue totalmente intercambiable con la herida de su costado en la literatura y en la iconografía cristianas. Dos escenas simultáneas de la vida de santa Catalina de Siena muestran un contacto oral intercambiable en la ilustración 3 (pág. siguiente): abajo, el acto heroico del uso de su boca para limpiar el seno canceroso de una hermana en la enfermería; arriba, la visión de Cristo que le premia semejante heroísmo y le da a beber la sangre de su costado.

Ciertamente, el Cristo revelado a Úrsula difiere del revelado a santa Catalina y tradicionalmente representado en la iconografía medieval y moderna, porque la visionaria mulata lo describe sacramentado y crucificado, cuyo pecho —no costado— está henchido literalmente de leche —no de sangre— a punto de disparársele de las tetillas. El antecedente inmediato de esta visión hunde sus raíces en un sueño de santa Clara con san Francisco de Asís, quien la amamantó en su pecho:

---

[4] Un análisis más profundo de esta visión se encuentra en Báez Rivera (2020); véase, además, el brillante y minucioso comentario de Torres Nazario (2020:54-60).

Ilustración 3. *Pasajes de la Vida de Santa Catalina de Siena* (ca. 1770), de Cristóbal de Villalpando. Parroquia de Santo Domingo, México.

> Clara contaba que se vio en sueño llevando a san Francisco una cuba de agua para limpiarse las manos. Subía en una escalera muy alta, pero lo hacía con tanta soltura y ligereza como si hubiera caminado por un terreno llano. Cuando llegó a la altura de san Francisco, este sacó de su pecho *una teta* y le dijo: «Ven, recibe y chupa». Ella lo hizo, luego san Francisco le rogó que chupara por segunda vez. Y lo que probaba así le parecía tan dulce y deleitable que de ninguna manera lo pudiera expresar, y después de haber chupado, esa extremidad o remate del seno de donde salía *la leche* se quedó entre los labios de la bienaventurada Clara; tomó con sus manos lo que le había quedado en la boca, y aquello le pareció un oro tan claro y tan brillante que en él se podía ver como en un espejo (Vauchez 2009:263-264, trad. esp. en Cardaillac 2013: párr. 27; cursivas mías).

En un convento de la advocación de santa Clara, no sería extraño que sus monjas conocieran los escritos y las visiones de su patrona; sin embargo, Úrsula de Jesucristo se distingue de santa Clara en que Jesús mismo es quien

se le presenta disponible para amamantarla no solo a ella, sino a todos «los pecadores humildes y arrepentidos» en una suerte de dispensa universal, homogénea y de amor al margen de la raza o de estamentos en aquella sociedad urbana virreinal tan jerarquizada por principios étnicos, económicos y políticos. Así, autorizada directamente por Cristo en semejante visión —inexistente, hasta donde conozco, en todas las biografías y diarios espirituales de místicas europeas o hispanoamericanas (Báez Rivera 2005)—, la mulata clarisa superó en favor divino a su santa de advocación, a la vez que afianzó una reputación que la equiparó al estanco de la población de velo negro y blanco en el prestigioso convento de Santa Clara de Lima. Explica, además, la total esencia de su acción de intercesión igualadora, debido a que fue por invitación y mandato de un rarísimo Cristo amoroso, maternal y lactante.

Bibliografía

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Creation and Spread of Nationalism*, Verso, London, 1991.

Báez Rivera, Emilio Ricardo, «*Iesus, mater nutrix*: una revelación inaudita de sor Úrsula de Jesús, visionaria mulata», XII Congreso Asociación Internacional «Siglo de Oro», Neuchâtel, Suiza, 2-6 de noviembre de 2020, texto inédito.

—, *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2012.

—, *Lejos de la sombra de los alumbrados. La literatura mística-visionaria de las criollas en Hispanoamérica colonial: venerable sor María Magdalena de Lorravaquio Muñoz (Nueva España, 1574-1636), santa Rosa de Santa María (Perú, 1586-1617) y sor Jerónima del Espíritu Santo (Nuevo Reino de Granada, 1669-1727)*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2005.

Benoist, Valerie, «From Sister Ursula de Jesús Colonial "Imagined Community" to Modern Day Communities She Has Inspired», *A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, 14, 2 (2017), pp. 238-262.

Brewer-García, Larissa, «Salvation and the Making of Blackness in Colonial Lima: Úrsula de Jesús», en L. Brewer-García, *Beyond Babel: Translations of Blackness in Colonial Peru and New Granada*, Cambridge University Press, Cambridge, 2020, pp. 207-246.

—, *Beyond Babel: Translation of Blackness in Colonial Peru and New Granada*, tesis doctoral, University of Pennsylvania, 2013.

Bynum, Caroline Walker, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, University of California Press, 1988.

—, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1984.

Cardaillac, Louis, «Erotismo y santidad», *Cahiers d'Études Romanes*, 26 (2013), https://doi.org/10.4000/etudesromanes.3920.

Deusen, Nancy E. van, «The "Alienated" Body: Slaves and Castas in the Hospital de San Bartolomé of Lima, 1680 to 1700», *The Americas*, 56, 1 (1999), pp. 1-30.

— (trad., ed. e introd), *The Souls of Purgatory. The Spiritual Diary of a Seventeenth Century Afro-Peruvian Mystic, Úrsula de Jesús*, University of New Mexico Press, Nuevo México, 2004.

—, «Úrsula de Jesús: A seventh-century Afro-Peruvian Mystic», en *The Human Tradition in Colonial Latin America*, ed. K. J. Andrien, Royman & Littlefield Publishing Group, Plymouth, 2013, pp. 16-96.

Gayet, Andrea, «Úrsula Suárez y Úrsula de Jesús: Autofiguración y autoridad en la temprana modernidad americana», *Perífrasis. Revista Literaria, Teórica y Crítica*, 13, 27 (2022a), pp. 116-133.

—, «Úrsula de Jesús, escribir como mujer mulata: "Asi como beo y me ablan sin que quiera, asi me asen hablar sin querer(lo) yo"», *Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, 12 (2022b), pp. 46-66.

Jesús, Úrsula de, *La vida de la madre Úrsula de Jesucristo, morena donada y profesa en estre monasterio de nuestra Señora de la Peña de Francia, del orden de nuestra madre santa Clara de esta ciudad de Lima*, en *Las almas del Purgatorio. El diario espiritual y vida anónima de Úrsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII*, ed. e introd. N. E. van Deusen, trad. al esp. J. Flores Espinoza, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2012.

Mcpherson, M. P. (trad.), *The Works of Aelred of Rievaulx 1: Treatises and Pastoral Prayers*, Cistercian Fathers Series 2, Spencer, Massachusetts, 1971.

Martínez i Àlvarez, Patrícia, «Mujeres religiosas en el Perú del siglo XVII: notas sobre la herencia europea y el impacto de los proyectos coloniales en ellas», *Revista Complutense de Historia de América*, 26 (2000), pp. 27-56.

Millar Carvacho, René, «Falsa santidad e Inquisición. Los procesos a las visionarias limeñas», *Separata del Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 108-109 (2000a), pp. 277-305.

—, *Misticismo e Inquisición en el Virreinato Peruano. Los procesos a los alumbrados de Santiago de Chile 1710-1736*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 2000b.

Pignano Bravo, Giovanna, «Entre quehaceres conventuales y arrebatos místicos: el *Diario Espiritual* de Úrsula de Jesús (Lima, siglo XVII)», *Histórica*, XLI, 2 (2017), pp. 109-142, https://doi.org/10.18800/historica.201702.004.

Spaulding, Rachel, «Mounting the *Poyto*: An Image of Afro-Catholic Submission in the Mystical Visions of Colonial Peru's Úrsula de Jesús», *Early American Studies: An Interdisciplinary Journal*, 17, 4 (2019), pp. 519-544.

Torres Nazario, Sheila Yalizmar, Διδαχή *(Didajé) de (auto)reivindicación femenina: concomitancias en la obra literaria de sor Juana Inés de la Cruz y de sor Úrsula de Jesús*, tesis de maestría, Universidad de Puerto Rico, 2020.

Vauchez, André, *François d'Assise. Entre histoire et mémoire*, Fayard, Paris, 2009.

Wood, Alice Landru, *Chains of Virtue: Seventeenth-Century Saints in Spanish Colonial Lima*, tesis doctoral, Rice University, Houston, Texas, 1997.

Terminología literaria y Siglo de Oro: sobre las fuentes de las figuras retóricas en el *Diccionario de autoridades* (1726-1739)

Raúl Díaz Rosales
Universidad de Huelva / CIPHCN

0. Introducción

Abordar la historia de la lexicografía española —no solo de la académica— obliga a ensalzar el *Diccionario de autoridades* (seis tomos publicados entre 1726 y 1739) como obra fundamental:

> Partiendo de unos pocos precedentes españoles, venerables pero muy imperfectos lexicológicamente, la Academia, fundada precisamente con la finalidad de superarlos, realiza la proeza de inventariar, definir y autorizar con textos escritos, la masa fundamental del vocabulario español en tan sólo veintiséis años (Lázaro Carreter 1972:17-18).

Tanto la lexicografía práctica como la teórica han bebido de sus páginas para construir nuevos diccionarios y para estudiar la obra, respectivamente. La terminología literaria no ha escapado al interés de los estudiosos, con una aportación fundamental en este, el ámbito de los términos literarios: Nadine Ly (2004) aborda la poética del *Diccionario de autoridades* a partir de un estudio de las voces incluidas para abordar nociones literarias fundamentales, así como las elecciones que la propia Academia realiza respecto a las autoridades que han de indicar el valor de las formas. De especial interés es el catálogo de voces que recoge, divididas por tomos (Ly 2004:288-316), que alcanzan las 1476: junto al término recoge —cuando fuera pertinente— la acepción concreta, junto con el autor o autores, que pueden venir

acompañados de la mención a la obra concreta.[1] En este trabajo, siguiendo la línea de investigación sobre términos del ámbito literario, el foco se sitúa en las figuras retóricas, analizando el tratamiento que la Academia hizo de algunos autores del Siglo de Oro desde una perspectiva lexicográfica que permitirá apreciar la naturaleza de su legado en *Autoridades*. Partamos de la definición que ofrece la Academia del objeto de estudio:

> FIGURAS. Entre los Gramáticos, Rhetóricos y Poetas son ciertos modos de hablar extraordinarios y fuera del uso común, que sirven para el ornato y elegáncia de la oración. Latín. *Figura Rhetorica*. COMEND. sob. las. 300. Copl. 45. Y es de mirar que puso aquí Juan de Mena la Ciudad de Calidonia, por toda la Provincia Etholia, la parte por el todo, *figura* mui freqüentada entre los Poetas.

1. Sobre la macroestructura y la microestructura

El punto de partida ha sido la determinación del corpus, a partir de la búsqueda, en la herramienta proporcionada por el *Diccionario histórico de la lengua española* del *Diccionario de autoridades*, que permite consultas tanto en las entradas como en el texto.

Son un total de setenta y seis términos los que aparecen marcados como figuras retóricas (no como marca diatécnica, sino como parte de la definición) en la obra analizada, y que recojo añadiendo, siguiendo el texto académico, la forma con tilde, así como, entre corchetes y en superíndice, el número de acepción en los casos pertinentes (esta última información se omite en las siguientes menciones):[2]

> aclamacion[2] · aliteracion · amplificacion[2] · anacenosis (anacenósis) · anacephaleosis · anadiplosis · anaphora · annominacion · anthypophora · anticipacion[2] · antimetabole · antimetathesis (antimetáthesis) · antiparastasis (antiparástasis) · antithesis[1] · antonomasia · apheresis (aphéresis) · apocope

[1] Florit Durán (2001 y 2012) ha estudiado el vocabulario del teatro en esta obra.

[2] La transcripción de los términos se realiza siendo el lemario publicado en la página de la propia aplicación, donde se observa cómo se prescinde de tildes en los lemas (escritos en mayúscula), con excepción de un grupo de voces en los que, entre paréntesis, se añade la tilde; la escritura de algunos lemas con tilde responde a que, después de la primera, las acepciones que tiene una palabra vienen encabezadas por la repetición del lema en versalita.

(apócope) · apodosis (apódosis) · apophasis (apóphasis) · aposiopesis · apostrophe · batología (batológia) · cacosyntheton · circuicion · circunlocucion · dialogismo · diaporesis · diastole[3] · dissolución[3] · distribución[5] · eclipsis · emphasis · enalage · epanalepsis · epanaphora · epanastrophe · epenthesis · epicresis · epimone · epiphonema · epitrope · espergesia · exclamación[2] · hyperbaton · hyperbole · hypotiposis · incisión[2] · ironia · metagoge · metalepsis · metanea · metaphora · metathesis · metonymia · neuma · noema · onomatopeya · palilogía · paragoge · parecbasis · paronomasia · periphrasis (*períphrasis*) · polysynderon · prosopopeya[1] · redundancia · resuncion · reticencia · similidesinencia · simulcadencia · sujeción · tapinosis · traducción[3] · translación[3] · transposición · tropo · zeugma

En el caso de *redundancia* se omite la mención de *figura retórica*, pero la indicación de ámbito de uso justifica su inclusión:

> REDUNDANCIA. En la Rhetórica es vicio del discurso, que nace de la superfluidad de las palabras. Latín. *Redundantia*. LOP. Dorot. f. 143. Dirás que es *redundáncia* o amplificación, como figura rhetórica.

En el caso de *epenthesis*, en el ejemplo se escribe con metátesis, fruto de una errata: «F. Herr. sob. la Eleg. I. de Garcil. Es *Ephéntesis*, que es interposición de una letra o sylaba en medio de la diccion».

El estudio de la distribución de las entradas por letras refleja los siguientes datos (se indica letra, número de entradas y porcentaje respecto al total), tanto por letras (tabla 1) como por tomos (tabla 2):

Letra	Entradas	%
a	21	27,63 %
b	1	1,31 %
c	3	3,94 %
d	5	6.57 %
e	13	17,10 %
h	3	3,94 %
i	2	2,63 %
m	6	7,89 %
n	2	2,63 %

o	1	1,31 %
p	7	9,21 %
r	3	3,94 %
s	3	3,94 %
t	5	6,57 %
z	1	1,31 %

Tabla 1. Distribución de entradas por letras.

Con relación a la distribución por volúmenes, estos serían los datos que arroja la consulta.

	Tomo I	**Tomo II**	**Tomo III**	**Tomo IV**	**Tomo V**	**Tomo VI**
Año	1726	1729	1732	1734	1737	1739
Letras	A-B	C	D-F	G-N	O-R	S-Z
Entradas	22	3	18	13	11	9
%	28,94 %	3,94 %	23,68 %	17,10 %	14,47 %	11,84 %

Tabla 2. Distribución de entradas por tomos.

La herencia grecolatina se observa en las indicaciones sobre el origen de las voces. Así, se marcan cuarenta y cuatro términos (57,89 % del total) como voces griegas («Es voz Griega» es la indicación general): *anacenosis*, *anacephaleosis*, *anadiplosis*, *anthypophora*, *antimetabole*, *antimetathesis*, *antiparastasis*, *antithesis*, *antonomasia*, *apocope*, *apodosis*, *apophasis*, *aposiopesis*, *apostrophe*, *batología*, *cacosyntheton*, *eclipsis*, *emphasis*, *enálage*, *epanalepsis*, *epanaphora*, *epicresis*, *epimone*, *epiphonema*, *hyperbaton*, *hyperbole*, *hipotiposis*, *ironia*, *metagoge*, *metalepsis*, *metanea*, *metaphora*, *metathesis*, *metonymia*, *onomatopeya*, *palilogía*, *paragoge*, *parecbasis*, *periphrasis*, *polysndeton*, *prosopopeya*, *tapinosis*, *tropo*, *zeugma*. También se recogen, con esta estructura («Es voz puramente latina»), los orígenes latinos, aunque en un número mucho menor: *annominacion* y *dialogismo* (dos términos, que comprenden el 2,63 % del total).

1.1. Fuentes en el *Diccionario*

La influencia de Covarrubias y su *Tesoro* (1611) es indudable, como reconoce la propia Academia en el prólogo de *Autoridades*, pues, como indica Hernando García Cervigón (2016:294), «ponen de relieve el mérito, no de sus etimologías, que desestiman discretamente, sino de su aportación lexicográfica pura».

En el caso de las figuras retóricas, solo en dos ocasiones se cita la obra del toledano, con desigual seguimiento, pues, frente a un seguimiento en el aspecto esencial en *dialogismo* (definición más sintética en Covarrubias), en la voz *metanea* sí se observa una mayor sujeción de *Autoridades* al *Tesoro*, copiando incluso los ejemplos («Mal dixe» y «No dixe bien»).

***Tesoro* de Covarrubias**	***Diccionario de autoridades***
DIALOGISMO […] figura de Retorica, quando vno hablando solo se haze preguntas, y buelbe respuestas, como si razonasse con otro.	**DIALOGISMO.** s. m. Figura rhetórica y especie de Prosopopeya, que se comete quando uno, sea supuesto o verdadero, dirigiendo a solas un pensamiento, se hace preguntas y respuestas como si hablasse con otro. Es voz puramente Latina Dialogismus, y la trahe Covarr. en su Thesoro.
METANEA […] es una figura de Retorica, quado auiedo dicho vna cosa nos reprehedemos a nosotros della, y la trocamos al reues, y suelese hazer con esta palabra, Mal dixe, o No dixe bien.	**METANEA.** s. f. Figura rhetórica, que se comete quando habiendo dicho una cosa, se reprehende, y la trueca al revés: lo que se hace regularmente con las palabras Mal dixe, o No dixe bien. Es voz Griega, y la trahe Covarr. en su Thesoro.

Junto a Covarrubias, encontramos en la voz *aposiopesis* tres referencias, dentro de la propia definición, a autores clásicos: «Figúra Rhetórica, que segun Quintiliano, lib. 9, es toda la oración, ù discurso en que falta algo que pronunciar. Cicerón la llamar *Reticentia*: Celso *Obticentia*, y otros *Interruptio*».

1.2. Indicaciones varias

En algunas voces se restringe el uso —no de la voz, sino de la figura— a un género, el de la poesía. Así, *apocope* («Figúra Rhetórica de que suelen usar los Poétas para la medida, número y consonacia de los versos: en virtud de la qual quitan à las palabras la última sylaba»), *diástole* («Figura rhetórica, que solo tiene uso en la Poesía, la qual se comete quando se alarga la sylaba

breve» y *enálage* («Figura rhetórica, en fuerza de la qual se mudan y cambian entre sí las partes de la oración, o los accidentes o atribútos de las partes […] Es voz Griega, y el uso desta figura es freqüente en los Poetas».

Si bien en la mayoría de los casos se ofrece una consideración descriptiva, aséptica, de la figura, en algunas ocasiones se destaca la naturaleza *viciosa* de algunas de estas figuras: *batología*: «Figúra Rhetórica, pero viciosa» y *cacosyntheton*: «Voz Griega. Figura rhetórica, que significa composición mala y viciosa».

También se ofrecen datos sobre frecuencia de uso, como en *circuición*: «Es voz de poco uso». En *inicisión*, además de figura retórica, se indica que también es figura poética: «Figura Rhetórica y Poética».

2. De fuentes y ejemplos

La importancia radical de los ejemplos en la construcción de *Autoridades* se constata en que es la única obra académica en la que se utilizan (con la excepción de la segunda edición del *Diccionario de autoridades*, inconclusa), pues inmediatamente se dio paso a un diccionario usual en el que no se recogían citas. Así justificaban los académicos tanto el uso de citas como la selección de autores:

> Las citas de los Autóres para comprobación de las voces, en unas se ponen para autoridad, y en otras para exemplo, como en las voces que no están en uso, y el olvido las ha desterrado de la Léngua, de calidad que se haría extraño y reparable el que hablasse en voces Castellanas antiguas, que yá no se practican; pero aunque la Académia (como se ha dicho) ha elegido los Autóres que la han parecido a ver tratado la Lengua con mayor gallardía y y elegáncia, no por esta razón se dexan de citar otros, para comprobar la naturaleza de la voz, porque se halla en Autór nacional, sin que en estas voces sea su intento calificar la autoridad por precisión del uso, sino por afianzar la voz (Real Academia Española, «Prólogo» al *Diccionario de autoridades*, 1726:vol. I, p. v).

Como indica Garriga Escribano (2004), pese a la importancia que los ejemplos tienen en un diccionario de lengua, la tradición española, con escasas excepciones, ha prescindido de los mismos.

Respecto al número de citas que se incluyen en cada entrada, en más de la mitad de los casos (cuarenta y cinco términos, 59,21 %) hay una sola

fuente: *aliteracion*, *amplificacion*, *anacephaleosis*, *anadiplosis*, *anaphora*, *annominacion*, *antithesis*, *apheresis*, *aposiopesis*, *apostrophe*, *cacosyntheton*, *circuicion*, *disolucion*, *eclipsis*, *enalage*, *epanalepsis*, *epanaphora*, *epanastrophe*, *epenthesis*, *episcresis*, *epímone*, *epítrope*, *espergesia*, *hyperbaton*, *hypotiposis*, *incisión*, *ironia*, *metagoge*, *metalepsis*, *metathesis*, *metonymia*, *neuma*, *noema*, *palilogía*, *paragoge*, *parecbasis*, *polysyndeton*, *redundancia*, *reticencia*, *similidesinencia*, *sujecion*, *tapinosis*, *traduccion*, *transposicion*, *zeugma*. En quince términos, 19,73 %, se recogen dos autoridades: *aclamacion*, *anthypophora*, *circunlocución*, *diastole*, *emphasis*, *epiphonema*, *exclamación*, *hyperbole*, *ironia*, *metaphora*, *paronomasia*, *prosopopeya*, *resunción*, *translacion*, *tropo*. Tan solo un término presenta tres autoridades, 1,31 % del total: *antonomasia*.

Dentro de la definición, como se indicó anteriormente, existen algunas menciones a autores, como muestra de cierta irregularidad en la construcción de la obra. Se trata de los siguientes tres términos (3,94 %), cuyas entradas recogemos en su integridad:

> APHERESIS (Aphéresis.) s. f. Figúra Rhetórica, que el Latino llama Abscissio, en virtúd de la qual se corta y supríme alguna sylaba, ò letra en el princípio de la dicción: por lo que es usáda [i.338] en el Poético, como se reconóce en este verso del Soneto 24. de Burguillos. Haceis de la esperanza notomía, en la qual supríme la A en la voz Notomía.

> APOSIOPESIS. s. f. Figúra Rhetórica, que segun Quintiliano, lib. 9. Es toda la oración, ù discurso en que falta algo que pronunciar. Cicerón la llama Reticentia: Celso Obticentia, y otros Interruptio, porque interrumpe y dexa cortáda la oración, diciendo mucho mas con el amágo y el siléncio, que lo que se pudiéra con las palabras. Es voz Griega. Lat. Aposiopesis. Reticentia. LOP. Circ. fol. 151. Que tambien se introdúce por forma, como alli por la fama, ò la aposiopésis ... ò reticéncia.

> DIASTOLE. Figura rhetórica, que solo tiene uso en la Poesía, la qual se comete quando se alarga la sylaba breve: como en el Soneto burlesco 26. de Don Luis de Gongora.
>
> *El Conde mi Señor se vá a Napoles,*
> *Y el Duque mi Señor se vá a Francía.*
> Y en el *Auto Primero* y *Segundo* Isaac de Calderón dixo:
> *Que en esse seno lugúbre.*

Por último, un total de quince términos (19,73 %) se recogen sin autoridades: *anacenosis*, *anticipacion*, *antimetabole*, *antimetathesis*, *antiparastasis*, *apocope*, *apodosis*, *apophasis*, *apheresis*, *batologia*, *dialogismos*, *diastole*, *distribución*, *metanea*, *onomatopeya*, *periphrasis*, *simulcadencia*.

Hemos de destacar, por último, cómo en algunas de las entradas mencionadas anteriormente, se recogen en la definición ejemplos de uso sin cita para una mejor comprensión del término, en concreto, nueve términos (11,84 %): *antimetabole*, *antonomasia*, *apocope*, *enalage*, *metagoge*, *metanea*, *neuma*, *paronomasia*, *reticencia*. Estos son algunos ejemplos:

> ANTIMETABOLE. s. f. Figúra Rhetórica, que vulgarmente se llama en Español retruécano: y se comete quando se truecan las inflexiones de unas mismas voces: como No vivo para comer, sino como para vivir.

> ANTONOMASIA. s. f. Figúra Rhetórica, que se cométe quando por exceléncia se aplica y toma una voz apelatíva en lugar de nombre próprio de una Persóna: como el Apostol por San Pablo, el Philosopho por Aristóteles, el Oradór por Cicerón.

> METAGOGE. s. f. Figura rhetórica, que se comete quando se refieren las cosas pertenecientes al sentido, a las que carecen de él: como reirse el campo, alegrarse la tierra, &c.

> PARONOMASIA. s. f. Figura rhetórica en que con ligera variación de alguna letra, especialmente las vocales, se da a la voz otro significado: como Massa mesa, losa lisa, sano seno, &c. Latín.

> RETICENCIA. s. f. Figura Rhetórica en que el Orador dice ligeramente alguna cosa, como que la calla o la omite, pudiendo hablar largamente de ella: Como, No diré nada del valor de Alexandro, Callaré sus triumphos.

2.1. Las autoridades utilizadas: distribución por tomos

Presentamos, a continuación, el listado, ordenado por tomos, de las diversas fuentes utilizadas en la obra:

> Tomo 1 (1726), A-B: *aclamacion* («MEND. Guerr. de Gran. lib. 2. num. 4», «M. AYALA, Vid. de S. Maria de Cerv. cap. 1. pag. 3»); *aliteracion* («FERN. DE HERR. sob. el Son. 19. de Garcil.»), *amplificacion* («LOP.

Philom. fol. 195.»), *anacephaleosis* («MARIAN. Hist. Esp. tom. 2. lib. 19. cap. 8.»), *anadiplosis* («FERN. DE HERR. sob. el Son. 5. de Garcil.»), *anaphora* («FERN. DE HERR. sob. el Son. 5. de Garcil.»), *annominacion* («FERN. DE HERR. sob. el Son. 19. de Garcil.»), *anthypophora* («FERN. DE HERR. sob. la Egl. 2. de Garcil.», «LOP. Dorot. fol. 154»), *antithesis* («HORTENS. Mar. fol. 4.»), *antonomasia* («CERV. Quix. tom. 1. cap. 33.», «OV. Hist. Chil. fol. 166.», «CANC. Obr. poet. fol. 74.»), *apheresis* («Burguillos, soneto 24»], *aposiopesis* («LOP. Circ. fol. 151.»), *apostrophe* («LOP. Dorot. fol. 154.»).

Tomo 2 (1729), *c*: *cacosyntheton* («LOP. Philom. fol. 192.»), *circunlocucion* («COMEND. sob. las 300. fol. 90.», «SAAV. Coron. Goth. tom. 1. año 688.»), *circuicion* («COMEND. sob. las 300. fol. 4.»).

Tomo 3 (1732), *d-f*: *diaporesis* («F. HERR. sob. el Son. 1. de Garcil.»), *diastole* («Isaac de Calderón, *Auto Primero* y *Segundo*», «Luis de Góngora, soneto burlesco 26»), *dissolución* («F. HERR. sob. el Son. 3. de Garcil.»), *eclipsis* («PATON, Eloq. f. 90.»), *emphasis* («F. HERR. sob. la Egl. 2. de Garcil.», «NIEREMB. Aprec. lib. 1. cap. 8.»), *enalage* («F. HERR. sob. el Son. 3. de Garcil.»), *epanalepsis* («F. HERR. sob. el Son. 1. de Garcil.»), *epanaphora* («F. HERR. sob. la Egl. 1. de Garcil.»), *epanastrophe* («F. HERR. sob. la Egl. 2. de Garcil.»), *epenthesis* («F. HERR. sob. la Eleg. 1. de Garcil.»), *epicresis* («F. HERR. sob. la Egl. 1. de Garcil.»), *epimone* («F. HERR. sob. la Egl. 1. de Garcil.»), *epiphonema* («PATON, Eloq. f. 123.», «COLMEN. Hist. Segob. cap. 44. §. 11.»), *epítrope* («F. HERR. sob. el Son. 2. de Garcil.»), *espergesia* («F. HERR. sob. la Egl. 2. de Garcil.»), *exclamación* («CERV. Quix. tom. 2. cap. 17.», «F. HERR. sob. la Eleg. 1. de Garcil.»).

Tomo 4 (1734), *g-n*: *hyperbaton* («PATON, Eloq. cap. 10.»), *hyperbole* («OV. Hist. Chil. lib. 3. cap. 2.», «PATON, Eloq. cap. 14.»), *hypotiposis* («PATON, Eloq. cap. 12.»), *incisión* («F. HERR. sob. el Son. 1. de Garcil.»), *ironia* («CALD. Aut. L. Devoción de la Missa.», «COMEND. sob. las 300. Copl. 8. de las añadidas.»), *metagoge* («F. HERR. sob. la Egl. 2. de Garcil.»), *metalepsis* («F. HERR. sob. la Egl. 1. de Garcil.»), *metaphora* («PATON, Eloq. cap. 4.», «PINC. Philos. Epist. 9. Fragm. 4.»), *metathesis* («F. HERR. sob. la Egl. 2. de Garcil.»), *metonymia* («F. HERR. sob. la Egl. 2. de Garcil.»), *neuma* («PATON. Eloq. cap. 12.»), *noema* («PATON, Eloq. cap. 12.»).

Tomo 5 (1737), *o-r*: *palilogía* («F. HERR. sob. el Sonet. 5. de Garcil.»), *parecbasis* («F. HERR. sob. la Eleg. 1. de Garcil.»), *paragoge* («F. HERR. sob. el Sonet. 12. de Garcil.»), *paronomasia* («HORTENS. Paneg. pl. 295.», «NUÑ. Empr. 26.»), *polysyndeton* («F. HERR. sob. la Eleg. 1. de Garcil.»), *prosopopeya* («CALD. Aut. Mystica y Real Babilonia.», «PATON, Eloq. cap. 12»), *redundancia* («LOP. Dorot. f. 143.»), *resunción* («F. HERR. sob. el Sonet. 5. de Garcil.»), *reticencia* («PATON, Eloq. cap. 12.»).

Tomo 6 (1739), *s-z*: *similidesinencia* («ARTIG. Eloq. Esp. Dial. 3. §. 6.»), *sujecion* («ARTIG. Eloq. Esp. Dial. 3.»), *tapinosis* («PATÓN, Eloq. cap. 11.»), *traduccion* («PATON, Eloq. cap. 11.»), *translacion* («MUÑ. Fr. L. de Gran. lib. 2. cap. 20.», «NUÑ. Empr. 19.»), *tropo* («CALD. Aut. Las Ordenes Militares.», «SAAV. Empr. 46.»), *transposición* («TEJAD. Leon Prodig. part. 1. Apolog. 43.»), *zeugma* («F. HERR. sobre el Sonet. 1. de Garcil.»).

2.2. Las autoridades utilizadas: distribución por autores

Hay una distribución irregular de autoridades, si bien en la mayoría de los casos los autores aparecen citados una sola vez:

Una aparición (once autores): Ayala, Juan Interián de (1657-1730), *Vida de Santa María de Cervelló* (*aclamación*); Cáncer y Velasco, Jerónimo de (¿1599?-1655), *Obras poéticas* (*antonomasia*); Colmenares, Diego de (1586-1651), *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla* (1637) (*epiphonema*); Gómez de Tejada de los Reyes, Cosme (1593-1648), *León prodigioso: Apología moral y entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político* (1636) (*transposicion*); Góngora y Argote, Luis de (1561-1627), soneto burlesco 26 (*diástole*); Hurtado de Mendoza y Pacehco, Diego de (1503/1504-1575), *Guerra de Granada* (1627) (*aclamacion*); López Pinciano, Alonso (1547-1627), *Filosofía antigua poética* (1596) (*metaphora*); Mariana, Juan de (1536-1624), *Historia de España* (1592-1605) (*anacephaleosis*); Muñoz, Luis (m. 1646), *Vidas y virtudes del Venerable Varón el P. M. Fray Luis de Granada, de la Orden de Santo Domingo* (1539) (*translación*); Nieremberg y Ottin, Juan Eusebio (1595-1658), *Del aprecio y estima de la gracia divina, que nos mereció el Hijo de Dios, con su Preciosa Sangre, y Pasión* (1638) (*emphasis*); Núñez de Cepeda, Francisco (1616-1690), *Idea del Buen pastor, copiada por los Santos Doctores, representadas en Empresas Sacras,*

con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el Gobierno de un príncipe Eclesiástico (1682) (*translación*).

Dos apariciones (cinco autores): Artiga, Francisco José de (1650-1711), *Epítome de la elocuencia española* (1692) (*similidesinencia*, *sujecion*); Cervantes, Miguel de (1547-1616), *El Quijote* (1605) (*antonomasia*), *Segunda parte* (1615) (*exclamación*); Ovalle, padre Alonso de (1601-1651), *Historia relación del reino de Chile* (1646) (*antonomasia*, *hyperbole*); Paravicino y Arteaga, padre fray Hortensio Félix (1580-1633), *Marial y Santoral* (*antithesis*), *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos y morales* (*paromasia*); Saavedra, Diego de (1584-1648), *Empresas políticas* (1640) (*tropo*), *Corona gótica, castellana y austríaca* (1648) (*circunlocucion*).

A partir de este momento, solo encontramos un autor para cada número de apariciones superior.

Tres apariciones (un autor): Núñez de Toledo y Guzmán, Hernán (1478-1553), El Comendador Griego, *Glosas sobre las trescientas* (1499) (*circunlocucion*, *circuicion*, *ironia*).

Cuatro apariciones (un autor): Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681), *La devoción de la misa* (¿1637?) (*ironia*), *Primero y segundo Isaac* (antes de 1659) (*diastole*), *Mística y real Babilonia* (1662) (*prosopopeya*), *Las órdenes militares* (1662) (*tropo*).

Siete apariciones (un autor): Lope de Vega Carpio, Félix (1562-1635), *La Filomena* (1621) (*amplificacion*, *cacosyntheton*); *La Dorotea* (1632) (*apostrophe*, *anthypophora*, *redundancia*); *La Circe con otros poemas y prosas* (1624) (*aposiopesis*); y, finalmente, chay una última mención con el nombre de Burguillos, Tomé, *Rimas divinas y humanas del licenciado…* (1624) (soneto 24) (*apheresis*).

Doce apariciones (un autor): Jiménez Patón, Bartolomé (1569-1640), *Elocuencia española en arte* (1604) (*eclipsis*, *epiphonema*, *hyperbaton*, *hyperbole*, *hipotiposis*, *metaphora*, *neuma*, *noema*, *prosopopeya*, *reticencia*, *tapinosis*, *traduccion*.

Veintinueve apariciones (un autor): Herrera, Fernando de (1534-1597), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) (*aliteracion*, *anadiplosis*, *anaphora*, *annominacion*, *anthypophora*, *diaporesis*, *dissolución*, *emphasis*, *enálage*, *epanalepsis*, *epanaphora*, *epanastrophe*, *epenthesis*, *epicresis*, *epimone*, *epítrope*, *espergesia*, *exclamacion* («Eleg. 1»), *incisión* («Son. 1»), *metagoge* («Egl. 2»), *metalepsis* («Egl. 1»), *metathesis* («Egl. 2»), *metonymia* («Egl. 2»),

palilogía («Sonet. 5»), *parecbasis* («Eleg. 1»), *paragoge* («Sonet. 12»), *polysyndeton* («Eleg. 1»), *resunción* («Sonet. 5»), *zeugma* («Sonet. 1»).

Obviamente, la figura de Herrera fue central por dos motivos: la importancia de su legado en el canon filológico y el tipo de escrito que proporciona, donde es fundamental el uso de las figuras retóricas.

2.3. Usos de los ejemplos

Tres son los usos que Lara (1996) identifica para los ejemplos: ofrecer contorno sintáctico, con indicaciones sobre colocaciones; recobrar el uso perdido del vocablo y, por último, servir de vehículo para la transmisión de datos culturales y sociales de modo indirecto. El hecho de que se tomen la gran mayoría de las voces de obras literarias suponía, según este autor, la apuesta por esa lengua como modelo para la sociedad. Esta apreciación de lo literario como uso excelso de la lengua decae con el tiempo, como se observa en el corpus manejado por Seco, Andrés y Ramos (1999, 2001), que, si bien en ningún caso abandona lo literario como fuente, sí actualiza a nuevos formatos.

En el caso de *Autoridades*, estos serían los usos observados (por cuestiones de espacio, no se recogen sistemáticamente los setenta y seis términos, sino que se escogen los representativos para la taxonomía extraída del análisis).

En ocasiones, solamente se cita la voz, sin que pueda extraerse más información más allá del simple uso: «NUÑ. Empr. 19. No desdice de la gravedad, y aprovecha al fruto, usar de las sentencias, historias, fábulas, y translaciónes de los Poétas».

Puede servir el ejemplo para ofrecer otra definición de la voz, complementaria con la que recoge el propio diccionario, como se observa en *noema*: «PATON, Eloq. cap. 12. Noema (en Latín Intellectus) es quando en las palabras que decimos, dexamos algo que infiera y casi adivine el oyente»; en *polysyndeton*: «F. HERR. sob. la Eleg. 1. de Garcil. Es figura Polysyndeton quando cada palabra se liga con una conjunción, o quando la oración se traba con muchas conjunciones»; en *reticencia*: «PATON, Eloq. cap. 12. Aposiopésis, Precesión, o Reticéncia es quando comenzamos a decir algo, y de industria nos dexamos la razón por concluir, porque decimos más con aquello»; o en *tapinosis*: «PATÓN, Eloq. cap. 11. Tapinosis, es quando la dignidad, ò grandeza de la cosa, aunque sea en mala parte, se disminuye por la palabra, con que se dice».

Esta definición de la voz puede darse, además, mediante sinónimos: *aliteracion*: «FERN. DE HERR. sob. el Son. 19. de Garcil. Suave y agradable es el verso que tiene annominación en las sylabas, que es la que dicen otros aliteración». También se podrá ofrecer información adicional, en forma de comentario sobre la voz: *eclipsis*: «PATON, Eloq. f. 90. Tambien la llaman en Griego Elypsis algunos, y Eclipsis: y este nombre últmo aun es el más usado, porque quiere decir falta o trabajo», *parecbasis*: «F. HERR. sob. la Eleg. 1. de Garcil. Que tenga (la Elegía) freqüente comiseración, quejas, exclamaciones, apóstrophes, prosopopeyas, excursos o parecbásis», *prosopopeya*: «PATON, Eloq. cap. 12. De las figuras de ficción, sea la primera y principal la *Prosopopeya*, porque es propriamente fingimiento de alguna cosa».

Por supuesto, en algunos casos hay varios usos de los ejemplos, como sucede en *annominacion*: «FERN. DE HERR. sob. el Son. 19. de Garcil. Suave y agradable es el verso que tiene *annominación* en las sylabas, que es la que dicen otros aliteración». Otros incluyen ejemplos de uso:

> ACLAMACION. s. f. Figúra Rhetórica llamada de los Griegos Epiphonéma, que se difine ser una repentina ponderación de alguna cosa grande y que la merece. Y se usa en Castellano con estas palabras: Este, esto, estos, &c. tanto, tanta, &c. Assi de este modo, &c. como en los exemplos siguientes. MEND. Guerr. de Gran. lib. 2. num. 4. Tanto puede la ambición de los hombres, puesto que sea loable, que aun en los hijos se recatan. M. AYALA, Vid. de S. Maria de Cerv. cap. 1. pag. 3. Esto fué, y esto es Barcelona patria de nuestra Santa, aun omitiendo otras cosas, &c. Y cap. 10. Assi se engañanilas (esperanzas) de los hombres! y assi dispone la divina providéncia conducir las cosas à sus fines. Lat. Acclamatio, vel Epiphonéma.

3. Conclusiones

Debe resaltarse la gran amplitud en el tratamiento de las figuras retóricas, fruto del carácter fundamentalmente literario de las fuentes utilizadas (paulatinamente desaparecerán algunos de los lemas). Se observa una variedad de autores amplia (veintiuno), así como de géneros literarios (poesía, teatro, historia, biografía, textos religiosos, crítica literaria…), con la preponderancia clara de Herrera (veintinueve apariciones), Jiménez Patón (doce) y Lope de Vega (siete). También es heterogénea la función del ejemplo aducido, que puede consistir en una mera mención del vocablo, una ejemplificación de

la figura, significado de la misma mediante sinónimos o mediante definiciones más extensas. El análisis de la documentación revela la importancia innegable que en esta primera obra de la lexicografía académica tuvieron los autores del Siglo de Oro.

Bibliografía

Carriscondo Equivel, Francisco M. y Elena Carpi, *Dicciocho. Portal lexicográfico del XVII*, 2020, www.dicciocho.org.

Fernando Lara, Luis, *Teoría del diccionario monolingüe*, El Colegio de México, México, 1996.

Florit Durán, Francisco, «La nómina del *Diccionario de Autoridades*: el caso de Tirso de Molina», en *En torno al teatro español del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, ed. I. Pardo Molina y A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2001, pp. 71-84.

—, «En torno a la presencia de voces teatrales en el *Diccionario de Autoridades*», *Edad de Oro*, XXXI (2012), pp. 181-197.

Freixa Alas, Margarita, *Las autoridades en el primer Diccionario de la Real Academia Española*, tesis doctoral, Departamento de Filología Española – Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2003.

Garriga Escribano, Cecilio, «La microestructura del diccionario: las informaciones lexicográficas», en *Lexicografía española*, coord. A. M. Medina Guerra, Ariel, Madrid, 2004, pp. 103-126.

Hernando García-Cervigón, Alberto, «El *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias en el contexto de la tradición lexicográfica», *Bulletin Hispanique*, 118, 1 (2016), pp. 275-296.

Lázaro Carreter, Fernando, *Crónica del Diccionario de Autoridades (1713-1740). Discurso leído el día 11 de junio de 1972, en el acto de su recepción, por el Exmo. Sr. Don Fernando Lázaro Carreter y contestación del Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa Melgar*, Real Academia Española, Madrid, 1972.

Ly, Nadine, «La poética de un diccionario: *Autoridades*», *Bulletin Hispanique*, 106, 1 (2004), pp. 253-316.

Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, 6 vols., Imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, 1726-1739. Versión digitalizada disponible en https://apps2.rae.es/DA.html.

Seco, Manuel, Andrés Olimpia y Gabino Ramos, *Diccionario del español actual*, Aguilar, Madrid, 1999.

Hacia una definición de la literatura bufonesca: límites y conflictos

Alexandre García Macovio
Universidad de Valladolid

Bajo los estudios tradicionales de Márquez Villanueva (1986, 1988), Bouza (1991) y Martín (1991, 1993) se ha amparado la búsqueda de un subgénero denominado literatura bufonesca o «del loco». Trabajos más recientes, como el de Consolación Baranda (2017), tras su recorrido en la materia (2012), ponen en tela de juicio la legitimación de esta modalidad literaria donde en época renacentista bufones oficiales y extraoficiales de la corte hicieron uso de la epístola familiar como instrumento público y artístico para gozar de pleno estatuto literario. Asimismo, la finalidad de este trabajo es ahondar en los límites del decoro y del discurso retórico para encontrar o no el reconocimiento de estas cartas donde se llegaba a «escrevir mensajeras de mucha dotrina interpornendo en ellas algunas cosas de burlas que davan sal a las veras» (Lawrence 1987:87-88).

Introducción

El entretenimiento desde siempre ha estado al servicio de los grandes para amenizar su vida política y así lo documentan los escritos más antiguos. Desde el primer bufón documentado hasta el momento —Danga, un pigmeo del faraón en la dinastía V de Egipto (Welsford 1961:57)—, aquellos considerados portadores de imperfecciones físicas y mentales han sido objeto de cambios de ideologías a lo largo del tiempo. Estos individuos, bautizados por Moreno Vila (1939:15) como «hombres de placer», han tenido que hacer frente a ser considerados como objetos, regalos e incluso sufrir de infanticidios u homicidios legales[1] por ser considerados seres imperfectos sin derecho a la vida.

[1] Para atender a un esquema simple del destino al que podían estar sometidos algunos de estos seres en Oriente Medio o el Imperio romano, por ejemplo, véase Gutiérrez (2012:4-5).

Al conjunto de locos, naturales o fingidos, así como al resto de los considerados fenómenos por sus peculiaridades físicas que sirvieron para el entretenimiento de los grandes, los denominaremos «hombres de placer» de aquí en adelante. Así mismo, dentro de este grupo podemos discernir el tipo de risa que provocaban estas singulares figuras atendiendo a su naturaleza:

> Dos fueron los tipos de risa que resonaron en los palacios de los Austrias. La primera de ellas fue la risa sonora que causaban la torpeza y la fealdad, representadas ambas por quienes padecieron algún tipo de deformidad, ya fuese física o mental. La segunda, por su parte, fue la risa natural, causada por el ingenio y las palabras y de quienes sus mayores representantes fueron los truhanes, bufones y chocarreros (Otero 2016:23).

Mantener a estos desdichados cerca de los dirigentes y altos cargos fue común a lo largo y ancho del continente europeo durante la Edad Media y Moderna. La tradición bufonesca tuvo sus orígenes en la península durante los reinados de los Borgoña (1109-1369) y posteriormente los Trastámara (1312-1516), siendo documentados los primeros maestros de la gracia, como Alfonso Álvarez de Villasandino, quien transitaba entre la figura de juglar y truhan.

Los enanos, locos naturales o los llamados fenómenos naturales servirán al soslayo de la vida de corte. Con su simple presencia o su inocencia actuaron como medio de comparación para la exaltación de los atributos físicos y mentales de los nobles. Caso aparte lo constituyen los truhanes. Como si fueran verdaderos actores del Siglo de Oro, a través de su ingenio debían representar un papel ante el rey y la gente de corte en ceremonias o banquetes con el fin de deleitar: danzar, recitar versos o interpretar el papel de un aristócrata podían resultar el día a día de un albardán.

Además de estas representaciones *in situ*, el bufón podía aprovecharse de la literatura para crear un nuevo género: empleando como medio frecuente la epístola familiar, a través de numerosos juegos poéticos se intentaba dar «sal a las veras» (Pulgar 1958:88). Al cautivar a la audiencia de la corte, simultáneamente se mantenía informado sobre las noticias actuales de palacio, constituyendo así el embrión que dará lugar al desarrollo de las nuevas de corte y los primeros artículos preperiodísticos.

La epístola como cauce de la escritura bufonesca

La epístola familiar, una antigua forma literaria de origen romano consolidada por Cicerón, experimentó su apogeo durante la Edad Media y el Renacimiento. Se caracteriza por ser una carta amistosa con un tono personal dirigido a un destinatario específico, abordando una amplia gama de temas que van desde lo cotidiano hasta reflexiones filosóficas o literarias. Este género se distingue por su notable versatilidad, adaptándose a diversos contextos y circunstancias. Su tono íntimo y conversacional fomenta la confianza y la colaboración, elementos esenciales en la correspondencia epistolar.

De igual manera, las epístolas familiares se erigieron como una forma destacada de intercambio epistolar entre las élites intelectuales y culturales de la época, abordando temas tanto públicos como privados, que englobaban aspectos políticos, religiosos y literarios. Esta forma literaria será la que adopten siglos más tarde los bufones de la corte y casas nobles en el Renacimiento y Barroco en su pretensión por plasmar su ingenio en los manuscritos:

> A partir del siglo xv, la llamada «epístola familiar» llega a gozar de pleno estatuto literario, ya que como «carta mensajera» se concibe desde el principio como un artefacto tanto artístico como público. Fue acogida en aquellas fechas por los bufones oficiales y extraoficiales residentes en las cortes españolas renacentistas, y fueron estos los que sentaron las bases de este festivo recodo de la literatura bufonesca (Martín 1993:431-432).

En otras palabras, el truhan hizo uso de la epístola familiar como un artefacto literario, aprovechando su tono íntimo para otorgarle una nueva perspectiva y dar origen a un subgénero epistolar que culminará en la epístola bufonesca.

Antes de su llegada a la península ibérica, durante los inicios del siglo xvi en Italia, el humanista Pietro Aretino (1492-1556) destacó por la composición de una serie de epístolas satíricas dirigidas a burlarse de las figuras poderosas de su tiempo. Se dedicó principalmente a la sátira y la crítica social, utilizando la epístola como medio para transmitir mensajes agudos y mordaces tanto a amigos como a enemigos. Su contribución se caracterizó por innovaciones discursivas significativas que diferenciaron sus obras de la literatura epistolar precedente, tales como la adopción de un lenguaje vulgar impregnado de sarcasmo, la incorporación de temas tabú y la amalgama de

diversos subgéneros literarios. En resumen, Aretino reconfiguró las normas del género de la epístola familiar al emplear un argot y lenguaje coloquial, abordar temas escandalosos, combinar diversos géneros literarios y criticar la sociedad de su época mediante el uso de la ironía y el escarnio. Como resultado, las innovaciones introducidas influyeron positivamente en la literatura posterior.

En España el Renacimiento acude a un interés por el cultivo de las armas y las letras. Este segundo apartado que nos resulta de más interés en este trabajo traerá consigo desde nobles a criados letrados que desarrollan un gusto por la literatura y la correspondencia epistolar. Para exhibir su ingenio y erudición, el sujeto entablará un combate literario con allegados con tal de motejar y ser motejado, en el llamado arte de motejar, que desarrollaremos más por extenso a la hora de tratar las funciones de la epístola bufonesca.

El género o juego poético invadió completamente la vida de corte donde se premiaba la demostración de ingenio, gracia y sutileza para las burlas (Consolación Baranda 2017:26). Así lo demuestran las correspondencias entre Juan de Valladolid con Antón de Montoro o Francisco López de Villalobos y el Almirante de Castilla, Fadrique Enríquez de Velasco.

Las formas de entretenimiento se adaptaron a los nuevos tiempos y circunstancias que trajo consigo el auge de la burguesía. La esencia perdura mientras que las estructuras son las que experimentan cambios. En este caso, hacia la creación de una nueva figura de corte, el bufón o truhan.

Alfonso Álvarez de Villasandino, a medio camino entre juglar y truhan, sirvió en la corte de Enrique II. Sus poemas indecorosos cargados de ingenio y crítica le valieron para ser muy apreciado por el propio Baena en su *Cancionero*, al cual le dedicó los siguientes versos panegíricos:

> Aquí se comiençan las *cantigas muy escandidas e graçiosamente asonadas, las preguntas y respuestas sotiles e bien ordenadas e los dezires muy limados e bien fechos e de infinitas invençiones* que fizo e ordenó en su tiempo *el muy sabio e discreto varón* e muy singular componedor en esta muy graçiosa arte de la poetría e gaya çiençia, Alfonso Álvarez de Villasandino, el qual, por graçia infusa que Dios en él puso, *fue esmalte e luz e espejo e corona e monarca de todos los poetas e trobadores que fasta oy fueron en toda España* (Dutton y González Cuenca 1993:11).[2]

[2] Las cursivas son mías.

Elementos determinantes, como la predilección por el arte de motejar y la presencia en los palacios de los Trastámara de los primeros hombres de placer, fueron los catalizadores de una nueva expresión en la literatura epistolar. Aunque no dispongamos de pruebas de que Fernando del Pulgar haya leído la obra de Aretino, sería él quien tomaría el testigo en esta tradición iniciada por Aretino en Italia, para que eclosionara en la península ibérica.

Pulgar preparó las ascuas y Francisco López de Villalobos fue el que avivó el fuego hasta conseguir asentar el subgénero de la epístola bufonesca en la península (Márquez 1989:518). Villalobos fue el primero en publicar un epistolario junto con sus *Congressiones* en 1514, siguiendo la estela de las epístolas familiares ciceronianas con las que «anuncia implícitamente el uso de un estilo concreto: el humilde, propio de la conversación entre amigos, que permite también la broma y el humor mezclado con reflexiones serias» (Baranda 2017:22).

Para ello, el médico real se vale de su biografía y trayectoria profesional como hilo conductor en las cartas dirigidas a sus allegados. El epistolar jovial y humanista se tejió alrededor de la figura del médico y, con ello, combina sus desencuentros profesionales con una demostración de las adversidades y desafíos de la práctica médica sin olvidar los derivados de su conversión al judaísmo (Baranda 2017:25).

La epístola sería la fuente por excelencia para hablar en el lenguaje bufonesco, pero también se puede extender a otros géneros, como la *Crónica burlesca del emperador Carlos V* de don Francesillo de Zúñiga o en el relato de jornadas. Estaríamos ante un lenguaje que se adapta a cada molde y sus preceptos literarios.

Definición del género

Llegados a este punto, si ponemos en tela de juicio los estudios precedentes podríamos concluir que, a pesar de sus grandes avances, todavía queda campo por estudiar: no hay un estudio que aclare qué es la epístola bufonesca entendida como subgénero, ni un trabajo que unifique las epístolas bufonescas de todos los autores que la cultivaron en el Siglo de Oro, tanto en su carácter literario como no ficcional. Por ende, se inserta directamente aquí la propuesta y justificación de nuestra investigación. En nuestra muestra significativa buscaremos rasgos comunes que puedan unificar en un solo género este tipo de literatura epistolar, que tenía lugar entre los asalariados

de la corte —no necesariamente contratados como bufones en sí mismo— y nobles.

Qué mejor manera de definir la epístola bufonesca como género que dejando el relevo en manos de uno de los bufones más notables del siglo XV y cronista de los Reyes Católicos: Fernando del Pulgar. En una de sus cartas inscritas en las glosas a las *Coplas de Mingo Revulgo* ofrece una apología del género, donde ampara la «inclusión de burlas entre las veras de la epístola familiar, explicando que el decoro del estilo familiar así lo permite» (Martín 1993:432). Con ello se defiende ante los cortesanos discretos y realza su posición como gentil hombre de placer:

> Reprehendésme asimismo de «alvardán», porque escribo algunas vezes cosas jocosas; y ciertamente, señor encubierto, vós decís verdad. Pero yo vi aquellos nobles y magníficos varones marqués de Santillana don Íñigo López de Mendoza y don Diego Hurtado de Mendo~ su fijo, duque del Infantadgo, ya Fernand Pérez de Guzmán, señor de Batres, y a otros notables varones *escrevir mensajeras de mucha dotrina interpornendo en ellas algunas cosas de burlas que davan sal a las veras*. Leed, si os plaze las epístolas familiares de Tulio que enbiava a Marco Marcello y a Lelio Lucio y a Ticio y a Lelio Valerio y a Curión y a otros muchos, y fallarés interpuestas asaz burlas en las veras. Y aun Plauto y Terencio no me paresce que son reprehendidos porque interpusieron cosas jocosas en su escritura. […] Con todo eso os digo que si vós, señor encubierto, *fallardes que jamás excriviese un renglón de burlas dó no oviese catorce de veras, quiero yo quedar por el alvardán que vós me juzgáis* (Pulgar 1958:87-88).[3]

Pulgar justifica su condición como albardán y la legitima al mismo tiempo: en primer lugar, evoca los orígenes latinos y, por consiguiente, cultos de la epístola familiar. En este contexto, alude a los eminentes oradores y escritores del Imperio romano. Posteriormente, dirige su atención al presente, estableciendo una comparación entre los escritores romanos y las distinguidas casas nobles de la época, como el marqués de Santillana. Por último, tras emplear estos argumentos de autoridad que bien servirían de amparo ante los tratadistas de la corte, Pulgar enfatiza la idea de que por cada «reglón de burlas» se podrían encontrar en sus escritos «catorce de veras», con lo que no deja de mantener el tono serio y solmene que podía estar previsto en la corte.

[3] Las cursiva son mías.

La mayoría de los investigadores contemporáneos no se han lanzado todavía a ofrecer una definición del género, más allá de algunas delimitaciones un tanto escuetas como la de Martín (1993:431-432): «La carta bufonesca es una modalidad literaria que alcanza su auge en la época renacentista anterior a la de la publicación del *Quijote*». Esta expresión podría estar saltándose por alto detalles que cargan de valor la definición de epístola bufonesca. Nosotros la reescribiríamos de la siguiente manera: la epístola bufonesca es un subgénero de la literatura epistolar que a su vez está dentro del género literario narrativo en prosa; esta modalidad literaria fue acogida en la época renacentista por los bufones oficiales y extraoficiales de la corte, que tomaron el formato de la epístola familiar como instrumento público y artístico para gozar de pleno estatuto literario. Cada carta se podría tomar como una unidad cerrada e independiente, pero es la correspondencia entre dos o más autores lo que da sentido, forma y argumento al conjunto literario.

No estamos hablando de una novela epistolar donde un mismo autor crea varios personajes de ficción, los cuales se mandan cartas entre sí. Aquí son los corresponsales reales los que otorgan razón de ser en el toma y daca, en las burlas intercambiadas para poner a prueba su ingenio en el arte de motejar.

Lo bufonesco y la sátira

Ahora bien, hasta el momento las características esenciales de la epístola bufonesca no diferían de la sátira. La sátira, por su parte, es un género literario en prosa o verso que se burla de los vicios, los defectos o las circunstancias de la sociedad, la política, la cultura u otras facetas de la vida humana. La epístola bufonesca tiene la capacidad de explorar una diversidad de temas, ya sean abstractos, como la jerarquía social y sus vicios, o más concretos, como individuos específicos. En este proceso, emplea un tono mordaz, burlesco y en ocasiones provocador, y recurre a una variedad de recursos literarios, incluyendo la hipérbole, el doble sentido, el juego de palabras o la caricatura entre otros, para transmitir su mensaje.

El género satírico podría englobar a la epístola bufonesca. Mientras que la sátira puede emplearse en cualquier tipo de género, la epístola bufonesca se convirtió en el medio idóneo para criticar un vicio en concreto de la sociedad española de los Austrias: las cuestiones de linaje y la limpieza de sangre.

La diferencia estaría entonces en el contexto: los bufones de corte de ascendencia mayoritaria judeoconversa se vieron obligados a afrontar una

dura realidad como minoría. Esta condición la dejaron reflejada en sus epistolarios, y a la vez que interponían burlas para la gente de corte con el fin de entretener, podían criticar entre líneas estos aspectos corrompidos. Por medio de burlas dejaban entrever las veras.

Otro aspecto que no recoge la sátira es la de ofrecer las novedades o las llamadas nuevas de corte. Con las epístolas los bufones mantenían al corriente a otras casas nobles de distintos reinos y países de lo que estaba sucediendo.

Si en la sátira su medio es la burla para lograr un fin moralizador, lúdico o simplemente burlesco, en el caso de las epístolas bufonescas añadimos un cuarto fin: el de reforzar la unión entre bufón y cortesano.

La sátira aquí estaría una vez más en una esfera más libre, sin ligaduras de ningún tipo. En cambio, el gracioso sigue rindiendo cuentas ante el rey o los nobles y descuidar esta relación de servidumbre podría costarle muy caro.

Los graciosos en su correspondencia debían cumplir necesariamente dos funciones de vasallaje: halagar y mantener el recuerdo. Mediante la adulación se recordaba implícitamente la relación entre criado y, con la rememoración de eventos pasados, se fortalecía el vínculo entre ambas partes. Ambos elementos logran elevar la estima del bufón por parte de los cortesanos en búsqueda de posibles servicios futuros tales como protección, fortuna o trabajo.

Funciones de la epístola bufonesca

Si bien es cierto que algunas epístolas bufonescas fueron escritas por los graciosos de corte, también hubo escritores y nobles que adoptaron el tono burlesco propio del género para componerlas. La condición judía tanto de remitentes como de destinatarios sirvió como punto de enganche y de adhesión a este formato epistolar, que permitió hacer burlas a la vez que dejaba percibir la crítica social: «Según ha informado Claudio Guillén, la carta en España fue un instrumento para la liberación de la imaginación crítica […]. Las epístolas sirven en España para criticar de una manera oblicua, para trascender las estrecheces de la vida personal y social» (Martín 1993:433). Como ejemplos más destacables podríamos citar a Francisco López de Villalobos, médico real, o Fernando el Pulgar, secretario de los Reyes Católicos, los cuales no recibían sus ingresos en las mismas partidas que los bufones o los dramaturgos.

Estamos ante un género público, que necesita de un receptor que se convierte a su vez en cómplice y creador literario, donde la reciprocidad es

indispensable para que funcione (Martín 1993:433). Así mismo, serán los destinatarios y el contexto los que determinen el tono de la epístola: «Las epístolas no se deben solo al emisor, en ellas participan de manera decisiva las características de los destinatarios concretos […] y las condiciones sociales del entorno» (Baranda 2017:45).

Esta moda se consolidó firmemente durante los reinados de los Reyes Católicos y Carlos V, asentándose en las altas esferas sociales. Algunas casas nobles reflejaron fielmente el espíritu renacentista de cultivar las letras y la cultura. Lograron reunir bibliotecas significativas, ejercieron de mecenas de numerosas plumas y se sumaron a esta afición por el género epistolar donde la clave era motejar al contrario. En palabras de Consolación Baranda, el motejar «consistía en una suerte de combate verbal en el que la pulla esperaba el retorno, era un juego de ida y vuelta» (2017:56).

Taxonomía y círculos intelectuales

Por esta razón, resultaría sencillo rastrear círculos intelectuales donde la correspondencia epistolar prosperó como un juego literario. La predilección cortesana por el intercambio de agudezas «fue fenómeno característico de una época concreta» (Baranda 2017:55) comprendida entre 1400 y 1550.

Alfonso Álvarez de Villasandino (c. 1340-1350 - c. 1424) sería considerado el pionero en el movimiento. A pesar de haber nacido a mediados del siglo XIV, sería hacia el año 1400 cuando se considera que comenzó a escribir, por lo que esa sería nuestra primera fecha de referencia y de inicio del género. Sus composiciones, recogidas en el *Cancionero de Baena* (1426), servirán de germen y florecerán en lo que podríamos considerar el primer círculo de correspondencia bufonesca: Juan Poeta o de Valladolid, Antón de Montoro, Diego Román o Comendador Román, Juan Agraz, Gómez Manrique, Juan Álvarez Gato y Diego de Valera.

Todos ellos están insertos en el siglo XV, intercambiaron epístolas entre sí, frecuentaron la corte de Juan II o de Alfonso de Castilla y formaron parte del círculo de nobles, poetas e intelectuales de la corte, junto a otras personalidades como Íñigo López de Mendoza, Juan de Mena, Pedro Guillén de Segovia, Alonso de Palencia, Pedro Díaz de Toledo, Juan de Mazuela, Jorge Manrique, Sancho de Rojas y otros.

Los cancioneros de la época fueron un medio frecuente de difusión y publicación de los manuscritos que circulaban. Algunos de ellos serán los que

recojan los textos bufonescos de los autores de nuestro primer círculo como el *Cancionero de Baena* (1426), el *Cancionero Roma* (1465), el *Cancionero de Palacio* (1505), el *Cancionero general* (1511) y el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519). Sin embargo, no todas las obras de nuestros autores están recogidas en cancioneros, como es el caso de Fernando de Pulgar o Diego de Valera.

Fernando de Pulgar sería el último en entrar en el primer círculo de escritores bufonescos y, a la vez, puente de unión con el segundo círculo de intelectuales. En las últimas décadas del siglo XV y primera mitad del XVI, con el género al final en su niñez, florecerá una nueva estirpe de escritores de gracias bufonescas. Aquí se insertarán los máximos exponentes del género: Francisco López de Villalobos, Francés de Zúñiga y Antonio de Guevara. Sin embargo, no serán los únicos escritores que frecuentaron la corte de los Austrias, sino que estarán acompañados de otros de la talla de Sebastián de Horozco o Cristóbal de Castillejo, junto con una serie de nobles con los que los chocarreros guardaban una relación de servidumbre o de afecto, como el Almirante de Castilla (Fadrique Enríquez de Velasco) o el duque de Nájera (Antonio Manrique de Lara).

La decadencia de la costumbre epistolar llegaría en la primera mitad del siglo XVI, donde el mismo Villalobos denuncia la falta de «sal» en la corte:

> Muriose el rey [Fernando] con toda aquella camarada; muriéronse los grandes; muriose la moneda y los que la atesoraban; muriéronse los arçobispos y otros arçobispos y los arçobispados con ellos. Y ¿quién no es muerto, pues se murió Perico de Ayala, delicias del linage humano, y el Bastardico, y ahora Menica? ¿Y no murió don Miguel? [...]. En fin, toda la gentileza es muerta, y quien se crio y creció en ella no puede conservarse sin heder a todos aunque esté hecho tasajo y cargado de sal, porque la sal, que solía ser buena, ahora está tan infatuada que la echan fuera para hollarla con los pies (Baranda 2017:348).[4]

Y la sepultura llegó de la mano con Carlos V en el año 1548 al imponer la etiqueta de Borgoña, la cual por su rígido protocolo dejará al margen de la vida de corte el género bufonesco (Baranda 2017:55). Establecemos, por ende, un año de cierre para nuestra indagación en el 1550, permitiéndonos un espacio temporal adicional de dos años.

[4] Carta XLVI *Al duque de Nájera Esteban Manrique de Lara* (13-8-1546).

Conclusiones

No obstante, ello no implica que la influencia de las epístolas bufonescas llegará más allá incluso del siglo XVI, como lo puede atestiguar la II parte del *Quijote* (1615), con las cartas que se envían la duquesa, Teresa, don Quijote y Sancho (capítulos L-LII) o la propia figura de Estebanillo González, pícaro y bufón.

En suma, el estudio de la epístola bufonesca revela una faceta intrigante y multifacética en la literatura, donde los escritores desafían las normas convencionales para explorar temas variados con un enfoque mordaz y provocador. La tradición chocarrera se arraiga en la combinación de agudezas y sátira, desafiando la formalidad de la epístola familiar que emplearon como vehículo literario.

Hemos podido realizar una sucinta recopilación de autores destacados que se reparten a lo largo del espacio y del tiempo, desde Villasandino hasta Pulgar incluyendo a Aretino en la península itálica. Todos ellos contribuyen a esta evolución, redefiniendo las reglas del género mediante el uso de un lenguaje coloquial, abordando temas tabú y fusionando géneros literarios. La influencia de la epístola bufonesca trasciende su tiempo, dejando un legado enriquecedor que ha impactado la literatura posterior, alentando la experimentación y la transgresión de límites convencionales.

Bibliografía

Baranda, Consolación, «Las cartas de Francisco López de Villalobos: redes sociales, origen converso y solidaridad vertical», *Libros de la Corte*, 5 (2012), pp. 9-30.

—, *Epistolario de Francisco López de Villalobos*, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), Salamanca, 2017.

Baranda, Nieves, «Las cartas de un gentilhombre de placer: Gonzalo de Liaño, trompeta en esta corte», *Lectura y Signo*, 4 (2009), pp. 9-33.

—, «Las epístolas bufonescas de Gonzalo de Liaño a la gran duquesa de Toscana», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*, vol. 2, ed. P. Civil y F. Crémoux, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2010, s. p.

Bigeard, Martine, *Folie et les fous littéraires en Espagne 1500-1650,* Institut d'Études Hispaniques, Paris, 1972.

Bouza, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Temas de Hoy, Madrid, 1991.
—, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Akal, Madrid, 1998.
—, «La estafeta del bufón: Cartas de gente de placer en la España de Velázquez», *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, 2 (1999), pp. 95-123.
—, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Marcial Pons, Madrid, 2001.
Cancionero de Juan Alfonso de Baena, ed. B. Dutton y J. González, Visor Libros, Madrid, 1993.
Lawrance, Jeremy, «Nuevos lectores y nuevos géneros, Apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español», en *Literatura en la época del Emperador,* coord. V. García de la Concha, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1987, pp. 81-100.
Márquez Villanueva, Francisco, «Un aspect de la littérature du fou en Espagne», en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles,* ed. A. Redondo, Vrin, Paris, 1979, pp. 233-250.
—, «Jewish Fools of the Spanish Fifteenth Century», *Hispanic Review*, 50, 4 (1982), pp. 385-409.
—, «Literatura bufonesca o del *loco*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 2 (1985), pp. 501-528.
—, «Sebastián de Horozco y la literatura bufonesca», en *Literatura en la época del Emperador*, coord. V. García de la Concha, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1987, pp. 131-163.
—, «Sebastián de Horozco y la literatura bufonesca», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. C. Carbonell y A. Sotelo, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 393-432.
—, *De la España judeoconversa (Doce estudios)*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2006.
Martín L., Adrienne, «La *sonetada*, o los problemas de una escondida poesía bufonesca», en *La edición de textos*, coord. D. Noguera Guirao, P. Jauralde y A. Reyes, Tamesis Book Limited, Londres, 1990, pp. 271-277.
—, «La epístola bufonesca y la segunda parte del *Quijote*», ed. J. Casasayas, *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Alcalá de Henares, 1993, pp. 431-438.
Moreno Villa, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte Española desde 1563 a 1700*, La Casa de España en México, México, 1939.

Tragicomedia en la corte en 1656-1657: la relación ilícita y escandalosa del marqués de Almazán con Manuela Bernarda, comedianta

Francisca Jiménez Guillén
CRES

Introducción

En el Archivo Histórico Nacional (Madrid), en un legajo de la sección «CONSEJOS», existe un expediente muy peculiar por los hechos tan sorprendentes y dignos de ficción que relata:[1] se trata de un proceso judicial, en el Consejo de Castilla, para ponerle fin a la larga relación de amancebamiento, en la corte, entre el quinto marqués de Almazán (casado) y una comedianta, Manuela Bernarda (casada con un comediante llamado Jerónimo García). El expediente se compone de varios manuscritos fechados de 1657: un «papel» del 25 de octubre, de un alcalde de casa y corte al presidente del Consejo con la declaración del esposo de la comedianta; una «consulta» del 27 de octubre, del presidente y consejeros al monarca, con lo expuesto por el alcalde y propuestas de acciones judiciales con respecto a los amancebados; dos documentos del 2 de noviembre dirigidos al presidente (un «papel» del alcalde con su (segunda) misión y el «testimonio» del escribano que le ha acompañado); un «decreto» real del 4 de noviembre (dirigido al presidente) que se apoya en un «papel» (o «memorial») (incluido en el expediente) que la madre del marqués le ha remitido al monarca; dos «consultas» del 5 de noviembre, dirigidas al rey por el presidente y los consejeros (en una de ellas aparece la resolución final del monarca).[2] A través de todos los documentos,

[1] No tiene título y su signatura es: CONSEJOS, leg. 7167, exp. 124.

[2] El expediente no tiene foliación, por lo que las referencias a las citaciones se harán indicando el documento y la fecha que le corresponde (cuando sea necesario).

no solo se exponen las resoluciones tomadas en el «Consejo» sino que se relata la relación de amancebamiento durante más de un año.

¿Por qué duró tanto tiempo? ¿Qué hicieron las justicias (real y eclesiástica) para impedirlo y/o castigarlo? Para poder responder, vamos a ver en una primera parte a las numerosas personas implicadas en este caso (una mayoría fueron cómplices de la pareja, pocas del entorno del marido de la comedianta, y diversas las de las justicias). La segunda parte la dedicamos a los hechos ocurridos durante más de un año, con todas sus circunstancias y, sobre todo, con las transgresiones cometidas. En una tercera parte veremos el papel de las justicias durante más de un año, y el que se destaca en ese proceso judicial que cubre un periodo de ni siquiera dos semanas. Y, si se ha puesto fin a esa relación, ¿hasta qué punto es gracias a las diversas instancias judiciales? ¿Qué visión se destaca de las justicias?

Personas implicadas en el caso

Primero se desprende un grupo numeroso que incluye a los amancebados y a todas las personas que actuaron en su favor, ya sea a sabiendas o sin conocer los hechos. El protagonista es el [V] «marqués de Almazán» (o «marqués»), citado también en el «papel» (del 25 de octubre) como «Grande de España». Se trata de don Gaspar Francisco Simón Hurtado de Mendoza Moscoso Osorio, que nació en 1631 («Fe de bautismo de don Gaspar Francisco Simón de Moscoso», 1651) y falleció en duelo con un primo suyo el 23 de mayo de 1664, según una noticia de ese año: «Antes de anoche sucedió el caso más desgraciado que se ha visto en personas semejantes en más de doscientos años. Galanteaba en Palacio a una hija de Bedmar el marqués de Almazán […] mancebo de los más bizarros y alentados de esta corte. […] Murió ayer entre ocho y nueve [...]. Deja cuatro hijos y la mujer preñada» (Paz y Melia 1969:306).

Fue conde de Monteagudo, caballero de la orden de Santiago, comendador de Beas, capitán de una de las compañías de las guardas viejas de Castilla, y guarda mayor del rey (desde por lo menos 1651) («Nombramiento [...] marqués de Almazán», 1651). Sus padres fueron doña Juana de Rojas y Córdoba, y don Lope Hurtado de Mendoza (IV marqués de Almazán y segundo esposo de Juana). Se casó con doña Inés Felípez de Guzmán («Capitulaciones matrimoniales», 1642), hija de doña Polissena Spínola y de don Diego Felípez de Guzmán (I marqués de Leganés). Es de notar que este don Diego fue el

tercer esposo de la madre de nuestro marqués («Poder que dio doña Juana de Rojas Córdoba», 1642),[3] por lo que en el expediente doña Juana, con un papel relevante, aparece como la «marquesa de Leganés» («decreto»).

En cuanto a la protagonista, aparece a lo largo del expediente como «Manuela Bernarda» (o «Manuela»), la «comedianta», o «mujer de Jerónimo García». En el manuscrito anónimo *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, sobre «Manuela Bernarda» consta: «No hay más noticia que la que se halla en el Libro de estar incluida en la lista de los que se recibieron en la cofradía desde el año 1653» (*Genealogía*, vol. 1:275). Existe otra entrada para esta actriz, pero con «Bernarda Manuela»: «Llamada *Rabo de Vaca*. Fue casada con Jerónimo García a quien llamaron *Tocanovias*» (*Genealogía*, vol. 1:483). Por el expediente, se puede deducir que ambas son una misma persona, confirmando así la hipótesis planteada en DICAT.[4] Aunque se sepa poco sobre su vida profesional, su «carrera en la corte parece haber sido un tanto intermitente, pese a lo cual su calidad fue suficiente como para que se la contratase en Palacio y para las fiestas del Corpus» (Flórez Asensio 2004:115).

Varias personas fueron cómplices de dicho amancebamiento (son citadas por lo menos en el «papel» del 25 de octubre): el propio «Diego de Osorio, autor de comedias»;[5] «Lázaro de Salamanca, el alguacil del vicario»; un «criado del marqués»; una «mujer vieja»; «una mujer amiga de don Diego de Rojas,[6] camarada del marqués»;[7] el «cochero» (del marqués); «unos caballeros de Salamanca»; «el consurso de gente»; «la gente y los que venían

---

3 En este documento (ver el árbol genealógico representado), se destacan otras capitulaciones entre ambas familias: las de una hija de doña Juana (y su primer esposo) con un hijo de don Diego.

4 Sobre esta comedianta se plantea: «Sin embargo, creemos que se trata de la misma actriz, que aparece indistintamente como Bernarda Manuela o Manuela Bernarda». Hace unos años confundí otra actriz (llamada también «Bernarda Manuela» o «Manuela Bernarda», que aparece en documentos de archivo con su apodo (la *Grifona*) o solo como «representante» o «comedianta») con nuestra comedianta (de la que no se conoce(n) su(s) apellido(s)) (Jiménez Guillén 2021:281, nota 27).

5 Sobre su carrera profesional ver: DICAT.

6 Ya que no se precisa quién es ni su función, se puede pensar que es un personaje conocido en la Corte.

7 En el *Covarrubias*, *camarada* es «el compañero de cámara, que come y duerme en una misma posada. Este término se usa entre soldados, y vale compañero y amigo familiar, que está en la misma compañía» (Covarrubias Orozco 1611:179v).

de la plaza de Palacio». Así, todas las personas citadas proceden de diversas categorías sociales, de ámbitos diferentes y forman un conjunto variopinto. Se destacan del grupo: dos hombres conocidos, nobles, compartiendo una relación con «amigas» (mujeres del estado llano); un representante de la justicia eclesiástica; un famoso autor de comedias.

Protagoniza el mundo de la víctima Jerónimo García, citado a lo largo del expediente como el «marido» o el «ofendido». En el manuscrito ya citado sobre los comediantes de España, se le presenta en estos términos: «Toca novias por mal nombre. Fue casado con Bernarda Manuela Rabo de Vaca pero vivieron separados: pareció bien en la parte que hizo de graciosos» (*Genealogía*, vol. 2:578).[8] Con el expediente estudiado se puede confirmar dicha separación, al menos por los años 1656 y 1657. Apartando a los que actuaron en el proceso judicial, Jerónimo García recibió muy pocos apoyos (citados en el «papel» del 25 de octubre): un «hermano» suyo, «Jusephe Pérez, platero y Joseph del Río su oficial» (que ejercían en la calle de Santiago).

En cuanto a los miembros que intervinieron para ponerle fin al amancebamiento y/o actúan en el expediente, se destacan primero las personas de instituciones judiciales reales, autores de los documentos del expediente (lo recordamos, del Consejo de Castilla): el alcalde don Juan Bueno de León y Rojas;[9] Sebastián Rayado, «escribano de S. M. y oficial de la Sala del Crimen de los señores alcaldes de su casa y corte» («testimonio»); consejeros y el presidente.[10] Se añade a este grupo el monarca, Felipe IV. Hubo también un representante de la autoridad eclesiástica, el [cardenal] arzobispo de Toledo («papel» del 25 de octubre y «consulta» del 27 de octubre).[11] Y actúan en el expediente miembros de instituciones religiosas (citadas en el «papel» del 2 de noviembre): la priora del convento de Santa Catalina (Madrid), llamada doña Violante de Castro, «al parecer de edad de más de cincuenta años, ciego el ojo derecho»; dos porteras de ese convento (doña Juana Suárez y doña Juana Román); un «religioso».

Es de añadir que otras personas intervinieron en este caso para apoyar a Jerónimo García (cuando él buscaba a su mujer): un «hermano» suyo (ya

8 Sobre su carrera profesional ver: DICAT.

9 La Sala de Alcaldes de casa y corte es la quinta Sala del Consejo de Castilla (Martínez Salazar 1764:317-362).

10 En el momento de los hechos, el presidente era don Diego de Riaño y Gamboa.

11 Se trata de don Baltasar Moscoso y Sandoval.

citado), un «criado» del alcalde, nueve «testigos» y «espías» (todos citados en el «papel» del 25 de octubre). Aquí también se puede apreciar la cantidad y variedad de personas; no todas son del sistema judicial real y eclesiástico pero dan testimonio de la complejidad y dificultad de gestionar ese caso.

Un amancebamiento duradero: los hechos

En el expediente se distinguen tres etapas importantes: lo que ocurrió desde hacía «más de un año» («consulta» del 27 de octubre) hasta la víspera del día de San Juan de 1657; los acontecimientos de ese día de San Juan y de los días que siguieron; los hechos del 22 de octubre de 1657. Todo se conoce gracias al «papel» del 25 de octubre sobre la «amistad ilícita» entre «Manuela Bernarda comedianta con la cual es cosa muy sabida en esta corte ha estado y está amancebado el marqués de Almazán».

La primera etapa consta de los conflictos en la pareja de actores por la infidelidad de Manuela («hubo muchas pendencias») por lo que el marqués insultó y amenazó de muerte con una carabina a Jerónimo García. Por temor a su marido, pero sobre todo para poder vivir «con mayor libertad», ella le puso un pleito de divorcio. En un artículo sobre el tema se explica:

> Después de interponer la demanda de divorcio, la primera medida que solicitaba el abogado defensor para su cliente y que, tanto el juez eclesiástico como la justicia común, se apresuraban a dictar y ejecutar, era suspender la cohabitación de la pareja y a que la esposa fuera «depositada en parte segura» donde se la mantenía custodiada [...], con la indicación expresa de que el marido no la viese, inquietase, ni comunicase con ella.
>
> La mujer debía salir del domicilio conyugal y era entregada en el lugar del depósito, que había sido previamente pactado con un familiar, amigo o persona honrada que aceptaba hacerse cargo de ella (Espín López 2016:187-188).

Con el ardid del pleito de divorcio, pero eludiendo la ley (se precisa que fue «de su autoridad») Manuela salió de su casa y se escondió primero tres días en casa de la «amiga» de Rojas para pasarse luego a la del alguacil del vicario;[12] este fue quien permitió que el marqués la visitase «públicamente». Informado el «ofendido» de la situación, se quejó y amenazó de dar cuenta

[12] «El Vicario General era el juez eclesiástico» (Espín López 2016:175).

al arzobispo de Toledo. Con temor a ello, los amancebados persiguieron con sus transgresiones, implicando a otras personas:

> Se hizo una forma de depósito fingido en la casa de Diego de Osorio autor de comedias siendo así que Manuela vivía sola en una casa de la calle del Prado asistiéndola el marqués y un criado suyo que vivía con ella diciendo falsamente que era guarda nombrado por el vicario teniendo el dicho criado armas de fuego.[13]

Abrimos un paréntesis para apuntar que con este «depósito», se puede pensar que Manuela (y seguramente su esposo también) formaban parte de la compañía de Diego Osorio, por lo menos hacia 1656-1657.

Siguiendo con el curso de los hechos, el arzobispo fue informado de la situación abusiva con el alguacil y decidió que Manuela ingresara en el convento de las Recogidas.[14] No se consiguió encerrarla en él ya que, con temor a ello, el marqués reaccionó:

> Se llevó a Manuela y [que] desde entonces la ha tenido y tiene usurpada y escondida derramando voz de que estaba en partes diversas siendo así que siempre ha estado en Madrid menos unos pocos días que estuvo en un lugar del marqués de Leganés de donde la trajo personalmente el de Almazán.

La segunda gran etapa ocurre el día de San Juan cuando el «ofendido» (que «haciendo diligencias» no dejó de buscarla) la vio en el Prado, por la tarde. Ella estaba en un coche del marqués, acompañada de la «amiga» de Rojas y de la «mujer vieja». Él intentó sacarla de ahí pero no lo consiguió ya que las tres «dieron voces y se arrojaron sobre él asiéndole fuertemente con que Manuela tuvo lugar de arrojarse por un estribo y la recogieron en su coche unos caballeros de Salamanca». Con los gritos, muchas personas acudieron y Jerónimo García se tuvo que volver a casa. Pero el marqués esta vez se consideró como «ofendido», por lo que decidió hacerle saber a Jerónimo García dónde vivía, es decir en casa de su padre. Sin embargo, el

---

[13] Sobre la prohibición de llevar ciertas armas, ver Sala de Alcaldes de Casa y Corte (1643:fols. 300r-v).

[14] Sobre este, Ramón Mesonero Romanos (1831:188) indica: «*Santa María Magdalena* (vulgo *Recogidas*). [...] Sirve de reclusión decente para mujeres […]; no se admite en esta casa ninguna mujer que no haya sido pública pecadora […]. Hay también una sala donde se guardan las mujeres a quienes sus parientes envían por castigo» (Mesonero Romanos 1831:188).

marqués careció de valor: «Por miedo de que le matasen no salió de su casa en muchos días hasta que dejaron de espiarle».[15]

La tercera etapa corresponde al lunes 22 de octubre. De nuevo, el ofendido vio «a su mujer en un coche del marqués» pero, esta vez, fue «con mulas diferentes junto a las caballerizas de Su Majestad». Sus miradas se cruzaron y con el cochero ella consiguió avisar al marqués. Por la noche, llegó este «después del paso del casamiento del Príncipe de Astillano». Se fueron por las calles de Madrid hasta llegar a la plazuela de la calle del Espejo. El marqués se dio cuenta de que los perseguía el «ofendido», salió del coche, sacó su espada y este tuvo que huir. Se realizó entonces un trayecto inverso, ya que Jerónimo García salió corriendo por la calle del Espejo hacia arriba, perseguido ahora por el marqués («mozo, alto, con medias blancas y mucha cabellera») y por otro hombre. Uno de los dijo: «El cornudo no quiso aguardar». El «ofendido» corrió hasta la calle de Santiago, se refugió en la tienda del platero. Allí pidió auxilio («diciendo que por la Virgen de la Soledad le amparasen porque dicho Grande de España le seguía para matarle») y en la trastienda, este y su oficial lo disfrazaron («atándole el cabello, mudándole sombrero y medias, y quitándose la golilla y espada»)[16] y le acompañaron a casa del alcalde, que le tomó la declaración.

Estos hechos, del 22 de octubre, no dejan de recordar lo que cuenta Jerónimo de Barrionuevo en su carta del 7 de noviembre de 1657:

> Estaban el marqués de Almazán y conde de Monterrey juntos viendo una comedia. Antojóseles una comedianta muy bizarra que representaba muy bien y con lindas galas. Asieron de ella sus criados, y así como estaba, la metieron en un coche que picó, llevándosela como el ánima del sastre suelen los diablos llevarse. Siguióla su marido, dando, sin por qué, muestras de honrado, y con él un alcalde de corte que se halló al robo de Elena. No se la volvieron [...] Mandólos el rey prender [...] Llámase la tal *la Gálvez* (Paz y Melia 1969:106-107).

Varios detalles establecen un paralelismo con el expediente: la presencia de dos hombres y uno de ellos es el marqués de Almazán; una comedianta

[15] Tres testigos hablan de «un buen olor» y de haber visto al marqués «dando cuerda a un reloj con la claridad de la luna».

[16] Puede resultar extraño que Jerónimo García lleve «golilla y espada». ¿Iba disfrazado en busca de su mujer?, ¿para qué llevaba una «espada»?

está en el coche; el marido persigue el coche y no consigue recuperar a su mujer; hay un alcalde de [casa y] corte; como lo vamos a ver, a partir de esos hechos es cuando se abre el proceso judicial y el monarca acepta la propuesta de arrestar al marqués. No cabe duda de que Barrionuevo hubiera contado este caso en la carta del 24 de octubre de 1657 pero esta carta no la redactó (o por lo menos no hay rastro de ella). Estos hechos tampoco aparecen en la carta del 31 de octubre. Dadas las similitudes, y las fechas tan cercanas entre las del expediente y del aviso, se puede emitir la hipótesis de que en este no se trata de la Gálvez sino de Manuela Bernarda. Para apoyar esta hipótesis, se puede añadir que la relación de amancebamiento, aunque «pública» («consulta» del 27 de octubre), mantuvo secretos por los ardides, escondites, transgresiones y falsos rumores que divulgaba el marqués. Además, quizás corrió la voz de lo ocurrido entre los madrileños con errores o malinterpretando la realidad ya que el esposo de la Gálvez se apellidaba también «García» (Francisco).[17]

El proceso judicial

¿Por qué no se le puso fin a esta relación que duró tanto tiempo? ¿Cómo actuaron las justicias hasta el 22 de octubre? ¿Y qué proceso judicial se emprende con el expediente? En el primer documento («el papel» del 25 de octubre) el alcalde de corte le precisa al presidente haber cumplido con la misión que este le ha dado: le ha tomado la declaración a Jerónimo García (y a unos testigos), por lo que desea saber lo que tiene que hacer. La declaración pone de manifiesto todas las mentiras, las transgresiones, y los ardides de los amancebados. También destaca los abusos y deficiencias de la justicia eclesiástica con el alguacil del vicario (cómplice de los amancebados) y con el arzobispo de Toledo, cuya autoridad fue burlada por el marqués. Añade que todo lo que él dispuso fue un fracaso. Recuerda que un mes antes, como estaba informado de que salió de la corte una litera para traer de Almazán a Manuela, él le dio dinero a Jerónimo García para pagar espías y este envió a su hermano para no ser reconocido. El alcalde también envió a un criado suyo pero nadie consiguió encontrar a Manuela. Luego el alcalde le encargó al «ofendido» que siguiese haciendo «diligencias» y este se enteró

[17] Y se puede notar que la «Gálvez» es añadida al final del aviso como si se hubiera esperado para saber de qué actriz se trataba realmente.

de que «Manuela estaba escondida en la casa de un criado del marqués en el barrio del convento de las Maravillas aunque nunca halló quien le dijese determinadamente la casa».

Es de notar que, al nivel de la Sala de los Alcaldes, y antes de abrir el expediente, solo se ha tratado de encontrar a Manuela durante más de un año. Precisamos que una ley del Consejo de Castilla dispone que: «En las Causas Criminales en que se proceda por la Sala [de Alcaldes de casa y corte] contra algunos de los Grandes, así en presencia, como en rebeldía, no se puede pronunciar la sentencia sin consultarla con el Consejo, y el Consejo con S. M.» (Martínez Salazar 1764:339). En el expediente, esta quinta sala ni siquiera propone sentencia para el marqués.

En el segundo documento, la «consulta» del 27 de octubre, se destaca el procedimiento considerado para este caso: «El Presidente del Consejo (en conformidad de lo que V. M. ha sido servido de decirle) ha comunicado a la Sala de Gobierno».[18] Ese manuscrito se encabeza con: «(El Consejo). Da cuenta a V. M. de la amistad escandalosa del marqués de Almazán con una comedianta casada que tiene usurpada y escondida, y dice lo que se le ofrece y parece». Aquí, el presidente y cinco consejeros someten al monarca una resolución: que un alcalde de casa y corte lleve preso al marqués al castillo de Santorcaz y que este haga ingresar a Manuela Bernarda en un convento de la corte. La propuesta que, por primera vez, viene a condenar al marqués (además de la comedianta) viene motivada por:

> El Consejo tiene este caso por muy grave y digno de ejemplar demostración por sí, y las circunstancias referidas que tanto le agravan, y especialmente por el exceso grande de quitar en esta corte, y a la vista de V. M., una mujer a su marido aunque sea comedianta, y de tenerla tanto tiempo oculta perseverando en una amistad tan escandalosa y en particular después de haberle hablado el Presidente y pues no ha bastado este medio como debía.[19]

Felipe IV acepta dicha propuesta ya que escribe su respuesta en dicha «consulta» («Hágase así») y añade su firma.

---

18 La Sala de Gobierno es la primera de las cinco salas del Consejo real de Castilla (Martínez Salazar 1764:105-124).

19 En esa «consulta» se precisa que el presidente le habló al marqués hace más de un año. Dicha autoridad representa «inmediatamente la Persona del Rey» (Martínez Salazar 1764:19)

No cabe duda de que el presidente le ha mandado a ese alcalde que se cumpla esta resolución ya que este le redacta un segundo «papel» (del 2 de noviembre) en el que declara haber buscado al marqués pero no haberle encontrado en la corte («aunque se espera próxima su venida»). En cuanto a la comedianta, el alcalde ha tenido noticia la noche anterior de que estaba en un convento y lo ha referido al presidente ese mismo día 2 de noviembre. Este le ha ordenado que averigüe si el aviso era cierto, y con un escribano de la Sala del Crimen se han desplazado al convento hacia mediodía.[20] Efectivamente, han constatado que Manuela está en el convento de Santa Catalina, por lo que el alcalde ha ordenado a la priora y dos porteras que no la dejen salir y así «todo queda ejecutado a la letra». Este «papel» va junto con el «testimonio de verdad» del escribano; este escribe que han visto personalmente a la comedianta y que él la conoce «de mucho tiempo a esta parte y antes que fuera casada y después que lo está con el dicho Jerónimo García». En su testimonio se destaca una información importante: «por orden de un religioso [la priora] había recibido en el dicho convento a la dicha Manuela Bernarda». ¿Quién es ese «religioso»? ¿Por qué lo ha aceptado Manuela? El alcalde quiere saber lo que tiene que hacer «después de esta novedad». No hay respuesta inmediata a su petición.

El 4 de noviembre, Felipe IV redacta un «decreto» que dirige al «Consejo» y empieza por:

> La marquesa de Leganés me ha escrito el papel que va aquí, y también se me ha referido que está ya en un convento la mujer con quien tenía aquella amistad el marqués de Almazán su hijo, véase en el Consejo, y siendo cierto lo que se supone de estar esta mujer reducida al convento (supuesto que ya cesa esa causa del escándalo) se verá qué resolución será bien tomar, que modere la primera demostración que estaba determinada.

En ese «papel» (o «memorial») adjunto,[21] la marquesa le pide al monarca «clemencia» con su hijo y lo justifica escribiendo: «habiendo solicitado

[20] Por auto del 14 de noviembre de 1657 (días después del expediente) se decidió que los «alcaldes, cuando fueran a algunas comisiones, llevasen a uno de los escribanos de Cámara del Crimen» (Martínez Salazar 1764:341).

[21] Fecha del 4 de «octubre» pero es un error, ya que se habla de llevar al marqués Santorcaz (por lo que no puede tratarse sino del 4 de noviembre). Empieza con: «Por haber viruelas en casa me pongo, a los pies de V. M. por este papel».

informarme de la causa, debo representar a V. M. con gran sentimiento que es diferente del informe que se ha hecho». No habla ni de la comedianta ni del amancebamiento, pero no cabe duda de que lo «diferente» es que Manuela está ya en un convento. ¿Habrá sido la marquesa la instigadora de ello? Por otra parte, parece extraño que el monarca no esté informado del ingreso efectivo de Manuela en el convento («se supone de estar esta mujer reducida al convento») ya que el «papel» del alcalde y «testimonio» del escribano (dirigidos al presidente) fechan del 2 de noviembre. ¿Cómo le ha llegado la información al rey («se me ha referido») y por qué con una hipótesis?

El lunes 5 de noviembre se redactan dos «consultas». En la primera, el «Consejo», ignorando la existencia del «decreto» (del día anterior), propone que se siga con la resolución de llevar al marqués al castillo de Santorcaz «aunque se ha conseguido el intento de que parezca esta mujer y se eviten las ofensas de Dios y el escándalo público que causaba esta amistad ilícita». No se precisa cómo «se ha conseguido». En la segunda, el «Consejo», ahora informado del «decreto» real y del «papel» de la marquesa, expone no cambiar de opinión. Sin embargo, la resolución del monarca dista de la del «Consejo» (aparece a la izquierda de la primera consulta): con «esta mujer» en el Convento «parece cesa el escándalo y […] se ha dado satisfacción a la Justicia». Así, el rey exige al «Consejo» que se suspenda lo que estaba resuelto con el marqués, y con ello cesa el proceso judicial.

Conclusión

Primero, con respecto a la historia narrada, este caso parece digno de una tragicomedia por su mezcla de personas (o «personajes»), de categorías sociales y ámbitos diferentes y por la sucesión de acontecimientos de una pareja «ilícita» durante más de un año y con cómplices, carreras por Madrid, una tentativa de rapto, escondites, investigaciones, mentiras y un disfraz para salir vivo.

Más allá de los hechos, se destacan una serie de transgresiones no sancionadas: el amancebamiento (y adulterio) durante más de un año,[22] el abuso de poder del alguacil del vicario (además armado) que protegió la relación «ilícita», el falso «depósito» de Osorio, las amenazas de muerte y burlas del marqués a la autoridad eclesiástica y real. Se pueden añadir valores

[22] Condenado por ley (*Nueva Recopilación*, ley V, título XIX, libro VIII).

trastornados con un Grande de España que siente miedo, se esconde y huye de la justicia.

Por otra parte, las autoridades (ya sea el arzobispo o el monarca) carecen de firmeza. ¿Por qué esa indulgencia con respecto al marqués? Sobre la muerte de este, en la noticia sobre el duelo, se precisa que «el rey lo ha sentido mucho» (Paz y Meliá 1969:306). La función de guarda mayor del marqués y los servicios de su familia (y la de su mujer) al monarca pueden también justificar la resolución del rey. Además no se puede descartar la necesidad para el monarca de estar rodeado de la alta nobleza para festejar un nacimiento real esperado y muy cercano a esas fechas. Efectivamente, el 28 de noviembre de 1657 nacerá Felipe Próspero (futuro heredero), y el 13 de diciembre será celebrado el bautismo, y luego otras festividades. Y el V marqués de Almazán, a pesar de sus diversas transgresiones, será uno de los Grandes que rodearán a Felipe IV, tal y como lo destacan las relaciones de sucesos sobre dichos acontecimientos reales.[23]

Bibliografía

Anónimo, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Biblioteca Nacional España [BNE], MSS/12917, 2 vols., sin fecha.

Archivo Histórico Nacional [AHN], CONSEJOS, legajo 7167, expediente 124 (sin título, sin foliación).

«Capitulaciones matrimoniales entre los señores don Gaspar Hurtado de Mendoza Moscoso Osorio, [V] marqués de Almazán, y doña Inés de Guzmán», Archivo Histórico de la Nobleza, BAENA,C.189,D.22-23, 1642, sin foliación.

Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Luis Sanchez, Madrid, 1611.

Espín López, Rosa, «Los pleitos de divorcio en Castilla durante la Edad Moderna», *Studia Histórica. Historia Moderna*, 38, 2 (2016), pp. 167-200.

«Fe de bautismo de don Gaspar Francisco Simón de Moscoso», Archivo Histórico de la Nobleza, BAENA,C.399,D.4, 1651, sin foliación.

Ferrer Valls, Teresa *et al.*, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), https://dicat.uv.es.

Flórez Asensio, María Asunción, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras memoria*, memoria

[23] Ver por ejemplo Méndez Silva (1658: 12v).

presentada para optar al grado de doctor, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Jiménez Guillén, Francisca, «Festividades para el nacimiento del Príncipe Próspero: ¿exaltación de la potencia de la monarquía española o revelación de una situación de crisis profunda?» en *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI a XVIII*, ed. L. Torres, H. Tropé y J. Espejo Surós, Universidad Salamanca, Salamanca, 2021, pp. 277-289.

Martínez Salazar, Antonio, *Colección de memorias, y noticias del gobierno general, y político del Consejo*, D. Antonio Sanz, Madrid, 1764.

Méndez Silva, Rodrigo, *Gloriosa celebridad de España...*, D. Francisco Nieto de Salcedo, Madrid, 1658.

Mesonero Romanos, Ramón de, *Manual de Madrid: descripción de la Corte y Villa*, D. M. Burgos, Madrid, 1835.

Nueva Recopilación de las leyes de estos Reinos... 1640, Lex Nova, Valladolid, 3 tomos, 1982 [facsímil de la ed. de C. de Barrio y Angulo y D. Díaz de la Carrera, Madrid, 1640].

«Nombramiento realizado por Gaspar Hurtado de Mendoza, marqués de Almazán», Archivo Histórico de la Nobleza, BAENA,C.255,D.270-274, 1651, sin foliación.

Paz y Meliá, Antonio (ed.), *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, Atlas, Madrid, 2 vols., 1968-1969.

«Poder que dio doña Juana de Rojas Córdoba, por sí y como madre tutora y curadora de sus hijos», Archivo Histórico de la Nobleza, BAENA,-C.400,D.1-2, 1642, sin foliación.

Sala de Alcaldes de Casa y Corte, *Libro de gobierno*, AHN, CONSEJOS, L.1228, 1643, fols. 300r-v.

Francisco Delicado y Bartolomé de Torres Naharro: visiones de Roma en el siglo XVI

Alfonso Martín Rubio
Universidad de Salamanca, IEMYRhd

La perspectiva a través de la que se miraba a la Roma del XVI y de siglos anteriores a menudo tendía a alejarse de lo que parece ser la realidad. Ya fuera una visión mostrenca, proverbial o proveniente de los sabios, la falta de correspondencia con la ciudad verdadera resulta patente en varios textos. Sin embargo, existe una nómina de autores que viajaron a Roma y contactaron directamente con sus habitantes y calles y lograron aportar un nuevo enfoque: el vituperio y la sátira antirromana. Entre ellos se encuentran Francisco Delicado y Bartolomé de Torres Naharro.

Aunque asumir que, al contrario de otros autores y obras, ellos sí que consiguen representar una Roma real resulta complicado,[1] parece que hay cierta intención de hacerlo. Torres Naharro, por ejemplo, entiende las otras visiones y las juzga y satiriza, y Francisco Delicado muestra en sus obras un primitivo realismo. Por tanto, es complicado negar el conocimiento de estos autores sobre Roma dadas las experiencias que vivieron en ella.

Nota biográfica y circunstancias

a) Francisco Delicado

Francisco Delicado nació alrededor de 1480. Creció en Andalucía y viajó a Roma,[2] donde fue cura en la iglesia de Santa María in Posterula. Su llegada

[1] Ambos autores critican duramente a Roma, es decir, su perspectiva sigue sin ser completamente real. Torres y Delicado plantean una sátira de la ciudad para mostrarla como realmente es, pero esto no indica necesariamente una correspondencia directa o exacta.

[2] Creció en Córdoba, donde nació su padre, o en Martos de Jaén, de donde era la madre y a donde dirigió añoranzas en sus obras.

puede obedecer a dos asuntos distintos: su condición de soldado junto al ejército del Gran Capitán o su relación familiar con Bernardino de Carvajal, que lo protegió hasta su muerte. En cualquier caso, Delicado conoce la ciudad y a sus gentes y a ella achaca una de las motivaciones y puntos centrales de su obra: la sífilis, que contrae allí.

En Roma, en su apogeo en muchos sentidos, observó una ciudad en la que la corrupción, la opulencia y la prostitución estaban a la orden del día y afectaban a todas sus gentes (hasta a los pontífices).[3] Este contexto permitirá la génesis de su obra y, en concreto, de *La Lozana andaluza*. La epidemia de sífilis que sufrió Roma ensombrece todavía más estas circunstancias,[4] ya que será en el hospital de sifilíticos, en 1524, donde escriba su obra maestra.

En 1527 ocurrirá un suceso clave en su vida: la irrupción del ejército imperial en Roma. La catástrofe supuso diez meses de saqueos, violaciones y destrucción de bienes y personas:

> Fue así como Delicado, quien, en su sucesiva revisión de *La Lozana*, hizo numerosas referencias al Saco de Roma bajo la forma de pseudoprofecías, prefirió alejarse de la ciudad para evitar posibles represalias de los romanos, cuando, en febrero de 1528, Roma fue restituida al papa y el ejército se fue para el norte (Perugini, *DBe*).

Viajó entonces a Venecia, donde entró en círculos de humanistas y científicos. Allí editó y corrigió grandes obras de la época como la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* o *Cárcel de amor*; sin embargo, lo más importante que hizo en la ciudad fue la publicación de *La Lozana andaluza*, su obra cumbre. Aunque es posible que falleciese en Italia en 1534, parece que pudo volver a España, donde moriría en Valle de Cabezuela, Cáceres.

---

[3] Roma «era también la capital de la prostitución: miles de mujeres (sin excluir a travestidos) encontraban a sus mejores clientes en una ciudad de población esencialmente compuesta por varones solteros, que, sin distinciones jerárquicas, desde el sumo pontífice hasta el último sacristán, frecuentaban y a menudo mantenían a las trabajadoras del sexo, fuesen ellas humildes meretrices o cultas cortesanas» (Perugini, *DBe*).

[4] Dedica un tratado a esta enfermedad: *El modo de adoperare el legno de India occidentale*. Este texto tuvo gran importancia médica y relevancia en los siglos XVIII y XIX y ha dado a Delicado condición y renombre de científico.

b) Bartolomé de Torres Naharro

Bartolomé de Torres Naharro nació alrededor de 1485 en Torre de Miguel Sesmero, Badajoz. Aunque no exista un testimonio directo de que llegase a estudiar en la Universidad de Salamanca, es posible que así fuese. También parece que pasó por Badajoz, Sevilla y Valencia. Después de un tiempo, emprendería un viaje a Italia, que supondrá la definitiva constitución y formación como dramaturgo y poeta del autor extremeño. Torres Naharro llegó a Roma en 1508. Allí escribirá y estrenará muchas de sus obras. Mientras tanto, buscará mecenazgo y se introducirá en el ambiente de la corte romana. Además, logrará formar parte del mundo eclesiástico. Gracias a esto conseguirá acercarse a su primer mecenas y protector: Giulio di Giuliano de Medici. Tuvo contacto además con Bernardino de Carvajal y Baltasar del Río.[5]

Pese a las grandes influencias y mecenas con los que contó Torres, será de vital importancia comprender el carácter modesto de su vida en Roma. Pérez Priego indica que vivió «sin oficio ni dedicación fija», pero con la capacidad de «observar con detalle las alegrías y miserias de los estamentos inferiores de aquella sociedad» (Pérez Priego, *DBe*). Dadas estas circunstancias, en 1517 abandonará, desengañado, Roma para viajar a Nápoles, donde publicará la *Propalladia* ese mismo año. Poco después, volverá a España donde morirá en torno a 1520.[6]

Las obras

a) *La Lozana andaluza*

La Lozana andaluza de Francisco Delicado es una obra publicada en 1528 y escrita años antes. Aunque lo hace de forma anónima, la autoría será confesada tiempo después. Está escrita en prosa y tiene forma dialogada. El texto se divide en sesenta y seis mamotretos que estructuran la obra a través de pequeñas tramas. Cuenta la historia de Lozana y de los distintos personajes de diferente origen social y geográfico que se van cruzando con ella.[7] Es factible introducir esta obra dentro de la nómina de la celestinesca: se trata

5 Bernardino de Carvajal también fue protector de Francisco Delicado.

6 Menéndez Pelayo la sitúa en Sevilla entre 1530 y 1531; sin embargo, dado que hay una edición de la *Propalladia* no revisada por el autor en 1524, parece ser que su muerte fue anterior.

7 Es interesante, en este sentido, la mezcla de diversas lenguas, registros, sentencias y expresiones.

de una imitación, que toma de modelo personajes, situaciones, tramas y formas de *La Celestina*.

La Lozana ha sido también entendida como una representación realista, hasta el punto de tratarla como la precursora de la picaresca. Aunque es clara la intención de Delicado de que la obra sea leída desde esa perspectiva,[8] este es un terreno complicado y pantanoso. Hay pretensión de acercarse y correspondencia con la realidad, pero también un claro filtro de ficción.

b) El capítulo III

Esta obra se encuentra en el antipasto de la *Propalladia*. En general, los capítulos son composiciones poéticas de diferente índole y de tradición italiana. Estos textos son muy versátiles y permiten la introducción de formas y contenidos muy diversos. El rótulo seguramente fuese tomado y reinterpretado por Torres Naharro para que sirviese para sus pretensiones (Montero y Escobar 2005).

El texto pertenece a una nómina de un total de once capítulos de distinta temática (amorosa o circunstancial) y versificación. Está compuesto por 143 versos, distribuidos en una quintilla y veintitrés sextillas. Es el capítulo más extenso, pero no el único que desarrolla el tema de Roma, ya que el sexto también lo hace.[9] El tratamiento de esta materia por parte del capítulo III se fundamenta en la crítica y sátira antirromana.

Se ha mencionado que la estancia en Roma de Torres finalizó con un brutal desengaño por su parte hacia la ciudad. Ya fuese por su situación o por el propio lugar y sus gentes, el autor extremeño acabará abandonándola para viajar a Nápoles. Con este contexto, se entiende que surja una poesía como reacción al sentimiento de Torres. Este capítulo desarrolla esta idea desde una visión panorámica y satiriza y critica la ciudad romana desde diferentes prismas, pero siempre desde «una visión de la ciudad formulada sobre la base de la experiencia personal» (Montero y Escobar 2005). Este concepto lo vemos en el propio poema: «Yo he hablado / según he visto y palpado» (vv. 120-121).[10]

---

[8] En su «Dedicatoria» dice que «solamente diré lo que oí y vi, con menos culpa que Juvenal, pues escribió lo que en su tiempo pasaba».

[9] El motivo de haber escogido para el análisis el capítulo III exclusivamente y no añadir el VI es que «la visión satírica de Roma está relegada a un plano muy secundario con respecto a otro tema, el de la amistad» (Montero y Escobar 2005).

[10] Esto recuerda a lo que Delicado escribe en su «Dedicatoria».

Las visiones sobre Roma

a) Francisco Delicado

La Lozana andaluza nos muestra un panorama, con ciertas pretensiones realistas, de la Roma de la época. Más allá de que la forma dialogada ayude en estos menesteres, Lozana y Rampín viajan a través de lugares conocidos de la topografía urbana de la ciudad,[11] en un momento histórico concreto,[12] con la aparición de personajes y figuras reales de importancia histórica (sin olvidar los ficticios),[13] etc. Por todo ello, Delicado logra dar una sensación de realidad que, sin duda, nos acerca a su visión personal de la ciudad romana.

Antes de comenzar con el análisis, es fundamental tener en cuenta que las circunstancias biográficas de Francisco Delicado son las responsables de la creación de esta obra. Aquello que vio y vivió en Roma ayudó a construir la ciudad ficticia de *La Lozana*. Además, este personaje también nace de esas experiencias, ya que, en cierto sentido, es la personificación de la ciudad, de los vicios y gentes que habitan en ella.

Reducir *La Lozana* a una obra burlesca sin ningún tipo de intención moral es arriesgado, ya que las críticas se suceden a lo largo de todo el texto. Tanto Roma como la Iglesia y otras instituciones, oficios y personas son satirizados duramente.

En primer lugar, se analizará el tratamiento del Saco de Roma, es decir, el saqueo de la ciudad por Carlos V en 1527. Tanto Delicado como otros autores españoles contemporáneos tienen una visión «comprensiva hacia lo sucedido; desde su punto de vista, el estado de postración de Roma antes del saqueo constituiría una justificación del "castigo"» (Gernert y Joset 2013:428). Francisco Delicado compara a Roma con Babilonia (mamotreto XXIIII, p. 129, y «Epístola del autor», p. 335). Esta idea vincula a la ciudad con una catástrofe apocalíptica como condena por su amoralidad, tal y como ocurre en el relato bíblico.

---

[11] Muestra, en general, el mundo del hampa romana con lugares como la ceca, la dogana, las cárceles de Corte Savella y Torre di Nona, etc.

[12] Por ejemplo, la Lozana llega a Roma el día que el «santo padre iba a encoronarse» (p. 28). Hace referencia al papa León X.

[13] Se ha intentado establecer correspondencia entre los personajes ficticios y figuras reales, como, por ejemplo, las conversas Teresa de Córdoba y Marina Hernández, que podrían ser las españolas Teresia Spagnola y Marina Spagnola (Gernert y Joset 2013:462).

> Resulta también muy sugestivo el paralelismo de la descripción del Saco de Roma que se da en *La Lozana* con una comedia de Pietro Aretino,[14] la *Cortigiana*, de la que conservamos dos redacciones. La primera se escribió en 1524 en Roma, aunque fue en Venecia donde Aretino la revisó, publicando en 1534 el texto definitivo, en el que incluye alusiones al Saco de Roma (Gernert y Joset 2013:428).

La visión del Saco de Roma de Aretino se diferencia de la de Delicado en la visión profética de la obra, pues finge terminarla en el 24, para que lo sucedido tres años después parezca predicho.[15] Estos episodios agoreros se suceden a lo largo de toda la obra, con la intervención incluso del autor como personaje: «Tal vez la intención de Delicado era insinuar mediante esta artimaña que el Saco de Roma fue un acontecimiento previsible, una consecuencia lógica de una situación histórica precisa» (Gernert y Joset 2013:430).

En definitiva, se puede intuir que la visión que desprende Francisco Delicado sobre el Saco de Roma no es más que el producto literario de la falta de moralidad romana. Las vinculaciones babilónicas y proféticas responden al desengaño del autor no con el propio saqueo, sino con el supuesto causante del mismo.

En segundo lugar, analizaré a Roma desde el prisma de la prostitución y sus gentes y personajes del texto. Este elemento es crucial para la obra, ya que los caracteres se mueven por los bajos mundos y se relacionan dado que este escenario es el que los une.

Aunque este tema está presente durante toda la obra, me centraré en el mamotreto XX (pp. 101-105), en el que el valijero conversa con Lozana. Ella le pregunta sobre la ciudad y las mujeres que viven en ella. Después, enumera una enorme cantidad de tipos de prostitutas que ha visto y conocido gracias a su amplia experiencia en ese terreno. Además, en el mamotreto XXI (pp. 105-106), también las clasifica por su nacionalidad y lugar de origen.

La idea de generar una categorización tan específica sobre los tipos de prostitución responde a dos hechos: la multiplicidad e ingente suma de prostitutas que hay en la ciudad y la condición del hombre codicioso y lujurioso que conoce a tantas. De esto se extrae que la visión de Delicado sobre la

---

[14] Pietro Aretino es otro de los autores que entran en la nómina de voces disruptivas sobre Roma, tal y como sugieren Montero y Escobar (2005).

[15] Por ejemplo, Rampín dice: «El año veinte y siete me lo dirán» (mamotreto XII, p.48).

prostitución es una consecuencia de lo vivido en la ciudad y lo que ha visto con sus propios ojos. En cierto sentido, él puede ser un reflejo del valijero que se ha encontrado con todo tipo de mujeres en Roma. Para hacer patente esa realidad la hiperboliza y exagera para criticarla.

En tercer y último lugar, enumeraré una serie de extractos, ejemplos y menciones a Roma seleccionados de la obra. La intención es mostrar un panorama general de la visión de Delicado a lo largo de toda ella, sin pretender ser tan específico como en párrafos anteriores.

Los mamotretos XII y XV hacen una descripción de Roma, pues Lozana y Rampín la recorren. Él le enseña la ciudad y eso da lugar a la presentación de varios lugares y diversos juicios de valor sobre los mismos. En el XV, por ejemplo: «Roma, triunfo de grandes señores, paraíso de putanas, purgatorio de jóvenes, infierno de todos, fatiga de bestias, engaño de pobres, peciguería de bellacos» (p. 71). Esta descripción tan explícita de Roma es de vital importancia para el valor moral que le da Delicado, gracias a la mención religiosa del paraíso, purgatorio e infierno. El autor mezcla lo positivo del paraíso con lo negativo de la prostitución y así consigue generar un ambiente de amoralidad babilónica en la ciudad italiana. Sin duda, este extracto no se aleja de las ideas que, en general, he ido exponiendo sobre la perspectiva de Delicado sobre, por ejemplo, el Saco de Roma.

No contrasta con lo que observamos en el mamotreto XII, pues encajan con esta perspectiva crítica y satírica por parte de Francisco Delicado: «Los cardenales son aquí como los mamelucos» (p. 48), crítica religiosa; «Mi agüelo es mi pariente de ciento y otros veinte»[16] (p. 48), «Es la mayor parte de Roma burdel, y le dicen "Roma putana"», mención a la prostitución (p. 49); «Lozana: ¿Y aquellas qué son? ¿Moriscas? // Rampín: No, cuerpo del mundo, son romanas»[17] (p. 49); «dirán, "Roma mísera", como dicen "España mísera"» (p. 50).

Además, encontramos otros extractos interesantes como: «Esta tierra tiene una condición: que quien toma placer poco o asa, vive mucho, y por el contrario»[18] (mamotreto XIX, p. 97); «cinco ducados son buenos en Roma» (mamotreto XV, p. 77), pobreza; y

[16] «La frase, al parecer, significa que la "galán portuguesa" era amiga no de un solo genovés sino de muchos hombres» (Gernert y Joset 2013:48)

[17] Vinculación de los romanos y moriscos por su semejanza a ojos de Lozana.

[18] Muestra el placer como algo necesario e inherente a la ciudad de Roma, pues sin él se llega a vivir poco en ella.

> Pues por eso es libre Roma, que cada uno hace lo que se le antoja, agora sea bueno o malo y mirá cuánto, que si uno quiere ir vestido de oro o de seda, o desnudo o calzado, o comiendo o riendo, o cantando, siempre vale por testigo, y no hay quien os diga mal hacéis o bien hacéis, y esta libertad encubre munchos males (mamotreto XXIIII, p. 129).

Este último extracto introduce el tema del exceso de libertad y de la confusión producido por este. En Roma provoca todos los vicios y que en ella se agrupen personas de todo tipo, pero que, a la vez, comparten una serie de deseos comunes. En cierto sentido, vuelve a traer el tema de la amoralidad de la ciudad romana que hemos estado tratando con anterioridad.

En conclusión, Francisco Delicado nos muestra una visión moral de Roma expresada a través de la sátira. La multiplicidad de escenarios y situaciones en las que los personajes mencionan la ciudad, sus costumbres, lenguas, oficios, lugares, etc., da una falsa sensación de realismo que ayuda al autor a caricaturizarla. En realidad, Lozana no es más que el reflejo en un personaje de toda la amoralidad y vicios de Roma.

b) Bartolomé de Torres Naharro

Ya desde sus dos primeros versos («Como quien no dice nada, / me pedís qué cosa es Roma») el texto se plantea como una respuesta. Torres, desde la experiencia ganada por las circunstancias y vicisitudes que vivió en Roma, es un perfecto confesor, testigo y conocedor de ella. Además, es consciente de hasta qué punto es complicado hablar de Roma, por la medida en que se ha idealizado y por todos los matices que presenta.

Yendo a algo más concreto, el poema está construido por medio de diferentes juegos de palabras, enumeraciones, gradaciones y esquemas. Torres utiliza el contenido semántico de algunas palabras para dar un tono especialmente burlesco a sus versos. Disponemos de numerosos ejemplos a lo largo del texto al respecto: «y aun la llaman, como fundo, / otros, cabeza del mundo, yo, cabeza de la inmundicia»[19] (vv. 21-23), «mas mejor la llamo yo, / que *communis patria* no, / mas común padrastro sí»[20] (vv. 27-29), «mentir es ganar perdón, / bien hacer es traición, / ya el robar es pan bendito» (vv. 57-59), «los diablos

[19] La frase proverbial de Roma caput mundi es rastreada por Gillet (III: 57-58) hasta Tito Livio, Tácito y Ausonio.

[20] *Communis patria* es otra frase proverbial empleada ya por Cicerón y Séneca (Montero y Escobar 2005).

somos nos, / el oro siempre su Dios, / la plata Sancta María»[21] (vv. 63-65), «purgatorio de bondad, / infierno de caridad / paraíso de lujuria»[22] (vv. 69-71).

Por otro lado, el texto contiene otros tópicos y conceptos de gran interés: una visión local coetánea de Roma en «Veis sin pena / por iglesias, más que arena: / *Hic iacet, hic occultatur*, / cada calle, mala y buena, / no hay pared que no esté llena / de: *Hic excomunicatur*»[23] (vv. 42-47) o «Hacen de Dios tal extima / que les passan por encima / a mil cuentos de indulgencias»[24] (vv. 87-89); dualidades interesantes como tierra/cielo[25] o cuerpo/alma;[26] la conceptualización del tópico del yo contra el mundo en «es cueva de pecadores / do se amotinan los justos»[27] (vv. 40-41); la imagen de la rueda de la fortuna (Vélez 2018:106) en «de dar bueltas su gran rueda» (v. 97).

En general este poema nos muestra una perspectiva personal muy satirizada, pero siempre en comparación con otras visiones. Torres nos aclara que la idea que se ha transmitido sobre Roma es muy distinta a la realidad: «digo yo que'l mal de Roma / es oílla y nunca vella» (vv. 118-119). El extremeño pretende «servir como árbitro entre dos ideas de Roma. Una es la mostrenca expresada en los proverbios que más arriba hemos recordado; la otra es la que corresponde a los verdaderos sabios, y está anticipada al principio del poema» (Montero y Escobar 2005). Ese conocimiento de Torres de lo que se hablaba y escribía sobre Roma es muy importante para entender la virtud del poema, pues nos da una visión subalterna sobre lo que allí ocurre y lo hace desde la experiencia de haberlo vivido en su propia piel.

---

21 Esquemas de la religión (diablo, Dios y Santa María) y la numismática (oro y plata) que exponen la vanidad y avaricia de las personas que viven en Roma.

22 Juega con las divisiones del más allá (infierno, purgatorio y cielo) y cualidades (bondad, caridad y lujuria) para invertir los valores originales de los primeros dentro de la ciudad de Roma.

23 «Se queja de la proliferación de epitafios dentro y fuera de las iglesias […], así como de las comunicaciones de excomunión en las paredes de las calles» (Montero y Escobar 2005).

24 «Se hace irónica mención de la compraventa de indulgencias por millones» (Montero y Escobar 2005).

25 «Veréis vos / cielo y tierra, todos dos, / rebolverse cada día» (vv. 60-62).

26 «Digo que Roma es lugar / do para el cuerpo ganar / habéis de perder el alma» (vv. 129-131).

27 Torres se incluiría dentro de esos «justos» que van a parar a Roma. Es interesante, en ese sentido, la idea que se expondrá más adelante sobre otras voces que tuvieron contacto con la Roma de la época y la satirizaron al igual que Torres.

Se ha de aclarar que «la del pacense es una voz entre las muchas que a lo largo de la historia literaria se habían venido sumando a la *vituperatio* de Roma» (Montero y Escobar 2005). En otras palabras, este tercer capítulo sirve como testimonio de una conceptualización sobre lo que era y no era Roma para varios autores, que construyeron esta imagen burlesca a través de las vivencias y problemas que allí sufrieron.

Para terminar con este asunto, es interesante también la visión antirromana que se presenta en otras de sus composiciones poéticas. En primer lugar, comenzaré con un breve apunte sobre la *Satyra*. En esta, el poeta procura lo siguiente:

> La intención del poema es la de ofrecer una visión de la Roma contemporánea desde la perspectiva de un moralista, o para ser más exactos, de un pecador que ha tomado conciencia del mal que impera en la ciudad y del que él mismo no ha podido librarse. El enfoque procede de lo general a lo particular (Montero y Escobar 2005).

En segundo lugar, trataré el capítulo VI. Aunque este poema relega la sátira a una posición secundaria con respecto a la amistad, es frecuente en todo el texto. La falta de favor cortesano que sufrió Torres en su estancia en Roma se refleja por medio de una serie de oxímoros o de binomios contrapuestos: «que en los buenos hallo el mal / y en los malos hallo el bien»[28] (vv. 25-26), «Para los de mala seta / hay infierno, / para el frío del invierno / suele el calor remediar» (vv. 62-65), «lo duro contra lo tierno» (v. 66), «y a la mala suegra, su yerno» (v. 67), «Los navíos para el mar / son consuelo, / para los aires el vuelo / y el agua para la tierra» (vv. 70-74), «grandes soles para el yelo» (v. 76). En definitiva, podemos decir que aquí Torres pretende mostrarnos su desasosiego ante la pérdida del favor cortés que tuvo, pero del que ahora carece y es fuente de sus problemas en la ciudad.

En conclusión y como resumen del análisis de estos poemas, la visión de Torres se centra en la comparación entre lo que se dice sobre Roma y ha visto y sufrido allí. En esta pugna, el segundo término sale vencedor y demuestra que solo se puede conocer un lugar al probar en las propias carnes de uno mismo lo que en él ocurre. La génesis de estos textos corresponde a la perfección con los acontecimientos que vivió Torres.

[28] «El oxímoron ayuda a subrayar el motivo satírico. Los hombres de bien («nobles») me hacen mal (no me favorecen)» (Vélez 2018:112).

Comparativa entre las visiones de Delicado y Torres y conclusiones

Por un lado, comenzando con las semejanzas, es evidente que ambas visiones parten de la experiencia personal de cada autor. Aunque no vivieron en Roma en la misma época exactamente, sí que muestran una perspectiva ociosa, opulenta y diferente de ella. Ya en relación con Torres, conviene recordar que los dos trataron de contar con el mecenazgo del poderoso cardenal López de Carvajal. Este punto en común es el que, en realidad, los caracteriza, pues funciona como garantía de veracidad para el lector. El cardenal de Santa Cruz fue el más poderoso de los cardenales castellanos después de Alejandro VI; era extremeño, como Torres, lo que explicaría su búsqueda de ayuda. Dado su enorme poder, fue frecuente que muchos escritores y artistas españoles de la segunda y tercera décadas del XVI buscaran su apoyo y protección (como, por ejemplo, Juan del Encina).

Además, Torres y Delicado utilizan voces y expresiones comunes. Un ejemplo es la comparación entre Roma y Babilonia (Delicado en el mamotreto XXIIII, p. 129, y «Epístola del autor», p. 335; y Torres en los versos 18-35 y 66-71)[29] o la mención a las divisiones del más allá al referirse a Roma (Delicado en el mamotreto XV, p. 71; y Torres en los versos 69-71). Esta intertextualidad obedece a un acercamiento a sus visiones y a un posible conocimiento bien de fuentes comunes, bien de los autores entre sí.

Por otro lado, pasando a las diferencias, pese a que ambos parten de sus experiencias personales, parece que Delicado habla más de lo que ve que de lo que sufre.[30] Torres, por el contrario, muestra el sufrimiento de una forma más clara y descarnada. Esto es más evidente en el análisis del capítulo VI, en el que el extremeño expone su falta de favor cortesano. Ambos sienten un profundo desengaño, pero es Torres el que lo vive de una forma más patente en su piel. Se podría hablar de que Delicado es un testigo casi cínico de lo ocurrido en Roma, mientras que Torres es un autor que sufre unos padecimientos inesperados. Pese a estas afirmaciones, no es claro que el andaluz no presentase en su obra algo que personalmente hubiese sufrido.

[29] Esta referencia se menciona en Gernert y Joset (2013:428) y es un tópico de larguísima tradición y muy extendido en ese momento.

[30] A excepción de, entre otras cosas, la sífilis.

En cuanto a la forma en la que ambos llevan a cabo sus obras, Delicado, al utilizar el diálogo, resulta más directo. Esto responde a la inclinaciones que muestran los personajes al hablar de algo concreto que tienen enfrente y que están juzgando. En contraste, Torres y sus poemas se sirven de los recursos estilísticos (binomios, enumeraciones, etc.) y el juego literario para establecer la crítica. Por ello, los efectos conseguidos por ambos autores resultan algo distintos, aunque partan de ideas similares.

Además, la sátira de Delicado surge de la presentación de una supuesta realidad y de hiperbolizarla para generar humor. Por otro lado, la poesía de Torres posiblemente solo esté mostrando los pensamientos que tiene sobre la ciudad (aunque parece claro que parten de una perspectiva real). Por tanto, ya sea por la cuestión del género o por otro motivo, la manifestación de ambas visiones se distingue desde su génesis.

Por último, se ha repetido en el análisis de Francisco Delicado que una de las bases de su perspectiva era la amoralidad de Roma. Torres tuvo esto en cuenta sin duda, pues él también menciona a Babilonia y al más allá. Quizá la diferencia entre sus visiones radica en cuál es la temática fundamental de las mismas: de Delicado, la amoralidad, pero de Torres, el desengaño padecido y la situación que llegó a vivir. Para el andaluz, el punto crucial de su sátira nace de algo externo, el Saco de Roma; todo lo contrario que para el extremeño, que sufrió en su propia piel el efecto de lo externo en su propia vida.

En conclusión, este trabajo sirve como punto de apoyo para un análisis mucho más amplio de las obras de ambos autores que, estando tan conectadas, permita establecer muchos más nexos en común. Tanto Torres como Delicado observan a Roma desde el prisma de la experiencia, que es distinta en algunos puntos y semejante en otros. Sin duda, resultan realmente útiles e interesantes para entender sus vidas y la forma en que se observaba una ciudad de tan grande importancia histórica. Citando a Torres Naharro: «Es, en fin, / nuestra Roma un gran jardín / de muchas frutas poblado» (vv. 78-80).

Bibliografía

Delicado, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. F. Gernet y J. Joset, Real Academia Española, Madrid, 2013.

Gillet, Joseph Eugene, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, vol. I-IV, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1951.

Montero, Juan y Escobar, Francisco, «La sátira antirromana en la poesía de Bartolomé Torres Naharro», en *Nápoles - Roma 1504. Cultura y Literatura española y portuguesa en Italia en el Quinto Centenario de la muerte de Isabel la Católica*, SEMYR / Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005, pp. 387-398.

Pérez Priego, Miguel Ángel, «Bartolomé Torres Naharro», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, https://dbe.rah.es/biografias/9045/bartolome-de-torres-naharro.

Perugini, Carla, «Francisco Delicado», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, https://dbe.rah.es/biografias/5822/francisco-delicado.

Torres Naharro, Bartolomé, *Poesía completa y teatro escogido en ocasión del quinto centenario de la Propalladia (1517)*, ed. J. Vélez Sainz, Editorial Regional de Extremadura, Mérida, 2018.

Vélez Sainz, Julio, «Bartolomé Torres Naharro», Biblioteca Virtual Cervantes, https://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome_de_torres_naharro/.

Pistas sobre la estancia de Salcedo Coronel en Italia a través de manuscritos y otros testimonios (y aviso de un libro registro)

Érika Redruello Vidal
Universidad de León

A la hora de acudir a los datos biográficos conocidos de García de Salcedo Coronel, poeta y comentarista de Luis de Góngora, es fácilmente apreciable que no solo se conservan multitud de documentos alrededor de su familia y de él mismo, sino que, gracias al entramado social de la época y a cómo fue asegurándose un puesto de referencia, la vida del sevillano es de fácil reconstrucción.[1] La relación de vivencias del humanista uniría perfectamente el plano militar con el erudito. Y es que, aun partiendo de una situación familiar podríamos decir acomodada, su posición social se verá mejorada a causa del mecenazgo y servicios prestados —lo que lo llevaría a codearse con influyentes personalidades del momento—, mientras que sus labores poéticas y eruditas lo relacionarían con otros humanistas y literatos de referencia como Jáuregui, Nicolás Antonio o Lope de Vega. El complicado momento histórico que vivía la Corona española y la importante polémica sobre la lírica de Luis de Góngora que se desarrollaba paralelamente, situaciones en las que se vería implicado y de las que poseemos notable documentación, así como su posición social a la vez que costumbre de plasmar relaciones y vivencias en sus impresos nos otorgan buena parte de los datos que casi completarían la totalidad de su biografía.

A modo de breve recapitulación, Salcedo Coronel nace en el otoño de 1593 en Sevilla, donde es posible que recibiera una enseñanza militar y humanística, pero, como afirmaba hace unos años Jesús Ponce Cárdenas (2017:39): «Al di là

[1] La realización del presente trabajo está subvencionada gracias a una ayuda de recualificación del sistema universitario español, modalidad Margarita Salas, convocada el 29 de junio de 2022 por la Universidad de León para 2021-2023 y financiada por la Unión Europea – Next Generation EU.

del breve cenno fatto da Nicolás Antonio ("Humaniora studia coluit"), non son stati ancora reperiti documenti che ci orientino sui possibili studi del giovane Salcedo Coronel». En cualquier caso, lo que sí sabemos es que, con cierta solvencia económica gracias a los juros y mayorazgos de sus padres y sobre todo a la herencia de su tío paterno (Blanco 2017; Moreno González 2012), hacia 1619 pasará a formar parte del mecenazgo de Fernando Afán de Ribera Enríquez, tercer duque de Alcalá, sirviéndole en su virreinato en Cataluña y a quien dedicará —tras firmar su *Ariadna* (1624) y sus *Rimas* (1627) como caballerizo del infante cardenal, Fernando de Austria, y destinar ambas obras a importantes celebridades—[2] su *Polifemo comentado* (1629), encabezado por un panegírico que también le brindaría.[3] El erudito, que supo jugar muy bien sus cartas, no daría ningún paso a ciegas. No olvidemos que también dedicaría su panegírico *España consolada* al mismo infante cardenal en 1636 (ya gobernador en esas fechas de los Países Bajos) y que sus otras obras irían destinadas a personalidades como Juan de Chávez y Mendoza (en el caso de las *Soledades comentadas*), gobernador del Consejo de Órdenes, del que Salcedo pasará a formar parte hacia 1639 como miembro de la Orden de Santiago.[4]

Los primeros meses de 1629 traerían muy buenas nuevas al duque, cuando:

> Felipe IV decidió recompensar a Fernando Afán Enríquez de Ribera, tercer duque de Alcalá, por sus servicios, concediéndole nada menos que el cargo, codiciado por muchos, de virrey de Nápoles, con motivo, concretamente, de la exitosa embajada que el duque había realizado en Roma, entre 1624 y 1626, en la corte papal del antiespañol Urbano VIII, y que, afortunadamente, había desembocado en la paz de Viena (Gherardi 2017:211-212).

---

[2] La *Ariadna* irá dedicada a Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, mientras que las *Rimas* se dedicaban a Enrique de Aragón Cardona y Córdoba, miembro la Orden de Santiago y presidente del propio Consejo de Órdenes.

[3] Acerca de este panegírico recomendamos la lectura de Gherardi (2015 y 2017).

[4] Se posee un documento con fecha de agosto de 1638 con la *Real cédula de Felipe [IV] dirigida a Juan de Chaves, caballero de la orden de Santiago, miembro del Consejo de Guerra, para que García de Salcedo Coronel, sea nombrado caballero de la misma orden*, y el fechado un año después (agosto de 1639) con la *Cédula real de Felipe IV para que García Coronel Salcedo pudiera tomar hábito de la orden de Santiago desde la ciudad de Baeza (Jaén) sin desplazarse al convento por estar enfermo*.

Al comienzo de la primavera de dicho año, la familia Ribera Enríquez se encontraría partiendo hacia tierras italianas junto a su séquito y personas de confianza, entre las que se encontraba Salcedo Coronel (González Moreno 1969). El poeta y ya comentarista viajará como parte de esa comitiva durante varios años, obteniendo el cargo de gobernador de la ciudad de Capua, situada en la provincia de Caserta, al norte de Nápoles, meses después de su llegada.

Este periodo de la vida del sevillano, si bien de gran importancia para su carrera, entre armas, diplomacia y encomio, no es conocido en detalle al no haber demasiados datos alrededor, más allá de lo que se sabe por las vivencias que recoge a modo de anécdotas en sus impresos, la biografía y méritos de los virreyes españoles y lo que puede revelarnos el contexto histórico, que podríamos relacionar de manera transversal.

Así, Salcedo incluiría en su obra lírica versos sobre vivencias, epístolas a amigos y elogios destinados que lo relacionaban con lugares y personas de relevancia; mientras que los volúmenes de comentarios a la obra Góngora, dotados en ciertos momentos de un modelo narrativo cercano a la crónica y al relato de vivencias personales, hacen que de sus palabras podamos recolectar pequeñas pesquisas biográficas. Iván García Jiménez (2014) y Jesús Ponce Cárdenas (2017) recogían hace unos años cómo la etapa de capitanía en tierras italianas sería aludida o directamente mencionada en algunos poemas, títulos y ejemplos de sus impresos.

El primero que publicaría a su vuelta sería el que comprendería las *Soledades comentadas* (1636), el volumen que indudablemente más experiencias en tierras partenopeas agruparía. Un breve ejemplo se da en la primera mitad del volumen, donde el comentarista parafraseaba los versos «Las estrellas nocturnas luminarias / fueron de sus almenas» (I, vv. 215-216) bajo un «Estaban tan levantadas que las mismas estrellas servían de luminarias a sus almenas» e, introduciendo sus propias composiciones, como es habitual en su proceso de comentario, afirmaba que:

> Yo escribí esta misma sentencia en una carta al excelentísimo marqués de Tarifa, cuando estaba retirado en la ciudad de Caserta, siendo yo gobernador y capitán a guerra de la ciudad de Capua: «Aquí donde los muros levantados

/ de aquella antigua Capua florecieron, / otro siglo de estrellas coronados» (*Soledades comentadas*, 56r-56v).[5]

Salcedo Coronel no solo está declarando su conocido paso y labor por Capua y cercana relación con Fernando Enríquez, hijo de Fernando Enríquez de Ribera, retirado en Caserta mientras su padre regresaba por mandato real a España, sino que muestra su permanencia en tierras italianas aun cuando el duque es destituido de su cargo.[6] Del mismo modo, se mostrará la composición de versos de encomio destinados a personalidades del lugar,[7] algunas de sus vivencias más cotidianas (*Soledades comentadas*, 215r y 257r) o la contemplación de elementos del entorno (*Soledades comentadas*, 57r, 106v y 231v); como también se refleja en las escasas aunque importantes menciones dadas en el volumen de comentarios a los sonetos (Salcedo Coronel 1644:3 y 94) o en los *Cristales de Helicona* (7r, 19r, 103r, 123v-124r y 110r-111r).

Es manifiesto que el sevillano aprovechó su estancia para componer, aprender y conocer a personalidades eruditas y cortesanas mientras llevaba a cabo sus respectivas obligaciones como gobernador, pero hemos querido explorar los documentos históricos que pudieran otorgarnos más pistas sobre dichos años, en este caso objetivas, concretas y más cercanas a sus labores ejercidas que a su ámbito personal.

Si acudimos al Portal de Archivos Españoles (PARES), y haciendo previo descarte de los documentos que conciernen a su tío, García Salcedo, una simple búsqueda de su nombre nos aporta testimonios y manuscritos alrededor de su vida ubicados en el Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), en el Archivo General de Simancas (AGS) y uno suelto en el Archivo

[5] Epístola I, «Habiéndose retirado a Caserta el marqués de Tarifa (mientras el excelentísimo duque de Alcalá, virrey de Nápoles, vino a España por orden de su majestad), compuso la Fábula de Mirra, y sabiéndolo el autor, le escribió desde un lugar de la jurisdicción de Capua, donde era gobernador, exhortándole a que se divirtiese en este y otros ejercicios», vv. 82-84. La epístola se reproduce posteriormente en los *Cristales de Helicona* (1650:44r).

[6] Tras un fracaso diplomático con la reina de Hungría y las acusaciones del mismo duque de Alba, pues este «informed the king that Alcalá had insulted the queen by unceremoniously suggesting that she continue her journey because of the enormous costs occasioned by her protracted stay in Naples» (Brown and Kagan 1987:235), Fernando Afán es destituido y regresa a la corte en mayo de 1631 para dar explicaciones.

[7] Una buena muestra es el romance a Adriana Basile y a su hija (1650:123r-123v) que ya anunciaba en el volumen de las *Soledades comentadas* (123v-124r).

Histórico Nacional (AHN), fechado en 1638 y que recoge las «Pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Santiago de García de Salcedo Coronel, natural de Sevilla».[8]

En lo que respecta al AHNob, hemos localizado cerca de cincuenta archivos digitalizados, entre originales y copias, ubicados en el Condado de Luque. Desde una copia certificada de su partida de bautismo en 1611 (que remite al original, realizado en Sevilla en octubre de 1593 y que localizaba hace unos años García Jiménez [2014]), hasta la *Escritura otorgada por María Francisca a favor de García de Salcedo Coronel y Elvira de Benavides, su mujer, para la crianza de su hijo, Juan Francisco, por estos*, de 1645, pasando por la propia escritura de emancipación otorgada por su padre en 1612, las escrituras de dote de boda (1614), una copia de la partida de bautismo de Elvira Benavides (1621), cartas de compraventa de esclavos (1618), de pago o de cesión de poderes (1618, 1619, 1621, 1622, 1627, 1636), documentación de pleitos (1634, 1641) o incluso el traslado de los huesos de Ambrosio Coronel desde la iglesia colegial de Zafra a la iglesia del convento de las Carmelitas Descalzas de Sevilla (1622); son decenas de documentos los que nos ayudan a dar buena cuenta de la biografía de la familia del comentarista y de él mismo: con quién mantuvo relación, reconstrucción de conflictos, intereses, patrimonio, cuentas, ciudades en las que estuvo… información que complementa a la que él mismo aporta en sus volúmenes.

Si bien dichos escritos podrían llegar a establecer una vinculación directa entre el comentarista y los espacios por los que se movió en según qué fechas, estos son firmados por representantes, administradores, notarios y otras figuras legales, quizá ante la ausencia del sevillano o quizá por ser el procedimiento habitual a seguir ante este tipo de documentos.[9] No

[8] *Salcedo Coronel, García de*, OM-CABALLEROS_SANTIAGO, Exp.7458.

[9] Esto ocurre con la *Documentación relativa al pleito mantenido entre Alonso Sánchez Ramírez en representación de Alonso Esteban Rangel, comisario del Santo Oficio y Canónigo de la iglesia de Zafra (Badajoz), y entre Antonio de Landazurri en representación de García de Salcedo Coronel por el pago de ciertas cantidades que se debían a la capellanía fundada por Ambrosio Coronel por razón de la obra pía para niños expósitos*, con fecha de 1634 y en el que, como muestra el título, un representante actúa en nombre de Salcedo Coronel; la *Carta de pago otorgada por Pedro Núñez Camacho en nombre de la Fábrica de la Santa Iglesia de la ciudad de Sevilla, a favor de García Coronel y Elvira Benavides como herederos de Francisca Coronel por 2117 reales y 22 maravedíes*, fechada a 5 de julio de 1633, o la *Documentación relativa al pleito mantenido por la deuda de 2000 reales, que García Coronel tenía*

obstante, el hecho de que tal cantidad de manuscritos haya pervivido al paso de los años nos ha llevado a querer indagar en busca de cualquier otro tipo de escrito que pudiera tener relación con los años que Salcedo pasara acompañando al duque de Alcalá en sus virreinatos por Nápoles (1629-1631), Sicilia (1632-1635) y Milán (1636).[10]

En el mismo AHNob se ubica un importante y último documento firmado en la ciudad de Palermo el 28 de abril de 1631. Hablamos del *Título de capitán general de la ciudad de Capua (Italia) despachado a favor de García Coronel, hecho por el virrey Fernando Afán de Ribera, marqués de Tarifa*. Un escrito cuyo elemento principal contiene una amplia comunicación redactada en lengua latina firmada por diferentes personalidades encabezadas por la rúbrica del duque de Alcalá. Su reverso, dividido en dos partes, contiene una de mayor extensión escrita en italiano y firmada por el secretario de la ciudad de Capua, y otra de apenas cinco líneas donde aún quedan restos de la estampa del sello de armas y se lee, tras el encabezamiento: «El duque, mi señor, ha hecho merced a D. García Coronel del gobierno de la ciudad de Capua por otro año». Un testimonio que nos indica, primeramente, que existen documentos relativos a esta estancia del comentarista y, en un segundo lugar, que el título de capitán le sería concedido en 1630 y renovado hasta al menos mediados del año 1632.

Como decíamos, el otro archivo público español en el que se conserva documentación relativa a Salcedo es el AGS. En este se ubica, entre cuatro juros con fechas entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII a favor de uno o varios miembros de la familia Salcedo Coronel,[11] un legajo

con Gaspar de Bedoya, relativo a los juros de la ciudad de Sevilla (Sevilla), firmada con fecha de 13 de diciembre de 1633. En ambos casos se observa una cesión de poderes o la actuación de un representante en nombre de Salcedo.

[10] Así lo afirmaba, según recogía García Jiménez (2014:n.53), Pérez de Guzmán (1904:XXIV). Por las vivencias que Salcedo Coronel recoge en algunos de sus impresos, podemos además ubicarlo en algunas ciudades y paisajes italianos en el lapso de tiempo que aquí compete. Por ejemplo, en el volumen de las *Soledades comentadas* afirma su visita al «mar de Sicilia» (257r).

[11] *Juro a favor de Leonor de Salcedo, Juro a favor de García Salcedo Coronel, Juro a favor de García Salcedo Coronel, Juan de la Torre, Ottavio Centurione, Pedro Manzanedo y Francisca Coronel,* y *Juro a favor de Ambrosio Coronel, Francisca Salcedo, Francisco Salcedo Coronel, García Salcedo, García Salcedo Coronel y María Micaela de Ávila*.

sin fechar (con la indicación de «s. XVII») que lleva por título *Libro registro de los servicios del coronel García de Salcedo.*[12]

El mismo portal PARES recoge la existencia y conservación de diversos documentos de naturaleza similar pertenecientes a diferentes siglos. Libros registro de censos, de fincas, de pleitos pendientes o litigados, de licencias y privilegios, de rentas, de provisiones…, encontrándose un gran número concentrado en el AHN y en el mismo AGS. Concretamente, este último guarda multitud de ellos fechados en el XVII: de oficio y parte, de memoriales, de libranzas, de órdenes o de instrucciones, entre otros.

Estos volúmenes guardan un conjunto de escritos de naturaleza ambigua, siendo enviados por uno o diferentes remitentes, a una única persona o a varias, agrupados bajo un mismo título, pero afectando a materias en ocasiones diferentes, e indicando, habitualmente, los años a los que atañen.

En este caso sabemos que los escritos o documentos que contiene concernirían al sevillano y a los servicios prestados en un determinado lugar y lapso de tiempo, pues si bien no digitalizado, sí que está registrado con los siguientes datos (Fig. 1).

La «situación en el cuadro de clasificación del archivo» es la que evidencia la importancia del documento, puesto que indica que proviene del Consejo de Italia, más concretamente de la Secretaría de Nápoles, por lo que no parece haber duda de su correspondencia con los años que nos interesan.

El archivo, con numeración 16 y signatura SSP,LIB,78, se encuentra agrupado con los libros registro anterior y posterior, con signaturas SSP,LIB,77[13] y SSP,LIB,79[14] respectivamente, indicando esa procedencia de las secretarías provinciales y su naturaleza de «libro» con la que se hallan los muchos otros de tal naturaleza que se conservan pero que, según hemos cotejado, no se relacionan con el que ha inspirado el presente trabajo.

---

[12] Quisiera agradecer la ayuda otorgada por los investigadores Sara Pezzini (Università Roma TRE) y Pedro Conde Parrado (Universidad de Valladolid), maestros y tutores, quienes se han ofrecido a la lectura y cotejo de los documentos aquí presentados y me siguen brindando su conocimiento para la continuación del estudio que en estas páginas inicio.

[13] *Libro registro de los servicios que Juan Bautista y Carlos Tartaglione hicieron en las turbaciones de Nápoles en 1647.*

[14] *Libro registro de documentos relativos al conflicto de privilegios entre el síndico de la ciudad de Messina y el viceportulano de dicha ciudad.*

15/3/23, 14:14 PARES | Archivos Españoles

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · PARES PORTAL DE Archivos Españoles

Libro registro de los servicios del coronel García de Salcedo

Archivo General de Simancas

Identificación

Título nombre atribuido:	Libro registro de los servicios del coronel García de Salcedo
Signatura:	SSP,LIB,78
Fecha creación:	s.XVII
Nivel de descripción:	Fracción de Serie-Unidad de Instalación
Código de referencia:	ES.47161.AGS//SSP,LIB,78
Situación en el cuadro de clasificación del archivo:	A Archivo General de Simancas ▸ CO 1. Fondos de Instituciones del Antiguo Régimen ▸ F Consejo de Italia ▸ 1D Secretaría de Nápoles ▸ S Visitas y diversos

Contexto

Nombre del/los productor/es:	Consejo de Italia (España)

Notas

Notas:	Inventario manual de las Secretarías Provinciales, formado de nuevo para el uso de este Real y General Archivo de Simancas. Año 1826.

Soporte y Volumen

1 Libro(s) en Papel . Tamaño Folio. Encuadernado en pergamino.

Fig. 1. Portal de Archivos Españoles: «Libro registro de los servicios del coronel García de Salcedo». [Fuente: Portal de Archivos Españoles (PARES)].

Como muestran las fotografías que pudimos tomar en nuestras visitas al Archivo, el legajo se presenta en forma de encuadernación en tapa blanda, de 22 × 27 cm aproximadamente (Figs. 2 y 3),[15] guardando en su interior una serie de folios en un tamaño —salvo contadas excepciones— cercano a un actual dinA4, doblados y pegados entre sí, y que recogen una serie de documentos manuscritos con diferentes tipografías, fechas y contenido, pero con un destinatario común a todos ellos: García de Salcedo Coronel.

En lo que respecta al contenido del libro, el legajo recoge de forma desordenada quince notificaciones remitidas por los virreyes de Nápoles y Sicilia

[15] España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas, Secretarías provinciales, ES.47161.AGS//SSP,LIB,78. Imágenes extraídas y empleadas bajo licencia y permiso de la Dirección general de Patrimonio Cultural y Bellas Artes.

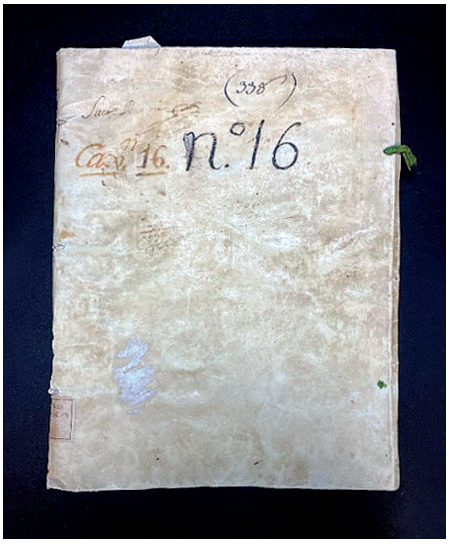


Fig. 2. Cubierta. [Fuente: Archivo General de Simancas (AGS)].

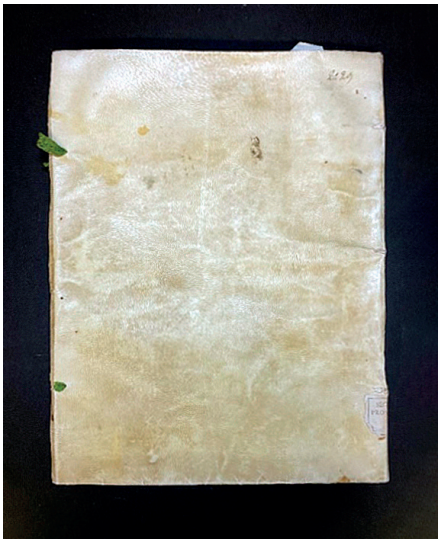


Fig. 3. Cubierta posterior. [Fuente: Archivo General de Simancas (AGS)].

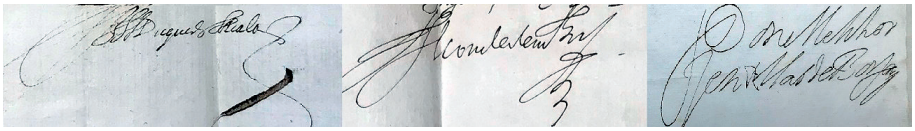


Fig. 4. Firmas duque de Alcalá, conde de Monterrey y Melchor de Centelles y Borja. [Fuente: Archivo General de Simancas (AGS)].

y por el capitán de las galeras de la ciudad partenopea (Fig. 4); entendiendo este archivo como, efectivamente, un registro que dejara constancia de los escritos recibidos por el sevillano durante ciertos meses entre 1630 y 1632.

Dichas personalidades, como sus superiores, le remiten de manera continua órdenes, concesiones e indicaciones a seguir por Salcedo Coronel que irán, en el caso de los virreyes, firmadas por ellos, pero escritas de mano de sus secretarios.

La existencia de este cartapacio —cuya lectura, cotejo, transcripción y documentación creemos puede dar importantes resultados que pretendemos desvelar en un estudio futuro— abría la puerta a la posibilidad de que existieran otros, quizá en diferentes archivos, españoles, italianos, públicos o privados. Es por ello que decidimos acudir a otros registros en busca de

documentos que pudieran complementarlo, en concreto aquellos que pudieran haber sido fechados entre 1632 y 1636, momento en el que el sevillano regresaría a la península.

Primeramente, revisamos algunos de los conservados en el AGS respecto a los virreinatos italianos en las fechas que nos interesan que pudiera otorgarnos alguna pista que seguir, mas no llegamos a dar con el nombre del comentarista.[16] No es del todo de extrañar, pues los asuntos que agrupan no le implican directamente a él o a la capitanía de Capua, por lo que de establecer una posible relación tendría que ser de forma indirecta y ciertamente dudosa. Otra posible localización sería la propia ciudad partenopea, pues la «*Sezione Manoscritti e Rari*» de la *Biblioteca Nazionale di Napoli* alberga muchos documentos relacionados con los virreinatos. Por desgracia, en nuestra búsqueda por el archivo seguimos sin dar con documentos relacionados con la estancia y las labores de Salcedo Coronel, quizá ubicados en otras bibliotecas italianas (Sicilia o Milán, donde sabemos que estuvo), quizá ocultos u olvidados en algún archivo privado a la espera de ser, con fortuna, encontrados y atendidos en el futuro.[17]

---

16 Por el momento, hemos consultado los libros registro de *Privilegios, gracias y mercedes hechas por el rey don Felipe IV* desde 1625 a 1633; los que agrupan las *Consultas que el Consejo de Italia hizo a Su Majestad por la Secretaría de Nápoles, sobre instancias y pretensiones* desde 1629 hasta 1636; el *Libro registro de decretos y órdenes de Su Majestad* de 1630 al 18 de mayo de 1651; los que agrupan «instrucciones a virreyes, títulos y juramentos del Consejo y oficiales del mismo» desde 1602 hasta 1660; el *Libro de registro de memoriales en relación despachados por el Consejo de Italia, con decreto del Consejo al margen*, desde 1612 hasta 1634; los «despachos y cartas de Su Majestad en asuntos de oficio y estado y en materias secretas, al virrey y otros empleados de Nápoles» desde el 16 de septiembre de 1629 al 30 de agosto de 1638; y el *Libro registro de documentos que se entregaban a los secretarios y ministros del Consejo de Italia* desde el 18 de enero de 1613 a 1670, todos ellos ubicados en el AGS.

17 Por el momento, hemos podido acceder a archivos que pudiera haber estado relacionados, como el que contiene la *Investiture del Regno di Napoli* o las *Lettere apostoliche e regie relative al Regno di Napoli*, donde se incluyen órdenes a partir de finales del XVI a quienes ocuparon dicho cargo, desde Fernando Ruiz de Castro, VI conde de Lemos, hasta el mismo Manuel de Acevedo y Zúñiga; pero toda relación con Salcedo Coronel que pudiera hacerse tendría que ser de manera insegura. En la misma biblioteca nos comunicaron que los escritos que buscamos, de estar ubicados en la ciudad, deberían estar en la amplia sección indicada.

Conclusiones

La biografía de Salcedo Coronel, debido a su relación con autoridades eruditas y políticas y a su propia figura como poeta y comentarista, ha sido foco de atención de algunos especialistas en la materia, que han reconstruido el camino que siguió de manera notablemente precisa. Esta atenta mirada otorgó al ámbito investigador una reconstrucción de la vida y obra del sevillano con solamente dos pequeñas brechas: una más evidente, sus años más jóvenes y educación recibida, y otra de la que se poseían algunos datos, su estancia al otro lado del Mediterráneo.

El continuar accediendo y consultando los registros de archivos nos sigue desvelando documentación que creíamos perdida o inexistente y cuya buena muestra es el manuscrito del *Antifaristarcho poético* de Angulo y Pulgar perteneciente a los testimonios de la polémica gongorina que se localizaba hace apenas unos meses.[18]

En el caso del sevillano, es destacable la suma de documentos y testimonios a su alrededor que han sobrevivido al paso de los años y que se encuentran accesibles al ámbito investigador, donde el libro registro de los servicios que ejecutó, no atendido hasta ahora, nos otorga más pistas inéditas sobre esa parte más «camuflada» de su biografía mientras nos empuja a sospechar de la existencia de otros documentos, quizá ocultos bajo signaturas imprecisas o ambiguos títulos que requieran de una ambiciosa búsqueda y, sin duda, una minuciosa atención y dedicación.

Fuentes

Carta de pago otorgada por Pedro Núñez Camacho…. Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Toledo, LUQUE,C.304,D.42.

Cédula real de Felipe IV para que García Coronel Salcedo pudiera tomar hábito de la orden de Santiago…, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Toledo, LUQUE,C.883,D.121-123.

[18] El testimonio manuscrito fechado en 1644, procedente de una propiedad particular, ingresaba en marzo de 2023 en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, tras dar aviso de su existencia la profesora Begoña López Bueno, de la misma universidad.

Documentación relativa al pleito mantenido entre Alonso Sánchez Ramírez en representación de Alonso Esteban Rangel…, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Toledo, LUQUE,C.304,D.55-57.
Documentación relativa al pleito mantenido por la deuda de 2.000 reales, que García Coronel tenía con Gaspar de Bedoya […], Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Toledo, LUQUE,C.305,D.4-6.
Investiture del Regno ni Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli, MS BRANC III D9.
Lettere Apostoliche e Regie relative al Regno di Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli, MS BRANC III D9.
Libro registro de consultas que el Consejo de Italia hizo a Su Majestad por la Secretaría de Nápoles […] del 1629 a 1632, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,370.
Libro registro de consultas que el Consejo de Italia hizo a Su Majestad por la Secretaría de Nápoles […] de 1632 a 1636, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,371
Libro registro de consultas que el Consejo de Italia hizo a Su Majestad por la Secretaría de Nápoles […] de 1636 a 1638, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,372.
Libro registro de decretos y órdenes de Su Majestad de 1630 al 18 de mayo de 1651, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,416.
Libro registro de despachos y cartas de Su Majestad en asuntos de oficio y estado y en materias secretas […] del 16 de septiembre de 1629 al 28 de febrero de 1633, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,437.
Libro registro de despachos y cartas de Su Majestad en asuntos de oficio y estado y en materias secretas […] del 3 de marzo de 1636 al 30 de agosto de 1638, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,439.
Libro registro de documentos que se entregaban a los secretarios y ministros del Consejo de Italia desde el 18 de enero de 1613 a 1670, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,1584.
Libro registro de documentos relativos al conflicto de privilegios…, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,79.
Libro registro de instrucciones a virreyes, títulos y juramentos del Consejo y oficiales del mismo, del 17 de septiembre de 1602 al 10 de julio de 1635, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,635.
Libro registro de instrucciones a virreyes, títulos y juramentos del Consejo y oficiales del mismo, del 10 de julio de 1635 al 31 de diciembre de 1660, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,636.
Libro registro de los servicios del coronel García de Salcedo. Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP, LIB,78.

Libro registro de los servicios que Juan Bautista y Carlos Tartaglione hicieron en la turbaciones de Nápoles en 1647, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,77.

Libro de registro de memoriales en relación despachados por el Consejo de Italia, con decreto del Consejo al margen, desde 1612 hasta 1634, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,1328.

Libro registro de privilegios, gracias y mercedes hechas por el rey don Felipe IV del 9 de abril de 1627 al 6 de marzo de 1630, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,190.

Libro registro de privilegios, gracias y mercedes hechas por el rey don Felipe IV del 6 de noviembre de 16 25 al 14 de julio de 1631, Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, SSP,LIB,192.

Real cédula de Felipe [IV] dirigida a Juan de Chaves, caballero de la orden de Santiago, miembro del Consejo de Guerra, para que García de Salcedo Coronel, sea nombrado caballero de la misma orden, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Toledo, LUQUE,C.883,D.60-61.

Salcedo Coronel, García de, OM-CABALLEROS_SANTIAGO, Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid, Exp.7458.

Título de capitán general de la ciudad de Capua (Italia) despachado a favor de García Coronel, hecho por el virrey Fernando Afán de Ribera, marqués de Tarifa, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Toledo, LUQUE,C.694,D.2. Disponible en: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/4560040?nm.

Bibliografía

Blanco, Mercedes, «*El circo español*: canto del cisne de un panegirista gongorino», en *Las artes del elogio: estudios sobre el panegírico*, coord. J. Ponce Cárdenas, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2017, pp. 343-382.

Brown, Jonathan and Richard L. Kagan, «The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution", *The Art Bulletin*, 69, 2 (1987), pp. 231-255.

García Jiménez, Pedro Iván, *Las «Rimas» (1967) de Salcedo Coronel. Edición y estudio*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, Sevilla, 2014.

Gherardi, Flavia, «"La fama que en ti advierto sucesiva". Estética laudatoria en la órbita virreinal: el caso del *Panegírico al duque de Alcalá* de Salcedo Coronel», en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, ed. P. Ruiz y J. M. Rico García, Universidad de Huelva, Huelva, 2015, pp. 189-202.

—, «"Que el sol no siempre las arenas dora". El *Panegírico al duque de Alcalá* y las "glorias dilatadas" de Salcedo Coronel», en *Las artes del elogio: estudios sobre el panegírico*, coord. J. Ponce Cárdenas, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2017, pp. 211-224.

González Moreno, Joaquín, *Don Fernando Enríquez de Ribera. Tercer Duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637). Estudio biográfico*, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1969.

Moreno González, José María, *Educación y cultura en una villa nobiliaria: Zafra 1500-1700*, Universidad de Huelva – Servicio de Publicaciones, Huelva, 2012.

Pérez de Guzmán, Juan, *El primer certamen poético que se celebró en España en honor de la Purísima Concepción*, hallado original y autógrafo por Juan Pérez de Guzmán y Gallo, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1904.

Ponce Cárdenas, Jesús, «Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude in un panegirico spagnolo», *Critica Letteraria*, XLV, 174 (2017), pp. 37-62.

Salcedo Coronel, García de, *Ariadna*, Juan Delgado, Madrid, 1624.

—, *Rimas varias*, Juan Delgado, Madrid, 1627.

—, *Polifemo comentado*, Juan González, Madrid, 1629.

—, *Soledades de don Luis de Góngora comentadas*, Imprenta Real, Madrid, 1636.

—, *Obras de don Luis de Góngora comentadas*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1644.

—, *Cristales de Helicona. Segunda parte de las rimas*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1650.

La poética diplomática de Vera y Zúñiga: de *El embajador* a *El Fernando*

Adrián J. Sáez
Università Ca' Foscari Venezia

«Del dicho al hecho hay un trecho»: entre otras cosas, la sabiduría popular del refrán marca la distancia que va de la teoría a la *praxis*, una diferencia que viene al pelo para proponer una comparación entre las ideas diplomáticas de Juan Antonio de Vera y Zúñiga en *El embajador* (1620) y su reflejo en los lances de embajada de *El Fernando* (1632), que constituyen las dos caras de su poética diplomática.[1]

Para ello, en este trabajo se ofrece primero una rápida presentación de ambos textos dentro del *cursus honorum* de Vera y Zúñiga, para seguidamente examinar la teoría sobre la representación diplomática que expone en el tratado y confrontar los preceptos acerca del buen legado (características, funciones, límites, etc.) con las embajadas del poema en un acercamiento de «diplomatic poetics» (Hampton, 2009, y Craigwood, 2011).[2]

[1] Este trabajo se enmarca en los proyectos «SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor» (referencia RTI2018-095664-B-C21 del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y «VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna» (PID2019-104069GB-I00) comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Agradezco los comentarios de Flavia Gherardi (Universitá di Napoli Federico II) y Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel), así como a Marina Mestre (Université Lyon III) por un favor bibliográfico.

[2] Al respecto, ver asimismo Rossiter (2013), Rivère de Carles (2016), Craigwood y Sowerby (2019a y 2019b) y Sowerby y Craigwood (2019).

Teoría y poesía: *El embajador* y *El Fernando* (con Tasso al fondo)

Aunque —al menos según la lógica más elemental— suele ser al revés, en la carrera de Vera y Zúñiga vienen antes los textos que la práctica diplomática:[3] excepción hecha de una primera cala como secretario de la embajada capitaneada por el III duque de Feria (don Gómez Suárez de Figueroa) a Francia para los funerales de Enrique IV y las negociaciones para las dobles bodas hispano-galas (1610, celebradas en 1615), salta a la fama como teórico con *El embajador* (1620) y solamente después comienza de verdad su vida diplomática, primero como legado extraordinario por dos veces en Saboya (1625-1626 y 1630-1632) y posteriormente como embajador ordinario en Venecia (1632-1642), dos de las plazas más calientes de Italia por entonces.[4]

Si *El embajador* tiene pinta de ser la carta de presentación que le abre a Vera y Zúñiga las puertas de la carrera oficial porque desde el primer momento se convierte en el manual diplomático *par excellence* en Europa, entre las dos misiones —y con la confirmación oficial— se sitúa *El Fernando o Sevilla restaurada* (1632), poema épico sobre la reconquista de Sevilla por el rey Fernando III el Santo (en 1247-1248) que constituye una reescritura de la *Gerusalemme liberata* (1581, con muchas reediciones y retoques posteriores) de Tasso, pero que igualmente comprende la mediación de la *Jerusalén conquistada* (1609) (Sáez, 2024) dentro de su amistad con Lope (Fernández-Daza 1994b; Sáez, en prensa).[5]

Justamente, un primer rasgo que comparten *El embajador* y *El Fernando* es la fuerte relación con Tasso, ya que uno se basa en muchos pasajes en *Il Messaggiero* (1582) (Davies 1965:12; Arce 1973:104; Bazzoli 2005:223-224; López-Cordón Cortezo 2015:349-350, 353 y 355; Vian Herrero 2023:469, 475 y 478, etc.) y el otro —como se ha apuntado— es una nueva reescritura de la *Gerusalemme liberata*: así, Vera y Zúñiga presenta un díptico español a partir de un doble modelo italiano, en lo que de entrada parece un proyecto muy consciente de cara (teoría) y cruz (poesía) con mucho tanto de estrategia de

[3] Para su biografía ver Fernández-Daza (1994c y 2014:17-58), más García-Arias (1950), Ginarte González (1989 y 1990) y Merluzzi (2015) para su tiempo en Italia.

[4] Como introducción a la figura del embajador con todas sus variantes y funciones ver Volpini (2022).

[5] Ver Vian Herrero (2020a y 2020b) para la difusión del tratado.

self-fashioning (autopresentación como un nuevo Tasso) como de *translatio imperi et studii* (defensa y elogio de la diplomacia española).

De hecho, hay alguna pista que apunta a un aprecio y hasta quizá a un proyecto de traducción —del tipo que sea— bastante anterior, puesto que en dos pasajes de *El embajador* de Vera y Zúñiga se encuentran interesantes comentarios sobre el poema de Tasso: primero, dentro de las consideraciones sobre «la legacía» como «contrato de suma igualdad» por el que «el embajador ha de merecer el trato que se le debe y el trato ha de ser como hombre que lo merece», se echa mano de «aquel su no comparable poema» para presentar la doble embajada de Argante y Aleto (*Gerusalemme liberata*, II, 57-95) como ejemplo de dos caracteres diversos que manifiestan «su natural en el discurso de su legacía» (I, fols. 62v-63r);[6] poco más tarde, en la sección dedicada a la importancia de la elocuencia en el embajador Vera y Zúñiga junta los *exempla* de Moisés como legado de Dios frente al faraón (Éxodo, 4-5) y de Ilioneo ante Latino (*Eneida*, I, vv. 520-574) con el parlamento de Aleto a Godofredo (*Gerusalemme liberata*, I, 62-79) como modelo de oración que elogia largamente por voz tanto de Julio como de Ludovico, que dicen que «no sé que haya otra igual […] no es posible, Ludovico, que cosa superior haya ni de todo lo más puro del arte de la retórica se puede sacar mayor preceptos que los que allí se leen, ni donde pueda amaestrarse mejor un embajador» (I, fol. 70v), luego Julio dice tener «bastante noticia del poema y aun le tengo bastante afición, sino es que se debe decir respeto» (I, fol. 71r) y rematan diciendo que es «papel» que tendría que tomar «de memoria un embajador» para «hacerle elegante y profundo orador» (I, fols. 76v-77r).[7]

Además, entre encomio y encomio se presentan sendas traducciones de parte del feroz alegato de Argante (I, fol. 63r) y del discurso ejemplar de Aleto (I, fols. 71r-73v), que se ha incluido «en el cuaderno que está sobre este escritorio, […] entre otros trabajos de un amigo nuestro» (I, fols. 70v-71r), figura que —en un trampantojo juguetón de construcción autorial— esconde a Vera y Zúñiga.[8]

---

6 Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía final con ocasionales retoques de ortografía y puntuación. Los textos épicos se indican por canto y estrofa.

7 Sobre la cuestión de la elocuencia ver Pineda (2015).

8 Hay otras citas directas de Tasso en *El embajador* (II, fol. 119v y III, fol. 52r-v, con una nueva minialusión a Argante).

Pues bien, este «pedazo de oración» (I, fol. 71r) luego sirve de modelo en *El Fernando* para el «sermón» de Amuleto (II, 242-309), por lo que se da una cadena compuesta por una traducción casi al pie de la letra que vale como primer acercamiento celebrativo y didáctico, para en un segundo momento presentar una versión ligeramente más elaborada, que principalmente busca la adaptación al nuevo metro (redondillas). En todo caso, esta cadena intertextual *Gerusalemme-Embajador-Fernando* prueba la cercanía de Vera y Zúñiga a Tasso, que prosigue en el plano puramente teórico.

«Como en la tragedia»: la poética diplomática en *El embajador*

En el corazón de la teoría diplomática europea está desde siempre la cuestión de la representación diplomática, que se construye a partir de la doble idea de *persona* y ficción: el primero en abrir fuego es Gentili, quien ofrece un apunte sobre la actuación del legado como «quien se pone por la persona principal» («induit principalem personam», *De legationibus libri tres*, 1585, I, p. 20; III, p. 2) y crea una imagen actoral de gran éxito en la tratadística internacional, sobre la cual Grotius insiste en la ficción legal (*fictio iuris*) del embajador en tanto los «embajadores son aquellos que, como por una especie de ficción, eran considerados como las personas que los enviaban […] así también por una ficción similar se constituían como si estuvieran fuera del territorio» («legatis, ut qui sicut fictione quadam habentur pro personis mitentium […] ita etiam fictione simili constituerentur quasi extra territorium», *De iure belli ac pacis libri tres*, 1625, II, xviii, 4) (Fedele 2017:191-231, 383-460 y 2020a).

Por su parte, Tasso ya se abre a una doble presentación teórica y práctica: después de unas largas disquisiciones sobre sueños, visiones, la creación del mundo y otras cosas (pp. 251-309), en *Il Messaggiero* trata tanto sobre el «celeste messaggiero» como sobre «l'umano ambasciatore» a imitación de otras teorías sobre el orador (pp. 310-332) y explica que «l'ambasciatore è tutto di quel principe la cui persona rappresenta» porque posee dos personas, «l'una impostagli de la natura» y «l'altra dal príncipe e dal suo giudicio medesimo a se stesso accomodata» (p. 320) (Fedele 2018); a su vez, en la *Gerusalemme liberata* presenta toda una serie de escenas diplomáticas (tres embajadas y otros detalles que apunto luego) en las que actualiza el valor pacificador de la embajada comentado en el tratado (pp. 315-317) y muestra la ambigüedad del estatuto diplomático con el paso de embajador (ángel) a enemigo

(demonio) de Argante, al tiempo que según Hampton (2009:73-96) explora tanto «the relationship between the conventions of literary genre and the confines of dipomatic protocol» como los límites de la épica.

Frente a este doble fundamento de actuación y ficción de la diplomacia, Vera y Zúñiga insiste en la conexión con el teatro de la representación del embajador. Ya lo anticipa algo a propósito tanto de las instrucciones del embajador como de la defensa de la dignidad del cargo, donde Vera y Zúñiga apunta a la imitación directa de aspectos como las acciones y hasta la voz como «instrumentos animados» (II, fol. 108v): «un embajador debe observar su instrucción no solo ablandando o encrudeciendo las palabras, añadiendo o cercenando cortesías, pero si le fuere posible debe entonar la voz de su príncipe e imitar sus aciones (II, fol. 113v)».

Ahora, poco después explica con mucho más detalle la clave teatral (y mimética) de la actuación diplomática:[9]

> Dos personas son las que representa el embajador: una la de su rey, otra la suya propia. Y, así, tiene dos diferentes modos de negociar y portarse, que como en la tragedia, el que a Alejandro, Jasón o Ciro representa mientras está en el teatro con ornamentos reales procura imitar en palabras y aciones a aquella persona que supone, mas luego que se retira al vestuario, si bien de los ornamentos no se despoja porque espera volver a salir al teatro, con todo obra y habla en su figura privada y particular. Tal el embajador en las solenidades públicas, en las audiencias, en las juntas que se halla como ministro debe satisfacer la autoridad y decoro de su príncipe y de su oficio, mas fuera de allí en el trato doméstico, en las visitas privadas en los convites familiares, en los razonamientos ordinarios, bien que el mismo embajador se queda, debe templar el decoro público con la llaneza particular, deseando más parecer el que es que el que parece, de forma que, sin declinar a lo desestimable, parezca apacible, fácil y merecedor de su dinidad. Y esta regla tiene verdadera sazón en la prática de las conversaciones y dependencias domésticas, que en el modo de vestir, hospedar y adorno de la familia, sin duda debe eceder la obligación privada con diferencia conocida y esplendor manífico, pero no igualar (aunque por gran patrimonio lo pueda una vez hacer) alguna ación de las reservadas a los reyes (II, fols. 117r-v).

9 Más brevemente se repite en otros lugares: «Debe el embajador acordarse de aquellas dos personas que representa en todas las ocasiones de su oficio y ser tan fácil y liberal en ceder como hombre privado cuanto dificultoso y escaso cuanto hombre como ministro» (III, fol. 35r).

Como otros lugares, este pasaje sigue muy de cerca la tirada anterior de Tasso sobre el decoro y las dos personas del embajador (ver *supra*), al tiempo que se distancia con algunas diferencias significativas:

> Il decoro […] si considera ne le due persone de l'ambasciatore, l'una impostagli da la natura, l'altra dal principe e dal suo giuidicio medesimo a se stesso accomodata. Perché, sì come colui che rappresenta Agamennone o Ercole o Teseo, mentre ragione in iscena, caminando con portamento reale e magnificamente favellando, a' veri principi cerca d'assimigliarsi, ma poi che si ritira dentro la scena, quantunque sia vestito ancora d'abiti reali, nondimeno ripiglia la persona propria e naturale, così l'ambasciatore ne gli affari del principe e ne le publiche solennità dee a la grandezza del suo signore aver riguardo; ma ne' conviti domestici e ne' ragionamenti familiari, tutto ch'ancor sia ambasciatore, dee ricordarsi de la sua propria e natural condizione e la convenevolezza de la publica persona in guisa accompagnare con quella de la privata ch'egli si mostri piacevole con gravità. Questo temperamento ancora dee usare nel modo del vivere e del vestire e del raccoglier gli ospiti e del convitare e del nudrire e del mantener la famiglia: percioché, sì come dee ecceder l'uso e la magnificenza de' privati, così non dee agguagliare, benché fare il potesse, lo splendore de la vita reale (pp. 329-330).

En común tienen sobre todo el énfasis en la dualidad de roles del legado («le due persone» / «dos personas») con un pequeño cambio de orden sobre las dos naturalezas del embajador que puede tener su importancia (personal-oficial en Tasso, política-privada en Vera y Zúñiga), al tiempo que comparten la comparación teatral con personajes clásicos y con la actuación escénica («en el teatro» / «in iscena»), la diferencia de comportamiento como embajador y como figura «particular» en un equilibrio entre una «magnificenza» superior («esplendor magnífico») que no debe llegar al brillo de los reyes.

La clave de la aportación de Vera y Zúñiga frente a su modelo intertextual comprende dos puntos: primero, realiza una *amplificatio* del doble papel del embajador, por la que desarrolla tanto la dimensión oficial del legado que «tiene dos diferentes modos de negociar y portarse» (frente al «suo giudicio medesimo a se stesso accomodata») como la imitación «en palabras y acciones» (que parte del propósito general de intentar «assimigliarsi»); segundo, añade —o precisa— la idea de representación mediante la comparación dramática con la tragedia, que puede explicarse como un intento de dar una capa de distinción y prestigio a la embajada, al tiempo

que se considera toda la situación diplomática como una ficción teatral con una cierta tensión dramática (más los peligros anejos) y se explica al detalle con la adición de elementos escénicos de quita y pon («ornamentos», «vestuario», etc.) con los que se representa bien el proteísmo —si se quiere el transformismo— del legado.

En este sentido, se aprecia igualmente un cambio de los personajes teatrales citados: el trío Agamenón-Hércules-Teseo pasa a ser Alejandro-Jasón-Ciro, un giro que puede tener un fundamento teatral como apunte a una serie de tragedias clásicas (la primera de la *Orestíada*, sendas obras de Eurípides y Séneca, e *Hipólito* de Eurípides frente a dos textos de Eurípides y otro de Séneca, junto a uno más sobre Ciro que no apuro), pero que en todo caso parece reforzar la dignidad de las figuras (ya que todos son reyes en el segundo elenco).

Y hay todavía más, porque esta equiparación entre embajada y tragedia puede tener un sentido nacional y político adicional, puesto que en la Europa de los siglos XVI y XVII la dimensión teatral —para bien y para mal— constituye la seña de identidad del embajador español, tal y como señala claramente Wicquefort (*L'ambassadeur et ses fonctions*, 1681): «Los "representantes" españoles son totalmente diferentes, aunque no se puede negar que un buen embajador es también un gran personaje de teatro, y que para triunfar en esta profesión hay que ser un poco actor» («les "representantes" des espagnols sont toute autre chose, quoi que l'on ne puisse pas nier qu'un bon ambassadeur ne soit aussi un grand personnage de théâtre, et que pour reussir en cette profession il faut estre un peu comedien», I, p. 6), característica que —según parece por el contexto del pasaje— lo distingue de venecianos y franceses, junto a otras diferencias que comenta más adelante entre España y Francia (X, pp. 135-139). Sin entrar en muchos detalles, esta nota de Wicquefort en cruce con la teoría de Vera y Zúñiga apunta a una diferencia española en la diplomacia europea del momento: así, los embajadores españoles parecen caracterizarse por un comportamiento teatral que constituye una *prise de position* diplomática y limita —o se confunde— con la bravuconería, de modo que conecta con la imagen nacional española y hasta con la leyenda negra, pero es una cuestión sobre la que volveré en otra ocasión para no desviarme más.[10]

[10] Baste recordar por ahora los retratos negativos del Capitano de la *Commedia dell'arte* o las *Rodomontades*, entre otros. Para la leyenda negra ver Sánchez Jiménez (2016).

«Pacífico ministro»: embajadas en *El Fernando*

Con este bagaje sobre la representación diplomática y sus conexiones teatrales según la teoría de Vera y Zúñiga, toca ver la otra cara de la medalla con las embajadas de *El Fernando*, que comprende tres misiones, un lance de espionaje, algunas referencias menores y unas cuantas metáforas, según una perfecta correspondencia con el modelo italiano. Esto es:

1. Tres embajadas: los lances del arcángel Gabriel, I, 11-17; el «messaggiero Enrico», I, 67-70; y la pareja Alete y Argante, II, 57-95 (luego mencionada en IX, 6) se convierten en otros tantos con el arcángel Gabriel (I, 42-70), el moro Abila (I, 285-295) y el dueto Amuleto-Orcante (II, 222-373).
2. La misión común del espía Vafrino en Tasso (XVIII, 57-XIX, 56-126) y Jofrín en Vera y Zúñiga (XVIII, 178-190 y XIX, 193-476).
3. Otros pasajes menores tanto en uno («il buen Sigiero, / […] nunzio severo», III, 52; el araldo Pindoro que envía Argante en desafío, VI, 14; Arideo y Pindoro que interrumpen el combate, VI, 50, como luego el araldo de Argante, VII, 56-57; «un messaggiero» dentro de un relato, VIII, 8; Aletto transformado en mensajero, IX, 14; unos «araldi» de preparativos bélicos, XI, 18, y diferentes menciones de «nunzio», XIII, 31 y 47, junto a los mensajeros no diplomáticos Carlo y Ubaldo, XIV, 15-19, etc.) como en otro («nuncio de la guerra», III, 48; «araldos» para buscar a Teobaldo, V, 212; «mensajero» de la pérdida de víveres por ataque rey de Córdoba, V, 345-356; «araldo» de desafío de Orcante, VI, 54-79; los «araldos» Castilla y Heliodoro de ambos bandos que interrumpen el duelo singular por la llegada de la noche, VI, 198; un «precursor» enviado por parte de Celinda, VI, 385; el «correo» mandado por Fernando, VII, 106-113; un nuncio de malas nuevas, VIII, 17-164; el embajador de Fernando, VIII, 29; y los «nuncios verdaderos» en apoyo del rey cristiano durante el conato de motín, VIII, 277).
4. Una galería final de metáforas diplomáticas: «l'aura messaggiera» (III, 1), un ejemplo de embajada como forma de medida («Di qui lontano / quanto in duo giorni un messagiero andria», VIII, 51), el «sogno» como «del Ciel messaggiero» (XII, 37) y «gridi» como «messaggieri», XVI, 39; frente a la cizaña como «mensajera», IV, 111; el sueño como «mensajero del cielo», XII, 128; un gemido como «nuncio de su aurea vital», XII, 261; el explorador como «nuncio», XIII, 122; la aurora

como «nuncio del sol», XVII, 306, y «nuncio del día», XIX, 196; y la paloma como «infelice embajador», XVIII, 167).

Frente al panorama épico-diplomático de Tasso, se podría destacar que hay un ligero aumento en los lances diplomáticos en Vera y Zúñiga (tanto en número como en extensión) y el cambio léxico de «messaggiero»-«embajador» (con el mantenimiento de «araldo» y «nunzio»-«nuncio»), pero interesa más bien carear ya teoría y práctica: poner *El embajador* frente a *El Fernando*.

Además de una posible mención fugaz a la embajada como teatro («representar tu embajada», VI, 66) cuando el rey Fernando permite a un heraldo («araldo») de Orcante hablar libremente y presentar el desafío de Orcante que puede relacionarse con la representación dramático-diplomática explicada hace un momento, es especialmente significativo un pequeño pasaje sobre las buenas credenciales de Peralta para mensajero, voluntario —junto a un caballero de Austria— para la misión de rescate de los caballeros cristianos hechizados por Arcelida, porque se trata de una adición teórica totalmente inventada por Vera y Zúñiga.

Estas son las razones que convierten a Peralta en el mejor candidato:

> hombre, que opinión tenía
> de esperiencia acreditada
> porque, en los años contrarios
> al decrépito y pesado
> desengaño, había observado
> costumbres y países varios
> peregrinando atrevido
> con voluntad y pie leve
> desde el Septentrión de nieve
> hasta el Etíope encendido;
> y, como quien pesadumbres
> tales por aprender toma,
> de muchos supo el idioma,
> los ritos y las costumbres.
> Mas, después que el tiempo avaro
> le maduró, recogido
> del navarro rey, le ha sido
> entre los más propios caro
> (XIV, 92-96).

En esta suerte de minirretrato del perfecto embajador se destacan cinco aspectos:

1. Edad perfecta entre la juventud («años contrarios / al decrépito y pesado / desengaño») y el punto justo («el tiempo avaro / le maduró»).
2. Experiencia internacional («peregrinando atrevido») como resultado de viajes por todas partes («desde el Septentrión […] / hasta el Etíope», en perífrasis habitual en la época).
3. Capacidad de soportar y «aprender» de «pesadumbres».
4. Conocimiento de costumbres, ritos e idiomas de otros pueblos.
5. Afecto y confianza de su rey, que se presenta quizá algo de refilón.

Aunque no son los primeros puntos que se suelen apuntar en la tratadística política, todos son atributos necesarios —o ideales— del buen diplomático según *El embajador* de Vera y Zúñiga:[11]

1. En el debate sobre la edad Vera y Zúñiga dice que, pese a la opinión general «que sea de treinta años arriba» (como él mismo), parece lavarse las manos diciendo que «la perfeta edad es la que el ingenio y costumbres dieren por perfeta», luego aclara que puede ser indigno «un embajador sin barba» y concluye afirmando que el elegido tiene que ser «varón maduro y hecho» (II, fols. 119v-120r), justo como se lee en la descripción de Peralta en *El Fernando*.
2. La experiencia de primera mano es uno de los criterios fundamentales que maneja Vera y Zúñiga para la conformación de su teoría diplomática: más allá de las ideas de Jenofonte, Alberico, Barbaro y otros, apunta que para «constituir embajador perfecto» hace falta «una no sé qué particular correspondencia con este oficio» (I, fol. 14v), pero nada dice sobre la conveniencia de una carrera internacional y viajera previa, quizás —solo quizás— por interés propio. Eso sí: en otro lugar advierte de diferencias según las cortes (IV, fols. 73r-119r) y la necesidad de adaptación del diplomático: «No todas son sujetas a unos mismos precetos, antes los precetos han de seguir a los embajadores, porque como la regla de Lesbos deben doblarse y ajustar con los ángulos varios de los humores, estilo y acidentes de cada reino» (IV, fol. 73v).

[11] Más detalles en García-Arias (1947-1948).

3. Más importante es la fuerza de resistencia: ha de tener —dice— «alguna costumbre de sufrir casos diversos» y «juntamente capacidad de tolerancia en las exteriores incomodidades» porque «los trabajos pasados dan maduro arbitrio a los negocios presentes» y hacen «prudente y constante», ya que «quien no ha sido trabajado de la fortuna, mal podrá discurrir bien en las adversidades» (II, fols. 137v-139r, más cita del índice del discurso, II, fol. 85v).
4. Casi como un camaleón, el embajador tiene que ser capaz tanto de adaptarse al lugar como de mantener la esencia de su identidad nacional: así, tiene que estudiar las naturalezas de los sujetos con los que trata (I, fol. 15r) y tiene que presentarse «en la lengua natural del mismo embajador» porque «es grandeza de un príncipe que su lengua corra en toda parte», pero advierte que «necesarios son los intérpretes, porque no todas las lenguas puede saber un embajador (aunque fuera bien que las supiese) ni todos los reyes» (III, fols. 9r-10r), al tiempo que debe cuidarse porque «todo embajador pierde mucho en alterar las costumbres de su patria, aunque no se usen donde va, particularmente en las cortesías» (III, fol. 58v).
5. Por fin, el aprecio del monarca es uno de los requisitos principales del embajador, como se anota sobre el concepto de «hombre de bien»: amén de otras cosas, para ser «buen ciudadano y buen ministro» conviene tener «respeto y dependencia del príncipe o república» (I, fol. 77v), si bien en otro lugar añade que hay que considerar igualmente la opinión popular (I, fol. 118v).

Como puede verse, este parlamento de *El Fernando* constituye una reflexión sobre el perfecto diplomático, con lo que se puede considerar como la reescritura poética de las ideas diplomáticas de Vera y Zúñiga: teoría en épica que demuestra una gran cercanía entre teoría y poesía (mayor que en Tasso), más un posible trasfondo de reivindicación personal.

Palabras y obras: final

En suma, Vera y Zúñiga se presenta con el díptico compuesto por *El embajador* y *El Fernando* como un Tasso sevillano capaz de manejar igualmente bien la teoría política como la práctica poética: a imitación del modelo italiano, reescribe algunas de sus ideas sobre el perfecto diplomático tanto

en su tratado capital como en su poema épico. Entre otras cosas, con este doble proyecto diplomático-poético Vera y Zúñiga perfila mejor la unión entre teoría y poesía, propone una verdadera épica nacional y se autopresenta en silueta como un buen candidato para la embajada veneciana: dos (o tres) por uno.

Bibliografía

Arce, Joaquín, *Tasso y la poesía española*, Planeta, Barcelona, 1973.

Bazzoli, Maurizio, «Doveri dell'ambasciatore e ordine internazionale nell'*Embaxador* (1620) di Juan Antonio de Vera», en Maurizio Bazzoli, *Stagioni e teorie della società internazionale*, LED, Milano, 2005, pp. 215-244.

Cinti, Bruna, *Letteratura e politica in Juan Antonio de Vera, ambasciatore spagnolo a Venezia (1632-1642)*, Libreria Universitaria Editrice, Venezia, 1966.

Colomer, José Luis, «El conde de la Roca y el marqués Virgilio Malvezzi: dos diplomáticos panegiristas del conde-duque de Olivares», en *«Por discreto y por amigo»: Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, coord. C. Couderc y B. Pellistrandi, Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 513-534.

Conrieri, Davide y Salomé Vuelta García, «Le *Essequie poetiche* per Lope de Vega: bilancio e prospettive», en *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, ed. D. Boillet y L. Grassi, Pacini Pazzi, Pisa, 2011, pp. 313-344.

Craigwood, Joanna, «Sidney, Gentili, and the poetics of embassy», en *Diplomacy and Early Modern culture*, ed. R. Adams y R. Cox, Palgrave Macmillan, London, 2011, pp. 82-100.

—, «The place of the literature in European diplomacy: origin myths in ambassadors handbooks», en *Cultures of diplomacy and literary writing in the Early Modern world*, ed. T. A. Sowerby y J. Craigwood, Oxford UP, Oxford, 2019, pp. 25-40.

— y Tracey A. Sowerby, «English diplomacy and literary writing ca. 1500-1800: a guide to further reading», *Huntington Library Quarterly*, 82, 4 (2019a), pp. 651-672.

—, «Introduction: English diplomatic relations and literary culture in the Sixteenth and Seventeenth Century», *Huntington Library Quarterly*, 82, 4 (2019b), pp. 491-517.

Davies, G. A., «The influence of Justus Lipsius in Antonio de Vera y Figueroa's *Embajador*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, 3 (1965), pp. 160-173.

Elliott, John H., *El Conde-Duque de Olivares*, trad. T. de Lozoya, rev. A. Feros, Austral, Barcelona, 2016 [*The Count-Duke of Olivares: the statestman in an age of decline*, Yale UP, New Haven, 1986].

Fedele, Dante, *Naissance de la diplomatie moderne (XIII-XVII^e siècles): l'ambassadeur au croisement du droit, de l'éthique et de la politique*, Nomos, Baden-Baden, 2017.

—, «Uno scritto sull'ambasciatore del secondo Cinquecento: *Il Messaggiero* di Torquato Tasso», *Il pensiero politico*, 51, 1 (2018), pp. 113-125.

—, «Between private and public law: the contribution of late medieval *ius commune* to the conceptualization of diplomatic representation», *Clio@Themis: revue électronique d'historie du droit*, 18 (2020a), https://doi.org/10.35562/cliothemis.304.

—, «Plurality of diplomatic agents in premodern literature on the ambassador», en *Beyond ambassadors: consuls, missionaries, and spies in premodern diplomacy*, ed. M. A. Ebben y L. Sicking, Brill, Leiden, 2020b, pp. 38-60.

Fernández-Daza, Carmen, «La fantasía editorial de dos emeritenses ilustres del siglo XVII: don Juan Antonio y don Fernando de Vera», *Proserpina*, 11 (1994a), pp. 51-65.

—, «Lope de Vega y Juan Antonio de Vera», *Anuario de Estudios Filológicos*, 17 (1994b), pp. 116-131.

—, *El primer conde de la Roca*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1994c.

—, «La imprenta clandestina de un embajador español en Venecia: Juan Antonio de Vera y Zúñiga (1583-1658)», en *Falsificadores en la bibliografía, la historia y la literatura extremeñas: Actas de las XI Jornadas Bibliográficas Bartolomé J. Gallardo,* Ubex, Badajoz, 2005, pp. 109-125.

—, «Breve semblanza del autor», en J. A. de Vera y Zúñiga, *Al pío, al grande, al beatísimo papa Urbano VIII*, ed. C. Fernández-Daza, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 17-58.

García-Arias, Luis, «El perfecto embajador según Juan Antonio de Vera», *Anuario de la Asociación Francisco de Vitoria*, 8 (1947-1948), pp. 333-381.

—, *Las embajadas de don Juan Antonio Vera y Zúñiga en Italia*, Escuela Diplomática, Madrid, 1950.

Ginarte González, Ventura, «Instrucciones al conde de la Roca para la embajada extraordinaria en Saboya y ordinaria en Venecia», *Hispania*, 49, 172 (1989), pp. 733-752.

—, *El Conde de la Roca en la diplomacia española de la Guerra de los Treinta Años: la misión saboyana (1630-1632)*, Colegio Santa María del Bosque, Madrid, 1990.

Gutiérrez Redondo, María Concepción, «Splendid women in the diplomacy of Juan Antonio de Vera (1583-1658), ambassador of the catholic king Philip IV», en *Gender and diplomacy: women and men in European embassies from the 15th to the 18th Century*, vol. 2, ed. R. Anderson, L. Oliván Santaliestra y S. Suner, Hollitzer, Wien, 2021, pp. 3-20.

Hamilton, Keith y Richard Langhorne, *The practice of diplomacy: its evolution, theory and administration*, Routledge, London, 2010 [1995].

Hampton, Timothy, «The diplomatic moment: representing negotiation in Early Modern Europe», *Modern Language Quarterly*, 67, 1 (2006), pp. 81-102.

—, *Fictions of embassy: literature and diplomacy in Early Modern Europe*, Cornell University Press, Ithaca, 2009.

—, «Distinguished visitors: literary genre and diplomatic space in Shakespeare, Calderón, and Proust», en *Cultures of diplomacy and literary writing in the Early Modern World*, ed. T. A. Sowerby y J. Craigwood, Oxford UP, Oxford, 2019, pp. 41-53.

Hempel, Wido, *In onor della Fenice Ibera: über die «Essequie Poetiche di Lope de Vega» (Venedig 1636), nebst einer Kommentierten Ausgabe der «Orazione del Cavalier Marino» und «Des Ragguaglio di Parnaso»*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1964.

La Barrera, Cayetano Alberto de, *El conde de la Roca: noticias bibliográficas*, Centro de Estudios Extremeños, Badajoz, 1935.

López-Cordón Cortezo, María Victoria, «Juan Antonio de Vera y Zúñiga (1583-1658): modello di ambasciatori o specchio di trattatisti?», en *De l'ambassadeur: les écrits relatifs à l'ambassadeur et à l'art de négocier du Moyen Âge au début du XIX^e siècle*, dir. S. Andretta, S. Péquignot y J.-C. Waquet, Publications de l'École française de Rome, Roma, 2015, pp. 337-361.

Mattingly, Garrett, *Renaissance diplomacy*, Penguin Books, London, 1965 [1955].

Merluzzi, Manfredo, «Juan de Vera e l'Italia: dall'ispirazione letteraria alla pratica diplomatica», en *De l'ambassadeur: les écrits relatifs à l'ambassadeur et à l'art de négocier du Moyen Âge au début du XIX^e siècle*, dir. S. Andretta, S. Péquignot y J.-C. Waquet, Publications de l'École française de Rome, Roma, 2015, pp. 363-377.

Pineda, Victoria, «La elocuencia del embajador: don Juan Antonio de Vera y Zúñiga y las *Orationi militari* de Remigio Nannini», *Studia Aurea*, 9 (2015), pp. 483-530.

Rivère de Carles, Nathalie, «The poetics of diplomatic appeasement in the Early Modern Era», en *Early Modern diplomacy, theatre and soft*

power: the making of peace, ed. N. Rivère de Carles, Palgrave Macmillan, London, 2016, pp. 1-23.
Rodríguez-Moñino, Antonio, «El conde de la Roca (1583-1658): noticias biobibliográficas», *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, 11 (1935), pp. 17-31.
Rossiter, William T., «*In Spayne*: Sir Thomas Wyatt and the poetics of embassy», en *Authority and diplomacy from Dante to Shakespeare*, ed. J. E. Powell y W. T. Rossiter, Ashgate, Farnham, 2013, pp. 101-120.
Sáez, Adrián J., «Doctrina, historia y política en cuatro autos de Calderón con la guerra de Cataluña al fondo», *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, 14 (2012a), pp. 119-145.
—, «Embajadas y guerras: algunos paradigmas compositivos en el auto sacramental de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 5 (2012b), pp. 215-231.
—, «Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 21 (2015), pp. 95-115
—, «Lope de Vega, Vera y Zúñiga y la poética diplomática», *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 30, (2024), pp. 252-280.
—, «*El Fernando o Sevilla restaurada* de Vera y Zúñiga: una reescritura épica entre Tasso y Lope», en prensa.
Sánchez Jiménez, Antonio, *Leyenda negra: la batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 2016.
—, «Algunos paradigmas paralegales en el teatro de Lope de Vega: pleitos, embajadas y auditorías», *e-Spania*, 38 (2021), https://doi.org/10.4000/e-spania.39106.
Sowerby, Tracey A., y Joanna Craigwood (ed.), *Cultures of diplomacy and literary writing in the Early Modern World*, Oxford UP, Oxford, 2019.
Usunáriz, Jesús María, «El lenguaje del embajador: secreto y disimulación en los tratados del Siglo de Oro español», *Ínsula*, 843 (2017), pp. 11-15.
Tasso, Torquato, *Gerusalemme liberata*, ed. L. Caretti, Einaudi, Torino, 1980.
—, *Il Messaggiero*, en *Dialoghi*, vol. 2, ed. E. Raimondi, Sansoni, Firenze, 1958, pp. 247-332.
Vera y Zúñiga, Juan, *El embajador*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1620 [Ejemplar de la BNE, signatura 3/54495].
—, *El Fernando o Sevilla restaurada*, Henrico Estefano, Milán, 1632 [Ejemplar de la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, signatura 69. 6.F.2].
Vian Herrero, Ana, «Acercamiento a la difusión impresa europea de *El embajador* de Juan Antonio Vera y Figueroa (1620)», en *En la villa y corte: trigésima áurea. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. A. Martínez Pereira, M.ª D. Martos Pérez,

E. Borrego Pérez e I. Osuna Rodríguez, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2020a, pp. 761-767.

—, «*El embajador* de Juan de Vera y Figueroa (1620) y su difusión editorial española», *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 8, 2 (2020b), pp. 817-829.

—, «Las prendas del diplomático: *El embajador* de Juan Antonio Vera y Figueroa (1620), un diálogo de especialización que conquista Europa», en *Serio ludere: Homenaje a Jean-Pierre Étienvre*, ed. M. Mestre y P. Rabaté, Casa de Velázquez, Madrid, 2023, pp. 465-496.

Volpini, Paola, *Ambasciatori nella prima età moderna tra corti italiani ed europee*, Sapienza Università Editrice, Roma,2022.

Wicquefort, Abraham de, *L'ambassadeur et ses fonctions*, Jean & Daniel Steucker, La Haye, 1685 [1681], 2 vols.

Audi, filia (1556), de Juan de Ávila, y la literatura espiritual entre los libros prohibidos de 1559

—

Julio C. Varas García
UAM

El objetivo de este estudio es presentar brevemente un caso particular de censura inquisitorial, el de *Audi, filia* de Juan de Ávila (h. 1499-1569), como posible modelo explicativo de las consecuencias que esta acción represora tuvo en los denominados «libros devotos» y en la literatura espiritual del Siglo de Oro. La historia de su prohibición, de la recomposición llevada a cabo por el maestro Juan de Ávila durante los últimos años de su vida y de la edición póstuma realizada por sus discípulos puede servir para entender mejor la «ofensiva antiespiritual» (Pérez García 2006:263) que el *Índice* de 1559 supuso para este subgénero de la prosa áurea.

1. Sobre el ambiente religioso y editorial

Me gustaría comenzar ofreciendo un breve panorama del contexto, que permita entender mejor la aparición de *Audi, filia* del maestro Juan de Ávila —que es como se conocen abreviadamente sus *Avisos y reglas christianas para los que desean servir a Dios aprovechando en el camino espiritual* [...] *sobre aquel verso de David «Audi, filia et vide et inclina aurem tuam, etc.»*—, obra impresa en Alcalá de Henares, en 1556.

Hay que decir, en primer lugar, que cuando aparece esta obra, Juan de Ávila se encuentra ya retirado, quizá autoexiliado, en Montilla (Córdoba), bajo la protección de las casas nobiliarias de Palma y Priego, al amparo también del Colegio de la Compañía de Jesús, en la que han entrado muchos de sus discípulos. Después de haber sido notado por la Inquisición de Sevilla (1531-1533), el maestro Ávila ha ejercido como predicador itinerante

entre Córdoba y Granada, dedicado a la fundación de escuelas para niños y adolescentes, y acompañado por una serie de discípulos, mayoritariamente descendientes de cristianos nuevos, como él mismo. El más representativo de estos colegios es el que, posteriormente, dará lugar a la Universidad de Baeza (Fernández Cordero 2017:280-299). Su obra impresa, hasta este momento, está limitada a una *Doctrina christiana*, que debió de ser impresa en Baeza —hasta la fecha no se han localizado ejemplares de ella (Cátedra 2001:278, n. 75)— y, posteriormente, de forma anónima en otros lugares, para estos «niños de la doctrina».

De forma llamativa, *Audi, filia* no sale a la luz ni en Baeza, donde los discípulos del maestro Ávila están comenzando a imprimir libros espirituales —tarea que don Pedro Cátedra (2001) ha denominado «pastoral bibliográfica»— ni en Sevilla que, de lejos, es el primer centro impresor de obras espirituales de la Península (Pérez García 2006:236) y donde se editan en la década de 1550-1559 muchas de las obras del doctor Constantino Ponce de la Fuente (h. 1502-1560) y de fray Domingo de Valtanás (1488-1568), coetáneos ambos y compañeros del maestro Ávila en problemas con la Inquisición.

Lo hace en Alcalá de Henares, por la iniciativa comercial de otro probable descendiente de judeo-conversos, el librero Luis Gutiérrez Maldonado que, según afirma él mismo en el prólogo de *Audi, filia*, «presupuesta la voluntad de su autor [...] hazía yo algún servicio a nuestro Señor y ayuda a mis próximos en hacer imprimir obra tan espiritual y excelente» (*Avisos*, p. 84). Desde 1549 a 1570, este librero-editor lleva a la imprenta algunas obras de espiritualidad que, como *Audi, filia*, van a ser incluidas en el *Catálogo de libros prohibidos* de 1559 —como ocurre con las *Obras del christiano* de Francisco de Borja—, o cuyos autores, como el mismo Luis Gutiérrez, han tenido o van a tener problemas con la Inquisición: además del maestro Ávila, Luis de Granada, Domingo de Valtanás o el franciscano Francisco Ortiz Yáñez, entre otros (Martín Abad 1991:138-141).

En cuanto al momento editorial, *Audi, filia* aparece en el periodo de máxima difusión de los «libros devotos» que, según Pérez García (2006:239), se produce entre 1541 y 1559, cuando se editan en la Península Ibérica cerca de 380 ediciones solo de este tipo de libros. Participa, por lo tanto, de un movimiento de renovación espiritual anterior a la recepción de los decretos del Concilio Tridentino (Fernández Cordero 2017:36) y coincidente con el ambiente favorable a la espiritualidad evangelista de la regencia de doña Juana de Austria (Martínez Millán 2013).

No hay que olvidar, sin embargo, que desde 1551 (año de aparición del primer *Índice* de la Inquisición española) el ambiente político y religioso se va enrareciendo paulatinamente en medio de la *psicosis* generalizada que provocaba la consolidación de las ideas protestantes y que, finalmente, convergieron en la redacción del *Catálogo de libros prohibidos* de 1559. Las palabras del jesuita Antonio de Araoz a propósito de las turbulencias que se produjeron en la Compañía cuando fueron incluidas en el *Catálogo* las *Obras* del P. Francisco de Borja —«Son los tiempos tales, que se debe mirar mucho en hazer libros» (*Monumenta Borgia*, p. 555)—, pueden servir de marco de este momento en que *Audi, filia* es también vedado por el *Índice* de Fernando de Valdés.

2. *Audi, filia* en el *Catálogo* de 1559

A continuación, voy a relatar brevemente cómo llega a entrar *Audi, filia* en el *Catálogo* de 1559 y el proceso que conduce a la edición en 1574 de la versión totalmente renovada, que podría denominarse «*Audi, filia* castigado». Tras tres años de circulación de la obra —impresa en 8.º y en una modesta «edición de librero»—, la concreta prohibición de *Audi, filia* aparece en la segunda sección del *Índice* dedicada a los libros en castellano. Después de la prohibición del *Auto de Amadís de Gaula* (1523), de Gil Vicente, puede leerse: «Aviso [sic] y reglas christianas, compuestas por el maestro Ávila, sobre aquel verso de David, Audi, filia, &c.» (*Arte de prohibir libros*, p. 48).

Entre los estudiosos de la obra de Juan de Ávila, la interpretación de esta prohibición se ha movido entre dos polos. Luis Sala Balust (1963:19-32) señaló la «inoportunidad de la edición», que se produjo en un momento histórico de especial prevención antiluterana coincidente con los últimos años del emperador Carlos V (autos de fe de Valladolid y Sevilla, detención del arzobispo de Toledo, Bartolomé Carranza de Miranda, en 1559). El historiador José Martínez Millán (2013), sin embargo, considera que la edición se produce durante la regencia de doña Juana de Austria, que supuso una «oportunidad» histórica para la espiritualidad reformadora con la que la regente comulgaba, a la que puso fin el regreso de Felipe II y los movimientos de poder entre los partidos de la corte que la nueva situación provocó.

El hecho de que en el tratado se comentara la Sagrada Escritura en lengua romance, pero especialmente el de que se recomendara la vía espiritual del recogimiento y la oración mental debieron de influir en su condena notablemente. Ha de valorarse, asimismo, la pertenencia de Juan de Ávila y de

sus discípulos al grupo de los cristianos nuevos, sobre los que la Inquisición ejerce una constante vigilancia, difícil de comprender para nosotros hoy en día. Finalmente, tanto el nombre como algunas obras del maestro Ávila (como su *Tratado del amor de Dios* o algunas cartas) se encontraban entre los papeles del «Proceso de Carranza» cuya censura había sido encomendada a Melchor Cano y Domingo de Cuevas, por lo que no ha de extrañar que *Audi, filia* corriera la misma suerte que los *Comentarios sobre el cathecismo christiano* (1558) del arzobispo Bartolomé Carranza (Sala Balust 1963:30-31).

Por otra parte, en el *Catálogo* de 1559 los libros son prohibidos en su totalidad, es decir, sin especificar las razones de su prohibición ni qué partes del libro pudieran ser contrarias a la fe católica. La prohibición se fundamentaba en una calificación o censura previa encargada a algún teólogo del equipo de redacción del *Catálogo*, en el que como es sabido tanta parte tuvo la opinión del dominico Melchor Cano. En 1963 José Ignacio Tellechea Idígoras publica una censura anónima concernida a *Audi, filia* (1556) que había descubierto entre los papeles del «Proceso de Carranza» requisados en Valladolid a fray Juan de la Peña en 1559, en la que se notaban dieciocho lugares (con referencia a los folios concretos del impreso) que, en su totalidad, serán enmendados en el nuevo libro de 1574, lo que probaría que Juan de Ávila y sus discípulos incorporaron a la corrección estas indicaciones precisas, los comentarios de lo que quizá sea uno de los votos particulares que motivaron la inclusión de *Audi, filia* en el *Catálogo* de 1559. La mayor parte de estas notas afectaban a la primera de las seis «Palabras» en que está dividido el tratado y están directamente relacionadas con un tema tan sensible como el de la «Justificación por la fe». Tan solo un ejemplo, el de la nota 12.ª, permitirá mostrar la trascendencia que para los inquisidores tenían las palabras del maestro Ávila:[1]

> En la foja 38, coluna 1.ª, adonde dize «esta fe es fundamento, etc.», más llano será para estos tiempos «es principio», porque el fundamento espiritual presupone caridad. También, en la coluna que se sigue, en la misma consecuencia hablando de la fe, se le atribuyen los efectos de la gracia y caridad. Son proposiciones en estos tiempos peligrosas y, por esto, en las

[1] Modernizo moderadamente puntuación, acentuación y grafías. Esta censura se encuentra en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (BRAH, ms. 9/18000, fols. 268r-269v) y fue editada por primera vez por Tellechea Idígoras (1963). Comento detalladamente la trascendencia de esta censura sobre el «*Audi, filia* castigado» de 1574 en mi tesis doctoral (Varas 2022).

> Biblias que se mandaron enmendar se borraron semejantes proposiciones, porque en el sentido que las ponen los hereges hablan de «sola la fe», lo qual es herético dezir que la fe —en el sentido que la toman los hereges— «nos encorpora en Christo, etc.» [...] Esta anotación baste en este capítulo para buen entendedor, y advierta que lo principal que ay que enmendar en este libro es esto (BRAH, ms. 9/18000, fol. 269r).

Como hizo fray Luis de Granada con su *Libro de la oración y meditación* (1554) —según relata Huerga (1987:176-177)—, Juan de Ávila debió de plantear una drástica enmienda sobre el tratado impreso en Alcalá, utilizando probablemente el mismo texto impreso como base de la corrección. La radical obediencia a las indicaciones de esta censura es, en gran medida, la responsable de que el breve tratado de los *Avisos y reglas christianas* (1556) fuera transformado no solo en una «edición corregida y enmendada», como se viene afirmando desde los estudios de Sala Balust (1963), sino en el nuevo y extenso tratado —titulado *Libro espiritual que trata de los malos lenguajes* (1574)— que, en la práctica, ha relegado al olvido al *Audi, filia* original hasta el presente.

La escasa tirada de *Audi, filia*, probablemente, acabaría siendo requisada en las sedes de los distritos de la Inquisición (Martínez de Bujande 2016:46, Pérez García 2006:256-257), para ser finalmente destruida, lo que explica que tan solo hayan sobrevivido dos ejemplares de la edición (de la misma tirada) en bibliotecas portuguesas, puesto que el *Índice* inquisitorial portugués (1561), más obediente al *Índice* romano, no incluía a Juan de Ávila entre los autores prohibidos.

El proceso de revisión de la obra debió de ser complejo y no es posible conocer con exactitud cuándo ni cómo se incorporaron las enmiendas a un texto finalmente impreso en 1574, cinco años después de la muerte de su autor. Ni, por supuesto, si todas las correcciones (omisiones, amplificaciones y modificaciones) se debieron a la mano del maestro Ávila, quien confiesa dar fin a la revisión a la altura del capítulo 81, de los 113 capítulos que finalmente tendrá el nuevo tratado. La primera revisión del texto dio lugar a una nueva versión, concluida en 1565, ya que está documentada la existencia de un *Audi, filia* manuscrito que contiene una aprobación del obispo de Córdoba, en la correspondencia entre los inquisidores de Córdoba y la Suprema (AHN, *Inquis.*, leg. 2392: Córdoba, 26-abril-1568). Esta versión manuscrita circuló libremente en Córdoba hasta que en 1568 vuelve a ser secuestrada por la Inquisición, que va a encargar al dominico fray Alberto

de Aguayo que redacte una censura que, sin embargo, no pudo llegar a ver el maestro Ávila, que fallece en 1569 (Sala Balust 1963:32-39).

De manera que es verosímil pensar que, tras su muerte, sus discípulos incorporarían los «apuntamientos» de fray Alberto Aguayo —cuyo texto se desconoce—, en una segunda revisión de la obra que, quizá, hubiera comenzado a ser también revisada por el propio maestro Ávila desde 1568 y de la que, además, hay una noticia manuscrita en la que se afirma que el tratado solo contaba con 107 capítulos, 6 capítulos menos que la versión impresa final.[2] Esta segunda revisión es la que hemos de suponer sustanciada en la edición del *Libro espiritual que trata de los malos lenguajes*, impreso en Toledo y Madrid en 1574 por su discípulo Juan Díaz. Tal vez la dificultad para incorporar todas estas enmiendas y correcciones sobre el texto-base de 1556 pueda explicar los cinco años que median entre la muerte del maestro Ávila (1569) y la primera edición del nuevo tratado (1574); además del cambio de paradigma teológico-político que se producirá a partir de la recepción del Concilio de Trento y del que es punta de lanza el «Índice expurgatorio» (1571) de Arias Montano (Gómez Canseco 2012) y la llegada al cargo de inquisidor general de don Gaspar de Quiroga, en 1573 (Fernández Cordero 2017:188-189), entre otros posibles motivos.

Mas la relación del *Audi, filia* de 1556 y el *Índice* inquisitorial no acabó con la muerte del maestro Ávila, ya que el *Índice y Catálogo de libros prohibidos* (1583-1584) del inquisidor Gaspar de Quiroga mantiene la prohibición de forma explícita sobre los *Avisos y reglas christianas* de 1556: «Aviso [sic] y reglas christianas, del maestro Ávila, sobre el verso de David, Audi, filia &c. impresso antes del año de 1574».

Por lo demás, el Santo Oficio autorizaba implícitamente la circulación del *Libro espiritual* de 1574, rehabilitando de alguna manera al maestro Ávila y a otros autores espirituales afectados por el *Catálogo* del 1559 —como Francisco de Borja, fray Luis de Granada, Juan Fisher o Tomás Moro—,[3] aunque

[2] «*Ibidem*. Un manuscrito en quarto que contiene el tratado *Audi, filia* del V. P. maestro Ávila, últimamente corregido por su mano, con el que parece no convienen los impresos, pues en este se ven 107 capítulos y en las ediciones llegan a 113» (BNE, ms. 13.484, fols. 18v- 19r).

[3] En uno de los preliminares del *Índice* de Quiroga, se lee: «Por ser, como es, este *Índice* tan en beneficio público de los cathólicos y a propósito de quitarles las ocasiones que el demonio y sus ministros les ofrescen con libros, tratados y escritos (que son los maestros que a solas y a todas horas enseñan y persuaden sus desatinos), se advierte que quando se hallaren en este *Catálogo* prohibidos algunos libros

dejando condenado para la posteridad el tratado complutense de 1556, como recoge Martínez de Bujanda (2016:311) en su «Índice de los autores y obras condenadas (1551-1790)». En este punto, es necesario notar cuál fue la consecuencia más trascendental de la inclusión de *Audi, filia* en estos Índices de la Inquisición: la sanción y promoción del «*Audi, filia* castigado», corregido a imagen y semejanza de las necesidades de la Reforma católica, como único libro doctrinalmente seguro del maestro Juan de Ávila.

3. El contexto censorio o inquisitorial

Después de haber relatado resumidamente el proceso de prohibición de *Audi, filia* y las *vicisitudes* que pasó su revisión, será bueno detenerse un momento sobre el nuevo *contexto inquisitorial* o *censorio* que su inclusión en el *Catálogo* le ha proporcionado a este libro. Como señaló Víctor Infantes en un artículo ya lejano a propósito de la prosa de ficción renacentista (Infantes 1992), para comprender el panorama general de un género literario es importante valorar también «los compañeros de viaje» editorial a los que la voluntad comercial de los libreros e impresores ha unido su suerte.

En el caso de *Audi, filia*, uno de estos contextos editoriales, además de los libros devotos y de los «libros de la espiritualidad femenina» (Cátedra-Rojo 2004:149), lo proporciona la segunda sección del *Catálogo* de 1559 —el «Cathálogo de los libros en romance que se prohíben» (*Arte de prohibir*

de personas de grande christiandad y muy conocida en el mundo (quales son Juan Roffense [Juan Fisher, obispo de Rochester], Thomás Moro, Gerónimo Osorio, don Francisco de Borja, duque de Gandía, fray Luis de Granada, el maestro Juan de Ávila y otros semejantes) no es porque los tales autores se ayan desviado de la sancta Iglesia Romana ni de lo que ella nos ha enseñado siempre y enseña —que, antes, la han reconocido por su verdadera madre y maestra, y como tal la han reverenciado, honrado y servido—, sino porque o son libros que falsamente se los han atribuido no siendo suyos, o por hallarse en los que lo son algunas palabras y sentencias agenas, que con el mucho descuido de los impressores o con el demasiado cuidado de los hereges se las han impuesto, o por no convenir que anden en lengua vulgar, o por contener cosas que aunque los tales autores píos y doctos las dixeron senzillamente y en el sano y cathólico sentido que reciben, la malicia destos tiempos las haze ocasionadas para que los enemigos de la fe las puedan torcer al propósito de su dañada intención, lo qual no es razón que obste en manera alguna al honor y buena recordación que se deve a aquellos cuya vida y doctrina siempre se endereçó a mayor servicio y augmento de nuestra sagrada religión y de la sancta Silla Apostólica Romana» (*Index* 1583, *r-**r).

libros, pp. 47-65)—, en el que aparecían un total de 163 títulos, entre las 170 condenaciones totales.

La limitación de espacio de este estudio no permite más que una sucinta enumeración de alguno de los grupos de obras en las que Martínez de Bujanda (2016:37-38) ha clasificado estas condenaciones. Entre los «Libros de Horas», traducciones de la Sagrada Escritura, «Doctrinas cristianas» (Juan de Valdés, el doctor Constantino o Bartolomé Carranza) y obras de Erasmo (catorce en total), puede señalarse la presencia de algunas obras de espiritualidad italiana (Serafino de Fermo, Ochino, Savonarola, Sirino), de literatura profana en castellano (*Lazarillo de Tormes*, Torres Naharro, Juan del Encina, Alfonso de Valdés o Jorge de Montemayor, entre diecinueve títulos) y, finalmente, de los 32 libros devotos o «libros de piedad y de espiritualidad» (Martínez de Bujanda 2016:42-44).

En este último grupo —que incluye más de 102 ediciones para el periodo de 1485-1560 en la «Lista de obras y ediciones de espiritualidad, 1470-1560», de Pérez García (2006:255)— se encuentra *Audi, filia*, del maestro Ávila, entre algunos libros de la «vía del recogimiento» de los franciscanos (*Via spiritus* y libros de Francisco de Hevia y Francisco de Osuna, entre otros), algunas *Vidas* de Cristo y de la Virgen, *Flos sanctorum* y *Vitas patrum*, las ya mencionadas *Obras del christiano* de Francisco de Borja o, para concluir, hasta tres obras de fray Luis de Granada (*Libro de la Oración y Meditación*, *Guía de pecadores* y *Manual de diversas oraciones*).

La mera lectura de alguno de sus títulos nos proporciona no solo las «razones» que motivaron su prohibición en la mente del inquisidor, sino también los principios de esta nueva espiritualidad difundida en lengua romance que trataba de democratizar la oración mental, la contemplación de la pasión de Cristo, la comunión frecuente, la vida de un cristianismo interiorizado o, en fin, la lectura de la Sagrada Escritura en lengua vernácula.... Con estos libros, no solo devotos, establece un diálogo editorial y doctrinal el *Audi, filia* de 1556, pero no el nuevo libro impreso en 1574, compuesto, precisamente, contra todo este grupo de obras censuradas.

4. Las consecuencias de la prohibición sobre *Audi, filia*

Nos son conocidas las consecuencias que la inclusión en el *Catálogo de libros prohibidos* produjo en autores como Juan de Valdés o Constantino Ponce de la Fuente; en la difusión de las obras de Erasmo (Bataillon 1966:715-724),

Francisco de Hevia o fray Francisco de Osuna, entre otros (Pérez García 2006: 263-266). En general, puede decirse que las obras incluidas en el *Índice* de la Inquisición y sus autores quedaban para siempre manchados con el timbre de la heterodoxia y la sospecha doctrinal, lo que suponía la «muerte editorial» de ambos.

Algunos, como el ya jesuita Francisco de Borja y fray Luis de Granada, que era discípulo del maestro Ávila, intentan infructuosamente rehabilitar su fama y sus obras (Fernández Cordero 2017:177-178). En el caso de fray Luis de Granada —cuyas quejas provocaron quizá que una segunda edición del *Catálogo* incluyera también su *Manual de diversas oraciones* (1559)—, únicamente consiguió rehabilitar sus obras después de obtener una aprobación del Concilio Tridentino y de sacar una «edición castigada» de su *Libro de la oración* en 1566 (Huerga 1987:176-177), como preventivamente se anunciaba desde la misma portada.

Sin embargo, no se tiene constancia documental de intentos semejantes por parte del maestro Ávila. El «Prólogo» de la edición del «*Audi, filia* castigado» —el *Libro espiritual que trata de los malos lenguajes*, publicado en Toledo y Madrid en 1574— ofrece quizá la versión oficial que Juan de Ávila o sus discípulos —si hacemos caso a las sospechas de Marcel Batailon (1955)— quisieron ofrecer al público lector. En él, el autor realiza una palinodia del *Audi, filia* primigenio, negando incluso su autoría y quejándose tal vez de la descuidada redacción del *Catálogo* de 1559, en el que se prohibieron los libros sin avisar previamente a sus autores.

> Y al cabo de pocos días, supe que se había impreso un tratado sobre este mesmo verso y con título de mi nombre en Alcalá de Henares, en casa de Juan de Brocar, año de mil y quinientos y cinquenta y seis. Maravilleme de que hobiese quien se atreva a imprimir libro la primera vez sin la corrección del autor y, *mucho más, de que alguno diese por autor de un libro a quien primero no preguntase si lo es;* y procuré con más cuidado entender en lo comenzado para que, imprimido este tratado, el otro se desacreditase. Mas las enfermedades que después acá aún han crecido y haber añadido algunas cosas, han sido causa para que más presto no se acabase. *Ahora que va, recíbelo con caridad y no tengas el otro por mío ni le des crédito.* Y no te digo esto solamente por aquel tratado, mas también por si otros vieres impresos en mi nombre hasta el día de hoy, porque no he puesto en orden cosa alguna para imprimir sino una «Declaración de los diez mandamientos», que cantan los niños de la Doctrina, y este tratado de ahora [...] *Y todo el libro, con el*

> *autor, va subjeto a la corrección de nuestra madre la Santa Iglesia Romana*» (*Audi, filia,* pp. 536-537).

Este repudio por parte del obediente «hijo de la Iglesia» que siempre fue el maestro Ávila produjo no solo la desaparición material de su tratado de 1556, sino una aplicación eficacísima de la *dammatio memoriae* sobre el *Audi, filia* primigenio, del que desapareció toda noticia durante siglos, hasta que los dominicos Maximino Llaneza y Justo Cuervo anuncian la publicación, en 1915, de un ejemplar que será redescubierto por Sala Balust y Bataillon, casi al unísono, en 1946.

El *Libro espiritual que trata de los malos lenguajes* (1574), por el contrario, fue profusamente editado durante todo el siglo XVI (seis ediciones) hasta ser incorporado a las *Obras* de 1588, lugar que no ha abandonado nunca. De hecho, la primera reedición del libro de 1556 se produce en traducción francesa de un discípulo de Bataillon en 1954, antes de que Sala Balust la edite finalmente en 1963.

Sin embargo, los lectores y editores católicos no leen todavía hoy el *Audi, filia* de 1556, que sigue siendo considerado como una edición imperfecta y superada por la versión revisada, corregida, definitiva, la que mejor representa el pensamiento de Juan de Ávila. De esta forma, la principal consecuencia de la prohibición inquisitorial no ha sido la muerte editorial del tratado de 1556, sino el triunfo de una obra esencial y estructuralmente diversa, escrita en consonancia con las directrices del Concilio Tridentino y, por ello, portadora de la verdad oficial y políticamente correcta.

5. Final

Me gustaría concluir con palabras de la madre santa Teresa de Jesús, cuyo *Libro* y cuya vida misma conocieron también la sospecha y la censura del Santo Oficio de la Inquisición. Ella representa al lector tipo de este momento histórico tan apasionante. Es lectora de *amadises*, *dianas* y tratados de oración, pues todos comparten espacio en los anaqueles de las librerías de sus conventos, algo que no deberían olvidar los fieles defensores de un canon narrativo restringido a la ficción novelesca. Dice, así en el *Libro de la Vida*:

> Cuando se quitaron muchos libros de romance, que no se leyesen, yo sentí mucho, porque algunos me daba recreación leerlos y yo no podía ya, por

> dejarlos en latín; me dijo el Señor: «No tengas pena, que Yo te daré libro vivo». Yo no podía entender por qué se me había dicho esto, porque aún no tenía visiones. Después, desde a bien pocos días, lo entendí muy bien, porque he tenido tanto en qué pensar y recogerme en lo que veía presente y ha tenido tanto amor el Señor conmigo para enseñarme de muchas maneras, que muy poca o casi ninguna necesidad he tenido de libros; Su Majestad ha sido el libro verdadero adonde he visto las verdades. ¡Bendito sea tal libro, que deja imprimido lo que se ha de leer y hacer, de manera que no se puede olvidar! (pp. 281-282).

Las palabras de esta ávida lectora de «tiempos recios» son una invitación a la lectura de estos libros olvidados y censurados que los filólogos tenemos el deber de rehabilitar y la ventura de poder leer y hacer vida.

Bibliografía

Ávila, Juan de, *Avisos y reglas cristianas sobre aquel verso de David: AUDI, FILIA*, ed. L. Sala Balust, Juan Flors, Barcelona, 1963.

—, *AUDI, FILIA [II]. Libro espiritual que trata de los malos lenguajes*, en san Juan de Ávila, *Obras Completas. Nueva edición crítica*, vol. I, ed. L. Sala Balust y F. Martín Hernández, BAC, Madrid, 2007, pp. 533-780.

Bataillon, Marcel, «Jean d'Avila retrouvé (À propos des publications récentes de D. Luis Sala Balust)», *Bulletin Hispanique*, 57, 1-2 (1955), pp. 5-44.

—, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1966.

Cátedra, Pedro M., *Imprenta y lecturas en la Baeza del siglo XVI*, SEMYR - Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2001.

Cátedra, Pedro M. y Anastasio Rojo, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Instituto de la Historia del Libro y de la Lectura, Soria / Madrid, 2004.

Fernández Cordero, María Jesús, *Juan de Ávila (1499?-1569). Tiempo, vida y espiritualidad*, BAC, Madrid, 2017.

Gómez Canseco, Luis, «Las razones de un censor: Benito Arias Montano en los Índices de Amberes», en *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, ed. E. Fosalba y M.ª J. Vega, Peter Lang, Berna, 2012, pp. 189-204.

Huerga, Álvaro, *Fray Luis de Granada. Una vida al servicio de la Iglesia*, BAC, Madrid, 1987.

Index et catalogus librorum prohibitorum mandato illustriss. ac reverendiss. D. D. Gasparis a Quiroga [...] apud Alphonsum Gomezium Regium Typographum, Madriti, 1583.

Infantes, Víctor, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, coord. A. Vilanova Andreu, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, pp. 467-474.

Martín Abad, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, 3 vols., Arco / Libros, Madrid, 1991.

Martínez de Bujanda, Jesús, *El índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición Española (1551-1819). Evolución y contenido*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2016.

Martínez Millán, José, «Las dos ediciones de *Audi, filia* y su contexto político religioso», en S*an Juan de Ávila, Doctor de la Iglesia. Actas del Congreso Internacional*, ed. J. Aranda Doncel y A. Llamas Vela, Publicaciones de la Fundación San Eulogio, Córdoba, 2013, pp. 29-48.

MHSI. Monumenta Borgia. Monumenta Historica Societatis Iesu. Sanctus Franciscus Borgia quartus Gandiae Dux et Societatis Jesu Praepositus Generalis tertius. III. 1539-1565, Typis Gabrielis Lopez del Horno, Matriti, 1908.

Pérez García, Rafael M., *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento, 1470-1560*, Trea, Gijón, 2006.

Sala Balust, Luis, «Introducción», en maestro Juan de Ávila, *Avisos y reglas cristianas sobre aquel verso de David: Audi, filia*, ed. L. Sala Balust, Juan Flors, Barcelona, 1963, pp. 1-80.

Tellechea Idígoras, José Ignacio, «Censura inédita del "Audi, filia" de 1556, por Fr. Juan de la Peña, O.P. (?) Su influjo en el texto corregido por el Beato Ávila», en maestro Juan de Ávila, *Avisos y reglas cristianas sobre aquel verso de David: Audi, filia*, ed. L. Sala Balust, Juan Flors, Barcelona, 1963, pp. 307-320.

Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed. T. Álvarez, Monte Carmelo, Burgos, 2004.

Valdés, Sotomayor, Sandoval, Pérez de Prado y Rubín de Ceballos, *Arte de prohibir libros. Índice de Libros Prohibidos, 1559*, ed. C. Clavería, Ediciones Delstres, Barcelona, 2001.

Varas García, Julio César, *Estudio y edición crítica de «Audi, filia» (1556), de Juan de Ávila*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2022, http://hdl.handle.net/10486/703998.

Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO
se preparó para su publicación en los meses de agosto y septiembre
de 2024 en el estudio de Pandiella y Ocio (Oviedo, España)
y se compuso con las tipografías Minion Pro (Adobe)
en la tripa y EB Garamond (Google)
en la cubierta y portadillas.

AISO

| 2023 |

OVIEDO

Universidad de Oviedo