

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

Serenísima palabra

Actas del X Congreso
de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

editado por

Anna Bognolo

Florencio del Barrio de la Rosa

María del Valle Ojeda Calvo

Donatella Pini

Andrea Zinato



Edizioni
Ca' Foscari



Serenísima palabra

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

5



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

Serenísima palabra

Actas del X Congreso
de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

editado por
Anna Bognolo
Florencio del Barrio de la Rosa
María del Valle Ojeda Calvo
Donatella Pini
Andrea Zinato

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2017

Serenísima palabra.

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini,
Andrea Zinato (editado por)

© 2017 Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini,
Andrea Zinato per il testo | for the text

© 2017 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione | for this edition

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 3246, 30123 VE
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione luglio 2017 | 1st edition July 2017

ISBN 978-88-6969-163-8 [ebook]

ISBN 978-88-6969-164-5 [print]

Volume pubblicato con il contributo di | Published with the contribution of |
Volumen publicado con la contribución de

Universidad de Huelva



Universidad
de Huelva

Università degli Studi di Verona
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere



UNIVERSITÀ
di VERONA

Dipartimento
di LINGUE
E LETTERATURE STRANIERE



PEER-REVIEWED

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-164-5/>

DOI 10.14277/978-88-6969-163-8

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Sumario

Preámbulo

Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo 15

1 CONFERENCIAS PLENARIAS

«He visto gustosamente divertido...»

La literatura ante la censura previa en el siglo XVII
Anne Cayuela 21

Un pintor clásico en la poesía del Siglo de Oro

Timantes en Boscán, Garcilaso, Lope de Vega y Argensola
Frederick De Armas 49

Literatura e ideas en torno a don Bernardo de Sandoval y Rojas

Luis Gómez Canseco 69

Defensa e ilustración de la Filología

Luis Iglesias Feijoo 101

El Job de Quevedo y la indignación

Valentina Nider 125

2 RECUERDO EMOCIONADO DE ISAÍAS LERNER EN EL 25 ANIVERSARIO DE LA AISO

Palabras preliminares

Begoña López Bueno 149

La AISO en sus 25 años

Trevor J. Dadson 151

Isaías Lerner, el fiel escucha de la voz cervantina

Juan Diego Vila 155

Isaías Lerner: de polianteadas y silvas Sagrario López Poza	173
Isaías Lerner y la lexicografía Miguel Marañón Ripoll	183
3.1 COMUNICACIONES POESÍA	
Análisis de un soneto de Luis Gálvez de Montalvo Julián Arribas	189
La influencia de Luigi Groto en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo Alessandra Ceribelli	203
San Juan de la Cruz ‘ilustrado’: Obras espirituales (Sevilla, Francisco de Leefdael, 1703) Francisco Javier Escobar Borrego	211
Las cartas en verso octosilábico y las epístolas en endecasílabos en los cancioneros de Jorge de Montemayor Lola Esteva de Llobet	223
El rey Sebastián en las elegías de Fernando de Herrera y Barahona de Soto Alberto Maffini	245
La inversión paródica de la <i>semplicetta farfalla</i> y de otros motivos amorosos en el <i>Aula de cortesanos</i> (1547) María del Rosario Martínez Navarro	253
La invención de un poeta Trigueros y Melchor Díaz de Toledo, poeta desconocido del siglo XVI Juan Montero Delgado	267
Afectos penitenciales y sociabilidad literaria Notas en torno a unos pliegos poéticos granadinos Inmaculada Osuna	277
«Como la blanca flor o roxo lirio» Variaciones portuguesas sobre el símil épico de la flor cortada Aude Plagnard	287

**Amantes como árboles en las Flores de baria poesía
(núm. 131: «Con una aguda hacha derrocaba...»)**
Fernando Rodríguez Mansilla 301

**El diseño de CABIGO (Catálogo Bibliográfico sobre Góngora)
Criterios, metodología y estadísticas**
Antonio Rojas Castro, Cèlia Nadal, Amanda Pedraza 309

Fragmentos del ocio: edición y reescritura en el bajo barroco
Pedro Ruiz Pérez 319

Los poéticos álamos...
**Una lectura de la poesía de Luis de Góngora
a través de las representaciones de árboles**
Elizabeth San Juan San Juan 329

**«He de cantar afectos suspendidos»
El poder de la música en la poesía del Siglo de Oro**
Lorena Uribe Bracho 337

Díaz de Rivaz y Vázquez Siruela: sobre las afinidades en sus documentos
Saiko Yoshida 347

3.2 COMUNICACIONES

TEATRO

Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Frago: *La adúltera penitente* y *¿La fuerza del natural?*
María Rosa Álvarez Sellers 361

**Algunos aspectos barrocos en la comedia de Lope de Vega
*El piadoso veneciano***
Christian Andrès 373

**Reelaboración y reescritura de la *Gerusalemme Liberata*
en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, atribuida a Cervantes**
Fausta Antonucci 383

**La presencia morisca en la romería de la Virgen de la Cabeza
en la obra *El bautismo del príncipe de Marruecos* de Lope de Vega**
Benedetta Belloni 395

De sonetos calderonianos
María José Caamaño Rojo 405

Monjas portuguesas entremesiles: desvíos a la norma José Camões	417
Los Armengoles de Cristóbal de Morales: fuentes y fortuna literarias Juan Manuel Carmona Tierno	427
Bandello en el taller dramático de Lope Guillermo Carrascón	441
Juegos y lenguajes de naipes en <i>Nadie fíe su secreto</i> de Calderón Paula Casariego Castiñeira	453
<i>Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno</i> Del teatro de Goldoni a la comedia de Figurón de José de la Concha en el siglo XVIII Karin Chirinos Bravo	465
Lope de Vega y el alma del pecador Arrepentimiento y expiación en <i>Juan de Dios y Antón Martín</i> María del Pilar Chouza-Calo	477
<i>El dómine Lucas y El maestro de danzar:</i> un caso de auto-reescritura en Lope de Vega Daniel Fernández Rodríguez	487
Relación de sucesos, fiesta cortesana y representación teatral: en torno a <i>La noche de San Juan</i> de Lope de Vega Graciela Fiadino	497
La música en el auto de <i>La Maya</i> de Lope de Vega María Asunción Flórez Asensio	509
El arte del equívoco en <i>Las damas del vellón</i> de Quiñones de Benavente José Gallego Chin	523
<i>Esto es hecho</i>, entre Rojas Zorrilla y Rosete Niño: un caso más de autoría conflictiva Rafael González Cañal	533
<i>Eco y Narciso</i> de Calderón en el manuscrito de la condesa de Harrach: base para una nueva edición Margaret Greer	547

Historia de una tachadura Notas sobre la difusión del teatro del Siglo de Oro en Venecia: Carlo Gozzi, Jerónimo de Villaizán y los actores-dramaturgos de la compañía Sacchi Javier Gutiérrez Carou	557
La versificación en <i>La aurora en Copacabana</i> de Calderón José Elías Gutiérrez Meza	567
De los nombres de Calderón Reflexiones acerca de la antroponimia calderoniana Laura Hernández González	579
Notas para una edición crítica de <i>Duendes son alcahuetes</i> y <i>el Espíritu Foletto</i> (I parte, 1709) de Antonio de Zamora Renata Londero	589
Un teatro, quizá, demasiado ‘novelesco’ Algunas consideraciones acerca de la composición dramática de Cervantes Giselle Macedo	599
La tradición de los libros de aventuras en el primer Lope de Vega La construcción del personaje de Juan Tomás, <i>El caballero de Illescas</i> Serena Magnaghi	611
Una historia española para los escenarios italianos: <i>L’Anagilda</i> de Girolamo Gigli Elena Marcello	621
Vida privada e imagen pública Isabel de Borbón y la corte literaria de Felipe IV Carmela Mattza	633
Alonso de Castillo Solórzano, <i>La castañera</i> y el teatro breve en la generación postcervantista Vicente Pérez de León	645
De lo narrado a lo representado Reflejos del <i>Facetiarum liber</i> de Bracciolini en el entremés áureo Ilaria Resta	655
De locos fingidos a locos alegóricos (en Lope y Fernández de Lizardi) Felipe Reyes Palacios	667

La mujer lectora en el teatro barroco
Ana Suárez Miramón 675

Lope en Francia entre adaptación y traducción
«Habiller à la française» en los siglos XVII, XVIII y XIX
Francesca Suppa 685

Los gitanos como máscaras del teatro renacentista
Hélène Tropé 695

El Madrid de 1617 como espacio dramático
Otra mirada a *Lo que pasa en una tarde* de Lope de Vega
Edith Marta Villarino 705

3.3 COMUNICACIONES

PROSA

Educación y aleccionamiento en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo
Jaume Alavedra Regas 717

Entre *Celestinas*, novela sentimental y libros de caballerías
La empresa editorial de los Nicolini da Sabbio y Juan Bautista Pederzano
en Venecia alrededor de 1530
Anna Bognolo 727

El maestro Jiménez Patón y la oratoria sagrada
Jaume Garau 739

La *Espada sagrada* de Alonso Remón
Método para enseñar a los nuevos predicadores
Rafael Massanet Rodríguez 751

Los conceptos de gusto y disgusto en Gracián
con el ejemplo del cuerpo grotesco en *El Criticón*
Eduardo Muratta Bunsen 761

La presencia de las piedras preciosas en los libros de caballerías
a la luz del lapidario de Gaspar de Morales
Tomas Pastrana Santamarta 771

Perder el rucio, recuperar las mulas... Asuntos sensibles en Cervantes
Donatella Pini 783

El barbero como una figura de marginalización en <i>Don Quijote</i> David Reher	791
«Medrar consiste en ventura» La fortuna del <i>Decamerón</i> X.1 en la España del Siglo de Oro Maria Rosso	799
<i>El caballero determinado</i> de Hernando de Acuña: tradición textual y autoría Marcial Rubio Árbuez	809
El laberinto: símbolo y modelo de creación en Cervantes y Thomas Pynchon Ana Rull Suárez	821
El loco Amaro Rodríguez ¿trasunto del obispillo de San Nicolás? Luc Torres	831
La ejemplaridad de <i>Las dos doncellas</i> Juan Manuel Villanueva	841
Una vez más sobre la italo filia cervantina Italia y lo italiano en las <i>Novelas ejemplares</i> Francisco Javier González Candela	855
3.4 COMUNICACIONES LENGUA Y TRADUCCIÓN	
Cambios gráficos y fónicos en las citas de varias obras áureas contenidas en el <i>Diccionario de Autoridades</i> Belén Almeida, Rocío Díaz Moreno	867
Explicitud, coherencia y cohesión en la traducción italiana del <i>Guzmán de Alfarache</i> Ignacio Arroyo Hernández	879
Los refranes de <i>La Zucca del Doni en español</i> Daniela Capra	893
Lenguaje y fraude comunicativo en <i>Don Quijote de La Mancha</i> Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona	903
Sobre el estilo de Juan de Valdés Antonio Martínez González	913

Hernán Núñez: paremiólogo y paremiógrafo del Siglo de Oro

Refranes o Proverbios en Romance (1555)

Luisa Allesita Messina Fajardo

923

Del *Oliveros* al *Olivieri*. La traducción

Stefano Neri

933

Jáuregui traductor

Martha Elena Venier

943

Acercamiento a la primera traducción italiana del *Guzmán de Alfarache* (Barezzi, Venecia, 1606 y 1615)

Edoardo Ventura

953

El lenguaje ascético-místico en el escrito hagiográfico sobre sor María de Jesús Tomellín (el ‘lirio de Puebla’)

Katerina Zatlkajová

967

3.5 COMUNICACIONES

VARIA

Cea Tesa: dinastía de impresores (1588-1703)

Una sociología de la edición

Carlos Collantes Sánchez

979

De Dalila y otras perversas traidoras en textos áureos de materia bíblica

Ruth Fine

991

Valencias de la Edad de Oro

Mito ‘quijotesco’ en el Uruguay actual

María de los Ángeles González Briz

1001

Justicia y corrupción en la Corte a mediados del siglo XVII

El caso escandaloso del Alcalde de Casa y Corte don Martín de Lanuza

Francisca Jiménez Guillén

1011

La reescritura en los pliegos y cuadernillos religiosos novohispanos (siglo XVII)

Anastasia Krutitskaya

1021

La poética del viaje en Pedro Sarmiento de Gamboa

Jaroslava Marešová

1033

La huella del <i>Quijote</i> en poetas de lengua portuguesa del siglo XX: Miguel Torga y José Saramago	1041
Cristina Miranda Menezes	
Teresa: escritora <i>ma non troppo</i>	1053
Isabel Navas Ocaña	
Apostillas al libreto de <i>Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio</i> de Saverio Mercadante	1065
Maria Caterina Ruta	
‘Las letras compañeras del Imperio’ De dedicatorias, autores y traductores en Venecia en la segunda mitad del siglo XVI	1077
Françoise Richer-Rossi	
Tres versiones de la modernidad: Descartes, Komenský y Cervantes	1089
Juan Antonio Sánchez Fernández	

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Preámbulo

Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Cuando se presenten estas actas en julio de 2017 en Madrid, habrán pasado tres años de la inauguración en Venecia del X Congreso Internacional de la Asociación Siglo de Oro, organizado por las tres universidades del Véneto: Università Ca' Foscari Venezia, Università degli Studi di Padova y Università degli Studi di Verona. En la ciudad de la laguna se dieron cita más de doscientos estudiosos venidos de veintiún países (Alemania, Argentina, Australia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Corea, Estados Unidos, España, Francia, Holanda, Italia, Japón, México, Portugal, Puerto Rico, República Checa, Reino Unido, Suiza y Uruguay), pertenecientes a ciento veintiséis universidades, centros e instituciones, lo cual evidencia la enorme aceptación que desde el principio tuvo la candidatura de Venecia como sede del X Congreso, acontecimiento muy especial, pues la AISO cumplía 25 años. Durante los cinco intensos días que partieron de aquel lluvioso, aunque fresco, 14 de julio de la inauguración pudimos escuchar, además de las cinco conferencias plenarias, doscientas treinta y tres comunicaciones, que ponen de manifiesto el vigor de los estudios áureos, sobre todo por la fuerte presencia de jóvenes investigadores. Como viene ya siendo usual en los anteriores congresos AISO, pudimos asistir a encuentros de investigación (poesía, teatro, narrativa y filología digital) y a otras sesiones, como fueron las presentaciones de las actas del IX Congreso de la Asociación, de novedades AISO (digitalización de las actas de los congresos del I al VII por el Instituto Cervantes y portal de la AISO en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), de nuevos proyectos (colección EDOBNE, Diccionario DICTER, Asociación HDH y Proyecto PÓLEMOS) y de resultados de otros en curso (CELES XVII-XVIII, MAMBRINO, PRINQEPS 1615 y OFFICINA BAREZZI), y a dos homenajes (a Marc Vitse, ofrecido por el consorcio de proyectos de investigación TC/12, y a Isaías Lerner, como acto de celebración de los 25 años de la Asociación). Poner en marcha un programa tan rico en participaciones e iniciativas no fue tarea fácil, por la cosa en sí y por tratarse de Venecia, ciudad singular donde las haya.

Dificultades nos encontramos por decenas en el recorrido previo, algunas también durante, pero todo se pudo ir venciendo gracias a la ayuda de muchas personas y a la comprensión de los participantes. La lista sería

larga, pero no queremos olvidar la inestimable colaboración de un grupo de alumnos que formaron un magnífico equipo. Estos, ‘los chicos de los polos blancos’, como los llamaba más de un congresista, estuvieron puntualmente todos los días ocupándose de mil detalles. Sin ellos nada hubiera funcionado. Gracias, pues, Fátima, Gabriela, Irene, Karina, Alice, Manuela, Marco, Mariaelena y Milla-Rhag. Nuestro agradecimiento va asimismo a nuestro Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, no sólo por la contribución económica sino también por poner a nuestra disposición el personal técnico y administrativo, y al Rectorado por apoyar la candidatura de la sede veneciana y por la ayuda logística brindada. Gracias igualmente a Antonio Simionato, cónsul honorario de España en Venecia, por su apoyo siempre incondicional; a nuestros compañeros hispanistas y no hispanistas del departamento, que aportaron de un modo u otro su granito de arena para que pudiéramos realizar este importante evento. Especialmente gracias a Gerardo Tocchini, que diseñó las visitas guiadas por Venecia, y a Patrizio Rigobon, que no dudó en ser por una tarde Virgilio en el laberinto lagunar.

Estas páginas que presentamos ahora reflejan buena parte de lo allí dicho y oído. El contenido se ha articulado en tres sesiones, recogándose en la primera de ellas las cinco conferencias plenarias, en la segunda el «Recuerdo emocionado de Isaías Lerner en el 25 aniversario de la AISO», y en la tercera las comunicaciones. Estas se han distribuido a su vez en cinco apartados, tres de ellos, los más numerosos recogen, como viene siendo tradicional en actas anteriores, los trabajos de los tres grandes géneros literarios: poesía, teatro y prosa. El cuarto recoge los de lengua y traducción, mostrando de este modo el carácter multidisciplinar del encuentro, carácter que se pone asimismo en evidencia en el quinto y último de los apartados, el de «Varia», pues varios son los aspectos de la cultura e historia del mundo hispánico de los siglos XVI y XVII tratados, así como de su fortuna en la contemporaneidad.

El proceso de publicación ha sido lento y complicado por diversas razones. Pedimos disculpa a los autores por el tiempo de espera en ver salir a la luz estas actas, pero en descargo nuestro están los problemas que hemos tenido que afrontar para ver por fin materializarse el trabajo de todos ellos. Un obstáculo importante ha sido el de la dirección tomada por Edizioni Ca’ Foscari de no publicar nada sin revisión de pares ciegos y a ello nos hemos atendido, convencidos de la mejora del producto final. Dado el volumen de trabajos enviados por los participantes al Congreso, el número de revisores ha tenido que ser altísimo, más de cien, y la gestión de todo ello nada fácil, pues en los casos de duda ha habido que recurrir a un tercer informante, siempre especialista en la materia del artículo. Los tiempos no siempre han sido breves. Hay que comprender a los colegas que han realizado esta labor, ya que el mundo académico actual está lleno de plazos y de gestiones burocráticas. A todos ellos nuestras más sinceras gracias porque

generosamente nos han cedido horas de su tiempo en este trabajo no siempre grato de revisión, revisión que, precisamente, es una de las novedades que presentan las actas venecianas. La otra es el formato de publicación, *Open Access*, con la posibilidad de imprimir en papel bajo demanda. También esto tiene que ver con las directrices de las prensas universitarias cafoscarinas y asimismo estamos seguros de que será una mejora, ya que contribuirá a la difusión de las Asociación y de los saberes siglodoristas.

No quisiéramos terminar este preámbulo sin dar las gracias a las personas y a los organismos que han hecho que se pueda realizar la publicación de las actas del X Congreso AISO: a la Universidad de Huelva, al Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari Venezia y al Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere de la Università di Verona por la ayuda en la financiación; a Francesca Prevedello y a Massimiliano Vianello de Edizioni Ca' Foscari por la paciencia en estos años; a Ruben Venzon por la gestión de los originales recibidos y su trabajo final de edición. Y, cómo no, a nuestros compañeros en la CLO y coeditores de estas Actas, Donatella Pini (Università di Padova), Anna Bognolo y Andrea Zinato (Università di Verona), pues sin su experta ayuda no hubiéramos podido llevar tal carga sobre los pocos hombros venecianos. Ahora solo queda pedir perdón por los errores que puedan hallar en estas páginas, suplicándoles benevolencia solo sea por el depósito, no de la bolsa, como suplicaba Timoneda al sapientísimo lector, sino de las muchas horas empleadas. *Et vale*.

1 Conferencias plenarias

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

«He visto gustosamente divertido...»

La literatura ante la censura previa en el siglo XVII

Anne Cayuela

(Université Grenoble-Alpes, France)

Abstract This article traces the contours of a poetic sociology of the *aprobación*, the exercise of prior censorship and its main agents, with a particular focus on theatrical censorship in the 17th century.

Sumario 1 Introducción. – 2 Censores de libros. – 3 El placer del censor. – 4 Las aprobaciones teatrales. – 5 La aprobación y las ‘Ideas’ del teatro.

Keywords Literary censorship. Prior censorship. Censors. Theater. Seventeenth century.

1 Introducción

Allá por los años noventa del siglo pasado, cuando andaba buscando desesperadamente documentación sobre la censura previa de obras literarias en el Archivo Histórico de Madrid, con toda la ingenuidad y el empecinamiento del investigador en ciernes, lejos estaba de figurarme que la codiciada aprobación del *Quijote* dormía sepultada entre los papeles de la escribanía de Cámara del Consejo de Castilla, ese importante fondo documental que a pesar de largas horas de búsqueda no quiso revelarme sus secretos; tampoco me hubiera podido imaginar que la censura autógrafa de Antonio de Herrera Tordesillas, objeto de tantas pesquisas, sería descubierta por el historiador Fernando Bouza, 18 años más tarde.

Intuía entonces que esos informes de censura debían de estar en alguna parte pero renuncié a encontrarlos y decidí prescindir de ellos para mi tesis doctoral sobre los paratextos de la ficción en prosa del Siglo de Oro (Cayuela 1996). Preferí centrarme en el amplio corpus de paratextos impresos en las ediciones originales, partiendo de los textos impresos en los libros a falta de los que quedaron sepultados en los memoriales de petición de licencias tras una censura negativa. Partí de lo que los libros me decían, oí la voz de los censores que redactaron las aprobaciones y pude acercarme de ese modo a la lectura de la ficción en el Siglo de Oro, gracias a los testimonios escritos de esos primerísimos

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-2 | Submission 2015-10-07

ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

lectores. De las aprobaciones de los diferentes géneros novelísticos que reuní y analicé entonces, pude sacar datos que me permitieron acercarme a una poética de la novela.

Quisiera abrir hoy un nuevo 'expediente' sobre este valioso corpus de aprobaciones de libros de poesía, de ediciones teatrales, y de obras de ficción en prosa, para tratar de trazar los contornos de lo que podría ser una sociología poética de la aprobación, un enfoque particularmente enriquecedor en lo que atañe al conocimiento de la literatura y de la vida literaria en el siglo XVII.

Si bien la censura inquisitorial (*a posteriori*, es decir después de la publicación de los libros) ha sido objeto de numerosos estudios (cfr. Close 2003), una investigación sobre el amplísimo corpus de las aprobaciones así como una historia de la censura previa de las obras literarias del Siglo de Oro queda todavía por hacer. No quiero decir que se trata de un campo virgen, ya que contamos con algunos trabajos que constituyen valiosas aportaciones como los estudios histórico-bibliográficos sobre el libro antiguo y la legislación de la imprenta de José Simón Díaz (1983) y más recientemente de Fermín de los Reyes (2000). Ya señalaba el eminente bibliógrafo a propósito de las aprobaciones y censuras «que si por su procedencia son un producto administrativo, por su contenido [...] ofrecen el mayor interés para la crítica literaria» (Simón Díaz 1983, p. 130). Disponemos gracias a él de un valioso corpus de aprobaciones y de instrumentos de identificación de los textos (cfr. Simón Díaz 1974, 1976, 1978a, 1978b).

En el siglo XXI, los estudios paratextuales han conocido un auge considerable. Solo citaré por no alargar este estado de la cuestión el libro de Ignacio García Aguilar sobre el paratexto poético (2009), los artículos de Víctor Infantes (2000), o Trevor Dadson (2013) o las contribuciones sobre paratextos reunidas en el volumen dirigido por María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (2009).

Más recientemente, el libro de Fernando Bouza (2012), *Dásele licencia y privilegio. Don Quijote y la aprobación de libros en el siglo de oro* (cfr. Cayuela 2014) ha constituido una aportación definitiva al conocimiento de la mecánica cotidiana del Consejo de Castilla, y de la actuación de los encomenderos. En efecto, el libro permite un acercamiento a los agentes del proceso de censura civil, al reconstruir el proceso de petición, de concesión (o de denegación) de las licencias y de los privilegios. Se describe en el libro con todo detalle cómo el Consejo real se encargaba de la tramitación de las licencias, tras la presentación de un memorial en una de las escribanías de Cámara para solicitar licencia y privilegio, así como de la designación de censores para aprobar la obra. En efecto, los miembros del Consejo de Castilla actuaban como encomenderos de la petición. Al encomendero le tocaba decidir si la obra podía cometerse a algún censor que la aprobase en nombre del consejo, o si no se iniciaba la consulta. El encomendero (o señor

de la encomienda) comprobaba que se contase con la aprobación eclesiástica (todo libro presentado al Consejo debía tener previa licencia de los Prelados u Ordinarios, obtenida tras el examen de varios religiosos) y designaba a la persona que realizaría la aprobación. A partir de ese momento el censor disponía del original entregado por el autor en la escribanía de Cámara y podía proceder a la lectura del libro. La acción de los calificadores no debe minusvalorarse ya que su juicio podía conducir a que se denegara el permiso de publicación o a la eliminación de algunos fragmentos de la obra, o simplemente de «algunas otras palabrillas» como señala una aprobación del *Diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara (1646) firmada por el padre Fray Juan Vicente Besora, lector de Teología del Convento de San Francisco de Barcelona, Calificador del Santo Oficio y Custodio de la Provincia de Cataluña: «tengo advertido al impresor algunos yerros de la impresión primera y algunas otras palabrillas y así emendado es mi parecer que se la dé licencia, para que le imprima» (cfr. Cayuela 1996, p. 23). En caso de censura negativa se devolvía al autor el original de la obra que no se aprobaba, y en principio se ordenaba su destrucción, normativa que en muchos casos no llegó a cumplirse. Conformidad con la fe y las buenas costumbres, utilidad y provecho de la obra, así como los méritos del autor y de la obra, o los beneficios derivados de la publicación eran los principales imperativos que pesaban sobre la literatura (cfr. Bouza 2012, p. 109). ¿En qué medida el corpus de aprobaciones literarias del siglo XVII atestigua que los censores se ceñían a estas directrices? ¿No corresponde la mal llamada ‘censura’ previa a una instancia de legitimación literaria ejercida por agentes del campo literario en el sentido que le da el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1991, p. 8)? Como bien lo ha señalado Ignacio García Aguilar en un capítulo intitulado «Entre normativa legal y prácticas editoriales: determinaciones externas» (2009, pp. 27-118), la inclusión de aprobaciones y su contenido obedece a criterios algo diferentes según los géneros de los libros. Señala en efecto que

en el caso de la poesía, la inserción de estos paratextos es aun mas significativa que en otros géneros ‘más conflictivos’ o ‘sospechosos’ desde un punto de vista religioso o moral como la novela y el teatro [...]. Lo cierto es que no tratándose de un requisito legal, y dándose también a circunstancia de que no era la poesía lírica un ‘género literario-editorial’ especialmente vigilado, la estampación de aprobaciones, censuras y pareceres en los pliegos preliminares de los volúmenes es claro indicio de una autorización textual que no guarda excesiva relación - por paradójico que resulte - con las esferas política o religiosa, y sí mucha con lo que atañe al ámbito de lo canónico-institucional. (2009, p. 91)

En efecto, la aprobación de un libro de poesía contiene una ‘aprobación’ de la propuesta poética y constituye «un modo de posicionamiento con respecto a las innovaciones y variaciones del discurso poético». Concluye

que las aprobaciones de libros de poesía «lejos de cualquier originaria retórica burocrática, amplían los límites y justificaciones de la sanción para validar las propuestas textuales con argumentos inéditos e impropios de su originaria función censora» (p. 117). Como hipótesis, quisiera plantear que la sanción literaria no solamente se da en los libros de poesía sino también en el caso de la prosa o del teatro ya que la aprobación participa de un proceso de canonización literaria que conduce a la institución de los escritores, y al reconocimiento del valor de la obra. Los censores, dotados de una competencia estética al ser miembros 'activos' (en menor o mayor grado) del campo literario contribuyen a la fijación de un canon, a la constitución de redes y si bien cumplen una función burocrática, la asumen desde la perspectiva de agentes privilegiados de la República de las Letras.

La peculiaridad del texto de la aprobación depende en realidad de su naturaleza compleja: es un texto que forma parte de un proceso legal, supuestamente secreto, (pero que no lo es), que debe responder a criterios predefinidos pero es un texto destinado a ser impreso, y a ser leído por los lectores del libro impreso. En su versión minimalista, la aprobación se limita a una formulilla rutinaria, que consiste en decir que el libro no contiene nada contra la fe y las buenas costumbres. Pero en su versión maximalista, pertenece a la categoría de meta-discurso literario, ya que el censor se transforma en lector profesional, en crítico que enjuicia la obra para sus contemporáneos, y consagra al autor y su producción. Es un crítico en el sentido que le daba el autor francés Boileau «un censeur solide et salutaire que la raison conduit et le savoir éclaire» (Nicolas Boileau 1674, *Art poétique*, chant 4). Por lo tanto goza de una influencia literaria de gran peso y cuyos efectos sólo se podrán apreciar cuando dispongamos de una visión de conjunto.

Quisiera mostrar aquí que de la «tramitación de carácter altamente judicializado, que era la propia del despacho de gobierno de una monarquía alto-moderna» según señala Fernando Bouza (2012, p. 131) salió la literatura triunfante, hasta el punto de que propició una grafomanía irreprimible. De unas pocas líneas pasaron las aprobaciones de finales del XVII a ser textos de hasta cuatro o cinco folios, llenos de citas y de erudición, en la que el censor podía convertirse en inspirado autor de una prosa con sus ribetes de originalidad. Valga como ejemplo esta agudeza médica de don José de la Miranda y Cotera en su aprobación de una colección de entremeses: «Cortar a cercén vicios sin hacer sangre es una cirugía muy discreta» (*Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores*, 1657). El texto de la aprobación puede ser a su vez punto de partida de otros textos y desencadenar sonadas polémica: harto conocido el caso de la aprobación del predicador trinitario Fray Manuel de Guerra y Ribera que constituye, más que una aprobación, una auténtica apología (de 47 folios en la edición original) de las comedias de su tiempo y de su amigo Calderón,

un texto que provocará una acérrima polémica entre los partidarios y los enemigos de Guerra a lo largo de los años que siguen la publicación de la aprobación. Dará lugar a la redacción, la edición o la reedición de 21 textos que constituyen como lo ha explicado Carine Herzig, el último gran episodio polémico de la controversia ética sobre la legitimidad del teatro en el siglo XVII.¹ El hecho de que esta aprobación saliera de los preliminares de la *Parte* de Calderón para convertirse en texto autónomo, impreso suelto (Guerra 1682b, 1683) deja a las claras el cambio de estatuto del texto y la consagración de un discurso. También otras polémicas literarias vinieron a encontrar un medio de expresión ideal en las aprobaciones: pienso en lo que Mercedes Blanco llama «el efecto Góngora»² que se traduce por sutiles alusiones de los censores que manifiestan de este modo su solidaridad o su rivalidad con uno u otro bando.³

2 Censores de libros

Cabe señalar, a modo de preámbulo, que no disponemos todavía de una investigación prosopográfica exhaustiva sobre los censores de libros, agentes clave de la vida literaria, y que una base de datos informatizada o uniformizada permitiría disponer de valiosas informaciones sobre quiénes redactaron esas aprobaciones y sobre su perfil socio-cultural. La perspectiva prosopográfica ha sido explotada recientemente para el estudio de la censura en el siglo XVIII y ha dado fructuosos resultados en la tesis doctoral de Víctor Pampliega Pedreira: *Las redes de la censura: el consejo*

1 Véase la edición anotada por Carine Herzig en la página web del proyecto IdT *Les idées du théâtre (France, Italie, Espagne XVIe-XVIIe siècles)* disponible en: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr>. En el marco de este proyecto colectivo, un equipo de investigadores está realizando la edición y el estudio de los paratextos teatrales cuya parte hispánica codirigimos con el profesor Christophe Couderc. Hemos privilegiado hasta ahora la edición científica de prólogos y dedicatorias pero también queremos abarcar el amplio corpus de aprobaciones, que constituye un terreno de investigación muy fértil: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Calderon-ParteV-Aprobacion1.html>.

2 El encuentro internacional celebrado en Sanlúcar de Barrameda (18-20 de junio 2014), organizado por Mercedes Blanco, llevaba como título *L'effet Góngora. Idées et contextes de la querelle*.

3 En su artículo «Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)», Juan Manuel Daza Somoano declara que «los paratextos que abren la *princeps* vinculan a las claras la obra con la polémica gongorina, que estuvo especialmente agitada en la década de los años veinte. Hay en ellos insinuaciones y acusaciones manifiestamente relacionadas con la controversia y la creciente implantación de la poesía cultista. Están repartidas desde la censura firmada por fray Lucas de Montoya hasta el breve prólogo escrito por el propio Montalbán, pasando por la carta que Lope dedica al joven poeta» (2008, p. 253). El estudio versa principalmente sobre la carta de Lope pero no analiza la aprobación.

de Castilla y la censura libraria en el siglo XVIII (2013). Varios grupos de investigación están constituyendo actualmente bases de datos que una vez centralizadas en una base única permitirían un mejor conocimiento de los agentes de la censura previa. Para las obras teatrales, el grupo CLEMIT dirigido por Héctor Urzáiz Tortajada, que estudia las censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales, ha introducido en su base de datos un buscador por censores y suma ya un total de 371 censores (<http://buscador.clemit.es/>). El portal PHEBO (proyecto sobre la Poesía Hispánica en el Bajo Barroco dirigido por Pedro Ruiz Pérez: <http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/es>), así como el portal BIESES (Bibliografía de Escritoras Españolas, proyecto dirigido por Nieves Baranda) también proyecta introducir un buscador por aprobaciones y censores. Reuniendo ese material disperso, y saliendo de la perspectiva genérica, se realizaría un censo de censores aprovechando las indicaciones que dan las mismas aprobaciones, ya que a menudo el nombre y apellido del censor vienen seguidos por sus títulos y cargos que en algunas casos se parece a un auténtico currículum: *Censura del Reverendísimo Padre Maestro Fray Andrés de Acorra Religioso del real y militar orden de nuestra señora de la Merced redención de cautivos, Presentado del número de los de Cátedra y justicia en su Provincia de Aragón, Comisario general al que fue de los conventos de su Orden en Cerdeña, Regente de estudios en el Real de nuestra señora de Buenayre, Lector de Theología escolástica en los de Caller, Girona, Barcelona, y Roma; y examinador Sinodal del Arzobispado de Caller (Zatrilla y Vico 1687)*. Gracias a esos datos, se podría establecer con precisión la proporción de ‘censores-literatos’, miembros de la República de las letras, y su grado de implicación en el mundo literario. Parece mentira que no tengamos una encuesta fiable sobre las órdenes religiosas a las que pertenecían los censores nombrados por la autoridad eclesiástica o civil, que no sepamos con precisión la proporción de miembros de la Inquisición, la frecuencia y el ritmo de redacción, o la relación entre la profesión del censor y la temática del libro.

Gracias al valioso índice onomástico realizado por Fermín de los Reyes (1999), podemos indicar que el número de aprobaciones redactadas por los censores-literatos en el siglo XVII es muy variable. Como se ve en el gráfico 1, el número oscila entre un mínimo de una aprobación y un máximo de 45.⁴ Estas cifras se pueden cotejar con las indicadas por José Simón Díaz (1974, 1976, 1978a, 1978b), establecidas a partir de una cronología más amplia que abarca todo el siglo XVII (gráfico 2): José de Valdivielso (47), Lope de Vega (35), Vicente Espinel (26), Juan de Jáuregui (21), Hortensio Paravicino

4 Gabriel Téllez (1) Mira de Amescua (3), Calderón (4), Vicente Espinel (4), Alonso Remón (5), Manuel Faria y Sousa (5), Hortensio Paravicino (7), Juan Pérez de Montalbán (8), Francisco de Quevedo (9), Lope de Vega (12), Antonio Hurtado de Mendoza (13), Juan de Jáuregui (21), José de Valdivielso (45).

(20), Calderón de la Barca (13), Juan Pérez de Montalbán (5) Mira de Amescua (4), Gabriel Bocángel (1), Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1), pero quedan muy por debajo de la cantidad real de aprobaciones según lo indican investigaciones monográficas sobre algunos de ellos. Francis Cerdán ha contabilizado nada menos que 37 aprobaciones de Paravicino (1987, p. 347), cuando José Simón Díaz solo indicaba cinco. Gumersindo Placer (1952), autor de una monografía sobre la faceta de censor del padre mercedario Alonso Remón indica un total de 18 aprobaciones realizadas entre 1588 y 1628 (gráfico 3). Este fraile mercedario aprobó tres obras en 1615, dos en 1623. El resto de los años se limitó a una aprobación anual. Gumersindo Placer concluye al respecto que

Ni se le podía pedir más a un fraile que tenía siempre libros propios en el telar; que atendía con ejemplar celo a sus obligaciones claustrales; que desbordaba de actividades apostólicas, así en el confesionario como en el púlpito, y que entregaba también sus obras a los censores, esperando de ellos el veredicto que tuviesen a bien pronunciar. (1952, p. 343)

Si bien la mayoría de los censores mercedarios aprueban de manera limitada – la media se sitúa por debajo de diez libros, excepto Francisco Boyl que redacta 16 aprobaciones – esa imagen idílica de la vida monjil que hubiera imposibilitado la redacción de más aprobaciones queda por matizar ya que también puede explicarse simplemente por la elección de los encomenderos, y es por allí por donde convendría buscar las justificaciones de un ritmo poco veloz. Se podría en efecto comparar con el ritmo de José de Valdivielso, censor muy prolífico que redacta entre una y cinco aprobaciones por año. La prolijidad del poeta toledano es equiparable con la de censores como Fernando Vallejo – que, como reza la dedicatoria de *La campana de Aragón*, que le dirige Lope de Vega,⁵ es colegial del colegio mayor de San Bartolomé e hijo del señor Gaspar de Vallejo, caballero de Hábito de Santiago del consejo supremo de su Majestad – y sus 41 aprobaciones, Gil González Dávila con 48 aprobaciones.⁶

Los miembros de la República de las Letras como Bocángel, Calderón, Cáncer y Velasco, Espinel, Gracián Dantisco, Jáuregui, Quevedo, Gracián, Mira de Amescua, Paravicino, Pérez de Montalbán, Salas Barbadillo, Lope de Vega,⁷ Zabaleta, son la parte visible del iceberg pero un sinfín de

5 Véase la edición de la dedicatoria realizada por Florence d'Artois. Disponible en: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-CampanaAragon-Dedicace.html>.

6 Según el índice de Fermín de los Reyes (1999, p. 37), mientras que José Simón Díaz reúne 71 aprobaciones suyas, las aprobaciones firmadas por Diego González de Villarreal escribano de Cámara, o Diego Niseno ascienden a 37; Juan Ponce de León, Lector de Teología, mínimo, aprueba 34 libros.

7 Véase el gráfico 5.

nombres queda sumergido y olvidado y merecerían que los rescatáramos.⁸ Ahora que conocemos la importancia del papel del encomendero en el proceso de designación de los censores podremos establecer con precisión según qué criterios los eligen los encomenderos y determinar si el oficio del censor o su conocimiento de la materia del libro constituye el principal motivo de su elección. Ya podemos adelantar que al padre Remón se le encargaron cuatro colecciones de novelas cortas, lo que no puede ser casualidad. Todo parece indicar que el encargo difícilmente se podía rechazar (aunque ocurriera a veces). Recordemos además que a pesar de los numerosos intentos para que la actividad censorial se remunerase,⁹ nunca se consiguió. El ejercicio de la censura aparece como ocupación de ratos «ociosos y escusados» (*Tardes apacibles de gustoso entretenimiento*, 1663, p. 3). En su aprobación para *La mojiganga del gusto* (1662), el doctor Juan de Fuenbuena y Lascana insiste mucho en su calidad de jurista y sugiere que la tarea censorial se suma a una intensa actividad profesional. No vacila en declarar que «los profesores de Jurisprudencia podemos decir con los estoicos: *Nos sumus qui nullis annis vacationem damus, nos sumus, apud quos nihil otiosum est*» (preliminares s.p.).

La relación entre la temática del libro censurado y la ocupación del censor es también un capítulo apasionante que Fernando Bouza esboza al señalar que fue un cronista de indias el elegido para la censura del *Quijote* (cfr. Bouza 2012, p. 104). Desde la pragmática de los Reyes Católicos (1502) en la que se indica que el libro será examinado por «algún letrado fiel y de buena conciencia *de la facultad que fueren los libros o lecturas*» (Reyes 2000, p. 97; énfasis del Autor), pocas indicaciones en los textos normativos o en las consultas versan sobre este aspecto. Pero una rápida cala en los años 1634-1635 nos muestra que las aprobaciones de obras literarias se encargan prioritariamente a miembros reconocidos del mundo de las Letras. *Todas las obras de Góngora* son aprobadas por Luis Tribaldos de Toledo, cronista de Indias y don Tomás Tamayo de Vargas (filólogo, bibliógrafo y sucesor de Luis Tribaldos de Toledo como Cronista de Indias), *El curioso y sabio Alejandro* de Salas Barbadillo es aprobado

8 Como bien dijo José Simón Díaz, algunas aprobaciones «salieron de las plumas de los más insignes escritores que allí dejaron reflejados sus afectos y sus teorías, sus pasiones y sus conocimientos. Otras de hombres no famosos, contienen a veces ideas o noticias de provecho» (1971, p. 155). El gran bibliógrafo realizó una gran labor recopilatoria de este corpus de textos. También cabe señalar el apéndice realizado por María Isabel Viforcós Marinas: «Algunas cargas del cargo: El Cronista Pedro de Valencia, censor» (2012, pp. 369-447) y un apéndice de aprobaciones suscritas por Pedro de Valencia (pp. 555-573) con aparato de notas.

9 En 1623 el Inquisidor Andrés Pacheco le manda una carta al Rey Felipe IV en la que propone que se encarguen personas señaladas que estén remuneradas «a costa de los autores de los libros porque es mucho lo que se debe trabajar para aprobar o reprobar, y sin premio es dificultoso hallar quien trabaje, y tan de ordinario» (Cayuela 1994, p. 24; Pampliega Pedreira 2013, p. 94).

por José de Valdivieso y Francisco Boyl (fraile mercedario, calificador de la inquisición y predicador). *Las Rimas humanas y divinas* de Lope de Vega son aprobadas por José de Valdivieso y Francisco de Quevedo. El *Para todos* de Montalbán es aprobado por Diego Niseno y José de Valdivieso, y su *Primer tomo de comedias* es aprobado por José de Valdivieso y Fray Gabriel Téllez. Resulta evidente a través de esos ejemplos que los encomenderos del Consejo de Castilla tenían «fichados» a reconocidas personalidades de la «intelligentsia» madrileña de esos años y recurrían a ellos preferentemente. Las mismas aprobaciones lo sugieren cuando declara el censor que ha realizado la censura «aunque la materia es ajena de mi profesión» (Cueva 1662, aprobación de Juan de Campo). Esa elección en función de la ‘especialidad’ del censor puede resultar muy provechosa como cuando se le encarga a un historiador una comedia que pone en escena a personajes históricos. El aragonés Juan Francisco Andrés de Uztarroz, erudito, poeta presidente de la academia zaragozana de los Anhelantes, señala con mucha precisión un error relativo a la verdad histórica de los hechos narrados:

Solamente se debe advertir un descuido en materia historial en la Comedia de los Ramírez de Arellano, en la cual se dice que el rey Don Pedro el IV con ayuda de don Juan Ramírez de Arellano ganó a Valencia, lo cual es manifiesto engaño, pues su glorioso conquistador fue el serenísimo Rey D[on] Jaime el I como todos los Historiadores lo dicen sin que en esto se haya puesto duda. (Vega 1641, preliminares s.p.)

3 El placer del censor

Cabe recordar que el censor es ante todo un lector, un lector al que se le ha encargado una lectura ‘rigurosa’,¹⁰ ‘dirigida’, ‘orientada’, un lector condicionado por su propio horizonte de expectativas, con preferencias propias (acabamos de ver en el ejemplo anterior la quisquillosa sensibilidad ‘histórica’ del censor), pero un lector también libre de apreciar la belleza de un estilo, la eficacia de una fábula, la riqueza de un saber, la fuerza de la elocuencia. Y quizá su mayor libertad sea la de confesar el placer que le ha proporcionado el examen del libro, sea de poesía, sea de novelas, sea de comedias. La libertad de juzgar la literatura de manera sensible, de experimentar el ‘placer del texto’ como lo señalan las numerosas citas extraídas de aprobaciones de poesía, novela o de teatro: «he

10 En su aprobación para la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega indica Paravicino «yo lo he visto y mirado con el rigor teológico de mi profesión» (citado en Cerdán 1987, p. 351).

visto con mucho gusto mío y contento el *Ave Fénix*»,¹¹ «he visto con igual atención que gusto, el *Orfeo*, y *Discurso poético* de don Juan de Jáuregui», «he visto gustosamente divertido las *Rimas humanas y divinas* del licenciado Tomé de Burguillos». ¹² Diego Niseno en su aprobación de *La dama beata* señala que ha leído «no con pequeño gusto y honesta recreación del ánimo» (Camerino 1654), o Don Luis Remírez de Arellano, indica que ha leído las doce comedias que ha escrito don Francisco de Rojas «con particular gusto y atención» (1640). Curiosa elección la de Luis Remírez de Arellano «el de la feliz memoria» famoso por su descomunal facultad por memorizar comedias enteras y publicarlas como suyas, lo que constituía una acción fraudulenta contra la que no paraban los autores de quejarse.¹³

La aprobación que sugiere con más artificiosidad el «gusto» por la lectura poética es la de Gracián para *Entretenimiento de las Musas* de Francisco de la Torre y Sebil (1654):

Confieso que tenía estos días postrado el apetito de un gran hartazgo de coplas; pero luego que comenzó en cebarse en los manjares desta nueva baraja de versos, tan llenos de sales, donaires, agudezas y conceptos, de tal modo fue entrando en comer, que queda picado para otras muchas obras de su ingenioso autor Don Francisco de la Torre.

El deleite personal en la lectura no parece incompatible con el examen riguroso como lo señala el maestro Fray Alvaro Osorio en su aprobación para *Trabajos del vicio afanes del amor vicioso* de Rodrigo Correa Castelblanco (1680) «aunque ocupada la atención al examen, le he leído con curiosidad, admirado, y gustoso, que el gusto le trae consigo la admiración».

El funcionamiento de la vida literaria permite explicar muchas irregularidades en el ejercicio de la censura. Hemos podido comprobar que en los trámites administrativos de la censura previa, intervienen factores personales que falsean un ejercicio que quisiera ser imparcial y estricto. Remito al libro de Fernando Bouza (2012) que deja a las claras los incumplimientos de la normativa que podía traducirse por hechos como que se sugirieran los nombres de los censores en los memoriales, que un censor censurara una obra suya, que los autores supieran a quién se le había encomendado la censura y pidieran que se nombrara a otro, que los censores no realizaran la censura que se les había encomendado y la encargaran a otra persona, todas aquellas maniobras no eran sino pequeñas trampas ordinarias en la vida cotidiana de los agentes de la cultura escrita. El examen

11 Juan Luis de la Cerda, aprobación de *El Fénix* de Pellicer (citado en Bouza 2014, p. 71).

12 Aprobaciones de José de Valdivielso.

13 Lope de Vega se queja de esos fraudes en el prólogo de la *Oncena parte*. Disponible en: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-ParteXI-Preface.html>.

no puede ser objetivo y neutral si los censores son escogidos *ad hoc* por los mismos autores y si existe una relación privada entre el censor y el autor. Pero los intercambios de dedicatorias y de poesías laudativas entre autores y censores son la prueba concreta de esta situación.

Citemos el caso de Lope de Vega y de su amigo Pérez de Montalbán quienes examinan recíprocamente sus obras con una frecuencia desconcertante. El padre Remón y Lope de Vega también intercambian sus aprobaciones. Sabemos también que Diego de Ágreda y Vargas aprueba tres novelas de Salas Barbadillo de quien era íntimo amigo. Como lo demostró Francis Cerdán (1987, pp. 345-366), Paravicino aprueba las obras de sus amigos. José de Valdivielso, Pérez de Montalbán, Francisco de Quintana y Lope de Vega ejercen también una censura que podríamos calificar de amistosa. El capellán del Cardenal infante aprueba obras de sus amigos: Cervantes,¹⁴ Lope de Vega,¹⁵ Pérez de Montalbán,¹⁶ Salas Barbadillo.¹⁷ Excepto Cervantes, todos esos autores formaban parte de la Academia de Sebastián Francisco de Medrano, así como Gabriel de Corral, Gabriel Bocángel y Francisco de Quintana, con quien Valdivielso pudo encontrarse en las reuniones de esta Academia.

Se observan en realidad dos tendencias opuestas entre los censores. O caen en el exceso de una censura panegírica sobre el autor o su estilo, o declaran que no lo pueden hacer en el marco de una aprobación. Así declara Jerónimo de la Cruz, en su aprobación de *Deleitar aprovechando* de Tirso de Molina (1677): «la comisión que se me ha dado no sufre panegíricos». Pero son muy frecuentes los excesos de la otra tendencia. Muestra de ello es la aprobación del *Fénix y su historia natural* (1630) redactada por Padre Juan Luis de la Cerda de la compañía de Jesús, «Maestro de la erudición de España y oráculo de los extranjeros» como reza el sobreescrito, ya que propone una verdadera *Vida* bio-bibliográfica del autor: «don José Pellicer de Salas y Tovar, cuyo ingenio y letras tengo comunicado diversas veces, y conocido desde que era muy niño, y siempre admiré en él la inclinación tan grande a los estudios que hoy profesa». Sigue una descripción muy detallada de los estudios que cursó, de su gusto por las lenguas hebrea, griega y latina, de su publicación a la edad de veinte años de la *Historia de Argenis* y a los veintidós de la segunda parte, para terminar sobre una lista exhaustiva de las obras que ha escrito.

La amistad con el autor se convierte en argumento justificativo de la aprobación. Juan Francisco Andrés declara haber leído con mucho

14 *Viaje del Parnaso*, la segunda parte del *Quijote*, las *Ochos comedias* y el *Persiles*.

15 *Laurel de Apolo*, la *Dorotea*, las *Rimas humanas* y varias partes de sus *Comedias*.

16 *Vida y Purgatorio de San Patricio*, *Para Todos* y sus *Comedias*.

17 *El curioso y sabio Alejandro*, *fiscal y juez de vidas ajenas* y *La estafeta del Dios Momo*.

placer *la quinta de Laura*, novela de Castillo Solórzano (1649) «no sólo por la comisión del ilustre señor don Juan Crisóstomo de Exea, doctor en ambos derechos, asesor de la general gobernación del reino de Aragón, sino también por la amistad que debí a su autor los años que vivió en esta ciudad». Pero algunos censores manifiestan en su aprobación una especie de auto-censura, e intentan reprimir esta tendencia a la alabanza desmesurada. Vemos por ejemplo como el Doctor Pedro Fernández también recalca la objetividad y el rigor de su parecer a pesar de su parentesco con Juan Fernández y Peralta en su aprobación para el *Para sí* (1661): «el vínculo de la sangre, que con el Autor tengo, pudiera motivarme a mirarle con efecto apasionado, le he visto sin dejar de registrar la menor línea, más como juez riguroso, que como interesado». Algunos reconocen que el examen que se les pide no atañe a aspectos formales e estilísticos: «Las alabanzas del discurso, de la erudición, de la disposición y del estilo no pertenecen a la censura que se me pide» declara Fray Joan de Souza, Fraile dominicano, predicador de su majestad (López de Vega 1935). Tampoco es raro encontrar textos panegíricos que hacen el elogio del censor quien ha examinado el texto o textos de los censores que alaban a la obra fuera del espacio de la aprobación (cfr. Cayuela 1994, pp. 26-27).

Tras todas estas observaciones, vemos como se practica una censura «por de dentro», ya que son a menudo profesionales de la escritura y de la lectura los que la realizan. La aprobación autoriza la obra desde un punto de vista legal, moral, religioso, y literario. Los autores no vacilan en justificar no solamente su existencia sino su papel ‘protector’ frente a las ediciones no autorizadas, frente a los ataques de varia índole.

Josef Zatrilla y Vico (1688) evoca en el prólogo de *Engaños y desengaños del profano amor* las aprobaciones de censores jesuitas para defender su obra:

he querido volviendo por mi decoro citar a los más rígidos y escrupulosos censores, como lo son los muy doctos, y Reverendos Padres de la Compañía de Jesús, quienes con las aprobaciones, que han dado a otras obras no menos profanas, ni más decentes, que ésta, califican, y aprueban por bueno, lo que aquellos pretenden desacreditar por malo.

Cita entonces a esos ilustres censores (los padres Ignacio Castoverde y Manuel de Nájera) y hasta reproduce en su propio prólogo la aprobación del «Muy Reverendo Padre Alonso Mejía de Carvajal» lo que justifica de la manera siguiente:

para mayor desengaño de los que fácilmente creen falsos Oráculos, y para calificación de la verdad, sacar en mi abono tan Cristiana, como desapasionada aprobación, poniéndola aquí al pie de la letra, para que sirviendo de antídoto contra la vil ponzoña de los envidiosos, y de fuerte

escudo contra los más ocultos tiros de la malicia, logre mi inculpada inocencia en la respetada autoridad de tan virtuosos, y doctísimos hijos de la mejor Compañía, la más legal defensa, el más piadoso amparo, y el sagrado más seguro.

La aprobación también autoriza la obra, en el sentido en que le da peso, influencia, autoridad literaria. Pero también se autoriza a sí mismo el censor. La frecuencia de sus aprobaciones, el contenido erudito, la manifestación de un lugar preeminente en el campo literario son garantía de su reconocimiento en cuanto actor privilegiado de la producción literaria. Juan Pérez de Montalbán, «retacillo de Lope de Vega», asume su tarea censoria con un celo poco común, hasta para las obras que se salen del ámbito estrictamente literario. El contraste entre la escuetísima y muy rutinaria aprobación de Calderón para la *Descripción de la muy noble y más antigua ciudad de Gibraltar* (1636) y la muy erudita y documentada de Montalbán deja a las claras la seriedad con la que ejerce su papel de censor:

Vi con atención esta papel, donde el Autor muestra su ingenio, su estudio y la puntualidad con que trata la historia que contiene la descripción de Gibraltar, monte de la parte de España en el estrecho Gaditano, que Ptolomeo llama Calpe, el Ariosto Gibelterra, y otros Fetrum Herculeum, Iabalfath, y centro de la Victoria, que es nombre que pusieron los Alarbes con la pérdida de España, en tiempo del Rey Rodrigo, por haberla entrado por la parte de aqueste monte. No hallo en los versos deste Romance que ofenda, ni a la verdad católica, ni a la pureza de las costumbres, antes servirá a quien le leyere de saber con su noticia lo prodigioso deste cerro, y le servirá de admiración curiosa, y de entretenimiento justificado.

Las aprobaciones consideradas como preliminares administrativos son a veces sorprendentes por su «permeabilidad», según la fórmula de Porqueras Mayo, al texto que preceden. La aprobación puede también convertirse en texto literario cuando el censor utiliza el espacio de la censura para jugar con las palabras, y abandonarse a la creación literaria. La aprobación de Fray Francisco Palau, de la orden de predicadores para los *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* que aparece en la edición de los *Sueños* de Barcelona de 1635, utiliza fórmulas muy aisladas del lenguaje administrativo, de la brevedad y de la imparcialidad requerida. Al contrario aparece como contagiada del estilo quevediano:

Y así como alambicadas verdades y destiladas doctrinas, serán muy medicinales y saludables para la vida humana, y muy eficaces para reprimir vicios: a los cuales, si con su viveza de ingenio y trascendencia de entendimiento, mezclando algunas sátiras (que son cosquillas del

gusto), pica, no muerde; y si muerde, no pica; antes deleita aprovechando, y advierte desengañando. (Quevedo y Villegas 1943, p. 882)

La metáfora a propósito de la sátira, esas «cosquillas del gusto» es también quevediana: la encontramos en efecto en la dedicatoria a Álvaro de Monsalve, Canónigo de la Santa Iglesia de Toledo en los preliminares de *La Hora de Todos*:¹⁸ «[El tratadillo] Tiene cosas de las cosquillas, pues hace reír con enfado y desesperación» (Quevedo 1987, p. 147).

4 Las aprobaciones teatrales

Quisiéramos terminar este artículo con algunas observaciones sobre las aprobaciones de obras de teatro, ya que si bien las novelescas y las poéticas han merecido la atención de los investigadores, las teatrales han sido relativamente poco estudiadas como corpus.

Algunas palabras introductorias, importantes para entender la especificidad de la aprobación teatral. La difusión impresa del teatro áureo conoce una auténtica ‘revolución’ en el siglo XVII. Germán Vega García-Luengos ha recalcado la importancia que alcanzó la edición teatral, y por lo tanto, el interés, y la necesidad, de atenderla cuando se quiere tratar de la cultura de ese largo tiempo.¹⁹ El teatro, y especialmente las comedias, no solo se ve sino que también se lee y está presente en las bibliotecas particulares sobre todo en la segunda mitad del XVII (cfr. Sanmartín Bastida, Borrego Gutiérrez 2012, p. 138). Como cualquier texto impreso, el teatro también se somete a examen pero la aprobación teatral se distingue de la poética y novelesca al autorizar la versión impresa de textos previamente representados en las tablas. No olvidemos que el texto destinado a la representación sufría una primera censura realizada por un ‘censor de comedias’ o un fiscal de comedias.²⁰ Según comenta José María Ruano de la Haza (1989), podían darse actitudes opuestas dentro

18 Obra cuya redacción empezó en 1635 y acabó en 1636 y que Quevedo no publicó en vida.

19 «habría que plantearse cómo influyó la conciencia de los escritores de que sus versos podían recibirse no solo con la rapidez y confluencia de signos visuales y sonoros de la puesta en escena, sino también mediante la lectura y relectura calmadas, en el incremento de su consistencia literaria» (Vega García-Luengos 2013).

20 Tema investigado por el Clemit (http://www.clemit.es/articulos_r.php). Ver también Francisco Florit Durán (2010) y Noelia Iglesias Iglesias (2008) para las atribuciones del protector de comedias: «y cuando se llegan a representar, los autores la han primero representado ante uno del consejo, que por celo y comisión particular, es protector de comedias, y con jurisdicción privativa y por su mano se remiten al censor que tienen nombrado que las registra y pasa, y quita de ellas los versos que hay indecentes, y los pasos que no son para representados los hace borrar, y hasta que están quitados no se da licencia para representarlas, y el primer día de la comedia nueva, asiste el censor y fiscal de ellas para

de la profesión de censor de comedias del Siglo de Oro: la de los que aprobaban comedias de manera rutinaria y, probablemente, sin haberlas leído, o la de los moralistas severos y meticulosos que las examinaban circunstanciadamente. Los criterios generales que guiaban a los censores encargados de la censura previa a la representación o previa a la impresión, podían coincidir en tres exigencias principales: que se evitase la mezcla entre lo sagrado y lo profano,²¹ que se manifestara fidelidad a la Historia, que se respetara el decoro de determinados personajes históricos. Pero generalmente la censura era mucho más estricta con la palabra hablada que con la escrita al tiempo que menos difícil de quebrantar e incumplir la licencia de representación, como lo explica Cristina Ruiz Urbón (2014). A esta primera censura remite Calderón en su aprobación de la *Parte XXIII de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, (Madrid, 1666) cuando declara que «habiéndolas visto representadas en esta Corte con aprobación de sus censores y leídas de nuevo con toda atención y cuidado, no hallo a mi corto juicio inconveniente para que no se impriman».²²

La sanción del público, previa a la impresión de la obra, funciona también como un potente elemento autorizador: a la censura del público se refiere Calderón en su aprobación de la *Parte veinte y cuatro de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España* (1666) «aviéndolas antes oído representar sin censura y aora leídas con cuidado, no hallo inconveniente para que no puedan imprimirse». Por lo tanto la ‘autorización’ de las obras toma en cuenta, de manera mucho mas acusada que en el caso de la novela o de la poesía, el éxito y la fama del dramaturgo como lo demuestra la aprobación de Valdivielso a *Veintidós parte perfeta* (1635): «he visto estas doce comedias que escribió frey Lope de Vega Carpio [...] cuya mayor aprobación es su ingenio; su mayor recomendación su pluma; su mayor laurel, su nombre; y sus mayores elogios el silencio».²³

reconocer si dicen algo de los borrado, y en cada corral un alcalde de Casa y Corte para mantener al pueblo en sosiego» (citado en Cotarelo [1904] 1997, p. 174a).

21 En su aprobación religiosa de *Laurel de entremeses varios*, el padre fray Miguel de la Sierra declara que «por lo que tienen de períodos de comedias, he reparado que sus autores no mezclan lo sacro con lo profano, ni contienen cosa deshonesta que incite a más».

22 Citado en Wilson (1963, p. 608). La formula se vuelve tópica ya que la encontramos bajo la pluma de Juan de Zabaleta en su aprobación de la *Parte nueve de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España, la parte 33 de comedias nuevas y la Parte 34*: «aviéndolas visto representadas en esta corte con aprobación de sus censores, u leídas de nuevo con toda atención y cuidado, no hallo a mi corto juicio inconveniente para que no se impriman».

23 En la aprobación de Valdivielso a la *Veintiuna parte verdadera de las comedias del Fénix* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1635) se utiliza el mismo tópico: «en diciendo Lope de Vega, no hallo más que decir, ni hay mas que decir sino que cada comedia puede servir ejemplo a las más desperdiciadas costumbres».

El nombre de los más afamados dramaturgos garantiza pues su calidad.²⁴ Si nos situamos desde la perspectiva de los dramaturgos, el éxito constituye un gran peligro porque los libreros, como dice Lope en el prólogo del *Castigo sin venganza* «atendiendo a la ganancia, barajan los nombres de los poetas, y a unos dan sietes y a otros sotas».²⁵ Es decir que las obras escapan al control de sus autores, y caen en mano de libreros «que por dinero no reparan en honor ajeno», razón por la que el sistema de licencias y privilegios representa un modo de protección del autor. Cabe recordar que Lope, en defensa de la correcta publicación de sus comedias, blasona el carácter ‘autorizador’ de la aprobación y de la licencia en el prólogo de la *Oncena parte*, lamentando que la férrea regulación del libro impreso no se haga extensiva a los manuscritos, que a su juicio deberían someterse a la misma «real y suprema licencia, aprobación y censura de hombres doctos» que las obras de estampa:

Estos que las compran tienen ya sus rétulos a las puertas de sus tiendas, cosa no advertida del gobierno y senadores regios, pues no permitiendo que se venda libro ninguno impreso sin su licencia y aprobación, consienten que se vendan manuscritos de este género de gente públicamente, en que hay el agravio de los dueños, pues no es suyo lo que venden con su nombre. Y ello es tan feo y escandaloso, que me aseguran que ningún delito es agora más digno de castigo y remedio; y la inobediencia y atrevimiento de vender libros sin la real y suprema licencia, aprobación y censura de hombres doctos.²⁶

24 Así José de Valdivielso repite el mismo argumento a propósito de Calderón diciendo que «basta su nombre para su mayor aprobación, pues en los teatros se las ha merecido de justicia» (*Primera parte de comedias del célebre poeta español, don Pedro Calderón de la Barca*, 1685) o que «el ingenio del autor es tan conocido que sería desacuerdo intentar sus alabanzas, por ser superior a las mayores, y todas se dicen, en diciendo que es de don Pedro Calderón» (*Segunda parte de las comedias de Don Pedro Calderón*, 1637).

25 Prólogo disponible en: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-Castigosinvenganza-Preface.html> (2017-06-06).

26 Prólogo disponible en: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-ParteXI-Preface.html>. Repárese en la proximidad de las palabras de Juan Pérez de Montalbán en el prólogo de su *Primer tomo de comedias*: «Grande es este daño, pero no el mayor, porque a esto se sigue que la codicia de los libreros y la facilidad de los impresores, no hablo con todos, sino con algunos, aunque las ven imperfectas, adulteradas, y no cabales, atentos a su interés solamente, las imprimen sin consentimiento de la parte, sin privilegio de su Majestad, y sin licencia de su Real Consejo, delito que se repite cada día, no sólo en los Reinos de otra jurisdicción, sino en muchas ciudades de la nuestra, y particularmente en Sevilla, donde no hay libro ajeno que no se imprima, ni papel vedado que no se estampe». Disponible en: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Montalban-PrimerTomo-Preface.html>.

5 La aprobación y las ‘Ideas’ del teatro

Tras este breve desvío por la perspectiva del autor quisiera volver a la del censor para mostrar como aprovecha el espacio de la aprobación para expresar lo que podríamos llamar una ‘idea’ del teatro: la edición impresa traslada «a un espacio ajeno, el de la imprenta, la realidad ‘performativa’ del teatro» (San José Lera 2013, p. 304). Así, cuando Calderón ejerce la función de censor y examina las obras de Agustín de Salazar y Torres establece una clara distinción entre lo que se oye y lo que se lee: «Aunque para su aprobación traían consigo los merecidos aplausos que lograron en su vida, no por eso omití examinarlas a la segunda luz, por la distancia que hay desde lo que se oye *in voce*, a lo que *in scriptis* se censura» (Salazar y Torres 1681, preliminares s.p.).

Detengámonos, para concluir este artículo, sobre una aprobación de Vicente Espinel que constituye un juicio crítico de gran alcance teórico sobre la diferencia entre el teatro ‘para ver’ y el teatro ‘para leer’. Con mucha agudeza Francisco Florit Durán ha mostrado en su artículo sobre las censuras previas de representación en el teatro áureo como

el reconocimiento del carácter vivo de la representación frente a la lectura y su consecuente mayor poder de influencia en las almas de los espectadores se convierte en el Siglo de Oro en una cuestión medular en todo lo que guarda relación con las controversias en torno a la licitud moral del teatro y, aspecto que nos interesa más ahora, en lo referente a la historia de la censura teatral. (2010, p. 619)

La aprobación que redacta Vicente Espinel para las *Partes VII* y *VIII* de Lope de Vega (1617), frecuentemente citada por la crítica, me parece arrojar luz sobre esta cuestión medular y veremos cómo abarca en realidad una problemática más compleja de lo que parece a primera vista:

digo que si hay permisión y es lícito representarse con los adornos, palabras y talle de una mujer hermosa y de un galán bien puesto y mejor hablado, ¿por qué no lo será que cada uno en su rincón pueda leellas, donde sólo el pensamiento es el juez, sin los movimientos y acciones que alegran a los oyentes, donde es más poderosa la vista que el oído?²⁷

La aprobación de Vicente Espinel saca a relucir la dimensión física, el predominio del cuerpo y de la voz de los actores. Lo ‘adornado del teatro’ ocupa el primer lugar de la enumeración al ser lo primero que captan los

27 URL <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-ParteVII-Approbation.html>.

ojos en el tablado,²⁸ antes de oír las ‘palabras’ sonoras o mejor dicho las ‘voces’ de los actores. Vicente Espinel alude a la arquetípica pareja de la dama y el galán, encarnados por actores de buen ver: la «dama hermosa, muchacha y con gallardo talle» como la describe Tirso en los *Cigarrales de Toledo* y el galán «bien puesto», condición *sine qua non* del actor que quiera entallar ese papel como lo recalca Cervantes en la Comedia *Pedro de Urdemalas* (1615): «Buen talle no le perdono si es que ha de hacer los galanes». El galán «mejor hablado» remite a las cualidades de elocución del actor, el actor «de suelta lengua», como también dice Cervantes. Se considera en el Siglo de Oro que los actores que «tienen brío en el hablar y buen oído y fácil pronunciación», aquellos tienen una facultad natural para representar.²⁹

Ahora bien, me pregunto si la utilización del adjetivo lícito, la mención a ‘los adornos’, a la belleza física de los actores, no lleva toda la carga del prejuicio moral que se asocia con el teatro, acusado por los moralistas de producir el «deleite venéreo» como decían entonces, cuanto más cuanto que «los movimientos y acciones que alegran a los oyentes» a los que alude Espinel son aquellos «signos paraverbales» que pueden englobar «acciones y ademanes livianos, meneos torpes y deshonestos, gestos provocativos» (Florit Durán 2010, p. 634). Las acciones y movimientos impactan fuertemente la vista del espectador y pueden sobrevivir en su memoria. La lectura del texto teatral no será sino una reconstrucción mental de esos movimientos como bien lo explica Lope en el prólogo de la *Docena Parte* de sus comedias: «bien sé que en leyéndolas te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma» (1619, p. 4; énfasis del Autor). La opinión de Espinel difiere de la de Lope en la medida en que opone el entendimiento a los sentidos (oído/vista). En la lectura «solo el pensamiento es el juez», el texto está desprovisto de las acciones, de las voces, de los cuerpos de los actores y por lo tanto es tan lícito o más aun que la representación. Coincide en esto Espinel con la opinión que expresará el Padre Luis Crespí de Borja en 1649 quien declara que «va mezclado o encubierto debajo del ingenio y de la agudeza, la liviandad de las acciones, la descompostura de los trajes, la insolencia de las mujeres» o que «el modo lascivo de representar no suele estar en los libros, sino en las personas» (Cotarelo [1904] 1997, pp. 194-195).

La argumentación de Espinel según la que es lícito que se apruebe el libro ya que falta la acción en el texto impreso, que es lo «que suele causar

28 «Que los ojos ven tanto aderezo y adorno, los oídos oyen tantas agudezas, el olfato tanto olor y perfumes [...]» como dice el anónimo, *Diálogos de las comedias* (1620), citado en Cotarelo ([1904] 1997, p. 210a).

29 *Diálogo de las comedias* (ca. 1620), citado en Cotarelo ([1904] 1997, p. 221b).

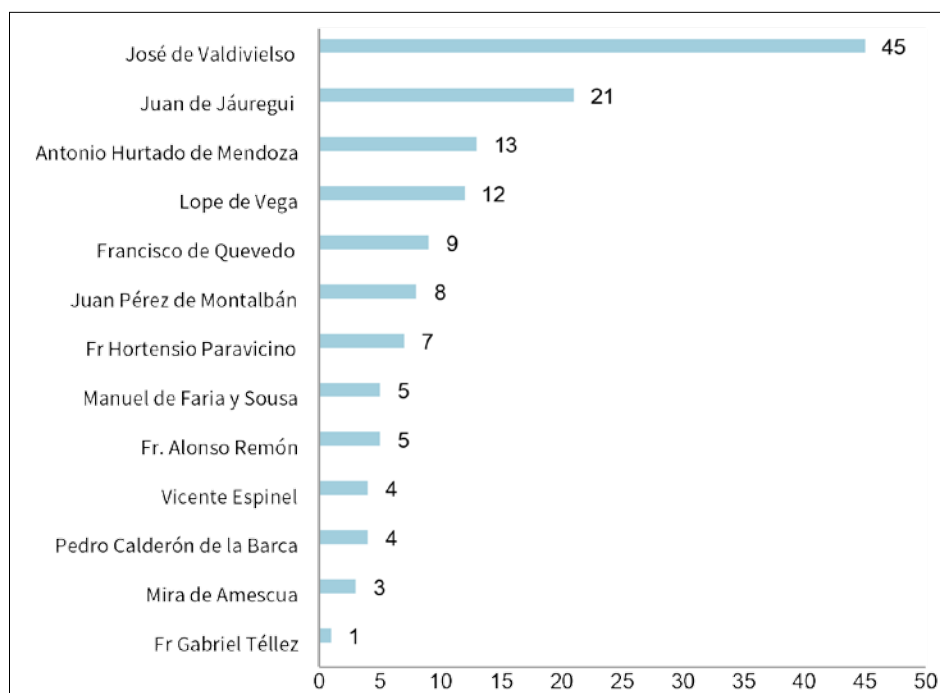
liviandad»,³⁰ viene adornada por una cita en latín sacada del *Ars poetica* de Horacio: «Segnius irritant animos demissa per aures. Quam quae sunt aculis [sic] subiecta fidelibus». ³¹ Resulta muy curioso que Espinel haya decidido amputar la última parte de la cita y suprimir el fragmento que reza «et quae ipse sibi tradit spectator». No olvidemos que Espinel era un gran conocedor de la epístola de Horacio ya que había publicado una traducción del texto en 1591. Los versos castellanos de Espinel reflejan más o menos fielmente el pensamiento de Horacio: «Menos mueve los ánimos oída, | que si la miran los fieles ojos, | que si el oyente las contempla y juzga». El poeta latino remite a la superioridad de las acciones ‘vistas’, o sea representadas en el escenario, sobre las ‘oídas’, o sea las expuestas por un narrador. Explica en efecto que algunas acciones no se deben poner ante los ojos de los espectadores, como por ejemplo la crueldad de una Medea asesinando a sus propios hijos, o el canibalismo de Tereo, sino que deben ser relatadas por un narrador. Lo interesante aquí es que sacada del contexto de la epístola, esta cita cobra un sentido muy diferente del original ya que sirve para ilustrar la licitud de la lectura de los textos teatrales, que es en definitiva lo que Espinel quiere defender. El argumento de Horacio «Mueve menos los ánimos el relato [lo que se oye] que lo que se ve [lo representado]» sirve para ilustrar la defensa de la propuesta siguiente: «Mueve menos los ánimos lo que se lee que lo que se ve [lo representado] porque no contiene acciones y movimientos». Sin embargo, no faltarán voces para denunciar el peligro de la lectura de las comedias a menudo comparadas con un veneno que lo contamina todo: «Y aun hace mas daño un libro de éstos por la frecuencia con que se lee, que la representación misma de las comedias, que ni a todos tiempos, ni a todas personas es cómodo el verlos» (AHN Inq. Leg 4435, f. 105r; citado en Virgilio Pinto 1989, p. 192). La suspensión de la concesión de licencias para las comedias entre 1625 y 1634, mientras se siguen representando comedias en los escenarios, equivale a reconocer que el teatro como espectáculo es menos peligroso que su lectura.

Vemos como entre las líneas de las aprobaciones se barajan cuestiones fundamentales, y que esos textos permiten reconstruir debates en los que los censores intervienen en tanto que instancias legitimadoras del campo literario. Este enorme corpus de textos constituye un terreno de investigación apasionante, del que solo pude trazar aquí algunas pistas de estudio y que espero suscite no solo interés sino una gustosa curiosidad entre los jóvenes investigadores áureos.

30 En su aprobación de *Flor de las comedias de España de diferentes autores, quinta parte*, (1616) Espinel también asocia «acción» con «liviandad»: «que pues se han permitido para representar, mejor se permitirán para leer, faltando acción, que suele causar liviandad son de Autores virtuosos y ejemplares».

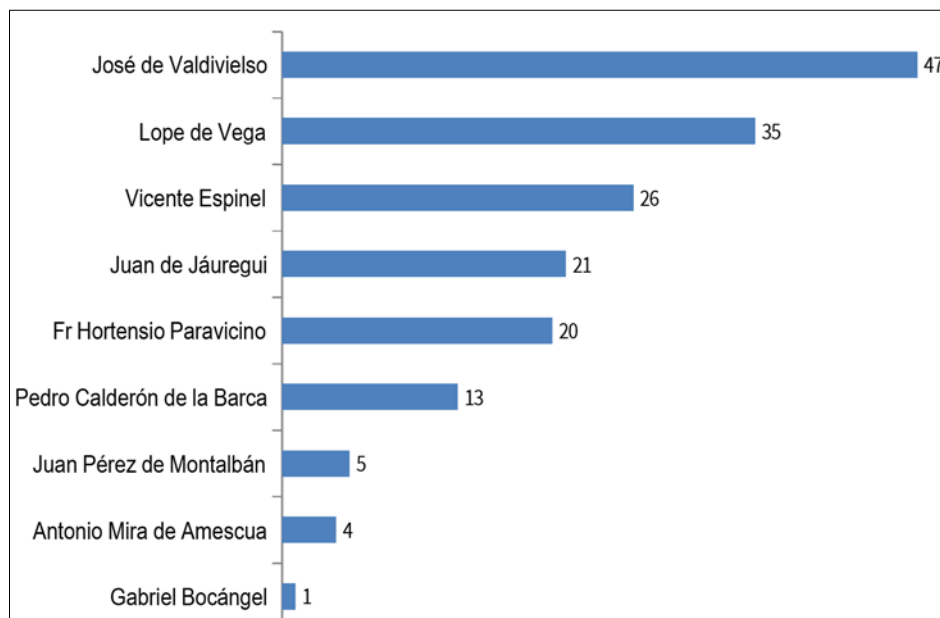
31 URL <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-ParteVII-Approbation.html>.

Gráfico 1. Número de aprobaciones realizadas por censores-escriores



Fuente: Justa Moreno Garbayo, *La imprenta de Madrid (1626-1650)*

Gráfico 2. Número de aprobaciones realizadas por censores-escriores



Fuente: José Simón Díaz (1970) pp. 178-232

Gráfico 3. Aprobaciones del padre Remón

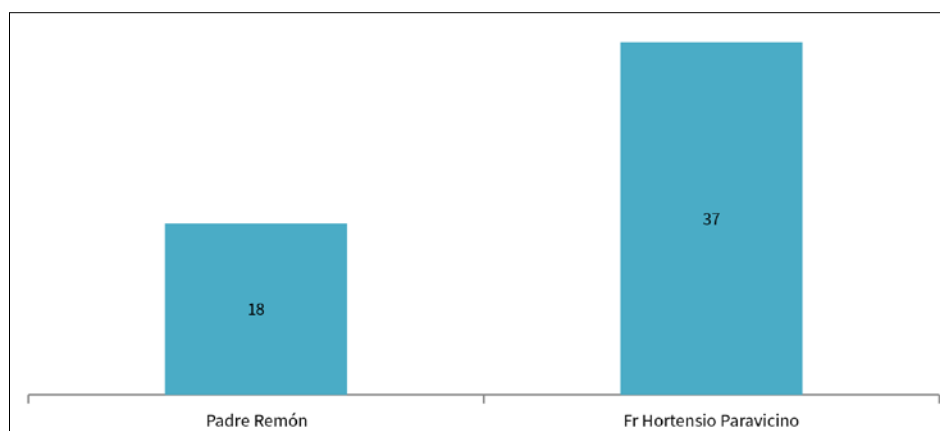


Gráfico 4. Aprobaciones del padre Remón

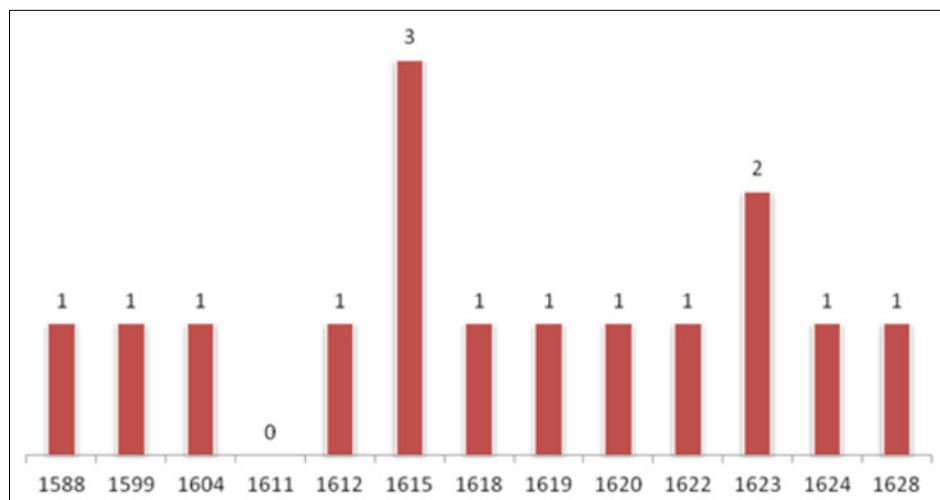
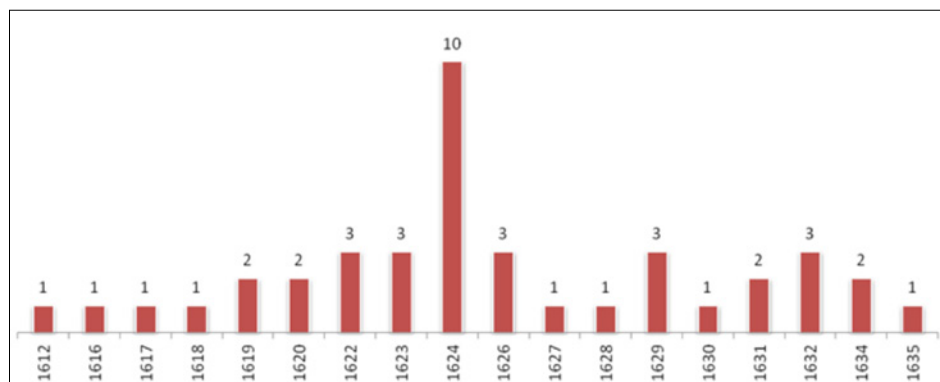


Gráfico 5. Aprobaciones de Lope de Vega



Fuentes: Florentino Zamora Lucas, *Lope de Vega, censor de Libros* y Justa Moreno Garbayo, *La imprenta de Madrid (1626-1650)*

Bibliografía

- Arredondo, María Soledad et al. (2009). *Paratextos en la literatura española: Siglos XV-XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Bourdieu, Pierre (1991). «Le champ littéraire». *Le champ littéraire*, núm. thématique, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89 (1), pp. 3-46.
- Bouza, Fernando (2012). *Dásele licencia y privilegio: Don Quijote y la aprobación de libros en el siglo de oro*. Madrid: Akal.
- Calderón de la Barca, Pedro (1685). *Primera parte de comedias del célebre poeta español, don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Francisco Sanz. «Aprobación de José de Valdivielso».
- Calderón de la Barca, Pedro (1637). *Segunda parte de las comedias de Don Pedro Calderón*. Madrid: María de Quiñones. «Aprobación de José de Valdivielso».
- Camerino, José (1654). *La dama beata*. Madrid: Pablo de Val.
- Castillo Solórzano, Alonso de (1649). *La Quinta de Laura*. Zaragoza: Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia. «Aprobación de Juan Francisco Andrés».
- Cayuela, Anne (1996). *Le paratexte au Siècle d'Or*. Genève: Droz.
- Cayuela, Anne (2014). «Fernando Bouza Álvarez, 'Dásele licencia y Privilegio': *Don Quijote* y la aprobación de libros en el Siglo de Oro» [en red]. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2 (44), p. 337. URL <http://www.cairn.info/revue-melanges-de-la-casa-de-velazquez-2014-2-page-337.htm> (2017-06-06).
- Cerdán, Francis (1978). «Bibliografía de Fray Hortensio Paravicino». *Criticón*, 4, pp. 39-74.
- Cerdán, Francis (1987). «Hortensio Paravicino, censeur de livres». Dans: *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne au XVI-XIXème siècles*. Paris: CNRS, pp. 345-366.
- Close, Anthony (2003). «Lo cómico y la censura en el siglo de oro II». *Bulletin Hispanique*, 105 (2), pp. 271-301.
- Correa Castelblanco, Rodrigo (1680). *Trabajos del vicio afanes del amor vicioso*. Madrid: López García de la Iglesia. «Aprobación de Fray Alvaro Osorio».
- Cotarelo y Mori, Emilio [1904] (1997). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Edición facsímil de José Luis Suárez García. Granada: Universidad de Granada.
- Crespí de Borja, Luis (1649). *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias* [en red]. Valencia: Molino de la Robella. URL http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/respuesta-a-una-consulta-sobre-si-son-licitas-las-comedias-que-se-usan-en-espana--2/html/02208ed4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_16.html (2017-04-01).
- Cueva, Francisco (1662). *La mojianga del gusto*. Zaragoza: Juan de Ybar. «Aprobación del doctor Juan de Fuenbuena y Lascana».

- Dadson, Trevor (2013). «What the Preliminaries of Early Modern Spanish Books can Tell Us». En: Sánchez Espinosa, Gabriel (ed.), *Pruebas de imprenta: Estudios sobre la cultura editorial del libro en la España moderna y contemporánea*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuet, pp. 21-42.
- Daza Somoano, Juan Manuel (2008). «Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del Orfeo de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)». En: Azaustre Galiana, Antonio; Fernández Mosquera, Santiago (eds.), *Compostella aurea = Actas del VIII Congreso de la Asociación internacional del Siglo de Oro (AISO)* (Santiago de Compostela, 7-11 de julio). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 245-251.
- Espinel, Vicente (1591). *Diversas rimas de Vicente Espinel con el arte poética y algunas odas de Horacio traducidas en verso castellano*. Madrid: Luis Sánchez.
- Espinel, Vicente (1617). «Aprobación». En: Vega, Lope de, *El Fénix de España Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio. Séptima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bailes* [en red]. Madrid: Viuda de Alonso Martín, f. 4v. URL <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-ParteVII-Approbation.html> (2017-04-01).
- Fernández y Peralta, Juan (1661). *Para sí*. Zaragoza: Juan de Ybar. «Aprobación de Pedro Fernández».
- Flor de las comedias de España de diferentes autores, quinta parte* (1616). Barcelona: Sebastián de Cormellas. «Aprobación de Vicente Espinel».
- Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores* (1657). Madrid: Antonio Ribero. «Aprobación de José de Miranda y la Cotera»
- Florit Durán, Francisco (2010). «Las censuras previas de representación en el teatro áureo». En: González, Aurelio et al. (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. México: Colegio de México; Universidad Autónoma Metropolitana; AITENSO, pp. 615-639.
- García Aguilar, Ignacio (2009). *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- García Luengos, Germán (2013). «La edición de obras dramáticas en el Siglo de Oro» [en red]. *Las Puertas del Drama*, 41. URL <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/la-edicion-de-obras-dramaticas-en-el-siglo-de-oro/> (2015-24-01).
- Guerra, Manuel, Padre (1682a). «Aprobación del Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera...». En: Calderón de la Barca, Pedro, *Verdadera Quinta Parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca* [en red]. Madrid: Francisco Sanz. URL <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Calderon-ParteV-Aprobacion1.html> (2015-24-01).
- Guerra, Manuel, Padre (1682b). *Discurso teológico y Político sobre la Apología de las comedias: que ha sacado a luz... Manuel Guerra cõ nombre de Aprobación de la quinta y sexta parte de las comedias de Don*

- Pedro Calderón por Don Antonio Puente Hurtado de Mendoza*. Alcalá de Henares: s.n.
- Guerra, Manuel, Padre (1683). *El Buen Zelo o Examen de un papel, que con nombre de... Fr. Manuel de Guerra, y Ribera... corre en vulgar, impresso por Aprobación de la Quinta Parte verdadera de Comedias de don Pedro Calderón [...]*. Valencia: Sebastián de Cormellas.
- Iglesias Iglesias, Noelia (2008). «La censura de Vera Tassis en el manuscrito 15.672 (BNE) de ‘El galán fantasma’ de Calderón de la Barca». En: Azaustre Galiana, Antonio; Fernández Mosquera, Santiago (eds.), *Compostella aurea = Actas del VIII Congreso de la Asociación internacional del Siglo de Oro (AISO)* (Santiago de Compostela, 7-11 de julio). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, p. 115.
- Infantes, Víctor (2000). «La crítica por decreto y el crítico censor: la literatura en la burocracia áurea». *Bulletin Hispanique*, 102 (2), pp. 371-380.
- López de Vega, Antonio (1935). *Paradojas racionales escritas en forma de diálogos del género narrativo*. Edición de Erasmo Buceta. Madrid: Revista de Filología Española. Anejo XXI.
- Pampliega Pedreira, Víctor (2013). *Las redes de la censura: el consejo de Castilla y la censura libraria en el siglo XVIII* [tesis de doctorado] [en red]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. URL <http://eprints.ucm.es/21859/> (2015-01-24).
- Parte veinte y cuatro de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España* (1666). Madrid: Mateo Fernández de Espinosa Arteaga. «Aprobación de José de Valdivielso».
- Pellicer de Salas y Tovar, José (1630). *El Fénix y su historia natural*. Madrid: Imprenta del Reino. «Aprobación del padre Juan Luis de la Cerda».
- Pérez Pericón, Fernando (1636). *Descripción de la muy noble y más antigua ciudad de Gibraltar*. Madrid: Imprenta del Reino. «Aprobación de Juan Pérez de Montalbán».
- Placer, Gumersindo (1952). «Fray Alonso Remón, censor de libros». *Estudios*, 23, pp. 341-376.
- Pinto, Virgilio (1989). «Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos XVI y XVII». *Edad de Oro*, 8, pp. 181-192.
- Quevedo, Francisco de (1943). *Obras completas: Obras en verso*. Edición de Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar.
- Quevedo, Francisco de (1987). *La Hora de todos*. Edición de Jean Bourq, Pierre Dupont y Pierre Geneste. Madrid: Cátedra.
- Reyes, Fermín de los (2000). *El libro en España y América: Legislación y censura (Siglos XV-XVIII)*. 2 vols. Madrid: Arco Libros.
- Reyes, Fermín de los (1999). «Introducción e índices». En: Moreno Garbayo, Justa (ed.), *La imprenta en Madrid (1626-1650)*. Madrid: ArcoLibros, pp. 7-121.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (2003). «Cuando Lope quiere, Calderón también: palabra y acción en la tragedia española del Siglo de Oro».

- In: Chiabò, Miriam; Doglio, Federico (a cura di), *Tragedia dell'Onore nell'Europa barocca: XXVI Convegno internazionale* (Roma, 12-15 settembre 2002). Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, pp. 63-105.
- Ruano de la Haza, José María (1989). «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII». En: Porqueras Mayo, Alberto et al. (eds.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*. Barcelona: PPU, pp. 201-229.
- Rojas Zorrilla, Francisco (1640). *Primera parte de las comedias*. Madrid: María de Quiñones. «Aprobación de Don Luis Remírez de Arellano».
- Ruiz Urbón, Cristina (2014). «Oyga mi vida, y milagros: controversias censorias en un polémica pasaje de Solo en Dios la confianza, de Pedro Roste Nino» [en red]. *Cincinnati Romance Review*, 37, pp. 93-131. URL <http://www.cromrev.com/volumes/vol37/006-vol37-ruiz-rf.pdf> (2015-24-01).
- Saéz Raposo, Francisco (2010). «Cuestiones censorias en la parte VI de comedias de Lope de Vega: El caso de la batalla de honor». En: Vega García Luengos, Germán; Urzáiz Tortajada, Héctor (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega = Actas de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (Olmedo, 20-23 de julio de 2009), vol. 2. Olmedo: Ayuntamiento de Olmedo, pp. 937-946.
- Salazar y Torres, Agustín de (1681). *Cítara de Apolo*. Edición de Juan de Vera Tassis y Villarroel. 2 vols. Madrid: Francisco Sanz. «Aprobación de D. Pedro Calderón de la Barca».
- San José Lera, Javier (2013). «Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del teatro al manuscrito e impreso». *Studia Aurea*, 7, pp. 303-338.
- Sanmartín Bastida Rebeca, Borrego Esther (2012). «Teatro en bibliotecas particulares». En: Díez Borque, José María; Bustos Táuler, Alvaro (eds.), *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*. Madrid: Iberoamericana; Pamplona: Universidad de Navarra; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 135-156.
- Simón Díaz, José (1974). «Índice de aprobaciones de libros del siglo de oro». *Revista de literatura*, 37, pp. 177-232.
- Simón Díaz, José (1976). «Índice de aprobaciones de libros del siglo de oro». *Revista de literatura*, 38, pp. 177-187.
- Simón Díaz, José (1978a). «Índice de aprobaciones de libros del siglo de oro». *Revista de literatura*, 39, pp. 131-148.
- Simón Díaz, José (1978b). *Textos dispersos de autores españoles I. Impresos del siglo de oro, recopilados por [...]*. Madrid: CSIC. Cuadernos bibliográficos 36.
- Simón Díaz, José (1983). *El libro español antiguo*. Kassel: Reichenberger.
- Simón Díaz, José (1971). *La bibliografía: Conceptos y aplicaciones*. Barcelona: Planeta.

- Tardes apacibles de gustoso entretenimiento* (1663). Madrid: Andrés de la Iglesia. «Aprobación del doctor Don Esteban de Aguilar y Zúñiga».
- Tirso de Molina (1677). *Deleitar aprovechando*. Madrid: Juan García Infanzón. «Aprobación de Jerónimo de la Cruz»
- Torre y Sevil, Francisco (1654). *Entretenimiento de las musas en esta baraja nueva de versos [...] compuesta por Feniso de la Torre [...]*. Zaragoza: Juan de Ybar. «Aprobación de Lorenzo Gracián».
- Urzáiz, Héctor (2009). «'Noticia que no es bien que se toque': El teatro áureo frente a la censura». En: Farré, Judith (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 147-164.
- Vega, Lope de (1618). «El Teatro a los lectores». En: *Oncena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio* [en red]. Madrid: Viuda de Alonso Martín. A costa de Alonso Pérez. URL <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-ParteXI-Preface.html> (2015-01-24).
- Vega, Lope de (1623). «Dedicatoria a don Fernando de Vallejo colegial del Colegio Mayor de San Bartolomé y hijo del señor Gaspar de Vallejo, caballero del hábito de Santiago del Consejo Supremo de su majestad». En: *La campana de Aragón comedia famosa de Lope de Vega Carpio. Decimoctava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* [en red]. Madrid: Juan González. URL <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-CampanaAragon-Dedicace.html> (2015-01-24).
- Vega, Lope de (1634). «El prólogo». En: *El castigo sin venganza* [en red]. Barcelona: Pedro Lacavallería. URL <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-Castigosinvenganza-Preface.html> (2015-01-24).
- Vega, Lope de (1635). *Veintiuna parte verdadera de las comedias del Fénix*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Vega, Lope de (1635). *Veintidós parte perfeta*. Madrid: Viuda de Juan González. «Aprobación de José de Valdivielso».
- Vega, Lope de (1641). *Veinticuatro parte perfeta de las comedias del Fénix*. Zaragoza: Pedro Vergés. «Aprobación de Juan Francisco Andrés»
- Vega García Luengos, Germán (2010). «Sobre la identidad de las partes de comedias». *Criticón*, 108, 2010, pp. 57-78.
- Vélez de Guevara, Luis (1646). *El diablo cojuelo*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- Viforcós Marinas, María Isabel (2012a). «Algunas cargas del cargo: El Cronista Pedro de Valencia, censor». En: Nieto Ibañez, Jesús María (ed.), *Valencia, Pedro de: Obras Completas*, vol. 6, *Escritos varios*. León: Universidad de León, pp. 369-447.
- Viforcós Marinas, María Isabel (2012b). «Apéndice de aprobaciones». En: Nieto Ibañez, Jesús María (ed.), *Valencia, Pedro de: Obras Completas*, vol. 6, *Escritos varios*. León: Universidad de León, pp. 555-573.
- Wilson, Edward M. (1961). «Calderón and the Stage-censor in the Seventeenth Century: a Provisional Study». *Symposium*, 15, pp. 165-184

- Wilson, Edward M. (1963). «Seven 'aprobaciones' by Calderón». *Studia philologica*, 3, pp. 605-618
- Zamora Lucas, Florentino (1941). *Lope de Vega, censor de Libros*. Larache: Artes Gráficas Bosca.
- Zatrilla y Vico, José (1687). *Engaños y desengaños del profano amor*. Nápoles: Josef Roseli.
- Zugasti, Miguel (2011). «Autoridad textual y piratería, con sombras de memoriación al fondo, en dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* de Agustín Moreto». *BRAE, Boletín de la Real Academia Española*, tomo XCI, cuaderno CCCIII, pp. 169-191.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Un pintor clásico en la poesía del Siglo de Oro Timantes en Boscán, Garcilaso, Lope de Vega y Argensola

Frederick De Armas
(University of Chicago, USA)

Abstract Renaissance rediscoveries of the material culture of the ancients, contrasted with their inability to recover antique paintings since these were frail works and most often perished over time. It is for this reason that the Renaissance turned to the 35th book of Pliny's *Natural History* to view that, which no longer existed. This essay focuses on one of them, Timanthes' *Sacrifice of Iphigenia*. This work aroused curiosity due to Agamemnon's startling veil. His figure, in many of the writings seems to have displaced that of Iphigenia, the doomed maiden about to be sacrificed. This essay first discusses Timanthes' impact on the Italian Renaissance, centering on Alberti, Marcantonio Raimondi, and Vasari. The latter painted a canvas where Timanthes draws the *Sacrifice of Iphigenia*. We then turn to four Spanish poets, Boscán, Garcilaso, Lope de Vega and Argensola in order to analyze the strikingly different ways in which Timanthes was incorporated in the works of these poets, from an allegorical reading to an attempt to recover the brilliance of the ancient; and from a poem that transfers the veil to a woman to one that places it on a courtesan.

Sumario 1 Introducción. – 2 De los tratadistas clásicos al Renacimiento. – 3 Boscán y la emulación de los clásicos. – 4 Garcilaso y el brillo de la tristeza. – 5 Lope de Vega y el nuevo arte de la épica humilde. – 6 Argensola y el fallo ingenioso.

Keywords Timanthes. Painting. Spanish Poetry. Italian Renaissance.

1 Introducción

Esa imagen de una Italia renacentista que intentaba recuperar el pasado clásico y se conmovía con nuevos descubrimientos: palacios enterrados que se accedían a través de cuevas y lucían sus imágenes no vistas en más de un milenio; estatuas que surgían de la tierra como si fueran cuerpos revividos por nigromantes; y monumentos olvidados, cubiertos de yedra y polvo que relucían aunque en ruinas; deja fuera un aspecto importante. Casi no se hallaban pinturas del mundo clásico.¹ Lo que tenemos en vez es

1 Thomas M. Greene relaciona este término con la imitación de los clásicos durante el Renacimiento. Se pregunta Greene si el nuevo texto se convierte en un cuerpo bien formado o si se percibe lo informe o deforme de unos restos que han yacido en el olvido por más de

una necromancia fallida, ya que no existían restos físicos de este corpus artístico. La pintura, de calidad tan frágil, sucumbió, se hizo polvo, a no ser que se tenga en cuenta algunos de los decorados grotescos en palacios enterrados.² Lo que se preservaba de la pintura clásica no era su cuerpo, el cuadro en sí, sino algunas descripciones en textos de la antigüedad acerca de estas pinturas: la imagen se había vaciado en un contenido escrito. De allí, que los escritores y pintores de la Italia renacentista y del Siglo de Oro español, recurriesen a una serie de tratados y principalmente a la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (23-79 d.C.) para encontrar vestigios verbales del arte antiguo.³ En el libro 35 de su monumental estudio describe los materiales necesarios en la creación de diferentes colores;⁴ lo que le permite presentar una detallada historia de la pintura greco-latina. De esa inmensa colección de pinturas descritas por Plinio, he escogido una de ellas, debido a su misterioso artificio y su extraña y compleja difusión en el Siglo de Oro: el *Sacrificio de Ifigenia* de Timantes, pintor del siglo cuarto a.C.

Aunque la pintura había desaparecido mucho antes del Renacimiento, con las excavaciones en Pompeya se ha hallado un fresco que parece ser una imitación de la obra de Timantes.⁵ Pompeya irónicamente fue el sitio de la muerte de Plinio. Falleció tratando de rescatar algunos de sus amigos que huían de la erupción del volcán Vesuvio. La imagen se encontró en la llama-

un milenio: «the necromantic disinterment is brought off, whether the Latin text emerges mummified from the tomb, or shrunken and thin, or merely ornamented, or whether an authentic resurrection has occurred» (1982, pp. 37-38).

2 Según Fray José de Sigüenza: «El modo como se tornó a usar esta pintura fue que Rafael de Urbino y Juan de Audene, grandes maestros de pintura, entraron una vez entre otras, con la codicia de desenterrar los primores antiguos en su arte, en los subterráneos o grutas de San Pedro en Víncula, donde dicen fue el palacio de Tito» (Calvo Serraller 1991, p. 123).

3 Jerónimo Gómez de Huerta tradujo la *Historia Natural* al español, comenzando en 1599 y terminando en 1629. Como explica Theodore S. Beardsley (1970), los dos primeros tomos están dedicados a Felipe III quién impulsó esta labor, mientras que el tercero está dedicado a Felipe IV que no estaba tan interesado en esta traducción, y el cuarto al Conde Duque de Olivares. Mucho antes, Juan de Jarava había publicado selecciones de la obra de Plinio en 1546 (pp. 37-38).

4 Toda cita de los libros 34-36 de Plinio provienen de la traducción de Esperanza Torrego, que se circunscribe solo a estas tres partes. Las citas otros libros de la *Historia Natural* provienen de la edición y traducción al inglés de Rackham. Sobre los colores, por ejemplo, Sinopis proviene de Pontus y es un color rojizo. Después de mencionar otros de este tipo pasa al blanco como el Paraetonio en Egipto y de Creta y el Melonio de Melos. De allí pasamos a pigmentos negros, a la púrpura de Pozzuoli or Tiria; de allí pasa a los azules, etc. (Rackham 1952, pp. 13-31). De allí pasa a enumerar los cuatro colores utilizados por Apeles: blanco, amarillo, rojizo y negro. Contrasta esto con el excesivo uso de la púrpura en su tiempo (p. 32).

5 El fresco no concuerda totalmente con la descripción de Plinio. En la pintura, Ifigenia es llevada hacia el altar, reclinada sobre unas telas. Plinio afirma que Ifigenia está «de pie, esperando la muerte junto al altar» (Torrego 1987, p. 96).

da «Casa del poeta trágico»⁶. El *Sacrificio de Ifigenia* tiene como contexto el momento en que la flota griega se reúne en Aulis/Áulide para zarpar hacia Troya, pero no puede hacerlo a causa de los vientos. El sacerdote Calcas vaticina que, para apaciguar a la diosa Artemisa/Diana, cuya furia se manifiesta debido a que Agamenón se preci6 como mejor cazador que Artemisa, o mat6 a una liebre preñada o caz6 a un ciervo (ambos animales consagrados a la diosa), se requiere un sacrificio humano (cfr. Álvarez, Iglesias 1983, p. 691). Es la hija de Agamenón y Clitemnestra la escogida, sea por su parentesco o sea por una elección dejada a la suerte. La imagen de Pompeya presenta a Ifigenia en el mismo centro, siendo llevada al altar. Está rodeada por cuatro hombres, todos tristes y afligidos ante lo que va a ocurrir. Se muestran los afectos y reacciones de cada uno. Calcas, tiene una mano en la boca; Menelao ni mira a Ifigenia a quien arrastra hacia el altar; y Ulises, asombrado, con los ojos bien abiertos, no deja de mirar el dolor de Agamenón. Tal es el dolor de éste, o sea del padre de Ifigenia, que el pintor esconde la faz de Agamenón tras un velo. A diferencia de la pintura de Timantes, el fresco de Pompeya presenta a Agamenón con la faz parcialmente cubierta con su vestimenta y con la mano, así como lo hace el Agamenón en la tragedia de Eurípides, *Ifigenia en Áulide*.

Es este velo o manto lo que fascina al Renacimiento y al Siglo de Oro. Se trata de la representación de lo irrepresentable, del vacío dentro de un cuadro ya vaciado en el lenguaje porque no existe. Desde la antigüedad clásica, los varios tratadistas y retóricos que describen la pintura se apartan de su centro, del sacrificio de Ifigenia, para prestarle atención al velo de Agamenón. Comenzaremos pues con un muy breve resumen de las aportaciones clásicas y de tratados renacentistas italianos para pasar entonces a cuatro momentos en que se exhibe este cuadro en la poesía aurisecular: (1) la versión clasicista de Juan Boscán; (2) la tercera égloga de Garcilaso; (3) la hagiografía épica en *El Isidro* de Lope de Vega; y (4) la transformación de Timantes en pintor satírico en *La Flora* de Lupercio Leonardo de Argensola. Como veremos, cada uno de estos poemas se aparta o desvía más y más de la pintura original, casi creando un nuevo vacío donde se hallaba la obra perdida. Dejamos para otro momento a dos poetas del círculo de Cervantes y su impacto en el Quijote; una revisión de las obras teatrales en que Lope hace uso del pintor; la misteriosa presencia del Timantes en una comedia tragedizante de Tirso de Molina y otra de Ruiz de Alarcón; el uso del pintor como personaje en Calderón y hasta la presencia del velo en la picaresca. Lo que nos interesa aquí es cómo estos cuatro poetas intentan recuperar o transformar el pasado clásico.

6 Esta casa se llama así pues exhibe un mosaico en el que los actores aprenden su arte. La casa está elegantemente decorada con frescos mitológicos con las historias de Ariadna, Narciso y Teseo, entre otras.

2 De los tratadistas clásicos al Renacimiento

Una revisión de los tratados clásicos muestra siete maneras muy diferentes de interpretar el velo de Timantes: Para Cicerón implica un cambio de estilo, del estilo apropiado para un momento específico, así encarnando el decoro; para Quintiliano indica el *dissimulatio* o el silencio; Para Valerio Máximo se trata de una técnica que representa un intento fallido, pero al mismo tiempo puede ser un momento que aviva la imaginación del espectador. Por último, para Plinio no se trata de la imposibilidad de pintar la tristeza ya que: «habiendo pintado a todos tristes, y sobre todo a su tío, y habiendo plasmado a la perfección la viva imagen de la tristeza, cubrió el rostro del propio padre, porque no era capaz de expresar sus rasgos convenientemente» (Torrego 1987, p. 96). No sabemos exactamente lo que implica. ¿Es un fallo ingenioso? ¿Está haciendo eco de Cicerón en que los rasgos de Agamenón no son apropiados o van más allá del decoro? ¿O esconde el *dissimulatio* de Quintiliano tras su discusión del velo? ¿Podría Agamenón no querer ver el sacrificio de su hija? ¿Se siente avergonzado al no enfrentarse a la diosa y a su sacerdote? Es Plinio, entonces, quien plasma la escena de misterio y silencio al no explicar qué es lo que esconde Agamenón.

Plinio fue uno de los autores clásicos que se leían constantemente durante la edad media.⁷ Y ya para el Renacimiento, muchas de sus anécdotas circulaban independientemente de su texto.⁸ Más allá del simple velo, el cuadro de Timantes es una *istoria* donde se narra un episodio en que cada uno de los cuatro principales personajes masculinos lamenta, llora, o está de luto por la inminente muerte de Ifigenia. Y es así, mostrando las emociones y afectos de cada personaje masculino que lo entiende Leon Battista Alberti en su *De Pictura* (1435).⁹ Varios tratadistas italianos van

7 Lo que se ha llamado el *voltus velatus*, como ingeniosa manera de esconder la *tristitia* no es necesariamente una invención de Timantes, aunque sí en la pintura. Para John F. Moffitt (2005), tiene como modelo la *Ifigenia en Aulis* de Eurípides, donde Agamemnon esconde su faz y sus lágrimas tras su vestimenta (cfr. Moffitt 2005, p. 79). De allí, piensa este crítico, el motivo pasa a varias imágenes en el medievo donde la tristeza causada por la muerte se representa con caras veladas y da como ejemplo principal las treinta y siete figuras de monjes cuya faz no se puede ver talladas en la tumba de Felipe de Borgoña.

8 Leonard Barkan afirma que «As for individual excerpts - typically, narrative anecdotes - their presence is to be noted from the days of Boccaccio and Petrarch to the age of the learned academies and treatises upon art that close the sixteenth century» (1999, p. 91).

9 Spencer, en su traducción al inglés del tratado de Alberti, explica: «For Alberti the term *istoria* was of greatest consequence - he puts it at the pinnacle of artistic development. Painting was not to impress by its size but rather by its monumentality and dramatic content... The themes he urges are primarily derived from ancient literature, yet this is not to be merely an art of illustration. The figures are to be so ordered that their emotion will be projected to the observer» (1970, pp. 23-24).

a desarrollar el concepto de cómo presentar las emociones citando a Timantes y hay algunas extrañas propuestas.¹⁰

Tres de ellos hasta afirman que este velo debe de pasar a la Virgen María o a todas las mujeres presentes en la crucifixión para así esconder el dolor tan profundo ante la muerte de Cristo.¹¹ Ya en Giotto, considerado por Giorgio Vasari como el primer pintor que se desvía del arte medieval, encontramos una virgen con la faz parcialmente escondida por su mano. Pero el velo, no parece utilizarse.

La pintura de la época muestra claramente que el velo no se utiliza en obras que tratan de Ifigenia.¹² Se preserva, por ejemplo, una estampa de Marcantonio Raimondi (1480-ca. 1534) sobre el *Sacrificio de Ifigenia* donde todo es fuego, estruendo, y no hay nada velado ni escondido. Casi nos olvidamos de Ifigenia, abajo del altar, cuyo fuego es de gran dramatismo. El sacerdote Calcas, lee de un libro sostenido por un cupidillo al que apunta con la mano izquierda, mientras que con la derecha derrama libaciones de vino antes del sacrificio. Un águila le trae un inmenso cuchillo para el sacrificio. Un grupo de personas se lanza hacia el sacrificio con ojos abiertos y curiosos - sin velo.

O sea que el velo de Timantes permaneció velado, ausente en la pintura y los grabados; y escondido en los tratados hasta que Giorgio Vasari, el gran historiador del arte durante el Renacimiento, decide pintar en sus dos hogares, el de Florencia y el de Arezzo, momentos importantes en el

10 En 1604, Karel van Mander (citado en Montagu 1994) recomienda que el *Juicio de Paris* se dibuje desde atrás para que los espectadores puedan imaginar la belleza de las diosas así siguiendo a Timantes que deja que imaginemos el dolor de Agamenón. André Felibien (1619-1695) (citado en Montagu 1994) alude repetidamente a Timantes en sus *Entretiens*. Por ejemplo, propone que en La última cena de Poussin, Judas está de espaldas porque sería casi imposible dibujar en su faz la traición.

11 Entre los muchos tratadistas italianos podemos mencionar a Benedetto Varchi, *Lezzione* (1547); Ludovico Dolce, *Dialogo della Pittura* (1557); Andrea Gilio de Fabriano, *Due Dialoghi* (1564). Gian Paolo Lomazzo en su *Trattato dell'arte* (1584), en su sección sobre el duelo, afirma que tal velo es la mejor manera de expresar el dolor por la muerte de Cristo y que debe distribuirse entre varios de los presentes tales como María, Magdalena, Marta, etc. (cfr. Montagu 1994; Moffitt 2005). También Gabriele Paleotti (citado en Montagu 1994), cardenal y gran proponente de la visión contrarreformista del arte, afirma en su capítulo sobre «el arte imperfecto» en su *Discorso intorno alle imagine sacri et profane* (1582) que en escenas de la crucifixión se debe de pintar a las mujeres con la faz cubierta por las manos o por sus propios mantos. Reconoce que Timantes utiliza la aposiopesi, o sea el arte que es disminuir aumentando, o sea, cuando se deja algún detalle fuera de la pintura o se alude a algo de manera velada (cfr. Göttler 2013, p. 417). Por ello y por toda una serie de razones, Paleotti defiende al olvidado pintor Gaudenzio Ferrari quien no sólo usa este recurso en sus cortinas sino que crea sutil movimiento en sus figuras de ángeles o santos (pp. 416 y 420).

12 Barkan (2009) apunta a un mármol de la antigüedad, descubierto en el siglo quince, que presenta el sacrificio de Ifigenia y muestra a Agamenón velado.

arte antiguo.¹³ En su casa de Arezzo, Vasari pinta, el salón de la Fortuna. En la parte baja de las paredes incluye imágenes de cinco pintores de la antigüedad terminando cuadros famosos (Apeles, Parrasio, Protogenes, Timantes y Zeuxis). Timantes está dándole los últimos toques al *Sacrificio de Ifigenia*. En los cielos, se percibe a la diosa Diana observando el sacrificio. La figura velada de Agamenón está en el mismo centro de la pintura, mientras que hombres y mujeres, rodean a Ifigenia, sentada sobre el altar, con los ojos vendados.¹⁴

3 Boscán y la emulación de los clásicos

Justamente por los años en que Vasari ideaba su pintura de Timantes, aparece en España el volumen más destacado de poesía en su siglo, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros* (1543). Aunque fue Boscán, después de su conversación con el embajador Veneciano Andrea Navagero, el que se decidió a experimentar con el endecasílabo italiano; y aunque fue él quien dividió su obra (publicada póstumamente) en cuatro libros, incluyendo a Garcilaso en el cuarto, la popularidad del poeta catalán fue poco a poco apagándose. Como explica Javier Lorenzo: «Este esfuerzo sistemático de postergación crítica está estrechamente relacionado [...] con el modelo imperial, aristocrático y castellanista de nación que instaura en España la dinastía Habsburgo y con la diseminación y aplicación selectiva del *clasicismo* como práctica editorial e interpretativa en los círculos humanistas y filológicos de la época» (2007, p. 9). O sea que mientras se alaba a Garcilaso siguiendo estas coordenadas, «la imagen tradicional de Boscán como poeta extranjero, incompetente, aburguesado y desconocedor de los clásicos» (p. 9) impide que su obra sea tan aclamada. Aunque toda una serie de críticos, incluyendo a Anne J. Cruz (1988) e Ignacio Navarrete (1994), han intentado reevaluar al poeta, siempre queda subordinado a Garcilaso. Lo que interesa aquí, es que ambos, con pinceles clasicistas, aluden a Timantes. Mientras que Boscán imita muy de cerca a Plinio y los retóricos para darle nueva vida a un poema amoroso y cancioneril, Garcilaso, intentará una verdadera

13 Vasari utiliza el texto de Plinio para ilustrar la historia de la pintura clásica en pinturas en sus dos casas, la de Florencia y la de Arezzo. En Arezzo, por ejemplo, hallamos una imagen de Protógenes quien le tira una esponja a su cuadro de *Ialyus* (cfr. Rubin 1995, p. 36). También allí encontramos una obra en la que Zeuxis escoge las más bellas mujeres de Crotona para pintar a Diana. Un cuadro similar se halla en su casa de Florencia (p. 240).

14 Liana de Girolami Cheney afirma que «The picture depicts Diana in the clouds observing the sacrifice. Blindfolded, Iphigenia sits on the altar awaiting her fate. Among the lamenting figures surrounding her is her father, who is veiled because his grief is beyond expression» (2006, p. 152).

desviación o *clinamen*, para, paradójicamente, acercarse aún más a la antigüedad clásica.¹⁵

Carlos Clavería, editor de Boscán asegura que «el lector de hoy, si paciente llega hasta el Libro III de sus obras, encontrará encantos nada despreciables» incluyendo el *Leandro*, imitación de Museo con elementos de Virgilio y Hesíodo (1999, p. 20).¹⁶ Añade que: «El segundo placer que encontrará quien llegue al Libro III será el ‘Capítulo’, un poema de reflexión amorosa al estilo de Petrarca y que además incorpora un fragmento de literatura clásica: el sacrificio de Ifigenia, en otro gesto relevante de información que obliga al crítico a la rebusca de fuentes» (p. 21). Amar, servir, obedecer, doler, el petrarquista fuego y hielo, todo parece algo convencional en este «Capítulo» hasta que hacia el final de este poema, el amante, sintiendo celos, se recuerda «de aquel pintor» (p. 336, v. 290). Como ya hace un siglo afirmó muy acertadamente Menéndez Pelayo: «Parece que una brisa venida de las playas de la antigüedad refresca nuestra mente cansada [...] del escolasticismo amoroso» (1919, p. 311); y Arnold Reichenberger (1951) nos recuerda que ya en otro poema Boscán se había referido muy acertadamente a Zeuxis, otro pintor de la antigüedad clásica.¹⁷

Lo curioso es que, en medio de su narración de los eventos que ocasionaron el sacrificio, Boscán inserta una écfrasis, claramente una descripción de la pintura de Timantes: «Entre otras, hubo desto una pintura» (v. 340)¹⁸. En realidad, se trata de una écfrasis transformativa o metamórfica donde va a buscar una mejor manera de representar la escena. No sólo eso, sino que Boscán con gran astucia y tiento se aparta de Plinio y los retóricos en algunos detalles claves. Mientras ellos se centraban en el dolor y tristeza de los cuatro hombres que presenciaban el sacrificio, Boscán comienza

15 Me refiero aquí a la impredecible desviación de los átomos descrita por Lucrecio y luego utilizada en la teoría moderna, ya sea por Harold Bloom para explicar tipos de ansiedad de influencia en la poesía (aunque no me rijo por su definición) (cfr. Bloom 1980, pp. 70-72); o por Stephen Greenblatt para explicar cómo el descubrimiento y utilización de una copia de la obra de Lucrecio en el siglo XV por Maquiavelo cuando Florencia estaba bajo la influencia de Savonarola (cfr. Greenblatt 2011, p. 221). Fue un desvío que nos llevó más rápidamente hacia la modernidad: «an unforeseen deviation from the direct trajectory - in this case, toward oblivion - on which that poem and its philosophy seemed to be travelling» (p. 14).

16 Al mismo tiempo, explica Clavería: «Será preferible el magnífico soneto de Garcilaso sobre Leandro para quien quiera la perfección, pero para quien desee comprobar un ejercicio de integración literaria sin precedentes en la literatura española, el mal versificado ‘Leandro’ de Boscán no dejará de tener interés» (1999, p. 21).

17 «Como aquella que Zeuis trasladó | de las cinco doncellas de Crotó» (vv. 232-233). Es muy posible que el modelo sea *De Inventione* de Cicerón. Ángel García Galiano (2010) muestra cómo el concepto de una imitación ecléctica o imitación compuesta pasa a Petrarca quien lo compara con las abejas que sacan miel de las varias flores y no sólo de una y que también se encuentra en Rafael, en una respuesta a Castiglioni. Y Rafael sabía perfectamente que Castiglioni había incluido la anécdota de las cinco doncellas de Crotona en su *Cortegiano* (p. 257).

18 Las citas de Boscán provienen de la edición de Carlos Clavería (1999).

con lo que debería de ser el centro de la obra, la joven que va a ser sacrificada, y utiliza su dolor para comentar sobre el mismo acto: «Pintó primero, en este sacrificio, | la muerte y el dolor desta doncella | y más la fealdad del maleficio» (vv. 343-345). O sea, se distancia de un acto pagano. Boscán también transforma a los espectadores que se mostraban en la pintura de Timantes. En vez de explicar, como en Plinio, que después de la inmensa tristeza del tío (Menelao) no se podía pintar la de Agamenón, aquí se describe en vez el dolor de Clitemnestra, la madre de Ifigenia «no llorando, la triste, mas muriendo» (v. 349). Al añadir a la madre, la cual no se hallaba en el cuadro de Timantes, muestra de manera más acertada cómo el pintor pudo agotar su fantasía.

Imitando a los retóricos, que imaginan el velo como un cambio de estilo, Boscán pasa de un estilo algo descolorido a una vívida representación del sacrificio de Ifigenia. Y utiliza los sentimientos evocados por el sacrificio para personifica sus sentimientos:

En el proceso desta mi pintura
yo he pintado los tristes accidentes
d'aquel dolor que mi alma se figura.
Y helos puesto así bien como parientes
con sus rostros a su color conformes. (vv. 364-367)

El dolor abstracto adquiere una nueva corporalidad, asimilándose al dolor de los parientes de Ifigenia. Así como los retóricos invocan el decoro y la imposibilidad de mostrar tal emoción al no dibujar la faz de Agamenón, Boscán deja de pintar los celos «callándole y dexándole cubierto» (v. 383).¹⁹ De todas las tristes emociones, son los celos los que más le afligen y así se convierten en «rey de desconsuelos» (vv. 375). Agamenón como rey adquiere así una nueva función en el poema. Se trata de una necromancia alegorizada en la que los espectadores del sacrificio son cuerpos que le dan vida a las tristezas del amante, mientras que Agamenón surge de Áulide, ahora revestido con el manto de los celos, rey de las peores tristezas.

4 Garcilaso y el brillo de la tristeza

Mientras que Boscán se aparta de la antigüedad en la crítica de sus maleficios y en su personificación de las pasiones, Garcilaso intenta acercarse mucho más a través del desvío. El soneto XXIV incluye esta noción para promover el nuevo arte italianizante. Explica García Galiano:

19 Recalca Boscán: «Las mis penas he'scrito tan inormes [...] | que queriendo después pintar los celos, | como el mayor tormento en los amores [...] | faltó el pincel» (vv. 370, 373-374, 376).

«Como Orfeo, a quien tácitamente invoca, va a intentar torcer el curso del patrio y celebrado río Tajo, que hasta ahora llevaba un camino en exceso enjuto y áspero» (2010, p. 262). A esa primera desviación, debemos añadir un segundo *clinamen* que lo aparta de una visión casi alegorizante de los clásicos como es el caso de Boscán; y un tercer viraje que lo lleva a apartarse de Timantes. Parece como si el misterioso velo va a permitir de aquí en adelante que la poesía busque no sólo enlaces ingeniosos, sino visiones quiméricas, desvíos inusitados y un exceso de imaginación que parece enfrentarse al vacío y a la incógnita.

La tercera égloga, como ya demostró Leo Spitzer (1952), contiene toda una serie de alusiones a técnicas pictóricas tales como el claroscuro descrito por Plinio y Alberti. Por ello, no debe sorprender la alusión a Timantes, la cual ocurre en el momento en que, ya descubierto un sitio apartado y fresco por una de las ninfas del río Tajo, salen del agua cuatro de ellas. Traen consigo los hilos para sus telas. Los diferentes colores y su origen preceden la descripción de sus tejidos, de igual manera que en Plinio, es la ciencia de cómo crear diferentes pigmentos lo que lleva a un catálogo de pintores y pinturas de la antigüedad. Es como si Garcilaso tuviera en mente esta conexión. Al salir las ninfas al prado ameno para solazarse se dedica cada una a tejer un brillante tapiz:²⁰

Tanto artificio muestra en lo que pinta
y teje cada ninfa en su labrado,
cuanto mostraron en sus tablas antes
el celebrado Apeles y Timantes. (vv. 117-120)²¹

Apeles es el *locus classicus* del pintor de la antigüedad y nos alerta a la importancia de la pintura en el poema. Su nombre evoca toda una serie de obras bien conocidas, por lo cual Garcilaso se esfuerza por subrayar a cuál de ellas se refiere. Cuando las ninfas salen del río «escurrieron del agua sus cabellos» (v. 98). Este es justamente el gesto distintivo de la Venus de Apeles cuando sale del mar. La égloga tratará entonces de asuntos de Venus: amor y belleza. La alusión a Timantes es igualmente fugaz. A primera vista, parece ser muestra de juguetona erudición ya que Timantes se utiliza para rimar con «antes», o sea que se trata de un pintor de antes, de la antigüedad.²² En el poema, el nombre de Timantes crea una

20 Filódoce teje el mito de Euridice; Dinámene el de Apolo y Daphne; Climene, el de Adonis y Venus; y Nise prefiere regresar al presente, labrando a Elisa, ninfa muerta.

21 Las citas de Garcilaso provienen de la edición de Consuelo Burell (2011), pero también consulto la de Elias Rivers (1981).

22 Rafael Lapesa subraya «el sesgo juguetón con que el segundo verso recoge la consonancia exigida en el primero» (1968, p. 172) al final de varias octavas (Climene/tiene vv. 55-56; antes/Timantes vv. 119-120; gracia/Tracia vv. 127-128; derecho/hecho vv. 207-208).

segunda pausa para que se pondere su curiosa presencia. Si aceptamos las tipologías contemporáneas de la écfrasis, hallaríamos en el término «Timantes» una pausa en la narrativa que llevaría a recordar o investigar el nombre, el cual, en forma de metonimia, conduce a la pintura del *Sacrificio de Ifigenia*. En Garcilaso, se trata de una écfrasis alusiva ya que según los retóricos, la palabra tiene su propia vida y puede tener impacto emocional e intelectual.²³

Esta conexión es evidente en las anotaciones a la poesía de Garcilaso de Fernando de Herrera. En las últimas dos décadas se ha analizado con mucha más profundidad la función de estas anotaciones, tal es el caso, por ejemplo de estudios por Begoña López Bueno, Juan Montero Delgado, José María Reyes-Cano y muchos otros. Conocemos la ‘proyección divulgativa’ de las anotaciones, la confluencia de diversas fuentes y sobre todo, la importancia de la retórica (cfr. Begoña López Bueno, p. 11). No debe de sorprendernos que Herrera, ante la mención de Timantes en Garcilaso, incluya una detallada descripción del *Sacrificio de Ifigenia*, ya que es lienzo tan discutido en la retórica clásica. Herrera subraya que la pintura de Timantes tiene como propósito mostrar cuatro semblantes del dolor, cada uno más agudo. O sea, los lectores de Herrera comprenderían perfectamente que Garcilaso, al mencionar a Timantes, está evocando a cuatro tristes.

La pausa onomástica en Garcilaso ocurre justamente cuando se apunta al artificio de los cuatro tapices de las ninfas o sea que se enlazan los pintores de la antigüedad con las ninfas del Tajo. Mientras que Apeles connota amor y belleza, Timantes sugiere el dolor. Recordemos que así como hay cuatro ninfas en Garcilaso, hay cuatro hombres que se lamentan en el cuadro de Timantes. Cada una de estas ninfas teje un momento doloroso o trágico, tres de ellos tomados de la mitología clásica. Es muy

23 Re recordemos que la definición de la écfrasis en esta década se ha convertido (en el mundo de la erudición clásica) en lo que Simon Goldhill (2009) llama *casus belli* o *swelling row* ya que algunos se atienen a la definición de los retóricos griegos donde, según Ruth Webb, se trata de: «a conception of the word as a force acting on the listener... words... to the ancient reader were alive with rich visual and emotional effects» (2009, p. 5). O sea, que para los retóricos la écfrasis es una descripción que tiene como propósito darle cuerpo a la palabra y avivar las emociones y pasiones a través de lo visual: «placed before the eyes» (p. 193). Esta visualización se produce a través de la *enargeia* o vitalidad visual en la palabra o escritura; lo que no quiere decir que la écfrasis no tenga nada que ver con la descripción de objetos de arte. Por otra parte, desde mediados del diecinueve hasta el presente hay toda una serie de pensadores y escritores que utilizan el término para referirse a la descripción de objetos de arte en la literatura. Ahora bien, los retóricos no negaban esta posibilidad y hasta incluían pinturas en sus écfrasis, pero incluía muchos otros modos de descripción para suscitar las emociones. Por otra parte, como explica Goldhill, el término utilizado por los retóricos para la enseñanza juvenil puede haberse ampliado en cualquier momento para abarcar la importancia de descripciones de arte. Comenzando con el escudo de Aquiles en la poesía homérica e incluyendo los *Eikones* de Filóstrato, existe toda una serie de obras donde se describe el arte y que pueden formar parte de un corpus ecfástico.

posible entonces que el poema de Garcilaso pueda comprenderse a través de esta intensificación de las emociones. Las tres primeras ninfas corresponden a Calcas, Ulises y Menelao, mientras que la cuarta se asemeja a Agamenón, la figura velada.²⁴ No podemos, en este estudio panorámico, ahondar en la relación entre cada doliente en Timantes y cada una de las ninfas. Recordemos solamente que el cuarto tapiz, labrado por Nise, nos lleva al dolor más profundo ya que en este caso no se trata de una tragedia de tiempos antiguos, sino del presente, de la muerte de Elisa, amada de Nemoroso.²⁵

En esta tercera égloga, llamada «la más perfecta», en vez del velo de Timantes tenemos una serie de expresiones de dolor (cfr. Porqueras-Mayo 1970, p. 715). Silvestres ninfas vienen al momento funerario con «semblantes tristes» y «cabello desparcido» (vv. 221 y 225). Una de las diosas, talla en un árbol su lamento en forma de epitafio, recogiendo el eco triste de Nemoroso que «a boca llena responde el Tajo» (vv. 245-256). De este modo, el nombre de Elisa fluye con la corriente hasta Lusitania y hasta el mismo mar.²⁶ Transformando el velo (lo escondido y lo vacío) en eco, algo también vacío como la figura mitológica que se desvanece, esta nueva forma de luto y tristeza recorre todo el mundo. La fama de Elisa ahonda la fama de Garcilaso.²⁷ Y el Tajo, como ya se ha dicho es precisamente una figura de desviación en Garcilaso. Es este nuevo eco poético el que va a traspasar los océanos. Al igual que en el Renacimiento se rescataban objetos de la antigüedad clásica y éstos luego revivían en nuevas esculturas y pinturas, Garcilaso refleja esta nigromancia en su texto, recordando a Apeles y Timantes, haciéndolos parte integral de su poema. El rescate de las telas de las ninfas de las profundidades del río a un lugar deleitoso en sus orillas,

24 Orfeo «se queja al monte solitario en vano» (v. 144); Apolo, al perder a Dafne metamorfoseada «llora el amante, y busca el ser primero, | besando y abrazando aquel madero» (vv. 167-168); mientras que Venus se muestra «casi amortecida» (v. 188) al ver la muerte de su amante Adonis.

25 Ignacio Navarrete nos recuerda que la descripción o écfrasis del cuarto tapiz es mucho más extensa que las otras, y que aquí algunos elementos son del pasado mitológico y otros del presente «These features serve to locate the event is represented on the final tapestry in something like Garcilaso's own day, while the description of the place where Elisa's body lies, surrounded by nymphs, closely resembles that where the action is supposedly taking place. Thus once again Garcilaso mixes the classical mythological past with the present» (1994, p. 122).

26 Mary E. Barnard analiza los muchos materiales en que aparece la memoria de Elisa: «the epitaph's words are carved on Wood and recorded by Nise on cloth, in the manner of a tapestry's cartouche, which the poet transcribes, on paper» (2010, p. 23).

27 Explica Arnulfo Herrera: «Hay aquí todo un ejemplo de espejos que en la literatura universal es muy abundante: el narrador saliéndose del texto para aludir a su Ego real (el autor) y conformar una historia paralela... pero el tópico en esta égloga garcilasiana debería afiliarse más a la écfrasis» (1996, p. 11).

puede considerarse como un eco de cuerpos resucitados. Garcilaso compite con Apeles inundando su poema con amor y belleza y concluyendo el poema con la blanca espuma, signo del nacimiento de Venus. También compite con Timantes, transformando el velo de dolor en un eco, pero también en finas y brillantes telas de lamentables eventos. Al igual que Vasari, Garcilaso imagina que otros están pintando y labrando, convirtiéndose así en figura que resucita artistas antiguos para que de nuevo asombren al mundo. Finas telas, velo y eco esconden y revelan un mundo mítico e imperial, una tristeza dolorida pero brillante, situadas en un mundo numinoso junto a las riberas del Tajo en el mismo centro de España.

5 Lope de Vega y el nuevo arte de la épica humilde

En 1599, casi dos décadas después de las anotaciones de Herrera, Lope de Vega publica *El Isidro*. Lope siempre acierta, conoce a su público, y su devoción al futuro santo patrón de Madrid, es totalmente acertada. Casi trescientos años más tarde exclamará Pérez Galdós: «Arruínese España, enhorabuena [...] Siempre se gastará una peseta en honor del único santo madrileño» (Shoemaker 1972, p. 347). Lope se hace cargo de una recopilación de la justa poética que celebra su beatificación y escribe tres obras de teatro, una de 1617 titulada *San Isidro Labrador*, y dos en el año de su canonización: *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*. El poema *El Isidro*, alabado por muchos debido a su lengua popular, su expresión poética en la humilde quintilla castellana, en el que un labrador que se convertirá en santo, combina toda una serie de elementos populares con detalles eruditos. Se trata del tercero de tres contundentes textos en que Lope se aparta del teatro y que parecen formar una trilogía. En una de las cartas preliminares de la obra, Lope exclama: «Quisiera yo ser un Virgilio» (cfr. Sánchez Jiménez 2010). Diría yo que Lope entrelaza en su poema los tres elementos básicos de una carrera literaria, la égloga, la geórgica y la épica. No es este el momento de entrar en detalles, pero recordemos trazas de la égloga o pastoril en las quejas del amante pastor Silvano de la desdeñosa, fugitiva y esquiva Silvia;²⁸ Hay también toda una serie de ecos de la épica tales como la Casa de la Envidia (de corte ovidiano),²⁹ y el descenso a los infiernos, descrito a modo de los clásicos con los tormentos

28 Vega [1599] (2005), vv. 6.711-1000. Estos nombres que pueden provenir de las églogas pastoriles de Pedro de Padilla (donde también hallamos mención del velo de Timantes).

29 Lope de Vega [1599] (2005), vv. 2.370-445. El tema de la envidia era muy común entre los escritores y pintores del siglo de oro (cfr. Portús 2008, pp. 135-149).

de Ixión y Ticio imitando así el sexto libro de la *Eneida* de Virgilio.³⁰ El lamento de la Envidia clarifica el doble tono humilde y épico del poema:

¡Que ya ni armados Aquiles,
ni Cicerones sutiles
ni imperios que se engrandezcan
me deshagan y enflaquezcan
sino labradores viles! (Vega [1599] 2005, vv. 2.516-520)³¹

Isidro es ya más poderoso en su humildad que un héroe épico, que un gran retórico romano o hasta ese mismo imperio romano que se engrandece. No cabe duda de que Lope rescribe la épica para crear un nuevo héroe fundacional, en este caso, Isidro patrón de Madrid, capital de un nuevo imperio. Los nuevos héroes son santos que reconfiguran el imperio como centro del cristianismo. Escrito en su mayor parte bajo Felipe II, monarca que impulsaba la canonización de Isidro, es espejo de un rey que rige desde un monasterio.

Pero, ¿cómo se relacionan estos impulsos épicos con el cuadro de Timantes? El segundo canto del poema, comienza con una alabanza al matrimonio como prólogo al casamiento de Isidro con María de la Cabeza. Tras una minuciosa descripción del novio, la voz poética no sabe cómo describir a María:

Pues la novia, yo no se
cómo pintarla podré,
sino es que, como Timantes,
la cubra a los circunstantes,
porque la entiendan por fe. (vv. 2.156-160)

O sea, la novia llevaría metafóricamente el famoso velo inventado por Timantes ya que el poeta no haya las palabras para describirla. Tras este *recusatio*, tenemos una larga descripción o pintura de María. Explica Sánchez Jiménez: «Nótese este *recusatio*, que enumera los tópicos que la lírica petrarquista utilizaba para describir el rostro de una mujer bella y luego los rechaza a cambio de una belleza basada en la castidad» (2010, p. 225 n. 279). O sea que mientras el primer *recusatio* alude al velo como hipérbole, afirmando que es imposible la descripción de su belleza, este segundo *recusatio* vela a la novia para así mostrar su decorosa castidad.

³⁰ Vega [1599] (2005), vv. 2.446-800. Cervantes, para subrayar su Carrera literaria y su deuda a Virgilio, recurre a descripciones de Ticio e Ixión junto a Cerbero en la *Canción desesperada* de Grisóstomo en el *Quijote* (cfr. De Armas 2002, p. 276-277). Véase Vega [1599] (2005), vv. 2.445-460.

³¹ Las citas de Lope de Vega provienen de la edición de Antonio Sánchez Jiménez (2010).

Además de evocar diversos géneros literarios, Lope transforma el género de la persona con el velo – aquí es una mujer la que debería llevar el velo de Agamenón, lo que recuerda la importancia del velo para la mujer en la tradición cristiana desde San Pablo.³² En el poema, María lleva puesto un manto «que la cabeza descubre | aunque del cabello cubre» (vv. 2.188-189). Vemos su faz («con rostro celestial», v. 2.178), vemos su alegría y belleza. O sea que el velo se normaliza y cristianiza pasando de un hombre que presencia un sacrificio chocante a una mujer piadosa que va a casarse. Al transformarse el género de la persona velada, Lope pasa del reto de una antigüedad chocante a un contra-reformismo piadoso y casto, con pinceladas de alegría basadas en la virtud y la castidad.

6 Argensola y el fallo ingenioso

Poeta, dramaturgo y cronista del reino de Aragón, Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), pasa a Nápoles en 1610 como secretario del nuevo virrey, el conde de Lemos. Su obra poética no fue publicada hasta mucho después de su repentina muerte en Nápoles, cuando su hijo decidió editarlas junto con las de su hermano Bartolomé en 1634. Su clasicismo es tan patente como el de Garcilaso ya que era un erudito que bebía profundamente de los textos de la antigüedad, aunque, al contrario de Garcilaso, expresa su despego de las costumbres paganas. Mientras que Garcilaso nos presenta un poema donde el dolor y la muerte se metamorfosean en brillantes tapices; y mientras Lope de Vega trata del triunfo humilde y épico del amor cristiano; Argensola en su poema «A Flora» prefiere una aguda pluma para elaborar una sátira contra una cortesana. Las mañas de esta dama no llegan a cautivarlo (me refiero a la voz poética) ya que es un nuevo Hipólito ante una Fedra napolitana (Argensola 1972).³³

Una vez pintada la cortesana («con esto le doy fin a tu retrato», v. 478), explica que a pesar de ser pintura satírica, el poema resulta en el crecimiento de la fama de ambos artista y sujeto.³⁴ Es cierto que pinturas de Flora, diosa de las flores y ramera, acrecentaron la gloria de un buen número de pintores del Renacimiento tales como Arcimboldo, Botticelli y Rembrandt (donde la diosa no siempre tiene atributos de cortesana). En

32 Covarrubias explica: «El que lleva la novia quando se casa, de donde se llamó aquel acto velambres y ella y él velado y velada» ([1611] 1987, p. 996, s.v. «velo»).

33 En su artículo sobre la mitología en Argensola, Nereida Muñoz Torrijos, cuando trata de estos versos, describe el mito de Hipólito y Fedra pero y concluye que «él, igual que Hipólito, rechazó contundentemente los favores de la cortesana» (2002, p. 330).

34 Así creció de Apeles y Lisipola fama, solos ellos retratando al hijo del venturoso Filipo (vv. 484-486).

España, las pocas pinturas de Flora, como las de Juan van der Hamen y de Claudio Coello son posteriores a la obra de Argensola (cfr. Rosa López Torrijos 1985, p. 432).

Parece que el poeta está determinado a no acrecentar la notoriedad de la ramera y así decide concluir el poema con un retrato de sí mismo. Esto a pesar de que ya al principio había mantenido que el propósito del poema era «un natural retrato | de nuestras diferentes condiciones» (vv. 19-20), algo que formula a través de sus tercetos. El afán pictórico se desborda mientras nuestro satírico pintor duda de sí mismo: «Alguno con razón me culparía | si me pintase mal» (vv. 508-509), en cuyo caso de dudaría también de la manera en que ha pintado a Flora. Se desvía, entonces, y termina con una pintura inesperada que a su vez refleja el arte de la antigüedad clásica. Se trata del *Juicio de Paris*, cuando éste debe de darle la manzana a la más hermosa:

ni sé bien si fue Zeusis o Timantes,
 (yo me fatigo poco destas cosas,
 por ser disputas de pedantes),
 este pintor, pintando las tres diosas
 delante del pastor troyano puestas,
 desnudas, y del oro codiciosas. (vv. 520-525)

Argensola sabría muy bien que en este caso no se trataba ni de Zeuxis ni de Timantes, pues ni Plinio ni los retóricos mencionan pintura con este tema.³⁵ Al mismo tiempo imita el juego ingenioso de Timantes, pues explica cómo el pintor había pintado tan perfectamente a Juno y Minerva «que no podía | para pintar a Venus mejorarse» (vv. 530-531). Es así que la pinta de espaldas. Mientras que Timantes le dibuja un velo a Agamenón, este nuevo poeta/artista pinta a Venus de espaldas. Esta nueva écfrasis dibuja un fallo ingenioso como lo calificaba Plinio.³⁶ Al estar de espaldas, el pintor no tiene que mostrar ni la inimitable belleza de Venus ni sus lascivas mañas. De las tres diosas, es Venus la que se acerca más a la cortesana y también por ello la incluye de espaldas. Argensola pudo tener como modelo un grabado de Marcantonio Raimondi sobre el tema (1510-1511) «hecho de acuerdo con un cuadro desaparecido de Rafael sobre el mismo tema» (Vosters 1990, p. 74). Como más adelante la pintará Rubens, Minerva aparece de

35 «Pliny in his account of Greek paintings in the thirty-fifth book of his Natural History does not happen to mention a representation of the Judgment of Paris, but, considering the popularity of the theme and the variety of representations in Roman times, there must have been several famous Greek compositions then extant» (Richter, Smith 1953, p. 184).

36 Argensola conocería bien lo dicho por Herrera en sus anotaciones: «Plinio en el lib. 35, cap. 10, que dice de él que en todas sus obras se entiende más que lo que se pinta; y siendo suma la arte se le aventaja el ingenio» (Pepe, Reyes 2001, p. 953).

espaldas, habiéndose desnudado para el juicio, y observa los cielos donde se hallan Apolo y Júpiter en sus sendos carros.

Raimondi y Rafael habían pintado el disgusto de Minerva, diosa de la sabiduría, al tener que desnudarse para el juicio. Argensola no sólo troca a Minerva por Venus, sino que la obra de Raimondi le permite al poeta crear otro retrato ingenioso.³⁷ Dándole las espaldas a Flora, hace un gesto de rechazo, y así se dibuja a sí mismo: «verás por las espaldas mi retrato» (v. 542). Así se dibuja Argensola como figura de sabiduría que puede resistir la belleza y las mañas de una cortesana. El velo de Timantes se transforma en sátira juguetona, muy lejos del dolor opaco de Timantes, del la brillante tristeza de Garcilaso y de la alegría humilde de Lope de Vega.

En conclusión, el velo de Timantes, alabado por ingenioso y criticado como fallo artístico revela el clasicismo de toda una serie de poetas del dieciséis y principios del diecisiete quienes utilizan este recurso para competir con una pintura inexistente, cuyo vacío refleja el vacío del velo. Los doloridos de Timantes apuntan al deseo dolorido de recobrar un pasado perdido. Juan Boscán es el que más de cerca imita a Timantes, transformando el velo en silencio e imposibilidad de expresar su dolor y sus celos. En Garcilaso los cuatro varones clásicos se metamorfosean en cuatro ninfas que doran la tristeza con mitos y figuras de gran belleza, rescatando un pasado cuya lejanía hace de esta necromancia un nuevo cuerpo que encarna las melancólicas maravillas de un pasado dorado. Es este nuevo arte que va a retar a los poetas de la época. Herrera, en sus *Anotaciones*, casi compite con ambos Garcilaso y Timantes ya que crea su propia écfrasis de la pintura clásica, y emite su juicio: se trata de un fallo por parte del pintor, aunque es fallo que impele la imaginación del espectador. Lope, en una revisión radical de la obra, incluye el velo en un poema épico-hagiográfico donde el velo esconde a una labradora santa, cuya verdadera belleza es la castidad. Y es ese mismo velo el que recuerda a la mujer debe velarse al entrar en el templo. Del campo y del templo, pasamos a Nápoles donde Lupercio Leonardo de Argensola alude al velo en la pintura de una cortesana. Compitiendo con Garcilaso, ensaya una visión de la antigüedad pero de manera moralizante. Aquí el velo se convierte en la representación de Venus de espaldas. No esconde la tristeza sino su seductora belleza, y los procedimientos de una cortesana. Y para mostrar el total rechazo de la cortesana en esta sátira, el yo del poema se pinta a sí mismo de espaldas. El brillo de la antigüedad se preserva, pero incita a la crítica y la sátira. Es así que el ingenioso velo concebido por Timantes desata toda una serie de competencias que intentan cubrir el vacío de la pintura perdida con nuevas palabras y conceptos. Aunque al borde del olvido, un objeto de la

37 La Venus de espalda también puede recordar, *Venus y Adonis*, pintura de Tiziano que se hallaba en los palacios españoles de la época y donde Venus se mostraba de espaldas.

antigüedad clásica surge de la nada, de palabras fugaces que regresan al mundo como si fuesen conjuros olvidados. El misterioso objeto, como si fuera cuerpo recuperable, se muestra a su público para encarnar celos y sátira, brillo y tristeza, vacío y belleza, conceptos e imágenes que brotan de un encuentro imposible entre tiempos y civilizaciones.

Bibliografía

- Álvarez, María Consuelo; Iglesias, Rosa María (eds.) (1983). *Giovanni Boccaccio: Genealogía de los dioses paganos*. Madrid: Editora Nacional.
- Barkan, Leonard (1999). *Unearthing the Past: Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Barnard, Mary E. (2013). «Gifts for the Vicereine of Naples: the Weavings of Garcilaso's Third Eclogue». In: Barnard, Mary E.; De Armas, Frederick A. (eds.), *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 3-30.
- Beardsley, Theodore S. (1970). *Hispano-classical Translations Printed Between 1482 and 1699*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Bloom, Harold (1980). *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press.
- Boscán, Juan [1543] (1999). *Obra completa*. Edición de Carlos Clavería. Madrid: Cátedra.
- Calvo Serraller, Francisco (1991). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Clavería, Carlos (1999). «Introducción». En: Clavería, Carlos (ed.), *Boscán, Juan: Obra completa*. Madrid: Cátedra, pp. 7-35.
- Covarrubias, Sebastián de [1611] (1987). *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla.
- Cruz, Anne J. (1988). *Imitación y transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins; Purdue University. Monographs in Romance Languages.
- De Armas, Frederick A. (2002). «Cervantes and the Virgilian Wheel: the Portrayal of a Literary Career». In: Cheney, Patrick; De Armas, Frederick A. (eds.), *European Literary Careers: The Author from Antiquity to the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 268-285.
- García Galiano, Ángel (2010). «Las polémicas sobre Cicerón en el Renacimiento europeo». *Escritura e imagen*, 6, pp. 241-266.
- Girolami Cheney, Liana de (2006). *The Homes of Giorgio Vasari*. New York: Peter Lang.
- Goldhill, Simon (2009). «Review of Webb, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*» [online]. *Bryn Mawr Classical Review*. URL <http://bmc.brynmawr.edu/2009/2009-10-03.html> (2017-06-12).

- Göttler, Christine (2013). «The Temptation of the Senses at the Sacro Monte Di Varallo». In: Boer, Wietse de; Göttler, Christine (eds.), *Religion and the Senses in Early Modern Europe*. Leiden: Brill, pp. 393-452.
- Greenblatt, Stephen (2011). *The Swerve: How the World Became Modern*. New York: Norton & Company.
- Greene, Thomas M. (1982). *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale University Press.
- Herrera, Arnulfo (1996). *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Zandoval Zapata*. México: UNAM.
- Lapesa, Rafael (1986). *La trayectoria poética de Garcilaso*. 2a ed. Madrid: Revista de Occidente.
- Leonardo de Argensola, Lupericio (1972). *Rimas*. Edición de José Manuel Bleca. Madrid: Espasa-Calpe.
- López Bueno, Begoña (1997). «Introducción». En: López Bueno, Begoña (ed.), *Las 'Anotaciones' de Fernando de Herrera: Doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- López Torrijos, Rosa (1985). *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Lorenzo, Javier (2007). *Nuevos casos, nuevas artes: Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*. New York: Peter Lang. Currents in Comparative Romance Languages and Literatures 158.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1919). *Juan Boscán*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.
- Moffitt, John F. (2005). «Sluter's Pleurants and Timanthes' Tristitia Velata: Evolution Of, and Sources for a Humanist Topos on Mourning». *Artibus et Historiae*, 51, pp. 73-84.
- Montagu, Jennifer (1994). «Interpretations of Timanthes' Sacrifice of Iphigenia». In: Onians, John (ed.), *Sight and Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*. Oxford: Phaidon, pp. 305-325.
- Muñoz Torrijos, Nereida (2002). «La presencia de la mitología clásica en las Rimas de Lupericio Leonardo de Argensola». *Alazet: Revista de Filología*, 14, pp. 323-331.
- Navarrete, Ignacio (1994). *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: University of California Press.
- Pepe, Inoria; Reyes, José María (eds.) (2001). *Herrera, Fernando de: Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid: Cátedra.
- Porqueras-Mayo, Alberto (1970). «La ninfa degollada de Garcilaso (Égloga III, versos 225-232)». En: Magis, Carlos H. (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas* (Mexico D.F., 26-21 de agosto de 1968). Mexico: El Colegio de Mexico, pp. 73-92.
- Portús, Javier (2008). «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro». *Anales de Historia del Arte*, núm. esp., pp. 135-149.

- Rackham, Harris (transl.) (1952). *Pliny: Natural History*, vol. 9, Books 33-35. Cambridge: Harvard University Press.
- Reichenberger, Arnold G. (1951). «Boscán and the Classics». *Comparative Literature*, 3, pp. 97-118.
- Richter, Gisela M. A.; Smith, Ray Windfield (1953). «A Glass Bowl with the Judgment of Paris». *The Burlington Magazine*, 95, pp. 184.
- Rubin, Patricia Lee (1995). *Giorgio Vasari: Art and History*. New Haven: Yale University Press.
- Sánchez-Jiménez, Antonio (2010). «La génesis del *Isidro* (1599) y la carrera literaria de Lope de Vega: A propósito de la *rota Vergilii*». *Anuario Lope de Vega*, 16, pp. 143-153.
- Shoemaker, William H. (1972). *Los artículos de Galdós en 'La Nación' 1865-66, 1868*. Madrid: Ínsula.
- Spencer, John R. (transl.) (1970). *Alberti, Leon Battista: On Painting*. New Haven: Yale University Press.
- Spitzer, Leo (1952). «Garcilaso, Third Eclogue Lines 265-271». *Hispanic Review*, 20 (3), pp. 243-248.
- Torrego, Esperanza (trad.) (1987). *Plinio: Historia natural*. Madrid: Visor.
- Vega, Garcilaso de la (1981). *Obras completas*. Edición de Elias L. Rivers. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de [1599] (2010). *El Isidro*. Edición de Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.
- Vega, Garcilaso de la (2011). *Poesía castellana completa*. Edición de Consuelo Burell. Madrid: Cátedra.
- Vosters, Simon A. (1990). *Rubens y España: Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Webb, Rutth (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham, England; Burlington VT: Ashgate.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Literatura e ideas en torno a don Bernardo de Sandoval y Rojas

Luis Gómez Canseco
(Universidad de Huelva, España)

Abstract When Don Bernardo de Sandoval was elected Archbishop of Toledo in 1599, a circle of intellectuals, including writers such as Góngora, Cervantes, Valdivieso, Espinel and others, formed around him. Beyond patronage and courtly praise, these writers formulated an ideology having to do with political and social issues of particular interest to the prelate, among them poverty, the Expulsion of the *Moriscos*, the governance of the Spanish kingdom and empire and the policy towards the North African region.

Sumario 1 Un docto prelado. – 2 Don Bernardo en octavas. – 3 Entre doctrina y literatura: pobres y brujas. – 4 La sangre de los moriscos. – 5 Políticas y ficciones: los males del reino.

Keywords Literature. Politics. Ideology. Bernardo de Sandoval y Rojas.

Para Valle Ojeda, serenísima

1 Un docto prelado

Don Bernardo de Sandoval y Rojas, tras su incorporación al arzobispado de Toledo en 1599, mantuvo una pequeña corte de letrados y escritores, entre los que se encontraban gentes bien conocidas para la historia de la literatura. El cronista Pedro de Valencia recordaba las conversaciones sagradas a las que el cardenal era aficionado,¹ y en las que también hubieron de participar clérigos y eruditos cercanos al prelado, como Eugenio de Robles, capellán en Toledo, fray Hortensio Félix Paravicino, el maestro José de Valdivielso y el licenciado Francisco Márquez Torres,

1 «Vuestra Señoría Ilustrísima [...] gusta de entretenerse o en lección o en conversación de la doctrina y libros sagrados. A esta comunicación ha Vuestra Señoría Ilustrísima sido servido de admitirme algunas veces, y en ellas me ha dado caudal con su doctrina, para que pueda y me atreva a ofrecerle este tratado» (Ortiz 2014, p. 354). Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación MINECO FFI2012-32383 y PAIDI HUM-7875.

amigos ambos de Cervantes y firmantes de las aprobaciones para el segundo *Quijote*,² fray Cristóbal de Fonseca, autor del famoso *Tratado del amor de Dios*, o Tomás Tamayo de Vargas, por entonces profesor de la Universidad de Toledo.³ En 1613, Quevedo pretendió aproximarse a ese círculo dirigiendo al arzobispo unas *Lágrimas de Jeremías castellanas* en las que, entre alardes de erudición bíblica, se presentaba como «teólogo complutense». No parece, sin embargo, que le sirviera de mucho, pues la obra nunca llegaría a ver la luz.⁴

Además de teólogo, don Bernardo, que había recibido una sólida formación entre Alcalá de Henares y Salamanca bajo la tutela del cronista Ambrosio de Morales,⁵ se mostró siempre inclinado al arte, la arquitectura y las humanidades y pudo incluso que tuviera sus dejes literarios.⁶ Por ello gustó siempre de la compañía de poetas y escritores, que, al tiempo, buscaron el amparo de su generosidad. Pueden contarse entre ellos al licenciado Pedro Várez de Castro, impresor del primer *Guzmán de Alfarache*, que ejerció como agente del arzobispo hasta 1606; a Cristóbal de Mesa, que le consagró una canción en las *Rimas* de 1611;⁷ a Baltasar Elisio de Medinilla,

2 En torno a Robles, véase Castellanos de Losada (1864, pp. 736-738); sobre Valdivielso, Aguirre (1965); y para Márquez Torres, Canavaggio (1989).

3 Fonseca dedicó a don Bernardo su *Segunda parte de la Vida de Cristo Señor Nuestro*, estampada en 1601 por Tomás Guzmán, impresor del arzobispo, mientras que Tamayo de Vargas le dirigió en 1616 su *Defensa de la descendión de la Virgen Nuestra Señora a la Iglesia de Toledo*.

4 Quevedo se explayó en los encomios de la dedicatoria de las *Lágrimas*: «En esto ofrezco mis estudios, que son cortos, y mis deseos, que son grandes, a la clemencia, santidad y doctrina de V.S. Ilustrísima, que sabe premiar voluntades, perdonar y disculpar yerros. Dé Dios a V.S.^a Ill.^a la vida y salud que España y la religión ha menester» (Wilson, Blecau 1953, p. 5). Para la relaciones de Quevedo con don Bernardo, Jauralde Pou (1999, pp. 157-158, 166, 258 y 291-292).

5 A Morales se refiere en su testamento como «mi ayo y maestro, y de quien fui muy querido» (Vázquez 1992, p. 156).

6 Así lo han entendido Vázquez (1992, pp. 134-140; 2001, p. 1034) y Rey Hazas (2005, p. 39) a partir de los versos de Cervantes en el *Viaje del Parnaso*: «Hace monseñor versos y rehusa | que no se sepan, y él los comunica | con muchos [...]. | ¿Qué mucho, pues, si no se le levanta | testimonio a un pontífice poeta, | que digan que lo es?» y «El otro, cuyas sienes ves ceñidas | con los brazos de Dafne en triunfo honroso, | sus glorias tiene en Alcalá esculpidas; | en su ilustre teatro vitorioso | le nombra el cisne, en canto no funesto, | siempre el primero, como a más famoso» (Sevilla, Rey 1995, pp. 1286-1289). Sobre la relación de don Bernardo de Sandoval con las letras, véase Laínez Alcalá (1945; 1958, pp. 175-224), Goñi Gaztambide (1980, pp. 170-172 y 186-188), Ontoria Oquillas (1993, pp. 51-55), Palacios Gonzalo (2001, pp. 87-95) y Berzosa Martínez (2007, pp. 338-344). En torno a su interés por el arte y la arquitectura, González de la Peña (1990), Ontoria Oquillas (1993, pp. 55-56), Heredia Moreno (1998, 2003) y Palacios Gonzalo (2001).

7 Mesa (1611, ff. 131v-133v). Laínez Alcalá (1945, pp. 187-189) apuntó que la canción «Soberano señor, sacrosanta alma», ubicada inmediatamente antes en las mismas *Rimas*, estaba también dedicada al cardenal, aun cuando, en verdad, se dirige al papa Paulo V.

que, hacia 1614, describió en verso el cigarral de Buenavista, reformado por el cardenal y sede circunstancial para esos encuentros de letrados;⁸ o a Juan Valladares de Valdelomar, que le dedica dos sonetos en su *Caballero venturoso*, solicitando el amparo del clérigo y recordando su generosidad.⁹ Por su parte, Lope de Vega compuso la canción *Al ilustrísimo cardenal de Toledo en la traslación de los huesos de sus padres y hermanos a su santa Iglesia y entierro*, solicitando patrocinio bajo la fórmula «Alejandro español y dueño mío» (Carreira, Sánchez Jiménez 2006, pp. 441-448). El poema apareció en las *Rimas sacras*, de 1614, junto con los tercetos *Habiendo oído predicar al ilustrísimo señor don Bernardo de Rojas, arzobispo de Toledo, cuarto día de Navidad en su Santa Iglesia, le envió el sermón Lope de Vega de la misma suerte que le predicó su señoría ilustrísima, en estos versos* (Carreño 2006, pp. 468-486).¹⁰ Solo un año después se representó en Toledo su auto sacramental *El labrador de la Mancha*, donde don Bernardo aparece presidiendo la ceremonia eucarística como un «Salomón divino» y un «nuevo Melquisedec» (Granja 2000, pp. 246-247).¹¹ También Góngora dejó un elogio del prelado en *Las firmezas de Isabela*, hacia 1610,¹² y Cervantes lo presentó en *La gitanilla* en términos risueñamente mitológicos como «el anciano Saturno | la barba pule y remoza, | y aunque es tardo, va ligero, | que el placer cura la gota» (García López 2005,

8 En su poema, Medinilla hace una invitación al retiro: «Vos, ¡oh Señor! volved a vuestra vega, | dejando aquel profundo y ciego abismo, | Scila y Caríbes de la vida y alma» (Gauna Orpianesi 2008, p. 186). En el cigarral de Buenavista, parece que llegaron a representarse algunas piezas teatrales, como puede seguirse del propio Medinilla y de Tirso de Molina en *Los cigarrales de Toledo*: «en la mayor de las hermosas salas que en Buenavista conservan la memoria de su Ilustrísimo dueño, fábrica digna de la mayor mitra del mundo, aguardaba la Comedia el más bello e ilustre auditorio que dio estimación al Tajo» (Vázquez Fernández 1996, p. 217). Véase al respecto Láinez Alcalá (1958, p. 197), Mora del Pozo (1991, 2: p. 383), Vázquez (1992, p. 138) y Madroñal (1999, pp. 81, 102-104; 2002, p. 289).

9 Cfr. Bonilla, Serrano y Sanz (1902, 1: pp. 275-277) y Cruz Casado (2008, pp. 273-274).

10 Años después recordaría ese ejercicio al tratar de la memoria en el prólogo de *La Arcadia, comedia famosa*: «Al ilustrísimo arzobispo de Toledo don Bernardo de Rojas oí un sermón entre los dos coros, y se le envió el día siguiente escrito en verso, como anda impreso en mis *Rimas sacras*. Esto es posible porque no se obliga la memoria a las mismas palabras, sino las mismas sentencias, y es más fuerza del ingenio que suya» (1620, f. A2). Para una valoración de este poema, Novo (1990, pp. 239-246), Madroñal (1999, pp. 21-22) o Pedraza Jiménez (2003, p. 150).

11 Al inicio del texto también se califica la residencia arzobispal de Buenavista como «dichosa casa» y «divino Aranjuez». Lope se había ordenado como subdiácono en Toledo en marzo de 1614 de manos de don Melchor de Soria y Vera, obispo de Troya *in partibus infidelium*, como explicaba al poco al duque de Sessa. Cfr. Amezúa (1934-1943, 3: p. 138).

12 «Oro el cayado, púrpura el vestido, | insignias son de su pastor, y en ellas, | digo en las señas rojas, su apellido | nos dice, cuando no en las cinco estrellas; | si al que hoy de mitra el Tajo ve ceñido | viera el Tíber de tres coronas bellas, | a Germania hiciera, y a Turquía, | sus cinco estrellas ver al mediodía» (Carreira 2000, pp. 106-107).

p. 35).¹³ Más adelante, en el prólogo al *Quijote* de 1615, agradecería que el de Toledo, junto con el conde de Lemos, «sin que los solicite adulación mía ni otro género de aplauso, por sola su bondad», hubieran tomado a su cargo «el hacerme merced y favorecerme» (Rico 2004, p. 677).¹⁴ Así lo confirmaba Salas Barbadillo en *La estafeta del dios Momo*, asegurando que había premiado a Vicente Espinel «mandando que se le señalase un tanto cada día, para que pasase su vejez con menos incomodidad» y que ejercitó «la misma piedad con Miguel de Cervantes, porque le parecía que el socorrer a los hombres virtuosamente ocupados era limosna digna del Primado de las Españas» (1627, ff. 8v-9r). Espinel, que le dedicó su *Marcos de Obregón* en 1618, no quiso limitarse a una mera alabanza cortesana, y reservó a don Bernardo el papel que «Vuestra Merced» tenía en el *Lazarillo*, convirtiéndolo, así como así, en interlocutor de su pícaro escudero. Trajo además hasta la ficción a varios de esos hombres de letras cercanos al cardenal, como fray Hortensio Félix Paravicino, a quien Marcos escucha en sus quehaceres de orador sagrado, aunque también firme una de las aprobaciones, fray José de Valdivielso, los predicadores fray Cristóbal de Fonseca y fray Gregorio de Pedrosa, Bernardino y Luis de Oviedo, secretario uno y camarero otro del cardenal, Francisco Salgado, albacea de su testamento, los poetas Luis Tribaldos de Toledo y Luis de Góngora o el sabio Pedro de Valencia.¹⁵

Toda esa corriente de elogios encontró un cauce oficial en la consagración de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo en 1616. La relación de los festejos que con tal motivo se celebraron quedó plasmada en el libro *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario que erigió en la Santa Iglesia de Toledo el ilustrísimo y reverendísimo señor cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo* del licenciado Pedro de Herrera, impreso un año después. La obra se abría con un detallado bosquejo de la capilla, al que seguían una *Relación de las fiestas* y, ya con foliaciones independientes, la edición de los *Sermones*

13 El poema ha sido interpretado como una crítica a la corrupción del régimen de Lerma, pensada en favor de la reina doña Margarita, con quien el prelado mantuvo una estrecha relación. Cfr. Forcione (1982, pp. 208-215) y Zimic (1996, pp. 27-29). José María Asensio (1902, p. 32) también atribuyó - muy a la ligera - a Cervantes los versos «Pusiste, Rey, con modo soberano | a don Bernardo Sandoval y Rojas», compuestos en 1605 con motivo del bautizo del príncipe Felipe en Valladolid. Véase asimismo Pérez Míguez (1905, p. 105).

14 Para encarecer ese vínculo se hizo pública en 1861 una supuesta carta de Cervantes dirigida al cardenal Sandoval, cuya falsedad puso Rodríguez Moñino (1962) sobre el tapete. Véase también Astrana Marín (1948-1958, 5: pp. 356-358; 6: p. 435; 7: p. 305).

15 George Haley (1994, pp. 97 y 195-196) ya señala esa abundante presencia de personajes pertenecientes al círculo del arzobispo. El mismo Haley (1994, p. 82) anota los posibles vínculos de Espinel con el cardenal Sandoval.

que se predicaron en la santa iglesia de Toledo¹⁶ y un *Certamen poético* que Parvicino dispuso en diez temas, atentos casi siempre al encomio cardenalicio.¹⁷ Entre los participantes asoman gentes directamente ligadas al cardenal, como el licenciado Márquez Torres, Tribaldos, Valdivielso o Espinel,¹⁸ junto con autores señalados, como Alonso de Bonilla, Antonio Hurtado de Mendoza, Suárez de Figueroa, Mesa, Juan de Jáuregui, Torres Rámila – que pocos meses después firmaría su *Spongia* – o Góngora, que echó el resto con el soneto «Esta que admiras fábrica, esta prima» y las octavas «Era la noche, en vez del manto obscuro». Resulta llamativa la ausencia de Lope de Vega, que un par de años antes hacía méritos ante el cardenal y que ahora quedaba ostensiblemente fuera y en un territorio tan querido para él como lo fue Toledo, donde había encabezado en 1605 las fiestas por el nacimiento del futuro Felipe IV, organizado en 1608 la justa *Al Santísimo Sacramento* y participado activamente en las celebraciones por la beatificación de santa Teresa de 1614. Acaso por la vaivenes de su inestable vida, Lope quedó fuera de ese entorno letrado, donde Góngora terminó por confirmar su triunfo poético, solo tres años después de que las *Soledades* y el *Polifemo* hubieran salido al mundo.¹⁹

16 Las prédicas correspondieron a don Bernardo de Sandoval y Rojas, canónigo de Toledo y primo del cardenal, al agustino fray Cristóbal de Fonseca, a fray Hortensio Félix Paravicino, fray Juan de Arauz, fray Luis de la Oliva, fray Miguel Pérez de Heredia, fray Alonso Loarte, fray Gregorio de Pedrosa, amigo personal de Pedro de Valencia y confesor de don Rodrigo Calderón, y al jesuita Jerónimo de Florencia.

17 Los temas propuestos, vinculados distintos géneros poéticos, eran una canción real a la ascensión de la Virgen; diez octavas a la descendión de la Virgen a la iglesia de Toledo; una glosa en ocho coplas castellanas; un romance de ochenta versos sobre santa Leocadia y san Ildefonso; un soneto «atando la majestad del edificio a un epitafio debido a los huesos de los padres y hermanos del cardenal»; un jeroglífico sobre la imagen, el edificio y su dueño; veinte tercetos al cardenal en su dignidad eclesiástica; un epigrama latino para inscripción de las urnas; treinta versos heroicos en torno a la iglesia de Toledo; y una *ode*, a imitación de la XII.1 de Horacio, sobre los arzobispos de la misma iglesia toledana. Cfr. Herrera (1617, ff. 1r-2r). En el colofón de la obra (f. 141v) se explicaba que, para la ocasión, se había hecho una selección de entre los textos presentados y se anunciaba un futuro libro con el resto.

18 Espinel pudo participar también con una glosa firmada bajo el seudónimo de «El Escudero», en referencia directa a su *Marcos de Obregón*, que entonces se gestaba. Cfr. Navarro González (1979).

19 En torno a estas fiestas y su relación, véase Alenda y Mira (1903, 1: pp. 183-184), Valbuena Briones (1980, pp. 753-755), Madroñal (1999, pp. 83-84; 2002, pp. 286-287) y Micó, *Todo Góngora*. Sobre los vínculos toledanos de Lope, véase Entrambasaguas (1969) y Madroñal (1999, pp. 13-23; 2002, pp. 280-281); y sobre su reacción airada en la comedia *El capellán de la Virgen*, Millé y Giménez (1928, pp. 195-201), que, no obstante, apunta que el Fénix y sus amigos, más que ser excluidos, «se abstuvieron de concurrir».

2 Don Bernardo en octavas

Tras la literatura y la alabanza áulica, también se perfilaba la política. No podía ser menos para quien, como el cardenal, ocupaba una posición más que destacada en la corte de Felipe III y formaba parte del Consejo de Estado. Aun así, el embajador de la Serenísima República de Venecia Simeone Contarini describía en 1605 al arzobispo como persona muy ajena a la materia política: «El cardenal de Toledo es hombre que afecta la justicia y la razón, poco plático en cosas de Estado ni otra alguna; hombre de verdad y que se ceba en la lisonja y vase tras los muchos; es poco reposado y tiene más autoridad que mano en los negocios» (1857, p. 570).²⁰ Parece, no obstante, que su intervención no fue tan a tontas como quería el veneciano, sobre todo después de que en 1608 aceptara el cargo de Inquisidor General. De esa labor realizada por don Bernardo como cardenal, arzobispo, consejero e inquisidor, hizo una puntual relación fray José de Valdivielso en el *Sagrario de Toledo: Poema heroico*, auspiciado, como no podía ser menos, por el propio cardenal.²¹

La obra, impresa en 1615 y hondamente empapada de gongorismo,²² incluye una biografía del prelado en la que se revisan los hitos más señalados de su vida y los principales rasgos de su carácter. Acudiendo a un recurso garcilasiano, se trae a un personificado río Tajo que describe un tapiz, en el que se profetiza un futuro gobierno de Felipe III, asistido por «dos héroes valerosos», que no son sino el duque de Lerma y su tío don Bernardo. Allí se hace recuento de su origen familiar, de su fervor por las letras y de sus estudios universitarios. Valdivielso repasa su carrera eclesiástica, desde sus inicios como canónigo en Sevilla, hasta los episcopados de Ciudad Rodrigo, Pamplona y Jaén, que ocupó antes de acceder al arzobispado de Toledo, el cardenalato de Santa Anastasia y el cargo de Inquisidor General. Don Bernardo se presenta entregado al gobierno eclesiástico, ocupado en reformas y fundaciones pías, pleiteando por el Adelantamiento de Cazorla, deseoso de una vida retirada y consagrado al estudio: «Mírale inseparable compañero | de los discretos libros, en quien libra | el desengaño contra el

20 Por el contrario, el nuncio Gasparo Caetani acompañó la propuesta para su cardenalato con un encendido elogio de su persona y su gobierno eclesiástico. Cfr. Goñi Gaztambide (1980, pp. 173-174).

21 La dedicatoria, dirigida «Al ilustrísimo señor don Bernardo de Sandoval y Rojas... mi señor», comienza reconociendo ese auspicio: «Por muchos títulos es de V.S.I. Este poema, ya por haberme mandado que le escriba» (1616, f. †6r).

22 La influencia de Góngora, más allá de la lengua poética, alcanza también a la concepción de un texto que el propio autor definió como «Poema heroico», ahondando en la opción de una épica sin fábula que ya se había desarrollado en las *Soledades*. Para el gongorismo de Valdivielso, véase Madroñal (2002, pp. 285-286), y sobre el concepto gongorino de poesía heroica, Blanco (2012, pp. 133-172).

lisonjero | tiempo» (1616, f. 452v). Aun así, se destaca su labor en Consejo de Estado, su protagonismo en los bautizos reales, su proximidad a la reina doña Margarita, la elaboración del *Index librorum prohibitorum et expurgatorum* en 1612 o su clemencia en los autos de fe.²³

Hay dos cuestiones que el maestro Valdivielso quiso subrayar de manera significativa. La primera de ellas es la caridad de don Bernardo para con los pobres y su preocupación por los más débiles. Ya Lope, en su sermón versificado de 1614, ponía en boca del prelado una significativa declaración: «Adviertan los que viven en el templo | de diezmos y sudor de gente pobre | - que a mí primero en esto me contemplo - | que el pobre pide lo que al rico sobre, | las migajas, las sobras agradece, | no el oro que os adorna, sino el cobre» (Carreira, Sánchez Jiménez 2006, p. 484). Y Gil González Dávila lo confirmaba años después en su *Teatro eclesiástico*, haciendo relación precisa de sus dádivas y misericordias:

Daba de limosna en cada un año en todos los archiprestazgos y vicarías del arzobispado cincuenta mil ducados, que en diez y nueve años que fue arzobispo monta esta partida novecientos y cincuenta mil ducados. En la puerta de su palacio se daban de limosna a los pobres mendicantes en cada un año doce mil ducados. Esta partida importa en los diez y nueve años docientos y veinte y ocho mil ducados. Y sin estas limosnas, hizo otras muy cuantiosas a obispos perseguidos por la fe, encomendados de los santos pontífices romanos, que vivieron en su tiempo. He leído los breves originales, que son muchos, y quede dicho que para hacer bien a todos, tenía las arcas y las entrañas abiertas. (1645, pp. 281-282)²⁴

A lo largo de ocho octavas, Valdivielso quiso presentar a su señor como «limosnero príncipe cristiano», alabando su diligencia en la redención de presos, el dinero que enviaba a los hospitales, la ayuda que prestó a las órdenes religiosas y a los pobres en momentos de carestía, el sustento diario de doce pobres en las principales villas de su arzobispado, su auxilio para con los monasterios necesitados o al generoso trato que dio a sus esclavos, a los que terminó concediendo la libertad (1616, f. 460r).²⁵ En un ejercicio casi humorístico de adulación, el poeta trae como elemento de comparación al muy cervantino gigante Briareo, que, encarnado en el arzobispo, emplea sus cien brazos para quitarse a sí

23 Muy posiblemente aluda al auto de fe celebrado en Toledo el 10 de mayo de 1615, en presencia de la infanta Ana, futura reina de Francia, y en el que el cardenal mitigó las penas de varios condenados. Cfr. Ontoria Oquillas (1993, pp. 47-48).

24 En ese afán de caridad y justicia distributiva, don Bernardo llegó a intervenir para que se abaratara el precio de la carne en Toledo. Cfr. Láinez Alcalá (1958, p. 108).

25 En efecto, don Bernardo liberó en su testamento a sus esclavos. Cfr. Vázquez (1992, p. 153).

mismo bienes que entrega de inmediato a los pobres para ganarse así la salvación eterna:

Mírale que los pobres tributario,
cuyas emulará manos Briareo,
ganando sin escrupúlo usuario
más que ciento por uno en tanto empleo
que nombre asquiere de eleemosinario,
porque dando de dar crece el deseo
y rico por los pobres se empobrece
y pobre por los pobres se enriquece. [...]
Sus entrañas y puertas conocidas,
que las hayan los pobres siempre abiertas,
honras salvando, redimiendo vidas,
las unas y las otras semimuertas;
que las manos de Dios agradecidas,
piadoso, a su piedad abren las puertas
del cielo las limosna que le ha hecho
guardadas en su mano y en su pecho. (1616, ff. 455r-456r)

La segunda cuestión en la que el poema se detiene es la expulsión de los moriscos, a la que se reserva un importante papel en esa profecía del Tajo. Para empezar, se anuncia que Felipe III «expelerá de los hispanos riscos | la herética nación de los moriscos», con lo que «escribe en perdurable historia | de la inmortalidad en los anales | esta sin sangre célebre vitoria». El encargado de ejecutar la decisión real es el duque de Lerma, al que el monarca «por segundo del reino le pregona | viendo que por su aviso, esfuerzo y maña, | del sórdido morisco salva España» (1616, ff. 433v-436v). A pesar de que el poema se publicó en 1616 – tres años después de que se diera por concluida la expulsión –, Valdivielso reservó el asunto para dar cierre a su biografía del prelado, al que se presenta firme en la decisión del Consejo de Estado, pero compadecido a la vez con la suerte de esos mismos moriscos. Sin embargo, para subrayar la maldad del enemigo, se cuenta cómo un grupo de moriscos intentó quemar la Virgen del Sagrario y con ella al arzobispo en persona, que dirige entonces un devoto parlamento a la imagen:

Mira que en la expulsión justificada
del sarraceno infido, aunque le deba
a su seso y prudencia consultada,
que con satisfacción el rey aprueba,
que, el alma tiernamente lastimada
del trato del morisco, oye la nueva
en que intentaba por mayor contrario

quemarle con la imagen del Sagrario. [...] «Efigie santa, ¿yo con vos atado con gruesas sogas? ¡Ay, si mereciera, viéndoos ilesa a vos, morir quemado con tal imagen a mi cabecera! Que escala sois del cielo y, abrazado a vos, por vos al mismo Dios subiera, pues hasta Dios llegáis y en mejor fuego me viera arder en sus bellezas ciego». (1616, f. 460v)

Es evidente que el cardenal quiso hacer un ejercicio de autopropaganda a través de los versos de Valdivielso. Por eso se presentó en profecía, con pose heroica, subrayando su dimensión humana e intelectual, pero trayendo a primer plano una intervención política en la que la firmeza aparecía unida a la mesura y la caridad. El poema heroico *Sagrario de Toledo* es un buen ejemplo de esa literatura compuesta en torno a don Bernardo de Sandoval, vinculada a los intereses políticos y eclesiásticos del prelado y que pretendió respaldar sus decisiones e incluso, hasta donde fuera posible, influir sobre ellas.

3 Entre doctrina y literatura: pobres y brujas

Ese interés de don Bernardo por la pobreza fue compartido por un considerable número de contemporáneos, que miraron con ojos preocupados tanto la situación de los pobres verdaderos como los abusos de los fingidos, para señalar a la ociosidad como origen del problema. Ya en 1598, a finales del reinado de Felipe II, el doctor Cristóbal Pérez de Herrera había publicado sus *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos* y, con la inercia del reinado anterior, se preparó una pragmática, que seguía de cerca las propuestas de Herrera, aunque nunca llegó a entrar en vigor.²⁶

En el entorno del arzobispo, quien formuló ese discurso sobre la protección de los pobres verdaderos y contra la ociosidad fue Pedro de Valencia,

²⁶ *Del amparo de los verdaderos pobres destes reynos y reducción de los vagabundos dellos*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 18728/26, ff. 1-14. Pérez de Herrera encabezaba un muy activo grupo de letrados y funcionarios reales, entre los que se contaban Alonso de Barros, Hernando de Soto, en cuya *Filosofía cortesana* (1587) se afirmaba que «Del ocio nace pobreza y del trabajo riqueza», Francisco de Vallés, autor de una carta «al doctor Cristóbal Pérez de Herrera, médico de su Majestad, respondiendo a una carta que le escribió, cerca del amparo y reformation, que trata de los pobres mendigos, animándole que prosiguiese lo comenzado», o el mismo Mateo Alemán, firmante de otra carta que «trata de lo hecho cerca de la reducción y amparo de los pobres del reino». En torno a este grupo, afín al partido castellanista de Mateo Vázquez en la corte de Felipe II, véase Cavillac (1975, p. XLVII; 1998, p. 90), Márquez Villanueva (1990, pp. 549-551).

que, desde su llegada a la corte en 1607, ejerció las veces de intelectual de cámara y asesor político. Un biógrafo contemporáneo señaló al prelado como uno de sus principales amigos en la corte: «De los príncipes, el cardenal de Toledo don Bernardo &, el duque de Feria, el condestable, el conde de Lemos, don Juan de Idiáquez, el marqués de Velada etc.» (BNE Ms. 5871, f. 136v). Esa relación con don Bernardo de Sandoval tuvo que comenzar pronto, pues ese año de 1607 el cardenal le encargó un informe *Sobre el pergamino y láminas de Granada*. Bien es cierto que Valencia había mantenido correspondencia de carácter político con los confesores reales fray Gaspar de Córdoba y fray Diego de Mardones sobre los impuestos excesivos, los abusos de los poderosos o la ruina de la agricultura; pero, ya en la corte y bajo el amparo arzobispal, redobló la fuerza de sus propuestas, comenzando por un *Discurso contra la ociosidad*, fechado en enero de 1608, en el que anota: «De los pobres y mendigos se a dicho i escrito mucho; bastaría si se guardasen las leyes que ai acerca dellos. El andar en traje conocido de romeros se avía de prohibir del todo, porque debajo dél huyen i se esconden saltadores» (González Cañal 1993, p. 170). Ese mismo año se dirigía al monarca con un *Discurso para que en la reducción de los gastos no se suprima parte de las limosnas*, que recogía y amplificaba la doctrina de don Bernardo sobre las obligaciones de los ricos para con los pobres.

Pero la cosa no quedó en mera doctrina, pues, aprovechando la pócima de literatura y arbitrismo ideada por Mateo Alemán, Cervantes, desde el círculo mismo del prelado, hizo que don Quijote, entre las recomendaciones que da a Sancho para el gobierno de su ínsula, insistiera en la necesidad de procurar «la abundancia de los mantenimientos; que no hay cosa que más fatigue el corazón de los pobres que la hambre y la carestía», y que Sancho ordenara «que no hubiese regatones de los bastimentos en la república» y creara «un alguacil de pobres, no para que los persiguiese, sino para que los examinase si lo eran, porque a la sombra de la manquedad fingida y de la llaga falsa andan los brazos ladrones y la salud borracha» (Rico 2004, pp. 1145 y 1149-1150). Por su parte Vicente Espinel, amigo de Alemán e imitador suyo en la ficción picaresca, dedicó a don Bernardo su *Marcos de Obregón*, donde repasa las dificultades de pobres y cautivos, al tiempo que se vuelve una y otra vez contra la ociosidad como causa de quiebras individuales y sociales. Los textos no hacen sino reiterar la doctrina de un Pedro de Valencia, al que Marcos califica expresamente de «doctísimo»:

Estos hombres vagamundos y ociosos, que se quieren sustentar y alimentar de sangre ajena, merecen que toda la república sea su fiscal y verdugo [...]. Dios nos libre de tan abominable vicio, origen y principio de pobreza, poca estimación, olvido de la honra y ofensa de la Majestad de Dios. [...]

Llórame el corazón gotas de sangre cuando veo prendas de valerosos capitanes y de doctísimos varones rendidas a un vicio tan poltrón como la ociosidad; quéjase el ocioso de su desdicha y murmura de la dicha del que, con gran diligencia, ha vencido la fuerza de su fortuna; tiene envidia de lo que él pudiera haber granjeado con ella. El ocioso ni come con gusto, ni duerme con quietud, ni descansa con reposo, que la flojedad viene a ser verdugo y azote del dejamiento y pereza del ocioso. (Carrasco Urgoiti 1972, 1: pp. 189; 3: pp. 44-45)²⁷

Entre 1609 y 1611, el humanista zafrense escribió a instancias de don Bernardo, al menos, tres tratados más: *Discurso sobre que no se pongan cruces en lugares inmundos*, *Ejemplos de príncipes, prelados y otros varones ilustres que dejaron oficios y dignidades y se retiraron* y, sobre todo, el *Discurso acerca de los cuentos de las brujas*. Durante su gobierno en el obispado de Pamplona, se había llevado a cabo una importante caza de brujas, encabezada por el inquisidor de Calahorra;²⁸ pero el detonante de este último escrito fue el auto de fe celebrado en Logroño los días 7 y 8 de noviembre de 1610, sobre el que el impresor Juan de Mongastón imprimió una *Relación de las personas que salieron al Auto de Fe que... celebraron en la ciudad de Logroño, en siete, y ocho días del mes de noviembre de 1610*. El informe de Valencia adopta una posición distante y escéptica respecto a las acciones de las brujas, que compara con las prácticas mágicas de la Antigüedad y que atribuye al engaño, al uso de ungüentos alucinógenos y, sobre todo, al «deseo de cometer fornicaciones, adulterios y sodomías» (Marcos, Riesco 1997, p. 258).

Menéndez Pelayo subrayó en su momento la coincidencia del ideario de Valencia en torno a la brujería con los discursos cervantinos en el *Coloquio de los perros*, donde la Cañizares menciona un aquelarre celebrado «en un valle de los montes Perineos». También Cervantes compara las brujas actuales con «las Eritos, las Circes, las Medeas» y alude al uso de unturas «tan frías, que nos privan de todos los sentidos en untándonos con ellas, y quedamos tendidas y desnudas en el suelo, y entonces dicen que en la fantasía pasamos todo aquello que nos parece pasar verdaderamente», en términos muy similares a los que formula Pedro de Valencia: «Se untan con los ungüentos mágicos, que causan poderosísimo sueño; y luego el demonio, acudiendo al pacto, representa en sueños uniformes a todos estos sus durmientes la junta i los actas dello, con tal vehemente impresión en la imaginativa que ellos quedan persuadido de que les haya pasado de verdad» (Marcos, Riesco 1997, p. 242). La conclusión del escritor, aunque

27 Véase asimismo Carrasco Urgoiti (1972, 2: pp. 201-202), aplicado a la vida poltrona de un caballero noble. El elogio de Valencia se encuentra en Carrasco Urgoiti (1972, 1: p. 271).

28 Cfr. Goñi Gaztambide (1980, p. 171).

puesta en boca del perro Cipión, viene a coincidir con la del erudito en que «todas estas cosas y las semejantes son embelecocos, mentiras o apariencias del demonio» (García López 2005, pp. 597, 591 y 604).²⁹

Pedro de Valencia y Cervantes tuvieron más de una oportunidad de conocerse y tratarse, pues ambos compartían la cercanía y la amistad del cardenal, del conde de Lemos, de Lorenzo Ramírez de Prado o de fray Alonso Remón e incluso fueron a un tiempo hermanos en la Congregación de los Indignos Esclavos del Santísimo Sacramento, auspiciada por el propio cardenal y a la que también estuvieron vinculados Paravicino, Quevedo, Salas Barbadillo, Vélez de Guevara, Lope o Vicente Espinel.³⁰ Pero más allá de la relación directa que pudiera haber habido entre ambos textos, cabe subrayar la afinidad de ideas y su continuidad en las acciones de don Bernardo, que, en agosto de 1614, dictó una instrucción inquisitorial que, ajustándose a la doctrina de Valencia, ponía fin a los excesos para con unos reos más simples que peligrosos.

4 La sangre de los moriscos

No puede decirse que hiciera lo mismo en la cuestión de los moriscos, como muestra su intervención en el Consejo de Estado de 4 de abril de 1609, donde don Bernardo no solo se mostró favorable a la expulsión, sino que insistió - muy maquiavélicamente - en la conveniencia de usar la disimulación para impedir que la población morisca previniese defensa alguna.³¹ Nada que ver con las propuestas que Pedro de Valencia había elevado en 1606 en su *Tratado acerca de los moriscos de España*, donde, sin eludir las aristas de problema, se decantó por la integración progresiva, los matrimonios mixtos y la desaparición consecuente del estatuto de limpieza de sangre:

29 Sobre esta relación puede verse, entre otros, lo que dicen Menéndez Pelayo (1978, 2: pp. 277-278), Gómez Canseco (1993, pp. 76-77), Álvarez Martínez (1997) o Magnier (2010, pp. 200-201). Para la probable fecha de composición del *Coloquio*, García López (2005, pp. LVIII-LIX).

30 A Lorenzo Ramírez de Prado, sobrino y ahijado de Pedro de Valencia, se le menciona entre elogios en el *Viaje del Parnaso* (Sevilla, Rey 1995, pp. 1245-1246) y el *Marcos de Obregón* (Carrasco Urgoiti 1972, 2: p. 210). Valencia también compartió con Cervantes la amistad del mercenario fray Alonso Remón, cuyo encomio se lee en el mismo *Viaje del Parnaso* (Sevilla, Rey 1995, p. 1288) y en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*. Sobre todos ellos y sobre la presencia de Cervantes en la Congregación del Sacramento, Gómez Canseco (1993, pp. 83-86), Fuente Fernández (1997, pp. 164-165), Palacios Gonzalo (2001, p. 91), Rey Hazas (2008, p. 663), Ruiz Rodríguez y Delgado Pavón (2008) y Márquez Villanueva (2010, pp. 175-176 y 393).

31 Cfr. Danvila y Collado (1889, p. 274). Márquez Villanueva presenta un Consejo de Estado dividido en la cuestión morisca «entre halcones acaudillados por el arzobispo de Toledo, pariente cercano de Lerma, y palomas, con el V duque del Infantado en el papel tradicional de su casa» (2010, p. 166).

Conviene, pues, que esparcidos los moriscos se trate de su verdadera conversión con amor y caridad, que vean ellos que los queremos bien, para que se fíen de nosotros y nos crean, que, en pareciendo por las obras y no por las palabras solas que están bien informados y seguros en la fe, no sean notados ni distinguidos ni con el apartarlos ni forzarlos para oír misa y doctrina ni con carga de tributos especiales, que, entre tanto y siempre, los que fueren naciendo de matrimonio de cristianos viejos y moriscos, no sean tratados ni tenidos por moriscos, que a los unos ni a los otros no los afrentemos ni despreciemos. (González Cañal 1999, p. 123)

Si llegó a leer este tratado dirigido al confesor Mardones, no parece que don Bernardo lo tuviera muy en cuenta, como tampoco atendió, en 1608, a las propuestas que latían tras la doctrina teológica de las *Advertencias para declaración de una gran parte de la Estoria Apostólica en los Actos y en la epístola ad Galatas*. En realidad, el cardenal ni siquiera dio su visto bueno para que la obra se publicara, como Valencia solicitaba, y eso que entraba de lleno en una cuestión como la venida de Santiago a España que interesó vivamente al arzobispo.³² Al hilo de la historia apostólica, Valencia insistió en unas ideas de integración que, en ese momento, no podían sino referirse a los moriscos. Se atuvo para ello a san Pablo, cuando solicita paciencia con los más recientemente convertidos al cristianismo, defendiendo la unidad espiritual de una Iglesia en la que no debía haber diferencia alguna por razón de raza, origen o limpieza de sangre: «Dios no es aceptador de personas ni diferencia a los hombres por su gracia o desgracia, por desta o aquella nación, deste o de aquel linaje o familia, sino que en todas las gentes y naciones los que le temen, reverencian y obedecen [...] le son agradables» (Ortiz 2014, pp. 423-424).³³

El esfuerzo fue inútil, porque la expulsión estaba más que decidida y de nada sirvieron las llamadas a la caridad. Fue entonces cuando la literatura se hizo eco del caso, que, en ese entorno del prelado, tuvo sus más señalados voceros en Miguel de Cervantes y Vicente Espinel. A partir de 1606, Cervantes puso sobre su mesa de trucos personajes moriscos de

32 Por esos años, don Bernardo apoyó las iniciativas del padre Juan Mariana en su *De adventu Iacobi Apostoli Maioris in Hispaniam disputatio*, de 1609, y la posterior defensa que de él hiciera Tamayo de Vargas, con la *Historia general de España del P.D. Juan de Mariana defendida por el doctor Tamayo de Vargas contra las advertencias de Pedro Mantuano*, impresa en Toledo en 1616. Se añadía a ello la cuestión de los libros plúmbeos, que hacían referencia a la presencia del apóstol en España y que Valencia descalificó a instancias del cardenal en su tratado *Sobre el pergamino y láminas de Granada*. Cfr. Láinez Alcalá (1958, pp. 197-198), Goñi (1980, p. 186) y Martínez Millán (2008, pp. 235-237). Para la fecha de composición y los contenidos del tratado de Valencia, véase Morocho Gayo (1992) y Magnier (1997-1998, 2006); y para un panorama actualizado en torno al manuscrito y los plomos granadinos, Barrios Aguilera y García-Arenal (2006).

33 Véase al respecto Gómez Canseco (1993, pp. 154-155).

toda índole, ya fuera la morisca que hace enloquecer a Vidriera, los moriscos granadinos del *Coloquio de los perros*, Ricote y su hija Ana Félix en el *Quijote* o la hechicera Cenotia, Jarife, Rafala y sus levantiscos vecinos valencianos en el *Persiles*. Esa suma de individuos y colectivos es un fino reflejo de la complejidad e importancia de un caso que tenía una dimensión política, otra humana y una muy difícil solución. Por un lado, Cervantes se hace eco de un sentimiento contrario a los moriscos, compartido por la sociedad española y que la propaganda real terminó por asentar: todos eran medio hechiceros, avariciosos sin límites, enemigos intestinos de la monarquía hispánica y aliados secretos de los turcos.³⁴ Al tiempo, también recuerda que eran personas y españoles de cierto, cuando no cristianos con vidas ejemplares. Tan ejemplares que, de las palabras claramente injuriosas con que el perro Berganza describe a la «morisca canalla», se puede entresacar una imagen que más parece un encomio que un denuesto. Oigámoslo:

trabajan y no comen [...]; ganando siempre y gastando nunca, llegan y amontonan la mayor cantidad de dinero que hay en España. [...]. Entre ellos no hay castidad, ni entran en religión ellos ni ellas; todos se casan, todos multiplican, porque el vivir sobriamente aumenta las causas de la generación. No los consume la guerra, ni ejercicio que demasadamente los trabaje. (García López 2005, p. 610)

Esto es, trabajo, ahorro, sobriedad en las costumbres o fácil crecimiento demográfico. No eran otras las virtudes que Pérez de Herrera pedía para la reforma del reino, incluida la limitación del número de clérigos, o el modelo de vida que defendió Pedro de Valencia, señalando que los moriscos, «pues por la mayor parte son cavadores, segadores, pastores, hortelanos, correos de a pie, recueros, herreros, y de otros oficios de trabajo y ejercicio, están hechos a pasar con cualquiera, poca y mala comida y gastar poco» (González Cañal 1999, p. 88).³⁵ Incluso en los amores entre don Gaspar Gregorio, mayorazgo rico y cristiano viejo, con Ana Félix, hija de un Ricote hispanizado, pero cristiana nueva, se vislumbra la solución planteada por Valencia de unos matrimonios mixtos que, para 1615, resultaban imposibles. Pero la literatura es literatura, por muy verosímil que se pretenda, y el final de esa historia queda solo en buenas palabras y mejores intenciones.³⁶

34 Cfr. Lozano-Renieblas (2008, p. 372) y Díez Fernández y Aguirre de Cárcer (1992).

35 Márquez Villanueva (1975; 2010, p. 220) ha llamado la atención sobre esta visión paradójica del morisco en el *Coloquio de los perros*, y en ello han insistido Perdices de Blas y Reeder (2007, pp. 66-71).

36 En torno a esta cuestión, véase Oliver (1955-1956), Quérillacq (1992), Gómez Canseco (1993, pp. 240-241) o Márquez Villanueva (2010, pp. 276-278).

Sea como fuere, lo cierto es que ni Cervantes ni sus personajes se revuelven en ningún momento contra la decisión real; incluso alguno de ellos, como Ricote o Jarife, llegan a elogiarla. No ocurre así con el morisco valenciano que cautiva a Marcos de Obregón y lo conduce a Argel. Como Ricote, él y su hijo «daban muestras de ser españoles», a lo que añade su condición de «bautizado, hijo de padres cristiano». Sucede entonces que, mientras los demás corsarios de la nave escuchan cantar a un turquillo, el morisco le explica a Marcos las razones de su presencia en Berbería, que no tienen desperdicio:

Yo nací con ánimo y espíritu de español y no pude sufrir los agravios que cada día recibía de gente muy inferior a mi persona, las supercherías que usaban con mi persona, con mi hacienda – que no era poca – siendo yo descendiente de muy antiguos cristianos, como los demás que también se han pasado y pasan cada día, no solamente del Reino de Valencia, de donde yo soy, sino del de Granada y de toda España. Lastimábame mucho, como los demás, de no ser recibido a las dignidades y oficios de magistrados y de honras superiores, y ver que durase aquella infamia para siempre y que para deshacer esta injuria no bastase tener obras exteriores y interiores de cristiano.

Marcos responde a todo ello saliendo por la tangente y remitiendo al premio futuro que Dios reserva a los que sufren, mientras que el morisco vuelve incansablemente a la carga:

Ésos – dijo el moro –, como ni pueden llegar a igualar a los de tan grandes merecimientos, toman ocasión de prevaricar los estatutos con su mala intención, no para fortificallos, ni para servir a Dios ni a la Iglesia, sino para preciarse de cartas viejas, como dicen. Y pareciéndoles que es una grande hazaña levantar un testimonio, derraman una fama que lleva la envidia de lengua en lengua hasta echar por el suelo aquello que ve más encumbrado, que como su origen fue siempre tan oscuro que no se vio sujeto en él que lo ennobleciese, y a la pobreza nadie la tiene envidia, quédanse sin saber qué son, tiniéndolos por cristianos viejos, por no ser conocidos ni tener noticia que tal gente hubiese en el mundo. (Carrasco Urgoiti 1972, 2: pp. 59-61)

En esas deja el morillo de cantar y la peliaguda conversación queda en vilo. Para 1618, cuando Espinel dirigió su libro a don Bernardo, ya no había vuelta atrás en la cuestión morisca, por lo que el episodio apuntaba ahora al blanco de los estatutos de limpieza de sangre. Aun así, cabe recordar que Pedro de Valencia también había reclamado esa igualdad entre cristianos viejos y nuevos en el reconocimiento público:

en habiendo honras especiales que unos puedan tener en la república y otros no las puedan tener; no pueden dejar de estar notados los ciudadanos con infamia y distinguidos con división y encontrados con peligro de sedición y guerras civiles [...]. Conviene, pues, no que los moriscos sean iguales en los oficios y honras de el reino con los cristianos viejos, sino que los moriscos se acaben y que solamente queden y haya en el reino cristianos viejos; que sea toda la república de un nombre en su gente y de un ánimo sin división, para que no haya disensión. (González Cañal 1999, pp. 123-124)

El asunto tocaba de cerca a don Bernardo, que, en 1606, había concedido una canonjía a Luis de Oviedo, tan allegado a él que le nombró albacea en su testamento. El cabildo de la catedral de Toledo le negó a Oviedo – y a otros dos beneficiados por el cardenal – la posesión del cargo, considerando que no cumplían con los requisitos establecidos por los estatutos de limpieza de sangre. La tacha no era poca e incluso se propuso la derogación del estatuto, aunque, de una instancia en otra, el asunto terminó en el tribunal romano de La Rota, que inicialmente falló a favor de los implicados. Sin embargo, las acciones del cardenal Antonio Zapata junto al papa dieron como resultado la reapertura del caso, que se cerró en 1611 con la revocación definitiva de los nombramientos.³⁷ Conviene ahora recordar que Espinel introdujo a Luis de Oviedo y a su hermano Bernardo, que entonces ejercía como secretario real, en la ficción del *Marcos de Obregón* y en una situación, cuando menos, singular. Estos dos «caballeros del hábito eclesiástico» – el apelativo a lo andante no tiene desperdicio – salen a desfacer «una superchería que usó un hombre de a caballo con un hidalgo de a pie», para predicar luego el ejercicio de la paciencia en materia de honra y murmuración pública: «Por tres cosas – dijo Luis de Oviedo – tiene un hombre paciencia notable: o por no entender bien las cosas del mundo, o por templanza natural de condición, o por virtud adquirida de muchos actos; y el que sin estas tres cosas sufre injurias que no puede remediar manifiesta invencible ánimo para ellas y menosprecio para quien las hace» (Carrasco Urgoiti 1972, 1: pp. 175-178). Y Oviedo, incluso en la ficción, sabía de lo que hablaba.

5 Políticas y ficciones: los males del reino

La expulsión de los moriscos sirvió para disimular el fracaso que significó la Tregua de los Doce Años. Era la tan traída y llevada *Pax hispanica*, que también escondía una profunda crisis demográfica, productiva y

37 Sobre este asunto y el consecuente disgusto de don Bernardo, véase Domínguez Ortiz (1965-1966), Láinez Alcalá (1958, pp. 134-135), Goñi (1980, pp. 181-182) y Carrasco Urgoiti (1984, pp. 204-216).

económica, que la expulsión no hizo sino agravar.³⁸ Desde el inicio del reinado, don Bernardo de Sandoval había insistido en la necesidad de afrontar profundas reformas económicas y políticas. Al poco de tomar posesión de su arzobispado, en febrero de 1601, lo vemos ya enfrentado a su sobrino, el mismísimo duque de Lerma, sobre la cuestión del traslado de la corte. Luis Cabrera de Córdoba se refiere en sus *Relaciones* a un encuentro entre ambos, donde don Bernardo «representó al duque el grande daño que hacía a muchos con la mudanza de la corte de Madrid, el cual respondió que no se podía alterar la resolución estaba tomada sobre ello. Con esto se despidieron desgustados» (1857, p. 94). Sobre ese asunto volvió en un despacho conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que, sin embargo, apunta más alto, según se sigue del propio título que antepuso el copista: «Papel que escribió el cardenal Sandoval, arzobispo de Toledo, al duque de Lerma sobre la ruina de la monarquía y su remedio». Las advertencias repasan en crudo y con buen sentido la situación del reino y los tejemanejes del duque, empezando por el diagnóstico general: «se ven claras señales de que amaga clara ruina en esta monarquía». A partir de esa afirmación, el cardenal censura el desgobierno de las Indias, pide «castigos ejemplares» para los malos ministros; critica «la falta de la labranza del campo y de crianza de ganado»; solicita que el rey «modere... toda manera de gasto en su persona, casa y fuera de ella»; reclama que se escuchen las «quejas públicas, las cuales por la mayor parte, siendo públicas, son justas»; y concluye con una reprimenda a la persona y al régimen que Lerma sustentaba: «y creo que en todos los demás [capítulos] que todos se suman, como los mandamientos, en dos: miedo a Dios y vergüenza a las gentes, de que resultará fiar poco de diligencias temporales, para la conservación de la privanza y reducirla a su sancto servicio y universal satisfacción y consuelo del mundo» (BNE Ms. 1492, ff. 32r-33v).³⁹ No muy distinto era el análisis que, por esas mismas fechas, hicieron escritores de un marcado sesgo político, como Martín González de Cellorigo y Luis Valle de la Cerda o el que trazó Pedro de Valencia en los distintos escritos

38 Cfr. García García (1996) y Allen (2000).

39 Biblioteca Nacional de España, Ms. 1492 (MICRO/11059), *Documentos varios del reinado de Felipe III*, ff. 32r-33v. Otra copia - u otro escrito -, que no he podido localizar, se incluía en el Ms. 18728 de la misma Biblioteca y aun la Biblioteca Nacional de Francia conserva unas «Advertencias que don Bernardo de Sandoval, cardenal de Toledo, escribió al duque de Lerma, su sobrino», recogidas en el Ms. Espagnol 143, tome II, ff. 103-104 y reproducidas por Manuel Fernández Álvarez (1983, pp. 1208-1211). González Dávila también declara haber leído «una carta que escribió a su sobrino del duque de Lerma, en que hace demostración del peligro que corría su alma en el estado de la privanza, en el que tenía su rey, donde con palabras muy lastimosas le pide cese en muchas cosas no provechosas para su conciencia [...]. En ello el arzobispo atendió lo principal, no a los respetos ni resplandores de la carne y sangre» (1645, pp. 282-283).

que remitió a los confesores reales fray Gaspar de Córdoba y fray Diego de Mardones entre 1603 y 1607.⁴⁰

Con similar intención, aunque en forma literaria, se conserva en la Biblioteca Casanatense de Roma un *Sueño del Juicio final* anónimo, pero escrito al modo de los quevedianos y «dirigido al ilustrísimo y reverendísimo señor don Bernardo de Rojas y Sandoval, cardenal y arzobispo de Toledo». El texto, copiado a continuación de otro *Sueño del juicio final* que Quevedo dedica al duque de Lerma, forma parte de un códice de carácter abiertamente político y acude al modelo lucianesco para dar una imagen negativa del reino, insistiendo en la necesidad de las reformas: «Deste pensamiento y sombras soñadas podrá ser que despierten cuidados dormidos». Da clara muestra de ello el hecho de que, junto a los consabidos escribanos, abogados, jueces, venteros o regatones, el texto otorgue una considerable importancia a los pobres como víctimas de los abusos – sin olvidar la censura de los pobres fingidos – y dedique su parte central a una condena alegórica, pero transparente, de los arbitrariedades del poder:

Por la parte occidental pareció al mismo punto el Príncipe de las tinieblas con todos sus secuaces, de quien eran caudillos la Ambición y Soberbia, acompañadas de la Fraude, la Ira, la Adulación y Privanza, que pervirtiendo los reinos y transformando las monarquías turbaron la paz del mundo. Aquí me llevó no sé si el espanto o curiosidad a considerar cosas tan diferentes de nuestro juicio como lo serán las que aquel señal han de ver contra la vanidad de estos miserables siglos: que era de ver la majestad y el trono de la ambición y privanza acompañados: cuán de notar era la invidia en los unos y el recato de los otros, cuyos intentos en el cristal del desengaño se mostraban: los desasosiegos y cuidados, las trazas y modos para conservar su fortuna y crecer su estado a costa del daño común. Allí las libreas y recamados, que acá parecieron oro y perlas, en sangre y sudor de los oprimidos vasallos se mostraban; allí los consejos y juntas de quien el mundo estuvo colgado, en su perdición resueltos, saliendo el daño común de pocas y mal regidas cabezas. (Crosby 1960, pp. 299 y 303)

Más preciso y atrevido es el dictamen que Pedro de Valencia formuló en la *Consideración acerca de enfermedades y salud del reino* compuesto poco después de 1613. El título pudiera remitir al que, en 1610, había elevado a la corte Pérez de Herrera con el nombre de *Remedios para el bien de la salud del cuerpo de la República*.⁴¹ Valencia opone el «reino», entendido

40 Cfr. Gómez Canseco (1993, pp. 68-73).

41 El texto fue recibido con críticas y Pérez de Herrera se defendió con una *Carta apologética* al médico de cámara Luis del Valle. Para las relaciones de Pérez de Herrera con el círculo del arzobispo, téngase en cuenta que el médico compuso un soneto para la *Vida, excelencia y muerte del gloriosísimo patriarca y esposo de Nuestra Señora, San Joseph* del

como España, a la «monarquía», en referencia al imperio hispánico en toda su extensión, para señalar como principales males del reino la inflación de riquezas procedentes de Indias y la sangría que significaba el mantenimiento del imperio. El cronista invita al rey a que se ocupe personalmente del gobierno, que elija con cuidado a sus ministros, que modere el gasto público y que, si fuere necesario, abandone el imperio y las riquezas americanas para buscar la paz exterior y la feliz prosperidad de sus súbditos españoles:

Conviene, pues, como dicen los italianos, que el que erró el camino, vuelva atrás. Con la consideración, a lo menos, convendrá que nos propongamos cuál hubiere sido el camino cierto para la verdadera felicidad de España, aun fuese imposible volver a tomarla, porque toda la cura consiste en que las contrariedades de lo que, por una parte, pide la salud del reino y a lo que, por otra parte, obliga y aun fuerza la conservación de la monarquía, se lleve puesta la mira en lo que es más saludable al reino. (González Cañal 1999, p. 514)⁴²

La doctrina resultaba acorde con la *Pax hispanica* y venía a coincidir con las propuestas de conservación que se repitieron desde comienzos del reinado de Felipe III;⁴³ pero el cronista iba más allá, buscando una reforma del reino y de sus gentes y apuntando de paso contra el régimen de Lerma, contra sus desórdenes y abusos, contra la república que se describe en el *Sueño* anónimo y que no distaba mucho de esa otra, habitada por hombres encantados que vivían fuera del orden natural, de la que hablaba González de Cellorigo en 1600.⁴⁴

Con todos los reparos pertinentes y por más que en la poesía gongorina se mantenga una distancia irónica con la política,⁴⁵ en las *Soledades* de don Luis de Góngora late esa misma reprobación y esa alternativa política y vital. No se olvide que Pedro de Valencia, amigo íntimo del cordobés y censor del poema, entendía que este iba «de veras» y que trataba de «ma-

maestro José de Valdivielso en 1604 y que este correspondió con otro para sus *Proverbios morales y consejos cristianos muy provechosos para concierto y espejo de vida*, aprobados a finales de 1612, aunque solo impresos por Luis Sánchez en 1618.

42 En torno a este tratado, Gómez Canseco (1993, pp. 241-247), González Cañal (1997) y Magnier (2010, pp. 381-386).

43 Cfr. Carter (1964, pp. 53-59) y Feros (2002, pp. 254-278)

44 Cfr. Pérez de Ayala (1991, p. 79).

45 Basta leer la referencia a los moriscos en tercetos «Mal haya quien señores idolatra» para entender esa distancia: «Tiéndese, y con debida reverencia | responde, alta la gamba, al que le escribe | la expulsión de los moros de Valencia» (Carreira 2000, 1: p. 277).

terias graves» (Pérez López 2012, p. 360).⁴⁶ En el famoso discurso de las navegaciones, inserto en la *Soledad primera*, se señala a la Codicia como motor de los descubrimientos y causa de sufrimientos sinnúmero. Bien es cierto que hay en ello una suma de lugares comunes de la tradición clásica, pero también se percibe, como ha señalado Mercedes Blanco, «el trasfondo de una determinada coyuntura que da sentido, en un momento preciso y con fines políticos relativamente transparentes, a su deseo de emular a los latinos» (2012a, p. 303).⁴⁷

En principio pudiera tratarse tan solo de un eco literario de la *Pax hispanica*, a la que tanta importancia otorgó en el *Panegírico del duque de Lerma*,⁴⁸ pero creo que la formulación está más próxima al ideario planteado por Pedro de Valencia en su *Consideración*. Cabe entender que Góngora señala a la riqueza de Indias y al imperio como origen del sufrimiento social y de la decadencia, al tiempo que propone, según el ejemplo vital de ese «político serrano, de canas grave», desandar lo andado y retornar, tanto individual como colectivamente, al orden natural que requería Cellorigo. La utopía rural que Góngora plantea como alternativa puede entenderse, al menos hasta cierto punto, como una versión literaria de las propuestas de Pedro de Valencia y de su aspiración a una sociedad basada en el trabajo, la agricultura, la moderación y el bienestar que de ello se seguiría.⁴⁹ Hasta el protagonismo que Góngora dio a pastores y cabreros – y que tanto irritó a Jáuregui en su *Antídoto*⁵⁰ – coincide con la importancia teológica y social que el pastor guarda en los tratados del cronista como ejemplo y proyecto de un gobierno mejor.

La *Consideración* de Valencia aborda otro aspecto significativo para la política hispánica, pues, aun proponiendo la renuncia al imperio, busca la «felicidad de España unida entre sí» y «alargada en África». Para ello remite a los Reyes Católicos, que «trataron de la conquista de África» y

46 De esa intimidad es buena prueba las alusiones familiares en la carta censoria de junio de 1613: «Todos los desta casa tenemos salud gloria a Dios y todos somos de vuestra merced. Doña Inés y el licenciado Juan Moreno, mi hermano, y Melchior y los demás mis hijos besan a vuestra merced las manos muchas veces» (Pérez López 2012, p. 365) o la nota del poeta a Francisco del Corral avisándole de la muerte del cronista en 1620: «Nuestro buen amigo Pedro de Valencia murió el viernes pasado. Helo sentido por lo que le debe nuestra nación, que ha perdido el sujeto que mejor podía ostentar y oponer a los extranjeros» (Carreira 2000, 2: p. 350).

47 Para esa dimensión política del poema gongorino, véase Jammes (1987, pp. 497-507) y Blanco (2012a, pp. 299-331)

48 Carreira (2011, pp. 107-114).

49 Cfr. Woodward (1961), Beverly (1979, pp. 25-27), Jammes (1987, pp. 497-498) y Blanco (2012a, p. 405).

50 Cfr. Rico García (2002, p. 59). Véase, para esta irritación de Jáuregui, Jammes (1987, pp. 522 y 525-526).

planificaron seguirla tras la toma de Granada: «si, acrecentada España en número de gente, como sin duda acontecería, pareciere, alargarse enviando ejército y colonias para conquistar y poblar la costa de África toda, desde Argel o desde Orán a la Mámora, que bien merecido se lo tiene África, y ella es la propia conquista de España, y le serviría de ejercicio de guerra y plaza de armas» (González Cañal 1999, pp. 515-516). Si bien se mira, esa fue también la traza política que Cervantes planteó primero en *El trato de Argel* y la *Epístola a Mateo Vázquez*⁵¹ y repitió luego en *Los baños*, en *El gallardo español* o en *La gran sultana*, compuesta probablemente hacia 1611, donde señala a Flandes como mal principal de la monarquía hispánica e insiste en la conveniencia de conquistar Argel y el norte de África, remitiendo para ello al ejemplo de Carlos V.⁵² Al mismo blanco parece apuntar Góngora en la canción «De la toma de Larache», compuesta a finales de 1610 o comienzos de 1611, poco después de que el presidio africano pasara a manos españolas. A pesar de que el episodio pudiera parecer irrelevantes desde el punto de vista épico, en el poema se exalta la paz y la seguridad que se habrían de seguir de la toma y la prosperidad para labores como la navegación o la «pescadora industria». Como ya señalaron Juan Ferraté y Mercedes Blanco, estamos ante un texto más serio de lo que en principio pudiera pensarse, cuya dimensión política se insinúa en la mención del «Belga rebelde» y se hace transparente en el envío final:

Verás, canción, del César Africano
al nieto augusto, armada un día la mano,
hacer, de Atlante en la silvosa cumbre,
a las purpúreas cruces de sus señas
nuevos calvarios sus antiguas peñas.
(Carreira 2000, 1: pp. 301-303)⁵³

Frente a la condena que se hacía en las *Soledades* de los descubrimientos y conquistas de ultramar, aquí se anuncia un triunfo de las armas españolas y una expansión del reino por el norte de África. Como Pedro de Valencia y Cervantes, también Góngora trajo expresamente a capítulo la antigua política norteafricana de la monarquía hispánica, presentando a Felipe III como nieto de ese «César Africano», Carlos I, conquistador de Túnez y La Goleta.

51 Cfr. Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1996, pp. XXIX-XXXVIII) y Stagg (2003).

52 Cfr. Gómez Canseco (2010, p. 255).

53 Góngora dedicó tres poemas más a este asunto, las décimas «Esta bayeta forrada» y «Larache, aquel africano» y el soneto «La fuerza que, infestando las ajenas». Cfr. Ferraté (1982, pp. 318-333) y Blanco (2012a, pp. 39-70). Gracias le sean dadas a mi don José Manuel Rico, que me apuntó la coincidencia de estos poemas gongorinos en el asunto africano.

Tras toda esta amalgama de textos y opiniones no hay que buscar - claro está - una relación necesariamente unívoca y directa, sino más bien una red de intereses que convergen en el arzobispo de Toledo en un momento especialmente singular para la política y la literatura españolas. En realidad, estamos frente a un pequeño grupo de clérigos, letrados y funcionarios, cuyo instrumento de trabajo fue la palabra y que se sintieron estrechamente asociados a las funciones del poder.⁵⁴ No quiere decir eso que Góngora, Cervantes, Valdivielso o Espinel fueran escritores comprometidos, tal como hoy lo entendemos; simplemente estaban anclados a la autoridad de la monarquía y pusieron a su servicio el instrumento que les era propio. Más allá del encomio ancilar, su función fue la de generar discursos que analizaran y sostuvieran la verdad, ya fuera la oficial o la crítica, para mantener así la legitimación del orden religioso, social y político. En torno a don Bernardo de Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo, Inquisidor General y miembro del Consejo de Estado, se creó un círculo de hombres de letras que, atendiendo a los intereses del cardenal o a sus propias convicciones, se ocuparon de los asuntos del reino con la intención de defender sus posiciones y proponer soluciones a los problemas políticos. La literatura se convirtió entonces en cauce para transmitir ese ideario, transformando la realidad de la política en materia para la ficción.

Bibliografía

- Aguilar-Adan, Christine; Dubet, Anne (2008). «Los arbitristas y la ampliación del espacio político». En: Martínez Millán, José; Visceglia, Mária Antonietta (eds.), *La monarquía de Felipe III*, vol. 3. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 876-885.
- Aguirre, José María (1965). *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*. Toledo: Diputación Provincial de Toledo.
- Alenda y Mira, Jenaro (1903). *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. 2 vols. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Alegre Carvajal, Esther (2008). «La configuración de la ciudad nobiliaria en el Renacimiento como proyecto ideológico de una élite de poder» [en red]. *Tiempos modernos*, 6 (16), s.p. URL <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/130/142> (2017-04-01).
- Allen, Paul (2000). *Philip Iii and the Pax Hispanica, 1598-1621: The Failure of Grand Strategy*. New Haven: Yale University Press.
- Alvar Ezquerro, Alfredo (2010). *El Duque de Lerma: Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII*. Madrid: Esfera de los Libros.

⁵⁴ Sobre la situación de los letrados intermedios entre Felipe II y Felipe III, Torres Corominas (2008, pp. 741-742). En torno a la dimensión política de las academias literarias en los siglos XVI y XVII, Cruz (1995, p. 72).

- Álvarez Martínez, José Luis (1997). «Pedro de Valencia y Miguel de Cervantes frente al asunto de la brujería». En: Marqués de la Encomienda et al. (eds.), *El humanismo extremeño: Estudios presentados a la 1as Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*. Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, pp. 143-152.
- Amezúa, Agustín G. de (ed.) (1934-1943). *Vega, Lope de: Epistolario*. 4 vols. Madrid: Real Academia Española.
- Aranda Pérez, Francisco José (2014). «De invenciones, controversias y polémicas historiográficas políticas en la monarquía hispánica en tiempos de Quevedo (y aún un siglo después)». *La Perinola*, 18, pp. 15-61.
- Asensio y Toledo, José María (1902). *Cervantes y sus obras*. Barcelona: F. Seix.
- Astrana Marín, Luis (1948-1958). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. 7 vols. Madrid: Instituto Editorial Reus.
- Atienza, Belén (2000). «La [re]conquista de un valido: Lope de Vega, el Duque de Lerma y los godos». *Anuario Lope de Vega*, 6, pp. 39-50.
- Barrios Aguilera, Manuel; García-Arenal, Mercedes (eds.) (2006). *Los plomos del Sacromonte: Invención y tesoro*. Valencia: Universitat de València.
- Berzosa Martínez, Raúl (2007). «El cardenal Don Bernardo de Sandoval y Rojas (1546-1618), protector de Cervantes». *Studium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*, 35, pp. 331-346.
- Beverly, John (1979). «Introducción». En: *Góngora, Luis de: Soledades*. Madrid: Cátedra, pp. 15-61.
- Blanco, Mercedes (2012a). *Góngora heroico: Las Soledades y la tradición épica*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Blanco, Mercedes (2012b). «*Ut poesis, Oratio*. La oficina poética de la oratoria sacra en Hortensio Félix Paravicino». *Lectura y signo. Revista de literatura*, 7 (1), pp. 29-65.
- Bonilla, Adolfo; Serrano y Sanz, Manuel (eds.) (1902). *Valladares de Valdelomar, Juan: Cavallero venturoso, con sus extrañas aventuras y prodigiosos trances adversos y prósperos: historia verdadera verso y prosa admirable y gustosa*. 2 vols. Madrid: B. Rodríguez Serra.
- Bravo Lozano, Jesús (1974). *Pensamiento español del Siglo de Oro en torno a la pobreza* [tesis de doctorado]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Bravo Lozano, Jesús (2008). «Arbitrismo y picaresca: pocos pícaros y muchos arbitristas». En: Martínez Millán, José; Visceglia, Mária Antonietta (eds.), *La monarquía de Felipe III*, vol. 3. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 667-721.
- Cabezas Fontanilla, Susana (2005). «En torno a la impresión del *Catálogo de libros prohibidos y expurgados* de 1612». *Documenta & instrumenta*, 3, pp. 7-30.

- Cabrera de Córdoba, Luis (1857). *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (ed.) (1972). *Espinel, Vicente: Vida del escudero Marcos de Obregón*. 2 vols. Madrid: Castalia.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1984). «Reflejos de la vida de los moriscos en la novela picaresca». *En la España medieval*, 4, pp. 183-223.
- Carreño, Antonio; Sánchez Jiménez, Antonio (eds.) (2006). *Vega, Lope de: Rimas sacras*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Carreira, Antonio (ed.) (2000). *Góngora, Luis de: Obras completas*. 2 vols. Madrid: Turner. Biblioteca Castro,
- Carreira, Antonio (2011) «Fuentes históricas del *Panegírico* al duque de Lerma». En: Matas Caballero, Juan et al. (eds.), *El duque de Lerma: Poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 105-124.
- Carter, Charles Howard (1964). *The Secret Diplomacy of the Habsburgs, 1598-1625*. New York: Columbia University Press.
- Castellanos de Losada, Basilio S. (ed.) (1864). *Biografía eclesiástica completa: Vida de los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, de todos los santos que venera la Iglesia, papas y eclesiásticos célebres por su virtudes y talentos en orden alfabético*. Madrid: Imprenta de Alejandro Gómez Fuentenebro.
- Cavillac, Michel (1998). «Libros, lecturas e ideario de Alonso de Barros, prologuista del *Guzmán de Alfarache* (1599)». *Bulletin Hispanique*, 100, pp. 69-94.
- Cerrón Puga, María Luisa (1998). «La censura literaria en el *Index* de Quiroga (1583-1584)». En: García de Enterría, María Cruz; Cordón Mesa, Alicia (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), vol. 1. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 409-418.
- Contarini, Simeone (1857). *Relación que Simón Contarini hizo a la república de Venecia al fin del año 1605*. En: Cabrera de Córdoba, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría, pp. 563-583.
- Crespo López, Mario (2002). «Cervantes y la corte: Lecturas biográficas, patrocinio e interpretaciones políticas». *Studia historica. Historia moderna*, 24, pp. 255-295.
- Cros, Edmond (1967). «Dos cartas de Mateo Alemán a un amigo». En: *Pro-tée et le Gueux: Recherches sur les origines et la nature de récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*. Paris: Didier, pp. 436-444.
- Crosby, James O. (1960). «Un Sueño desconocido». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14, pp. 295-306.
- Cruz Casado, Antonio (2008). «Revisión de una hipótesis: Juan Valladares de Valdelomar, autor del *Quijote* apócrifo». En: Dotras Bravo, Alexia (ed.),

- Tus obras los rincones de la tierra descubren* = *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 13-16 de diciembre de 2006). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 269-283.
- Danvila y Collado, Manuel (2011). *La expulsión de los moriscos españoles. Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid*. Valencia: Universitat de València.
- Díez Fernández, Ignacio; Aguirre de Cárcer, Luisa Fernanda (1992). «Contexto histórico y tratamiento literario de la hechicería morisca y judía en el *Persiles*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12 (2), pp. 33-61.
- Díez Fernández, Ignacio (ed.) (2005). *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*. Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1965-1966). «Documentos sobre estatutos de limpieza de las catedrales españolas». *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, 14-15, pp. 33-42.
- Enciso Alonso-Muñumer, Isabel (2007). *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III: Nápoles y el Conde de Lemos*. Madrid: Actas Editorial.
- Entrambasaguas, Joaquín de (1969). *Lope de Vega en las justas poéticas toledanas de 1605 y 1608*. Madrid: CSIC.
- Fernández Álvarez, Manuel (1983). *La sociedad española en el Siglo de Oro*. Madrid: Editora Nacional.
- Feros, Antonio (2002). *El Duque de Lerma: Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons.
- Ferraté, Juan (1982). «Ficción y realidad en la poesía de Góngora». En: *Dinámica de la poesía*. Barcelona: Seix Barral, pp. 297-334.
- Ferrer Valls, Teresa (2000). «El duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: fiestas, literatura y promoción social. *El prado de Valencia* de Gaspar Mercader». *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 5, pp. 257-272.
- Fuente Fernández, Francisco Javier (1997). «La Academia de Pedro de Valencia: Los intelectuales de su círculo (Madrid 1615-1620)». En: Marqués de la Encomienda (ed.), *El humanismo extremeño: Estudios presentados a la 1as Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*. Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, pp. 153-168.
- García García, Bernardo J. (1996). *La Pax Hispanica: Política exterior del Duque de Lerma*. Lovaina: Leuven University Press.
- García García, Bernardo J. (1998). «El confesor fray Luis de Aliaga y la conciencia del rey». In: Rurale, Flavio (a cura di), *Religiosi a la Corte. Teologia, política e diplomazia in Antico regime*. Roma: Bulzoni, pp. 159-194.
- García García, Bernardo J. (1999). «Pedro Franqueza, secretario de sí mismo. Proceso a un privanza y primera crisis del valimiento de Lerma (1607-1609)». *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 5, pp. 21-42.

- García López, Jorge (ed.) (2005). *Cervantes, Miguel de: Novelas ejemplares*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gauna Orpianesi, María Lorena (2008). *Estudio y edición de la Descripción de Buenavista, de Baltasar de Medinilla, con las anotaciones del conde de Mora* [tesis de máster]. Madrid: CSIC.
- Gómez Canseco, Luis (1993). *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Gómez Canseco, Luis (ed.) (2010). *Cervantes, Miguel de: La gran sultana*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- González Cañal, Rafael (1997). «El testamento político de Pedro de Valencia: El discurso *Consideración acerca de enfermedades y salud del reino*». En: Marqués de la Encomienda (ed.), *El humanismo extremeño: Estudios presentados a la 1as Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*. Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, pp. 169-178.
- González Cañal, Rafael (ed.) (1993a). «Discurso contra la ociosidad». En: *Valencia, Pedro de: Obras completas*, vol. 4 (1), *Escritos sociales 1: Escritos económicos*. León: Universidad de León, pp. 159-173.
- González Cañal, Rafael (ed.) (1993b). «Discurso para que en la reducción de los gastos no se suprima parte de las limosnas». En: *Valencia, Pedro de: Obras completas*, vol. 4 (1), *Escritos sociales 1: Escritos económicos*. León: Universidad de León, pp. 175-188.
- González Cañal, Rafael (ed.) (1999a). «Tratado acerca de los moriscos de España». En: *Valencia, Pedro de: Obras completas*, vol. 4 (1), *Escritos sociales 2: Escritos políticos*. León: Universidad de León, pp. 67-139.
- González Cañal, Rafael (ed.) (1999b). «Consideración acerca de enfermedades y salud del reino». En: *Valencia, Pedro de: Obras completas*, vol. 4 (1), *Escritos sociales 2: Escritos políticos*. León: Universidad de León, pp. 499-527.
- González Dávila, Gil (1645). *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reinos de las dos Castillas*, vol. 1. Madrid: Francisco Martínez.
- González de la Peña, María del Val (1990). «El cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas y la ciudad de Alcalá». En: *Actas del II Encuentro de Historiadores del Valle del Henares* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), vol. 1. Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses-Ayuntamiento de Alcalá de Henares, pp. 403-408.
- Goñi Gaztambide, José (1980). «El cardenal Bernardo Rojas Sandoval, protector de Cervantes (1546-1618)». *Hispania sacra. Revista de historia eclesiástica*, 32, pp. 125-191.
- Granja, Agustín de la (ed.) (2000). *Vega, Lope de: El bosque de amor; El labrador de la Mancha*. Madrid: CSIC.

- Haley, George (1994). *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: Biografía, autobiografía y novela*. En: Lara Garrido, José (ed.), *Espinel, Vicente: Obras completas*, vol. 1, *Introducción general*. Málaga: Diputación de Málaga.
- Heredia Moreno, Carmen (1998). «La custodia del Corpus de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares: una posible interpretación del templo de Salomón». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 64, pp. 325-336.
- Heredia Moreno, Carmen (2003). «Donaciones de plata labrada del Cardenal Arzobispo de Toledo Don Bernardo de Sandoval y Rojas». En: *Estudios de platería: San Eloy 2003*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 261-282
- Herrera, Pedro de (1617). *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario, que erigió en la Santa Iglesia de Toledo el cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo y relación de la antigüedad de la santa imagen, con las fiestas de su traslación*. Madrid: Luis Sánchez.
- Jammes, Robert (ed.) (1987). *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.
- Jammes, Robert (ed.) (1994). *Góngora, Luis de: Soledades*. Madrid: Castalia.
- Jauralde Pou, Pablo (1999). *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.
- Lacarta, Manuel (2003). *Felipe III*. Madrid: Alderabán.
- Laínez Alcalá, Rafael (1928). *Don Bernardo Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo (1546-1618): Aportaciones para su biografía*. [tesis de doctorado]. Madrid: Universidad de Madrid.
- Laínez Alcalá, Rafael (ed.) (1945). *Antología laudatoria de un mecenas español*. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- Laínez Alcalá, Rafael (1945). «Adiciones a la *Antología laudatoria de un mecenas español*». *Revista de Historia*, 72, pp. 475-477.
- Laínez Alcalá, Rafael (1958). *Don Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes (1546-1618)*. Salamanca: Anaya.
- León Máinez, L. (1901). *El conde de Lemos y el arzobispo Sandoval y Rojas, protectores de Cervantes*. Jerez de la Frontera: s.n.
- Lissorgues, Yvan (1980). «Francisco de Garay, poeta ayer celebrado, hoy desconocido». *Criticón*, 10, pp. 60-74.
- Lozano-Renieblas, Isabel (2008). «Religión e ideología en el *Persiles* de Cervantes». En: Fine, Ruth; López Navia, Santiago (ed.), *Cervantes y las religiones = Actas del coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas* (Israel, 19-21 de diciembre de 2005). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 361-378.
- Madroñal, Abraham (1999). *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Madroñal, Abraham (2002). «La primera edición de la *Vida de san José* del maestro Valdiviello». *Revista de Filología Española*, 82, pp. 273-294.

- Madroñal, Abraham (2012). «Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604». *eHumanista/Cervantes*, 1, pp. 300-332.
- Magnier, Grace (1997-1998). «The dating of Pedro de Valencia's *Sobre el pergamino y láminas de Granada*». *Sharq Al-Andalus*, 14-15, pp. 353-373.
- Magnier, Grace (2006). *Sobre el pergamino y láminas de Granada*. Bern: Peter Lang.
- Magnier, Grace (2010). *Pedro De Valencia and the Catholic Apologists of the Expulsion of the Moriscos: Visions of Christianity and Kingship*. Leiden: Brill.
- Marcos, Manuel A.; Riesco, Hipólito B. (ed.) (1997). «Discurso acerca de los cuentos de las brujas». En: *Valencia, Pedro de: Obras completas*, vol. 7. León: Universidad de León.
- Marín Cepeda, Patricia (2010). *Corte y literatura en la España del siglo XVI: Estudio y edición del epistolario inédito de Ascanio Colonna con escritores españoles* [tesis de doctorado]. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Márquez Villanueva, Francisco (1975). «El morisco Ricote o la hispana razón de Estado». En: *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus, pp. 229-335.
- Márquez Villanueva, Francisco (1990). «Sobre el lanzamiento y recepción del Guzmán de Alfarache». *Bulletin Hispanique*, 92, pp. 549-577.
- Márquez Villanueva, Francisco (2010). *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*. Barcelona: Bellaterra.
- Martín Gamero, Antonio (1857). *Los Cigarrales de Toledo*. Toledo: Imprenta de Severiano López Fando.
- Martínez Hernández, Santiago (2008). «Los cortesanos. Grandes y títulos frente al régimen de validos». En: Martínez Millán, José; Visceglia, Mária Antonietta (eds.), *La monarquía de Felipe III*, vol. 3. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 435-582.
- Martínez Hernández, Santiago (ed.) (2009). *Calderón, Rodrigo: La sombra del valido: privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica-Marcial Pons.
- Martínez Millán, José (1996). «*Filosofía cortesana* de Alonso de Barros (1587)». En: Fernández Albadalejo et al. (eds.), *Política, religión e Inquisición en la España moderna: Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 461-482.
- Martínez Millán, José (2001). «La articulación del poder en la Corte durante la segunda mitad del siglo XVI». En: Imízcoz Beunza, José María (ed.), *Redes familiares y de patronazgo: Aproximación al entramado social del País Vasco y Navarra en el Antiguo Régimen (siglos XV-XIX)*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 65-82.
- Martínez Millán, José (2008). «La adaptación problemática de la política y religiosidad hispana al Catolicismo Romano». En: Martínez Millán, José; Visceglia, Mária Antonietta (eds.), *La monarquía de Felipe III*, vol. 1. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 187-300.

- Martínez Millán, José; Visceglia, Mâria Antonietta (eds.) (2008). *La monarquía de Felipe III*. 4 vols. Madrid: Fundación Mapfre.
- Martos Carrasco, José Manuel (1991). *El Panegírico al Duque de Lerma ce Luis de Góngora: Estudio y edición crítica* [tesis de doctorado]. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1978). *Historia de los heterodoxos españoles*. 2 vols. Madrid: BAC.
- Mesa, Cristóbal de (1611). *Rimas*. Madrid: Alonso Martín.
- Micó, José María (2014). «Comentario a *Era la noche, en vez del manto obscuro*» [en red]. *Todo Góngora*. URL <http://www.upf.edu/todogongora/poesia/octavas/310/> (2017-04-01).
- Millé y Giménez, Juan (1928). *Estudios de literatura española*. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora Coni.
- Molina y Nieto, Ramón (1926). *El cardenal de la Virgen: Toledo y su reina*, Toledo, Editorial Católica.
- Mora del Pozo, Gabriel (ed.) (1991). *Palencia, Clemente: Efemérides toledanas*. Toledo: Diputación de Toledo.
- Morocho Gayo, Gaspar (1992). «Pedro de Valencia en la historia de la traducción del Pergamino y Láminas de Granada», *Livius*, 2, pp. 107- 137.
- Morocho Gayo, Gaspar (1995). «Introducción a una lectura de Pedro de Valencia». En: *Valencia, Pedro de: Obras completas*, vol. 5, *Relaciones de Indias 2: México*. León: Universidad de León, pp. 11-64.
- Moya del Baño, Francisca (1988). «Don Juan de Fonseca y Figueroa y la biografía de Pedro de Valencia del Manuscrito Biblioteca Nacional 5781». *Myrtia. Revista de Filología Clásica de la Universidad de Murcia*, 3, pp. 9-17.
- Navarro González, Alberto (1979). «Una poesía desconocida de Vicente Espinel». En: Soria Olmedo, Andrés et al. (eds.), *Estudios sobre la literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. 2. Granada: Universidad de Granada, pp. 521-528.
- Novo, Yolanda (1990). *Las Rimas Sacras de Lope de Vega: Disposición y sentido*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Oliver, Antonio (1955-1956). «El morisco Ricote». *Anales cervantinos*, 5, pp. 249-255.
- Ontoria Oquillas, Pedro (1993). «El cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas». *Biblioteca: estudio e investigación*, 8, pp. 35-66.
- Ortiz, Prado (ed.) (2014). «Para declaración de una gran parte de la Estoria Apostólica en los Actos, y en la Epístola ad Galatas advertencias». En: *Valencia, Pedro de: Obras completas*, vol. 2, *Escritos bíblicos y teológicos*. León: Universidad de León.
- Palacios Gonzalo, Juan Carlos (2001). «Don Bernardo de Sandoval y Rojas: valedor de las Artes y de las Letras». *Anales Complutenses*, 13, pp. 77-106.

- Paniagua Pérez, Jesús (1993). «Estudio introductorio». En: *Valencia, Pedro de: Obras completas*, vol. 5, *Relaciones de Indias 1: Nueva Granada y Virreinato del Perú*. León: Universidad de León, pp. 61-97.
- Pedraza, Felipe (2003). *El universo poético de Lope de Vega*. Madrid: Laberinto.
- Perdices de Blas, Luis y Reeder, John (2007). «Arbitirismo y economía en el *Quijote* (1605-1615)». En: Perdices Blas, Luis; Santos Redondo, Manuel, *Economía y literatura*. Madrid: Ecobook, pp. 35-75.
- Pérez Bustamante, Ciriaco (1983). *La España de Felipe III: Historia de España. XXIV*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pérez Bustamante, Ciriaco (2009). *Felipe III: Semblanza de un monarca y perfiles de una privanza*. Pamplona: Uargoiti.
- Pérez de Ayala, José L. (ed.) (1991). *González de Cellorigo, Martín: Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.
- Pérez de Herrera, Cristóbal (1610). *Curación del cuerpo de la República o Remedios para el bien de la salud del cuerpo de la República en razón de muchas cosas tocantes al bien, prosperidad, riqueza y fertilidad destes reinos y restauración de la gente que se ha echado dellos*. S.l.: s.n.
- Pérez de Herrera, Cristóbal (1851). «Carta apologética del Dr. Cristóbal Pérez de Herrera, médico de S.M. y del reino, al Dr. Luis de Valle, médico de Cámara del Rey nuestro señor y sus protomédico». En: Salvá, Miguel; Sainz de Baranda, Pedro (eds.), *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 18. Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, pp. 564-574.
- Pérez López, Manuel María (ed.) (2012). «Cartas a Góngora en censura de sus poesías». En: *Valencia, Pedro de: Obras completas*, vol. 6, *Escritos varios*. León: Universidad de León, pp. 287-366.
- Pérez Míguez, Fidel (1905). *La casa de Cervantes en Valladolid*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.
- Pérez Pastor, Cristóbal (2000). *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*. 3 vols. Pamplona: Analecta.
- Pardo Manuel de Villena, Alfonso de (1911). *El Conde de Lemos, noticia de su vida y de sus relaciones con Cervantes, Lope de Vega, los Argensola y demás literatos de su época*. Madrid: Francisco Beltrán.
- Quérillacq, René (1992). «Los moriscos de Cervantes». *Anales cervantinos*, 30, pp. 77-98.
- Rey Hazas, Antonio; Sevilla Arroyo, Florencio (1996). «Introducción». En: *Cervantes, Miguel de: El trato de Argel*. Madrid: Alianza, pp. I-XLIX.
- Rey Hazas, Antonio (2005). «Cervantes y el teatro». *Cuadernos de teatro clásico*, 20, pp. 21-96.
- Rey Hazas, Antonio (2008). «Madrid: corte y literatura en la primera mitad del siglo XVII». En: Martínez Millán, José; Visceglia, Mâria Antonietta

- (eds.), *La monarquía de Felipe III*, vol. 3. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 651-666,
- Rezábal y Ugarte, Josef (1805). *Biblioteca de escritores de los Seis Colegios Mayores*. Madrid: Imprenta de Sancha, pp. 316-317.
- Rico, Francisco (ed.) (2004). *Cervantes, Miguel de: Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Rico García, José Manuel (ed.) (2002). *Jáuregui, Juan de: Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Robles, Eugenio de (1604). *Compendio de la vida y hazañas del cardenal don fray Francisco Ximénez de Cisneros y del oficio y misa muzárabe*. Toledo: Pedro Rodríguez.
- Rodríguez Moñino, Antonio (1962). «La carta de Cervantes al cardenal Sandoval y Rojas». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16, pp. 81-89.
- Rosenblat, Ángel (ed.) (1948). *Vega, Lope de: Cartas completas*. 2 vols. Buenos Aires: Emecé.
- Ruiz Rodríguez, José Ignacio; Delgado Pavón, M. Dolores (2008). «Miguel de Cervantes Saavedra, un laico en la venerable Orden Tercera franciscana en la época de la confesionalización». En: Fine, Ruth; López Navia, Santiago (eds.), *Cervantes y las religiones = Actas del coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas* (Israel, 19-21 de diciembre de 2005). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 223-240.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de (1627). *La estafeta del dios Momo*. Madrid: Viuda de Luis Sánchez.
- Sandoval y Rojas, Bernardo (1599). *Sermón que predicó don Bernardo de Rojas y Sandoval, obispo de Jaén, del Consejo de su Majestad, en la iglesia catedral de la ciudad de Baeza en las onras que se hicieron por el rey nuestro señor don Felipe segundo desde nombre*. Jaén: s.n.
- Sandoval y Rojas, Bernardo (1612). *Index librorum prohibitorum et expurgatorum*. Madrid: Luis Sánchez.
- Sasaki, Betty (1995). «Góngora's Sea of Signs: The Manipulation of History in the *Soledades*». *Calíope*, 1 (1-2), pp. 150-168.
- Sevilla Arroyo, Florencio; Rey Hazas, Antonio (ed.) (1995). «Viaje del Parnaso». En: *Cervantes, Miguel de: Obra completa*, vol. 3. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 1219-1357.
- Sieber, Harry (1998a). «Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III». En: García de Enterría, María Cruz; Córdón Mesa, Alicia (eds.). *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Alcalá de Henares, 21-25 noviembre 1990), vol. 1. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 95-113.
- Sieber, Harry (1998b). «The Magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Philip III». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 18 (2), pp. 85-116.

- Stagg, Geoffrey (2003). «The Curious Case of the Suspect Epistle». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23 (1), pp. 201-214.
- Toledano Molina, Juana (2006). «Tres sonetos de Góngora en su contexto (a propósito de las exequias cordobesas en honor de la reina Margarita, 1612)». En: Close, Anthony J.; Fernández Vales, Sandra (eds.), *Edad de Oro Cantabrigense = Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)* (Cambridge, 18-22 de julio de 2005). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 597-602.
- Torres Corominas, Eduardo (2008). «Surgimiento de la novela morisca. Problema de integración». En: Martínez Millán, José; Visceglia, Mária Antonietta (eds.), *La monarquía de Felipe III*, vol. 3. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 722-748.
- Toulmin, Stephen (2001). *Cosmópolis: El trasfondo de la modernidad*. Barcelona: Península.
- Valbuena Briones, Ángel (1980). «La primera comedia de Calderón». En: Gordon, Ian M.; Rugg, Evelyn (eds.). *Actas del sexto congreso internacional de hispanistas* (Toronto, 22-26 agosto de 1977). Toronto: University of Toronto, pp. 753-755.
- Valdivieso, José de (1616). *Sagrario de Toledo: Poema heroico*. Madrid: Luis Sánchez.
- Vallés, Francisco de (1603). *Cartas familiares de moralidad*. Madrid: Luis Sánchez.
- Vázquez, Luis (1992). «El testamento de un gran mecenas: Don Bernardo de Sandoval y Rojas, *el otro del Viaje del Parnaso*, confundido con Tirso de Molina». *Estudios. Revista trimestral publicada por los Frailes de la Orden de la Merced*, 177, pp. 131-174.
- Vázquez, Luis (ed.) (1996). *Molina, Tirso de: Cigarrales de Toledo*. Madrid: Castalia.
- Vázquez, Luis (2001). «Tirso de Molina, probable autor del Quijote de Avellaneda». En: Strosetzki, Christoph (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster, 20-24 de julio de 1999). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 1296-1305.
- Vega, Lope de (1620). *Trecena parte de las comedias*. Madrid: Viuda de Alonso Martin.
- Williams, Patrick (2008). «El favorito del rey: Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, V Marqués de Denia y I Duque de Lerma». En: Martínez Millán, José; Visceglia, Mária Antonietta (eds.), *La monarquía de Felipe III*, vol. 3. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 185-260.
- Wilson, Edward M.; Blecua, José M. (eds.) (1953). *Quevedo, Francisco de: Lágrimas de Jeremías castellanas*. Madrid: CSIC.
- Woodward, Leslie James (1961). «Two Images in the *Soledades* of Gongora». *Modern Language Notes*, 76 (8), pp. 773-785.
- Zimic, Stanislav (1996). *Las Novelas ejemplares de Cervantes*. Madrid: Siglo XXI.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Defensa e ilustración de la Filología

Luis Iglesias Feijoo

(Universidade de Santiago de Compostela, España)

Abstract This paper aims to make a defense of Philology, understood as the activity that is dedicated to editing the text of literary works with the greatest possible perfection, and the study of its literal sense. To do so, this article includes some examples collected during fifty years of teaching and research activity, listing the errors stemming from lack of historical knowledge or neglect of the context in which a text was created.

Keywords Philology. Critical editions of literary Works. Interpretation. Notes in scholarly editions.

A Begoña López Bueno.

Si uno no tuviera más conchas que un galápago, podría comenzar esta intervención con el recuerdo de «aquellas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas, que comienzan»:

Señor Gómez Arias,
doleos de mí,
que soy niña y sola,
nunca en tal me vi.

Pero, a la vista está, ni soy niña, sino un viejo barbón («yo, socarrón, yo, poetón ya viejo»), que se topa ‘cuesta abajo en la rodada’; ni estoy solo, sino rodeado de tantos amigos que me acompañan; ni puedo decir que nunca me haya visto en faenas semejantes. Evoco no más que la ponencia plenaria inaugural del XI Congreso Internacional de la AITENSO que los amigos argentinos me pidieron en 2003 para hablar en Buenos Aires.

Ahora bien, esta condición de veterano que se dirige a un auditorio de especialistas puede ser ocasión idónea para recapitular algunas de las ideas que al cabo de casi medio siglo de ejercicio de la docencia y la investigación, se han ido decantando. Permítaseme, pues, evocar en alta voz ciertas conclusiones y alguna alarma que a estas alturas creo que no son solo manías personales. Para ello aludiré a algunos temas en los que me he detenido a lo largo de los años, y cuya evocación resumida me exime

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-5 | Submission 2015-07-20

ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

de desarrollar ahora por extenso argumentos expuestos en otros lados.¹

La idea rectora de mis palabras se ciñe a la necesidad de realizar una defensa de la filología en tiempos en que hasta su mismo nombre parece querer eliminarse de los planes de estudio y de las fachadas de las Facultades universitarias. Es obvio que el rótulo que acoge mis palabras recuerda con toda intención una pieza oratoria magistral, como suya, de Marcel Bataillon en 1967, la *Défense et illustration du sens littéral*, a cuya zaga me sitúo, pues en sus primeras líneas el maestro francés evocaba ya la «grande tradition philologique qui s'attache premièrement, avec conviction, avec persévérance, à épurer et à élucider la lettre des oeuvres durables» (Bataillon 1967, p. 1). Y obrando así no hago otra cosa que reiterar el gesto de mi admirado Alberto Bleca, que en ocasión no muy disímil a la mía, optó en 2009 por evocar también al maestro galo en su «Defensa e ilustración de la crítica textual» (Bleca 2009, 2012).

'Sentido literal' y 'crítica textual' son, por descontado, dos componentes esenciales de la tarea filológica, pero hoy deseo ir un poco más al fondo y replantear las cosas desde su raíz, espigando aquí y allá muestras selectas de ciertos usos y hasta de alguna perversión que han hecho descarrilar no pocas veces los estudios literarios, precisamente por ignorar, olvidar o menospreciar la actividad filológica. La cual, por descontado, jamás puede ser confundida con la lingüística, como no pocas veces sucede incluso en medios académicos. El objeto de trabajo es el mismo para ambas, sin duda, el lenguaje, pero considerado desde flancos muy diferentes. El tema de estudio de la Filología es la lengua literaria, los textos literarios, es decir, la literatura *tout court*.

Y, sin embargo, si acudimos a profesionales contrastados, es muy fácil observar esa identificación entre ambos campos; en un libro sobre el comentario de carácter lingüístico podemos hallar el capítulo «Guía para el comentario filológico», centrado en un texto medieval – como si lo posterior fuera ajeno a la Filología –, con el único propósito de fecharlo y analizar «todos los aspectos lingüísticos, tanto de tipo sincrónico como diacrónico» (Marcos Marín 1977, p. 91). Si luego se trata de un texto del Siglo de Oro, es solo para llevar a cabo un comentario semántico. Y veinte años después, el auxilio de la informática no supera la atención a los diversos aspectos de la lengua (cfr. Marcos Marín 1996). Esta no es una postura idiosincrática, pues cabe comprobarla en trabajos parejos de María Teresa Echenique (1997), Rafael Cano (1991), Mondéjar, Perona y Colón (los tres en Crespillo 1997) o Emilio Montero (en Carrasco y Fernández Riza

1 Cuando expuse estas líneas en Venecia no conocía un texto algo similar en su intención de Kurt Baldinger, «Esplendor y miseria de la filología» (1988). Aunque el colega alemán se mueve con agilidad entre varias filologías modernas, es curioso (y significativo) que hayamos coincidido en algunos ejemplos del área hispánica que yo trato aquí.

1998).² Quizá no sea casual que todos los mencionados sean catedráticos de lingüística o lengua española, con lo que queda confirmada la tendencia a esa equiparación práctica entre filología y lingüística.

Ahora bien, atendamos a la vieja definición del *Diccionario de Autoridades* (s.v. «filología»), cuando aún se abrigaba la vana ilusión de que la disciplina era una ciencia; ahí encontramos palabras que no resumen nada mal la tarea y los medios para llevarla adelante: «Ciencia compuesta y adornada de la Gramática, Rhetórica, Historia, Poesía, Antigüedades, Interpretación de Autores, y generalmente de la Crítica, con especulación general de todas las demás Ciencias».

Nuestra faena, esto es, el estudio de los textos literarios, es una disciplina histórica, que pretende adentrarse con profundidad en el conocimiento de lo escrito en las más diversas lenguas, sabiendo que así se indaga en la expresión de una cultura (cfr. Soria Olmedo 2003). Tiene como función reconstruir un pasado que, en la medida en que lo traemos a nuestros días, es también presente. La fusión de horizontes que ello implica supone a la vez un riesgo y un desafío, pues siempre estamos tentados de interpretar con ojos actuales lo que se acuñó hace tiempo. Pero ese es asimismo el honor de la Filología, ahondar cada vez más en lo que ya no es de hoy, avanzando por un camino interminable que se enriquece con aportaciones sucesivas. Se trata de un proceso dialéctico, en el que vamos del texto conocido al contexto no siempre accesible, para volver enriquecidos o iluminados de vuelta al texto, que a su vez aclara entonces mejor el contexto, *et sic de caeteris...*

Se ha defendido que esa inmersión en los horizontes mentales del pasado es imposible. Y lo será, desde luego, si no se intenta. Pero la experiencia demuestra que cuanto más se ahonda, más cerca se está de comprender. La fusión total es imposible y, si lo pensamos un momento, también innecesaria. Aquí cabría evocar el caso de aquel *scholar* de la Universidad de Oxford que, de tanto engolfarse en el mundo bizantino del siglo VIII, había quedado encerrado en él como en una cárcel invisible, y nada del mundo contemporáneo le interesaba: ni siquiera lo conocía. No es ese un ideal demasiado apasionante.

2 Compruébese: «El comentario filológico [...] tiene como objetivo primordial la comprensión integral del texto mediante la reconstrucción y recreación lingüística del momento histórico en que fue escrito» (Echenique 1997, p. 11); el libro de Cano Aguilar titulado *Análisis filológico de textos* comienza así: «No son muchas, hasta ahora, las publicaciones en que se emprende el análisis lingüístico exhaustivo...» (1991, p. 13; 2000, p. 9); «Dos reflexiones me han inquietado antes de ponerme a la tarea de redactar estas líneas de comentario lingüístico» (José Mondéjar, que titula su aportación «Comentario filológico [...]», p. 18); el objetivo de Germán Colón en «El comentario filológico» es averiguar «qué significan todas y cada una de las palabras que componen» un texto (p. 82); Emilio Montero Cartelle, en «Comentario filológico de un texto de la *Estoria de España*» (p. 17), se propone ceñirse a «los rasgos lingüísticos del texto».

La familiaridad con el pasado se adquiere paulatinamente, en vueltas y revueltas que nos llevan no tanto a ascender una fuerte pendiente como a movernos hacia arriba en espiral, de forma que el panorama se enriquece con la altura sin que dejemos de ver nunca lo ya recorrido. Llegaremos como Petrarca a la cima del Mont Ventoux, o nos quedaremos en etapas anteriores; es casi lo mismo, porque el espectáculo de la visión se va adquiriendo conforme se camina, aunque solo los mejores lleguen a la cumbre.

Pues bien, la labor de llegar a entender cada vez un poco mejor las obras de un pasado próximo o remoto es tarea de la Filología. No es una ciencia de la naturaleza, que pueda trabajar con modelos exactos y hacer predicciones seguras. Sin embargo, es una disciplina que procede con método y objetividad, o al menos lo pretende y lo busca (y, a falta de mayores precisiones, remito al artículo «Filología» que Gianfranco Contini recoge al principio de su *Breviario di ecdotica*, 1986). El estudio de los textos exige a menudo conocimientos de Paleografía, Codicología, Ecdótica, Gramática histórica, Hermenéutica, Bibliografía, Retórica, aparte de tener que profundizar en la Historia propiamente dicha, en Historia del Arte, Filosofía o Sociología. Y además por fuerza se han de conocer las literaturas de otras lenguas cercanas y remotas, pues ninguna se produce en el vacío.

En un momento en que la dinámica del presente amenaza devorar con fuerza arrolladora cualquier tipo de pensamiento crítico, aventado por una furia nihilista que parece desear la abolición de la historia para conseguir hombres unidimensionales, encerrados en el más feroz individualismo y solo atentos al mercado consumista de objetos, sin pasado ni futuro, es necesario reivindicar que la nuestra es una disciplina histórica y, por lo tanto, crítica; no caben ya enfrentamientos entre filología y crítica como los que resume Ceserani (2004, pp. 16-18). Nuestro trabajo supone siempre una construcción, y no una revelación. Se estudian textos del pasado (los de ayer mismo ya entraron en el pasado) sabiendo que son el producto de una mente humana, no el resultado de una musa que dicta al oído del poeta sonámbulo palabras y frases, y que por lo tanto han sido cifrados en un momento concreto, dentro de unas coordenadas sociales, artísticas, ideológicas y culturales que han de ser conocidas.

Para ello es preciso estar siempre alerta a fin de descubrir la insuficiencia o precariedad de lo que parece más consabido. Cuando los azares de la vida universitaria nos obligan a lidiar con colegas de Química o de Matemática en cualquier comisión, pongamos que la de Bibliotecas, vemos cómo se asombran de que los filólogos no ya escribamos libros, tentación en la que ellos no pueden caer, sino que también los leamos, aunque tengan cien o ciento cincuenta años de antigüedad, cosa que a su juicio linda más bien con la arqueología o la prehistoria, por no decir la extravagancia. Sí, hemos de releer trabajos del siglo XIX, porque a veces ahí están enterrados datos que no se han sabido aprovechar.

Pero también estamos todos al cabo de la calle cuando de encaminar a nuestros jóvenes alumnos o graduados se trata: lo primero que deben grabar en sus mentes es la necesidad imperiosa de revisarlo todo, de no dar por sentado nada por mucho que lo diga tal o cual autoridad. El principio de *magister dixit* hace varios siglos que quedó arrumbado, sustituido por la experiencia personal, por el empirismo que determina que todo ha de ser comprobado. Luego ya llegará el momento de ir constatando que tal o cual profesional jamás incurre en un desliz, jamás equivoca una cita, jamás trastrueca una página, y entonces es llegado el momento de concederle el más ancho margen de confianza. Antes, nunca.

Vengamos a lo concreto, y sea el primer ejemplo propio de una época un poco anterior a nuestro Siglo de Oro, aunque llega a rozarlo. Es un caso bien conocido que tiene que ver con la paleografía. Todo el mundo, desde Amador de los Ríos, está al tanto de la existencia de un *cosante*, el de don Diego Furtado de Mendoza, que deja asimismo su huella en otros textos del XV. Hasta que llegó Eugenio Asensio y desconfió de esa lectura, que se contradecía con algunas rimas, como la del término *faraute*; se fue a los manuscritos y llegó a la conclusión de que debemos leer siempre *cosaute* (a veces *corsaute*): «Las normas de la crítica textual no permiten vacilación: hay que aceptar como originaria y auténtica la *lectio difficilior*» (Asensio 1970, p. 186). Y recuerda asimismo el extraño género que se teorizó en Portugal a partir de una lectura de Teófilo Braga, «o canto de ledino», cuando en realidad el texto leía «canto d'ele dino». Ese es el origen de las fantasmagóricas 'cantigas de ledino' que llegaron a preocupar a Menéndez Pelayo. Manes de la paleografía, que a veces llevaron también a considerar la ñ como rasgo tipificador del español, hasta ser convertida en una especie de simbólico emblema de una hipotética idiosincrasia, a un paso del patriotismo más banal propio de empresas como la Marca España y otras distracciones pseudomercantiles. Y no se trata más que de la doble 'nn', abreviada con el pertinente signo encima cuando se escribe solo un grafema para ahorrar espacio. Claro que a algunos indocumentados he oído alguna vez decir 'Espan-na' como si ello respondiera a la pronunciación medieval.

Dejemos estos divertimentos y vengamos a lo de ayer, es decir, al siglo XVI. La primera edición que conservamos del *Amadís* data de su década inicial. En ella se incluye la canción (II, cap. 54) «Leonoreta, fin roseta». Hasta que dio el aviso Américo Castro, en la ya lejana fecha de 1924, se venía editando «Leonoreta, sin roseta», y así podemos encontrarlo, por caso, en la *Antología* de Menéndez Pelayo, por más que don Marcelino nunca fuera modelo en la edición de textos (Menéndez y Pelayo 1893, p. 363; cfr. Iglesias Feijoo 2016). Don Américo advirtió el disparate; como explicaba con donosura: «Por consiguiente, a la pobre Leonoreta no le falta nada» (1924, p. 181). En cambio, sí les faltaba pericia a quienes habían leído mal la f- inicial, tomada por una f larga. He aquí los perjuicios que

puede acarrear no ser ducho en paleografía. Pero no se piense que desde entonces a la joven se le acabaron los problemas: una rápida consulta en las bibliotecas o en la web nos muestra que editores sin escrúpulos le siguen quitando la «roseta», pues «sin roseta» aparece en una edición del *Amadís* o en una antología poética.³

Ojalá todos los problemas se ciñeran a la mala lectura de una grafía por gente inexperta o algo apresurada. Son, por el contrario, mucho más serias, por más trascendentes, las cuestiones hermenéuticas, derivadas a menudo de planteamientos antihistóricos, que no tienen en cuenta el contexto cultural en el que una obra ha sido compuesta. Claro que en décadas recientes no han faltado soluciones drásticas a lo que algunos creemos un error de enfoque. Si partimos del hecho de que todas las lecturas son correctas; si nos situamos *against interpretation*, y del sensato principio de que todo clásico es nuestro contemporáneo llegaríamos a deducir que no hay un sentido privilegiado que deba ser escudriñado, ni el texto encierra ninguna *intentio*, o incluso que no hay texto posible, todo se ha resuelto antes de comenzar. Entonces puede campar por sus respetos esa especie de terrorismo intelectual que estuvo de moda hace dos o tres décadas en algunos ambientes académicos, aunque hoy parece haber plegado velas, sumido en su propio desconcierto.

Y es que nada es tan sencillo. Hace bastantes años ya que yo mismo me centré en un caso que afecta a la lectura de la poesía de Garcilaso de la Vega: reclamaba entonces la necesidad de desprenderse de las anteojeras románticas, que habían convertido la exquisita lírica del toledano en una especie de novela rosa un tanto ñoña. Todo en él habría sido una continua proclama de su intenso amor por la damita portuguesa conocida por el nombre de Isabel Freire, de manera que un estudioso tan conspicuo como Rafael Lapesa llegó a elaborar, en uno de los mejores libros dedicados hasta entonces a su obra, una «trayectoria poética» basada en la supuesta motivación autobiográfica de los sucesivos estadios de su pasión. No repetiré aquí las líneas de la argumentación, que ya había llevado a Nadine Ly a reclamar en 1981 la necesidad de elaborar 'otra trayectoria poética' menos atendida a la vida y más a la literatura. Entender la poesía del Renacimiento como *Erlebnis*, expresión de una intensa experiencia vital, es la vía más directa para no comprenderla. No haría falta reiterar que lo importante no son los hipotéticos sentimientos abrigados por el poeta (ni del Renacimiento ni del Romanticismo, es obvio), sino lo que hizo con ellos, de haberlos tenido. Quiere decirse que como estudiosos de literatura lo que nos interesa es analizar la conversión en palabras de todo ese mundo de experiencias, imaginaciones, lecturas, sensaciones, vivencias, ensueños...

3 Véanse *Amadís*, ed. Linkgua Digital (2008, II, p. 96), y en una web de la Universidad de Chile, consultada el 31 de marzo de 2014, a cargo nominalmente de Roberto F. Giusti, «Trovadores castellanos» (http://www.dim.uchile.cl/~anmoreir/escritos/siglo_oro/trova.html#d9).

Conversión en palabras poéticas, debe añadirse en seguida, lo que implica en formas estróficas, metáforas, símiles y todo lo que ello acarrea. De tal manera, al enfocarlo desde otra perspectiva, se revela la importancia del toledano como cultivador de géneros líricos a la altura de los más innovadores poetas europeos del momento. Entonces es posible descubrirlo como alguien situado al par de los creadores del nuevo petrarquismo, con Bembo a la cabeza, un Bembo con el que se carteaba, *et pour cause...* En vez de andar despojando de la pelliza pastoril a los protagonistas de sus églogas para intentar el magro descubrimiento de saber quiénes eran los que se cobijaban bajo su abrigo, valdría la pena atender a lo que real y verdaderamente escribió. Y darse cuenta, por caso, de que al inicio de la Égloga I Garcilaso emplea el término «imitando» («he de cantar, sus quejas imitando») quizás por primera vez en la literatura de creación en castellano. Lo señalé hace casi treinta años, y nadie parece haberse sentido urgido a averiguar si eso era exacto, cuando además Garcilaso emplea la voz como definición de la faena técnica de quien escribe para dar paso a las intervenciones de los pastores. En lugar de dar vueltas en torno al hipotético amor a Isabel Freire, deberíamos recordar que por una vez sí evocó directamente a una mujer en sus poemas: su esposa, en la oda latina «Ad Thylesium»:

Uxore, natis, fratribus, et solo
exul relictis, frigida per loca
musarum alumnum... (Vega 1964, p. 190)

Detengámonos en otro caso bastante parejo. De manera similar, a lo largo de buena parte de los últimos ciento cincuenta años, la mayor preocupación que provocaba la sutil y refinada poesía de Gutierre de Cetina era la de averiguar qué dama o damas reales la habían inspirado. El supuesto de partida era el mismo: la lírica amorosa no podía proceder sino de una experiencia real, intensamente vivida y padecida, es decir, que en ella todo era *Erlebnis*, intensa vivencia del poeta, pues de otra manera no interesaría poco ni mucho. De ahí que nuestros eruditos se centraran en husmear por el entorno biográfico del autor a la busca de toda cuanta damisela podría haber sido el objeto del deseo. Hazañas y la Rúa (1895), al llevar a cabo la fundamental edición de sus versos, señaló ya que el «amor fue el sentimiento que principalísimamente inspiró a Cetina». Como si hubiera sido su compañero de correrías, afirmó: «La constante ocupación de nuestro poeta fue el amor». Y, con todo, su fino instinto le hace ver que sus amadas parecen siempre la misma: unas veces se dirige a Amarílida y otras a Dórida, «y si no se hablase de ambas en alguna composición, las tendríamos por una sola persona» (Hazañas y la Rúa 1895, 1: p. LII).

La intuición es certera y podría haber llevado a los estudiosos a percibir el carácter tópico de los versos, que no son sino variaciones diferentes de unos temas centrales, esto es, ejercicios poéticos que destacan por

la maestría del artífice, no por la hondura del sentimiento (es decir, lo que ocurre siempre en poesía). Y por más que a cada paso se hayan ido señalando hasta hoy las innúmeras composiciones italianas que Cetina imita y a veces tan solo adapta o traduce, los eruditos se descarriaban por la pendiente del biografismo, hasta extremos a veces no poco humorísticos. Francisco A. de Icaza partía en 1916 del supuesto de que «su vida juvenil nos la cuenta él mismo en su obra rigurosamente autobiográfica [...] contra lo que cierta crítica sospechó, imaginándola artificio supuestamente petrarquista» (1916, p. 327);⁴ claro, si era petrarquista no era castizo, y además, ¡vaya escándalo!, caía en el pantano de la imitación, o sea, dejaba de ser original.

Pues bien, como en ciertas composiciones aparecen los términos «lauro» y «laureado», las cosas quedaron claras: así expresa «su pasión por la condesa Laura Gonzaga». De otro modo, se trataría de un «logogrifo, que no tendría interés literario a no demostrar que hasta lo que parece más artificioso es en sus versos verdadero y vivido» (Icaza 1916, pp. 331-332). El punto de partida resulta evidente: si no hay un amor real, efectivo, consagrado a una dama concreta, ese conjunto de coplas pierde todo su interés. Si no hay amada de carne y hueso a la vista, se inventa; si no hay testimonios de la época, es que era «un secreto a voces» (Icaza 1916, p. 329), y por eso nadie escribía sobre ello. Y, puesto ya en la pendiente de los 'logogrifos', en una nota añadida en su libro de 1919 aún prosigue: «Es de sospechar que del propio modo que en 'el lauro' nombraba Cetina a 'Laura Gonzaga', con 'el olmo' debió de apellidar a otra dama que pudo llamarse 'del Olmo' u 'Olmedo'» (Icaza 1919, p. 64). El estudioso mexicano don Francisco Asís se explaya: «Qué fueron en realidad aquellos amores? ¿Pasión correspondida? ¿Aventura audaz? Galanteo osado en Cetina y coquetería principesca en la de Gonzaga? Todo puede suponerse» (Icaza 1916, p. 332). Esos sí que son de verdad 'sucesos reales que parecen imaginados'... o *vice versa*.

Las cosas no acaban aquí, como saben bien todos los que se han acercado a la trayectoria poética de Cetina. En 1930, Eugenio Mele y Narciso Alonso Cortés arrancaban un conocido trabajo en común de esta guisa: «Quien trate de conocer los amores del poeta sevillano Gutierre de Cetina, no podrá acudir a más fuente que la de sus versos» (1930, p. 5). Cabría sugerir que a quien estudia literatura lo que le interesa debieran ser los versos, y no los amores de los poetas, pero no seamos aguafiestas. Tras citar con aprobación a Icaza y ampliar su identificación de Laura Gonzaga, ahondan en otras explicaciones. Como en un soneto aparece la palabra «seguridad» y en otro el verbo «asegura», además de variantes

4 Insistía: «Reconstrúyese con ella la vida emocional del poeta, a través de los libros, de los devaneos amorosos de su mocedad» (p. 328). Este trabajo se incluyó luego en Icaza (1919); véanse sobre todo las pp. 54-65.

en diferentes poemas, hay que «sospechar que encierran un significado más profundo» (pp. 12-13). ¿Cuál?, nos vemos empujados a preguntar. Fácil respuesta: que Amaríllida era... doña Marina Siguriosa. Y ya por ese camino, Wickersham Crawford, que aplaude todas las conjeturas anteriores, echa asimismo su cuarto a espadas y propone que el uso del adjetivo «liviano» «is undoubtedly a covert allusion to the lady's name», alguna dama de la familia de don Luis de Leyva, Príncipe de Ascoli: «One might be tempted to spin a *romantic story* of Cetina's wavering attachment for one of the daughters of Don Sancho Martinez de Leyva» (Wickersham Crawford 1931, p. 314; énfasis del Autor); claro que se le opone la dificultad de elegir una de entre las seis hijas que tuvo, cuyos nombres no nos ahorra: Juana, Costanza, Ana, Francisca, Isabel y María.

Narciso Alonso Cortés, tras insistir en 1952 en la Siguriosa, defiende el «innegable fundamento» del 'lauro' como referencia a Laura Gonzaga y del 'olmo' a una «Olmo, Olmedo o cosa parecida». Pero tantos devaneos en el poeta empezaban a parecer un exceso de liviandad, de manera que procedía efectuar una rebaja de la fiebre amorosa para adecuarla a cánones morales más circunspectos: «Mas debe creerse que este amor de Cetina a Laura Gonzaga, e igualmente el que declaró a la dama del olmo, fue un amor puramente platónico, análogo al que otros muchos poetas ponían en una determinada señora de sus pensamientos, por encumbrada que fuese, sin que pretendieran que ella correspondiera a sus anhelos, como no fuera en la misma forma, ni mucho menos pensarán que aquello pudiera terminar en matrimonio» (1952, p. 101). Pues menos mal, porque se nos quita un peso de encima: si no pensaban en casarse...

Con poca luz y menos disciplina llegamos a un estudioso de otro nivel, menos preocupado por los datos y más por la literatura: Rafael Lapesa. Ya hemos visto en qué medida leyó los versos de Garcilaso desde la más cerrada perspectiva biográfica. Con mejor sentido y mayor discreción, hizo lo propio con Cetina, y señalaba: «Averiguar quiénes fueron Dórida y Amaríllida es, de momento, imposible». Podría apuntarse que poco ganaríamos con identificarlas, pero no hace al caso, porque la tendencia a construir la vida a partir de los versos no cesa: a vueltas con la Gonzaga, se afirma sin rodeos que en Italia, «el galanteo se convierte en algo más serio», aunque la guerra «interrumpe la naciente aventura», y en las pausas bélicas brotan «las sospechas de amante celoso, inquieto a la vez por Amaríllida y por Laura Gonzaga», pero cuando esta se casa con el conde Juan Francisco Trivulzio, las «esperanzas de Cetina caen por el suelo [...] se siente conturbado por la ira» (Lapesa 1952, pp. 315, 317, 318 y 319). Es difícil para quienes conocimos al circunspecto don Rafael Lapesa imaginarlo inventando tales historietas, pero tal vez él mismo comprendió que aquel no había sido el día más inspirado de su jornadas de estudio, tan fructíferas, y nunca más quiso recordar ese trabajo sobre Cetina.

Por supuesto, el poeta sevillano ha gozado de mejor fortuna en

años recientes. Begoña López Bueno ya llamó la atención sobre las «incongruencias» de estas hipótesis y señaló con claridad en el prólogo a la edición de sus versos: «Intentar descubrir a qué damas se refería bajo las simbólicas alusiones, es búsqueda infructuosa» (1978, p. 64; 1981, p. 27).⁵ Y algo parecido expresa Antonio Prieto: «me parece que no importa gran cosa intentar saber quiénes eran Dórida, Amaríllida y Laura» (1984, 1: p. 121), aunque luego nos intranquiliza al sentar que, como eran varias las supuestas amadas, el conjunto de poemas del autor no forma un cancionero, aunque, con todo, «puede ser expresión biográfica de su trayectoria amorosa, al parecer fecunda» (p. 121). Valga por última vez proclamar que no se trata tan solo de desterrar las lecturas biografistas de la poesía, porque nos importa un ardite de quien anduvo enamorado o con quien tuvo experiencias amorosas reales el autor de los versos. Todo pudo suceder, o nada pudo haber sucedido y ser tan solo una completa historia forjada en la mente del vate. ¿Qué más nos da? La respuesta hace tiempo la adelantó Cervantes cuando hace decir a don Quijote (I, xxv): «Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fíldas y otras tales de que los libros [...] están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquéllos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo» (2004, pp. 311-312). Claro que más desgarrado lo expresa por boca de Sancho Panza:

Ni yo lo digo ni lo pienso – respondió Sancho –. Allá se lo hayan, con su pan se lo coman: si fueron amancebados, o no, a Dios habrán dado la cuenta. De mis viñas vengo, no sé nada, no soy amigo de saber vidas ajenas, que el que compra y miente, en su bolsa lo siente. Cuanto más, que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano. Mas que lo fuesen, ¿qué me va a mí? Y muchos piensan que hay tocinos, y no hay estacas. Mas ¿quién puede poner puertas al campo? Cuanto más, que de Dios dijeron. (p. 298)

Mejor nos hubiera ido a todos de seguir tan sabios consejos. Y lo peor no es que se desenfocara el objetivo del estudio, que son los poemas, y no la biografía. Más grave aún fue el hecho de que, al adoptar ese planteamiento, se trazó una trayectoria errada, que en el caso de Cetina condujo a tomar el conjunto de composiciones dedicadas a Dórida como muy tempranas, anteriores a 1537. Y ahora ha mostrado Jesús Ponce (2014, p. 165) que al

5 La palabra más correcta quizá no fuese «infructuosa», sino ‘inútil’.

menos seis de tales composiciones se inspiran en sonetos de Nicolò Franco de Benevento contra el Aretino, difundidos por Italia solo a partir de 1541. Con esos métodos, al ver trastocadas las fechas en que se crearon, todo estudio de la evolución de un poeta cae por los suelos.

Vengamos a otro caso bastante más pintoresco, todavía ceñido a un poeta del siglo XVI, que no se trata de Fernando de Herrera, para no repetir con él el mismo discurso que con los dos anteriores. Sea ahora fray Luis de León nuestro centro de interés y dentro de su corta producción original, que vale su peso en oro, fijémonos en la oda IX, «Las serenas». Está dedicada «A Cherinto», es decir, Querinto, a quien se cita en el verso 5: «Querinto, no traspases el postrero». Los comentaristas no localizaron a nadie de nombre siquiera parecido en el entorno del autor. Adolphe Coster (1921, p. 193) sospechaba que debía de ser alguien apellidado Chirinos, nombre frecuente en Cuenca y su provincia. Y el padre Vega (1955, pp. 479-480) creía que la dedicatoria resultaba algo absurda y que por ello el autor acabó por suprimirla. Pero Francisco Rico, a la zaga de Morel-Fatio (1901, p. 83), advirtió que el nombre viene de Tibulo,⁶ o mejor, de las supuestas elegías de Sulpicia, libro IV del *corpus Tibullianum*, titulada regularmente «Ad Cherintum» (1981, pp. 246-247; 1982, p. 35). Ni absurdo, ni ceñido a los Chirinos reales. Este apetito de realidad histórica ha desenfocado tanto el estudio de nuestras letras, que casi habría que tomar como lema el último verso de la oda luisiana: «huye, que solo aquel que huye escapa».

Ahora bien, la historia no puede ser ignorada. En una ocasión, otro erudito, vinculado a los estudios musicales, José Subirá, desenterrador de documentos y rescatador de tonadillas y melólogos, halló una obra musicada por Blas de Laserna titulada *Los amantes de Teruel*, en la que se incluía una «canzoneta» que consideraba de tipo folklórico:

Chapi chapirón,
chafirón de Fernando;
chapi chapirón,
chafirón de Isabel.

La definía el erudito como de «actualidad efímera» (Subirá 1949, 1: p. 145). ¿Por qué? Porque los versos «aludían al monarca Don Fernando VII y a la segunda de sus consortes, Doña Isabel de Braganza, y como la muerte de ella separó, en 1818, a los dos esposos, cuando solo llevaban dos años de casados, este dato histórico permite fijar la época en que se introdujo» la copla. Algunos reparos debieran haber llamado la atención de Subirá, porque cuenta que la obra la interpretó la famosa actriz María Antonia

6 Es curioso que Coster, el mismo que buscaba un Chirinos (1921, p. 193), ya apuntaba que el nombre Cherinto venía de Tibulo. También Sarmiento (1970, p. 19).

Fernández, conocida como La Caramba, que había muerto en 1787 tras público y sonado arrepentimiento por su vida anterior. Además, la reina Isabel casó con Fernando VII en septiembre de 1816, cuando Laserna acababa de morir. Lo más importante es, sin embargo, que la «canzoneta» venía de bastante atrás; la cita ya en 1611 Covarrubias (cfr. Alonso-Blecuá 1964, p. 113) en su *Tesoro*: «Hay un cantarillo bailadero antiguo, que dice»:

*Chapirón de la reina,
chapirón del rey,
mozas de Toledo,
ya se parte el rey,
quedaréis preñadas,
no sabréis de quién.
Chapirón, etc. (2006, p. 516)*

Por lo tanto, Fernando e Isabel no eran otros que los llamados Reyes Católicos y el cantar anduvo rodando en las voces de los españoles del XVI. Por eso podía recordarlo años antes que Covarrubias Diego Sánchez de Badajoz (1968, p. 551) como copla cuya música era conocida, al introducir «Otro cantar, para los muchachos cantar y bailar el mismo día al tono del chapirón», así lo propone Margit Frenk (1987, p. 432; 2003, pp. 613-614). Lo que demuestra su uso por Laserna es que su trayectoria se extendió asimismo al XVIII. Nunca está de más tener buena información histórica.

Retrocedamos un poco en el tiempo para seguir en nuestro Siglo de Oro y lleguemos a Lope de Vega. Traigamos al recuerdo el soneto IV de las *Rimas* de 1602: «Era la alegre víspera del día» (1993, p. 193). En él, como corresponde a un soneto-prólogo, se sigue la senda de los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca: «Era il giorno ch'al sol si scoloraro» (soneto 3; 1982, p. 5). Pues bien, ahí Lope evoca a «la que sin igual nació en la tierra | de la cárcel mortal y humana guerra | para la patria celestial salía». Dentro de esa lectura cerradamente biografista, como el poeta estaba enamorado de Camila Lucinda, esto es, de Micaela de Luján, el soneto tiene que estar a ella dedicado, incluido el primer cuarteto, en el que «Se echa de ver que nuestro poeta conoció a *Lucinda* el día antes de la improvisa muerte de doña Isabel» (Rodríguez Marín 1914, p. 253). La verdad es que resulta poco afortunado llamar 'alegre' el día de la muerte de una esposa, la cual, además, era 'sin igual', elogio que parece un tanto extraño dirigido a otra mujer que la amada. Naturalmente, no había nada de eso. Al momento, otro de aquellos que Ortega y Gasset llamaba precisamente en 1914 «nuestros almogávares eruditos» (1914, p. 172), Emilio Cotarelo, precisaba que la referencia nada tenía que ver con la muerte de Isabel de Urbina, sino que era una perífrasis para designar la fecha concreta del 14 de agosto, víspera de la festividad de la Asunción de la Virgen, «la que sin igual nació en la tierra». ¡Vaya por Dios!

Pero no nos alejemos de Cotarelo. Aquella pléyade de eruditos calificados de historicistas, Rodríguez Marín, Cotarelo, Amezúa..., eran un conjunto de abogados con una pasión desmedida por las letras y se dedicaron a la rebusca de archivos, tarea en la que también estaba laborando un auténtico archivero, a más de sacerdote, don Cristóbal Pérez Pastor. Todos ellos rindieron un servicio impagable al conocimiento de datos sobre nuestros escritores, al desempolvar mil y un documentos a ellos referidos. No cabe regatear elogios en eso. Pero ¿qué sabían de literatura? Pues si va a decir la verdad, poquísimo. Eran un conjunto de aficionados impregnados de las ideas del tiempo de su formación, de manera que recibieron un recuelo algo añoso de los conceptos del Romanticismo, sumado a la impronta del Realismo que estaba ante sus ojos. Tenían una vocación indudable, pero parecían más interesados por la historia de los literatos que por la de la literatura...

Y sin embargo editaron textos acompañándolos de un cúmulo de referencias de indudable interés, por más que fueran detonantes ciertas manías, como la de Rodríguez Marín con el *Quijote*, dominado por el infatigable empeño de demostrar que Cervantes había escrito en andaluz. O la del mismo Bachiller de Osuna cuando asume la edición de las *Novelas ejemplares* en los «Clásicos de la La Lectura», luego «Clásicos Castellanos», y decide de manera insólita imprimir solo siete de ellas, las consideradas 'realistas' o 'costumbristas', por entender que las otras, tachadas de 'idealistas', eran poco menos que desvaríos del autor. Por su lado, la labor de Cotarelo como editor merece todas las ponderaciones. Géneros enteros, como el de los entremeses y otras piezas del teatro breve, siguen dependiendo en gran medida de lo hecho por él, y ojalá hubiera terminado la tarea comenzada. Y sin embargo, sus ediciones de las comedias de Lope de Vega, acogidas bajo el amparo de la Academia Española para continuar la labor de Menéndez Pelayo, merecieron reservas justificadas. Baste solo evocar la reseña de Gómez Ocerín en la entonces recién nacida *Revista de Filología Española*, donde destaca la presencia de versos tan estupendos como aquel de *El prodigioso príncipe transilvano*: «porque es estugafotulés» (Vega 1916, p. 413),⁷ que ya había sido bien editado, con el resto de la comedia, por Schaeffer: «porque está gafo, tal es» (1887, 1: p. 244).

Sin abandonar el terreno del teatro, cabe evocar el caso ejemplar que representa la persona de Antonio Enríquez Gómez y su identidad con Fernando de Zárata. Cuando Mesonero abordó el tomo que acogía en la BAE a los dramáticos seguidores de Lope, recordaba que el pintoresco

7 Para ser justos, debe señalarse que al final del tomo Cotarelo ha incluido cuatro densas páginas (pp. 713-716) de «Erratas, adiciones y enmiendas», donde, tras mil y una excusas, se da (p. 715) la lectura correcta, tomándola sin decirlo de la edición de Schaeffer, pues la conoce y la cita en p. VIII. Véase la reseña de J. Gómez Ocerín en la sección «Notas bibliográficas», *RFE*, 1916, pp. 184-193 (en especial, p. 193, por cierto con un error; pues señala que Cotarelo transcribe «estugofotulés», lo que no es exacto); también Castro (1924, pp. 190-191).

andaluz llamado Adolfo de Castro había identificado a ambos dramaturgos primero en sus «importantísimas notas» (así lo anuncia la edición) al *Gil Blas* de Le Sage (Castro 1852, p. 70) y luego en el tomo de poetas líricos de la misma BAE (Castro 1857, p. XC). En efecto, en ambos lugares señala que uno de los índices expurgatorios del XVII dice que son la misma persona y afirma por su cuenta que el «estilo que se ve en las obras impresas con uno y otro nombre no puede ser más parecido». Para Mesonero, en cambio, no hay cosa más diferente: las obras de ambos son de «tan diversa índole, tan distintos estilos, que no parece posible que sean obra de una misma mano»; «no se halla semejanza alguna, ni en la trama, ni en los pensamientos, ni en la forma de expresarlos, ni en la versificación, ni en el lenguaje» (1858, p. XXXIII).

Aparte de que Mesonero ve en Zárate un autor de «íntima creencia cristiana» y hasta «místico entusiasmo», incompatibles con un judaizante, se reafirma en la negativa un año después, pese a la insistencia de Castro (Mesonero 1859, p. XXII). Los argumentos de *El Curioso Parlante* parecieron más sólidos que los del cuco gaditano a La Barrera, quien en su *Catálogo* descalifica la equiparación entre ambos por razones parejas: «¿cómo un escritor israelita, severa y escrupulosamente concienzudo, cual Enríquez, hubiera podido violentarse [...]?», al escribir vidas de santos cristianos. En ambos también advierte «la mayor desemejanza en el estilo, en el desenvolvimiento del plan y en la pintura de los caracteres» (1860, pp. 137-140). Todo parece decidido y aun sentenció Menéndez Pelayo que «Barrera probó invenciblemente, contra D. Adolfo de Castro, que Zárate [...] es persona distinta de Antonio Enríquez Gómez» (1947, 4: p. 316).

Y, sin embargo, hoy sabemos que el inventor de la superchería de *El buscapié* tenía razón. Las investigaciones llevadas a cabo en los últimos cincuenta años no dejan ya lugar a dudas acerca de la personalidad de «uno de los escritores más enigmáticos de nuestro Siglo de Oro» (Galbarro 2014, p. 242), cuya producción teatral ha comenzado a ser objeto de atención (cfr. González Cañal 2014). Su caso nos proporciona un ejemplo más, y no de los menores, acerca del cuidado con que han de tomarse las atribuciones por semejanzas (o diferencias) de estilo o de cosmovisión, aparte de suponer una admonición sobre lo fácil que es dejarse llevar por prejuicios o ideologías acerca de las creencias religiosas... o de cual otra índole.

Cabría seguir acumulando ejemplos, pero todos irían en la misma dirección. Valga otro caso en que la mala transcripción de unas comas ha impedido durante mucho tiempo sospechar quién fue el autor de la «Vida de Góngora» que aparece en el manuscrito Chacón. Como es sabido, este precioso códice con sus tres volúmenes encuadernados en vitela fue descrito por Foulché-Delbosc (1900, pp. 454-504) y en él localiza la «Vida y escritos de don Luis de Góngora»; es la que se conoce como «Vida menor» desde Alfonso Reyes (1916; 1927, p. 41). Pero el mismo Foulché, al ver

que Pellicer reclamaba como de su pluma⁸ la «Vida» aparecida en la edición de Hozes (1633), dudaba de la autoría del prolífico erudito aragonés, sin caer en la cuenta de que esa versión impresa no es la del manuscrito Chacón, sino que había sido ya sometida a un proceso de amplificación, que culminaría al fin en la que Reyes llamó «Vida mayor» (1927, p. 39), aunque el estudioso mexicano tampoco advirtió que en realidad se trataba de tres versiones.⁹

Esta «Vida mayor» se publicó por primera vez en 1915 (Foulché-Delbosc 1915, pp. 577-588; 1921, 3: pp. 296-308), y entonces sí considera que Pellicer es autor de las que él cree dos redacciones. Pero este había dejado las cosas bastante claras, solo que la transcripción del hispanista francés estropeó la referencia. Tal como la da Foulché, Pellicer aludía al manuscrito Chacón, que no había visto,¹⁰ y señalaba: «Escriuiio para estos volumenes su vida, grande y religiosa, pluma, con titulo de Prefacion, donde cumplio con la profesion de amigo legalmente, dictando tambien para su retrato aquella estancia que va en el que lo estampó en este libro, sin querer declarar su nombre» (Foulché-Delbosc 1915, p. 588; mantengo la grafía; 1921, 3: p. 307; el texto queda igual, con el añadido de un par de acentos). Con tal puntuación, parece que Pellicer se está atribuyendo no solo la «Vida», sino también la «estancia» que aparece con el retrato grabado de Góngora tanto en el manuscrito Chacón como en las *Lecciones solemnes*.

Sin embargo, lo que dice el no poco pedante Pellicer no es eso, en absoluto. Si se consultan las páginas que conservan esa «Vida mayor» se ve que lo que realmente hace es atribuir a otro amigo leal la redacción de la que se halla en el manuscrito Chacón: «Escribió para estos volúmenes su vida gran pluma, con título de Prefación». Esta «gran pluma» era la de fray Hortensio Félix de Paravicino y él había planeado incluirla en sus *Lecciones solemnes*, lo que no pudo hacer por las razones ya explicadas por mí hace muchos años. Solo que luego añadió al margen con una llamada lo de «[gran]de y religiosa», por lo que la interpretación nunca debiera haber provocado dudas, de haberse transcrito con la necesaria corrección, sin comas extemporáneas: la «grande y religiosa» no era la vida del poeta, sino la pluma de fray Hortensio.¹¹

8 José Pellicer de Ossau y Tovar, *Bibliotheca*, Valencia, 1671, f. 18v, nº 26.

9 Reyes, identifica la versión del manuscrito Chacón con la que aparece en Hozes, y añade: «Es atribuible a Pellicer» (1927, p. 41). Véase también p. 209. Sí precisa con su acostumbrada puntualidad Antonio Carreira que la Vida de Paravicino de la edición de Hozes está «retocada por Pellicer» (1991, p. XI).

10 Cree que se trataba de cuatro volúmenes, cuando en realidad nunca fueron más que tres. Algo de esto había ya adelantado en Iglesias Feijoo (1983).

11 Esta «Vida mayor» se encuentra en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España ms/3918. Puede consultarse directamente en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012528&page=1> (2017-06-06).

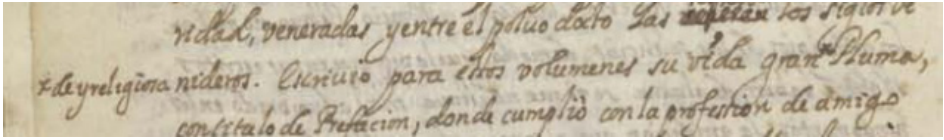


Figura 1. Biblioteca Nacional de España, ms/3918, detalle

Es curioso que tres años después de publicarla Foulché-Delbosc apareciera en Madrid otra edición de esta «Vida» a cargo de Aurelio Baig Baños, dándola por «inédita».¹² Como no lo era, nadie parece haberle hecho mucho caso. Según dice Alfonso Reyes: «Lo que abunda no daña» (1927, p. 143); pero como el polígrafo mexicano notó errores de Baig en las signaturas de los manuscritos que cita, se le tomó por un copista descuidado y se dio nula atención a su transcripción del texto de Pellicer. Lástima grande, pues había transcrito el pasaje que nos interesa sin introducir inoportunas comas, por lo que el sentido quedaba más claro: «Escruio para estos volumenet su vida grande y religiosa Pluma, con titulo de Prefacion» (Baig 1918, p. 18; mantengo la grafía). He aquí cómo no cabe despreciar referencia alguna sin someterla a cumplida revisión.

Del caso referido a un poeta, Góngora, pasemos a otro con el que este no hizo muy buenas migas, Juan de Jáuregui. Al editar los Millé las obras de don Luis (Góngora 1932, pp. 570-571), incluyen entre los sonetos atribuibles, con el nº LXXXI, el que comienza «Es el Orfeo del señor don Juan», que termina: «la trova se acabó, y el auctor queda | cisne gentil de la infernal palude». En las notas oportunas, los editores señalan de *palude*: «No hallamos, sin embargo, esta palabra en el texto del *Orfeo* que figura en las *Obras* de Jáuregui, colección de D. Ramón Fernández (en realidad de Estala). Acaso estará corregida en esa parte, o no será íntegra» (Góngora, pp. 1240-1241). La intuición era exacta, porque el término está, en efecto, en la quinta estrofa del Canto II («palude o risco o selva retejada»), fol. 6v. de la primera edición, Madrid, 1624 (cfr. Jáuregui 1973, 2: p. 21), y fue sustituido en la edición de Ramón Fernández por «laguna» (Jáuregui 1789, p. 262). Pero esto es buena prueba de que el investigador no debe fiarse nunca de ediciones inseguras y ha de ir siempre a las fuentes directas, a las primeras ediciones, cosa por demás

¹² Como señala Reyes (1927, p. 142), apareció con el título «Vida inédita de Góngora» en *España y América*, año XVI, tomo I, enero-marzo 1918, pp. 206-212 y 284-289 (la revista está digitalizada en la Hemeroteca Digital Hispánica; el texto luego ofrecido, en p. 288). Pero lo cito por la que el mexicano llama «tirada aparte», que porta un título más llamativo: *Vida inédita de Góngora. Manuscrito, original del cronista de los Reinos de Castilla José Pellicer de Salas y Tovar, existente en la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Perlado, Páez y Compañía 1918, 20 pp., tirada de 150 ejemplares, colofón del 8 de febrero.

nada imposible en este caso, pues hay varios ejemplares de la de Jáuregui en la Biblioteca Nacional de España.

Vengamos a un último ejemplo, que afecta a buena parte de la prosa de ficción de nuestros siglos áureos. Más de una vez he escrito acerca de la impropiedad de denominar ‘novelas’ a textos narrativos de esa edad, porque la novela, el género tal como lo denominamos hoy, no existía. Si llamamos así al *Quijote* la comparamos al momento y sin saberlo con las novelas del XIX y XX. Un ejemplo excelente lo proporciona la buida inteligencia de Juan Benet, que en ensayo en que trata de la obra cervantina titulado «Onda y corpúsculo en el ‘Quijote’» apunta: «El lector acostumbrado a la novela argumental, cuyo mayor interés descansa en el mantenimiento de la tensión provocada por los sucesos, distribuidos con verosimilitud a lo largo de las páginas, lamentará la tosquedad de Cervantes para hallar la solución de los diferentes nudos» (2011, p. 364). Pero Cervantes ignoraba que tras él escribirían Stendhal (de quien poco gustaba Benet), o Conrad (mucho más apreciado por él). Y no se trata de dar la pimplada con una *boutade*... Es que inevitablemente, al llamar ‘novelas’ al *Lazarillo*, el *Guzmán*, el *Quijote* o el *Buscón*, cuando no al *Amadís*, la *Cárcel de amor* o *La Diana*, estamos tergiversando la historia. Y entonces surgen por fuerza las comparaciones con los textos mayores del XIX o del XX. Eso viene a ser como medir la pintura de Morales o de Velázquez con los criterios con que se juzga a Gauguin o Van Gogh. Y como eso sabemos que esto sí se ha hecho y conllevó entender al autor de «Las meninas» como un pintor ‘realista’ que plasmaba lo que veía con ojo fotográfico, no hacen falta mayores exégesis.

Pongamos fin a esta que parece una larga requisitoria y entendamos su objetivo. No se trataba de mostrar las insuficiencias del pasado para loar los aciertos del presente. Antes bien, este examen ha de precaver-nos respecto de los límites en los que hoy nos movemos. *Risum teneatis*: en estos días menguados hemos visto sucederse estructuralismos varios, que llenaron las páginas de esquemas, líneas y cuadros, hasta correr el riesgo de convertir escuadra, cartabón y compás en los nuevos *strumenti critici*. Luego han venido sin solución de continuidad la semiología, las diversas deconstrucciones, los estudios culturales, los *gender* o *queer studies*... *e così via*; se comprenderá que con ese telón de fondo no podemos considerarnos inmunes a ningún peligro.¹³ Y no se trata de predicar el inmovilismo crítico ni teórico, condenado sin fin a *piétiner sur place*. Solo proclamo mi escepticismo y mi desilusión ante el abandono del estudio directo de los textos, es decir, de la tradicional faena de la Filología.

13 Emitido desde el territorio de la universidad norteamericana, el reciente libro de James Turner (2014) es un buen ejemplo de lo que fue la Filología.

Por eso, ante propuestas tan sugestivas como la de plantear que el *Quijote* no se desarrolla en La Mancha, sino en el lago de Sanabria, o que la obra de Bernal Díaz del Castillo realmente la escribió Hernán Cortés, casi puede considerarse disculpable – por no decir entrañable – la antigua obsesión por encontrar los ‘modelos vivos’ de tal o cual personaje, que obsesionaba a los estudiosos llamados historicistas, que ojalá lo hubieran sido de verdad; pienso de nuevo en el Rodríguez Marín a la rebusca del Loaysa de *El celoso extremeño*, o al González de Amezúa editor de *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*. No avanzaron un milímetro en la comprensión de aquellos textos narrativos, pero al menos contribuyeron a proporcionar un mejor conocimiento factual de la Sevilla o el Valladolid de principios del XVII. Y es que tomar la literatura como documento es un riesgo del que no han estado exentos incluso investigadores de otra índole, como José Antonio Maravall a la hora de interpretar el teatro áureo.

Volvamos a las fuentes, regresemos a la Filología con la convicción de que es el mejor camino para entender las obras. Fijemos primero el texto más fiel posible y no caigamos en la fácil tentación de confiar en el desarrollo de las ediciones electrónicas, que a un golpe de ratón sobre una palabra concreta nos podría dar todas las lecturas, con imagen de su reproducción en los diversos manuscritos. Eso puede estar muy bien y ser una ayuda eficaz, pero no nos exime de la tarea de hacer nuestra edición, cuya responsabilidad asumimos, en lugar de dejar al lector ante un maremágnum de variantes para que elija *ad lib*. Es posible que Shakespeare, Lope de Vega o Calderón corrigieran sus obras, pero yo debo asumir la responsabilidad de editar un *Hamlet*, un *Peribáñez*, una *Vida es sueño*, y no excusarme con que todos los textos que nos han llegado son válidos porque quizá todos fueron representados en las tablas en algún momento.

Y una vez fijado el texto, he de avanzar su interpretación, aunque, más que dos procesos sucesivos, se trata de dos tareas en gran medida simultáneas. Es preciso explicar cada término en su contexto preciso, como hizo Contini con uno de los más famosos sonetos de Dante, «Tanto gentile e tanto onesta pare», mostrando que incluso los términos que hoy parecen más usuales tienen un significado diferente, porque se enmarcan en un mundo mental desaparecido que debe ser recuperado (cfr. Contini [1947] 1979). Dentro de la propia obra, dentro del conjunto de las del mismo autor, dentro de la totalidad de las de su tiempo y, más a lo hondo, dentro de la tradición en la que cada obra se ubica, lo que implica a veces la entera historia de la literatura anterior en las más diversas lenguas, hay que desentrañar alusiones y referencias, citas y homenajes, voces y ecos, para llegar al más profundo conocimiento, o al menos intentarlo. Esa ha de ser la puerta de acceso al sentido de la obra, que desde luego encierra uno, el sentido literal, sobre el que pueden leerse luego otros varios.

Esta es una labor que parte de la historia y se inserta en ella. De la historia literaria, por supuesto, pero no menos de la historia a secas.

Dotado de una perspectiva dialéctica, irá sin cesar del todo a las partes y *vice versa*, de lo particular a lo general y al revés, con voluntad de desentrañar lo que encierre de novedoso cada propuesta literaria de ayer o de hoy para poder diferenciar entre maestros y epígonos; y no desdeñará la atención a géneros, figuras, recursos, retórica, pero tampoco a pensamiento, ideologías, filosofía o planteamientos éticos. Toda obra es producto humano, y nada humano es ajeno al autor... ni al filólogo.

El ejercicio de la crítica (textual, literaria o de cualquier tipo) es siempre una actividad antidogmática. No es preciso secundar todos los desarrollos de Luciano Canfora para hacer nuestras sus palabras, cuando afirma que «la storia stessa della filologia» es la de «la libertà di pensiero» (2011, p. 21). Muchos son los maestros que pueden señalarnos el camino. Recorrámoslo con la plena conciencia de que el futuro desvelará nuestros límites y nuestras insuficiencias, algunas ya visibles hoy. Haciéndolo así, acaso seamos capaces de entrever su superación y dar un paso más adelante, más arriba, más lejos. Y siempre con la conciencia de que la Filología está vinculada a la vida, y no a la arqueología. Séame permitido por ello terminar con unos versos de un poeta que es también filólogo y con cuya amistad me honro, Luis Alberto de Cuenca, en un poema titulado, no por azar, «Filología y vida»:

«Filología, ¿para qué?», preguntas
mientras clavabas en mí feroz pupila,
cargada de insidioso nihilismo.
Te lo explico. No entiendes mi respuesta.
Te da igual que los textos se publiquen
bien o mal, no te importa en absoluto
que un clásico se entienda, o que la gente
lea el *Quijote* tal y como quiso
su autor que lo leyéramos, sin una
sola coma dudosa ni un pasaje
desesperado. (2002, p. 75)

Esperemos hallar en nuestro entorno receptores menos arriscados que la hirsuta muchacha del poema de Luis Alberto. Muchas gracias.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso; Blecua, José Manuel (eds.) (1964). *Antología de la poesía española: Lírica de tipo tradicional*. 2a ed. Madrid: Gredos.
- Alonso Cortés, Narciso (1952). «Datos para la biografía de Gutierre de Cetina». *BRAE*, 32, pp. 73-118.
- Asensio, Eugenio (1970). *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. 2a ed. Madrid: Gredos.
- Baig Baños, Aurelio (1918). *Vida inédita de Góngora: Manuscrito, original del cronista de los Reinos de Castilla José Pellicer de Salas y Tovar, existente en la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid: Perlado, Páez y Compañía.
- Baldinger, Kurt (1988). «Esplendor y miseria de la filología». En: Ariza, Manuel et al. (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (Cáceres, 30 de marzo-4 de abril de 1987), vol. 1. Madrid: Arco, pp. 19-44. [Incluido luego en Baldinger, Kurt (1990). *Die Faszination der Sprachwissenschaft*. Tübingen: Max Niemeyer, pp. 204-229].
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: s.n.
- Benet, Juan (2011). *Ensayos de incertidumbre*. Barcelona: Lumen.
- Blecua, Alberto (2009). «Defensa e ilustración de la crítica textual». *Edad de Oro*, 28, pp. 19-28.
- Blecua, Alberto (2012). *Estudios de crítica textual*. Madrid: Gredos.
- Canfora, Luciano (2011). *Filologia e libertà*. 2a ed. Milano: Oscar Mondadori.
- Cano Aguilar, Rafael (1991). *Análisis filológico de textos*. Madrid: Taurus.
- Cano Aguilar, Rafael (2000). *Introducción al análisis filológico*. Madrid: Castalia.
- Carrasco, Inés; Fernández Ariza, Guadalupe (eds.) (1998). *El comentario de textos*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Carreira, Antonio (1991). «El ms. Chacón: a tal señor, tal honor». En: *Obras de don Luis de Góngora [manuscrito Chacón]*, vol. 3. S.l.: Real Academia Española; Caja de Ahorros de Ronda, pp. VII-XXI.
- Castro, Adolfo de (1852). *Aventuras de Gil Blas de Santillana por Mr. Le-Sage*. Madrid: Biblioteca Universal.
- Castro, Adolfo de (1857). *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, vol. 2. Madrid: BAE.
- Castro, Américo (1924). *Lengua, enseñanza y literatura (Esbozos)*. Madrid: Victoriano Suárez.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ceserani, Remo (2004). *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona: Crítica.

- Cetina, Gutierre (1981). *Sonetos y madrigales completos*. Edición de Begoña López Bueno. Madrid: Cátedra.
- Cetina, Gutierre (2014). *Rimas*. Edición de Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra.
- Contini, Gianfranco [1947] (1979). «Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante». In: *Varianti e altra linguistica*. 2a ed. Torino: Einaudi, pp. 161-168. También en *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi, 1976, pp. 21-31.
- Contini, Gianfranco (1986). *Breviario di ecdotica*. Milano; Napoli: R. Ricciardi.
- Coster, Adolphe (1921). «Luis de León». *Revue Hispanique*, 53, pp. 1-468.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana.
- Crespillo, Manuel (ed.) (1997). *Comentario lingüístico de textos*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Cuenca, Luis Alberto de (2002). *Sin miedo ni esperanza*. Madrid: Visor.
- Echenique Elizondo, María Teres et al. (1997). *El análisis textual: Comentario filológico, literario, lingüístico, sociolingüístico y crítico*. Salamanca: Colegio de España.
- Foulché-Delbosc, R. (1900). «Note sur trois manuscrits des œuvres poétiques de Góngora». *Revue Hispanique*, 7, pp. 454-504.
- Foulché-Delbosc, R. (1915). «La Vie de Góngora, par Pellicer». *Revue Hispanique*, 34, pp. 577-588.
- Foulché-Delbosc, R. (1921). *Góngora, Luis de: Obras poéticas*. 3 vols. New York: The Hispanic Society of America.
- Frenk, Margit (1987). *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Madrid: Castalia.
- Frenk, Margit (2003). *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica*. México: UNAM; El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica.
- Galbarro, Jaime (2014). «'San Hermenegildo' de Fernando de Zárate: contexto y lecturas de una comedia de santos». En: Pedraza Jiménez, Felipe B. et al. (eds.), *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 241-256.
- Góngora, Luis de (1932). *Obras completas*. Edición de Juan e Isabel Millé y Giménez. Madrid: M. Aguilar.
- González Cañal, Rafael (2014). «La trayectoria escénica de Antonio Enríquez Gómez». En: Fernández Mosquera, Santiago (ed.), *Diferentes y Escogidas: Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 213-230.
- Hazañas y la Rúa, Joaquín (1895). *Gutierre de Cetina: Obras*. 2 vols. Sevilla: s.n. [Reed. facsímil. México: Porrúa, 1977].
- Icaza, Francisco A. de (1916). «Gutierre de Cetina y Juan de la Cueva». *BRAE*, 3, pp. 315-335.

- Icaza, Francisco A. de (1916). *Sucesos reales que parecen imaginados de Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Mateo Alemán*. Madrid: s.n.
- Iglesias Feijoo, Luis. «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 59, pp. 141-203.
- Iglesias Feijoo, Luis (2016). «Menéndez Pelayo como crítico textual». En: Serés Guillén, Guillermo; Vega García-Luengos, Germán (eds.), *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*. Santander: Universidad de Cantabria; Real Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 81-97.
- Jáuregui, Juan de (1789). *Farsalia*, vol. 8. Edición de Ramón Fernández. Madrid: s.n.
- Jáuregui, Juan de (1973). *Obras*. edición de Inmaculada Ferrer de Alba. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lapesa, Rafael (1952). «Gutierre de Cetina. Disquisiciones biográficas». En: *Estudios Hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington*. Wellesley, Mass.: Wellesley College, pp. 311-326.
- López Bueno, Begoña (1978). *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*. Sevilla: Diputación.
- Marcos Marín, Francisco (1977). *El comentario lingüístico (Metodología y práctica)*. 2a ed. Madrid: Cátedra.
- Marcos Marín, Francisco (1996). *El comentario filológico con apoyo informático*. Madrid: Síntesis.
- Mele, Eugenio; Alonso Cortés, Narciso (1930). *Sobre los amores de Gutierre de Cetina y su famoso madrigal*. Valladolid: s.n.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (ed.) (1893). *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. 4. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1947). *Historia de los heterodoxos españoles*. 8 vols. Edición de Enrique Sánchez Reyes. Madrid: CSIC.
- Mesonero Romanos, Ramón de (ed.) (1858). *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, vol. 1. Madrid: BAE.
- Mesonero Romanos, Ramón de (ed.) (1859). *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, vol. 2. Madrid: BAE.
- M.-F. [Morel-Fatio], A. (1901). «Les poésies de Fr. Luis de León». *Bulletin Hispanique*, 3, pp. 80-83.
- Ortega y Gasset, José (1914). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Petrarca, Francesco (1982). *Canzoniere*. A cura di Gianfranco Contini. Torino: Giulio Einaudi.
- Prieto, Antonio (ed.) (1984). *La poesía española del siglo XVI*. Madrid: Cátedra.
- Reyes, Alfonso (1916). «Los textos de Góngora». *BRAE*, 3, pp. 257-271 y 510-525. También en Reyes 1927.
- Reyes, Alfonso (1927). *Cuestiones gongorinas*. Madrid: Espasa-Calpe.

- Rico, Francisco (1981). «Tradicón y contexto en la poesía de fray Luis». En: García de la Concha, Víctor (ed.), *Academia Literaria Renacentista*, vol. 1, *Fray Luis de León*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 245-248.
- Rico, Francisco (1982). *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*. Barcelona: El Festín de Esopo.
- Rodríguez Marín, Francisco (1914). «Lope de Vega y Camila Lucinda». *BRAE*, 1, pp. 249-290; tirada aparte, 42 pp.
- Sánchez de Badajoz, Diego (1968). *Recopilación en metro (Sevilla 1554)*. Edición de Frida Weber de Kurlat. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Sarmiento, Edward (1970). «Luis de León's *Qué descansada vida* and the first *Carmen* of Tibullus». *BHS*, 47, pp. 19-23.
- Schaeffer, Adolf (1887). *Ocho comedias desconocidas*. 2 vols. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Soria Olmedo, Andrés (2003). «La actitud filológica como provocación de la historia literaria». *Mester*, 32, pp. 1-18.
- Subirá, José (1949). *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. 2 vols. Barcelona: CSIC.
- Turner, James (2014). *Philology: The Forgotten Origins of the Modern Humanities*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Vega, Ángel C. (ed.) (1955). *León, Luis de: Poesías*. Madrid: Saeta.
- Vega, Garcilaso de la (1964). *Obras completas*. Ed. de Elias L. Rivers. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de (1916). *Obras*, vol. 1. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Real Academia Española. Nueva Academia.
- Vega, Lope de (1993). *Rimas*. Edición de Felipe B. Pedraza Jiménez. S.l.: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Wickersham Crawford, J.P. (1931). «Gutierre de Cetina: Notes on the Date of His Birth and the Identity of Dórida». *Studies in Philology*, 28 (4), pp. 309-314.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

El Job de Quevedo y la indignación

Valentina Nider

(Università degli Studi di Trento, Italia)

Abstract This study examines Quevedo's *La constancia y paciencia del santo Job* from its biblical source text through to 16th and 17th century commentators and translators (Horozco y Covarrubias, Guillaume Du Vair, Jacques-Auguste de Thou, José Gallo, Cipriano de la Huerga, Diego de Zúñiga, Juan de Pineda, etc.). In particular, I analyze the interpretation of *Job* 3,25-26. In his exegesis of the term *indignatio*, Quevedo imagines that the word does not refer to the wrath of God but to Job's indignation at the behaviour of the kings, his friends who although seeing him in trouble do not help him. With his use of this Biblical verse Quevedo makes an accusation against his own friends who do not come to his aid at the time of his captivity in the convent of San Marcos in León. Moreover, the notion of shame is closely examined through the studies of Rawls, Williams, Girard, Nussbaum.

Keywords Book of Job. Quevedo. Shame.

El libro de Job se compone de dos secciones bien diversas: por una parte un prólogo y un epílogo en prosa, escritos en tercera persona, por otra, unos diálogos en verso, que recogen las voces de Job y las de sus amigos y adversarios, y, al final, la respuesta de Dios. Como es sabido, el tema más evidente del libro es la trayectoria que sufre el protagonista, de virtudes y de fe extraordinarias, puesto a prueba primero por la pérdida de todos sus bienes y familia y luego por la privación de su integridad física. Estas adversidades las urde el demonio desafiando a un Dios que se muestra seguro de su campeón aunque desde luego no rechaza ponerlo a prueba. El tema del debate es, pues, la justicia retributiva: verificar si Job es virtuoso por agraciado y favorecido de Dios o si lo es en absoluto. Esta pregunta capital sobre la división entre el mal y el bien en el mundo se plantea por primera vez en el prólogo, pero se mantiene vigente en los diálogos, donde los amigos insinúan que los males que recaen sobre Job se deben a sus propias culpas. La respuesta de Dios sobre las maravillas de la naturaleza desborda los límites de la cuestión de la culpabilidad ampliando el horizonte del debate para eludirlo o sublimarlo en un plano más elevado. Sin duda, en razón de su estructura, el libro de Job es infi-

nito, o mejor dicho - según Bachtin - no está 'finalizado', sin posibilidad de síntesis y fuera de la esfera del conocimiento.¹

Mi propósito hoy es demostrar que *La constancia y paciencia del santo Job* de Quevedo es, en cambio, una obra 'finalizada' y que en ello estriba su modernidad. Me refiero a la vertiente ética del libro, paralela a las cuestiones teológicas exhibidas en el título, que consiste en la descripción actualizadora de la dinámica conflictual en que está implicado el protagonista, y en particular, como veremos, del enfrentamiento entre sus derechos individuales y los intereses que mueven a su propio grupo social.

Antes de seguir desarrollando el tema conviene recordar las circunstancias de composición y publicación de la obra. *La constancia y paciencia del santo Job* (Quevedo 1951, p. 228) contiene un párrafo autobiográfico en el que se relatan las circunstancias del arresto de Quevedo y de su prisión en el convento de San Marcos en León. El arresto tuvo lugar, como se sabe, el 7 diciembre de 1639. La fecha indicada en el párrafo como presente de la narración, el veinte de octubre de 1641, es en dos semanas posterior a la del célebre memorial dirigido al Conde-duque sobre su prisión. Según Ettinghausen, a partir de estos datos, puede afirmarse en primer lugar que «parte de *La constancia de Job* se escribió entre la composición de las dos partes de *Providencia de Dios*» y, en segundo lugar, que el hecho de que Job no figure entre los personajes de los que Quevedo afirma, en el final de la misma obra, querer escribir las 'vidas' «quizás se deba a que ya hubiese terminado *La constancia*» (2010, p. 113).

Dichas referencias son importantes porque, según ha demostrado Jaime Moll (1988, p. 328), en un trabajo que ha pasado algo desapercibido, la obra se imprime, póstuma, en 1720, como tercera parte de *Providencia de Dios [...] dividida en tres partes*.²

En el subtítulo de *La constancia y paciencia* se ilustran las dos cuestiones teológicas principales tratadas en la obra: primero «¿Qué fin tuvo el Espíritu Santo en permitir a la envidia de Satanás tan ultimada y universal y larga persecución contra Job?» y segundo: «¿Qué fin tuvo la exaltación de los trabajos y humildad despreciada de su unigénito Hijo [y de los] martirios desapiadados por los tiranos en las vidas y en los cadáveres de los santos?». Paralelamente a estas dos *quaestiones* tan claramente

1 «Il dialogo di Giobbe è per la sua struttura interiormente infinito, poiché la contrapposizione dell'anima a Dio - contrapposizione pugnace o rassegnata - vi è pensata come irrevocabile e eterna» (Bachtin 1979, p. 193). Cito por la traducción italiana por no haberse traducido la obra al castellano. Para una lectura bachtiniana del libro bíblico, cfr. Newson (2009); Stordalen (2006); Hyun (2013).

2 El título completo es: *Providencia de Dios [...] dividida en tres partes. Hermosos y utilísimos tratados que, como medios, prueban la providencia divina. El primero es la inmortalidad del alma. El segundo, la incomprehensible disposición de Dios en las felicidades y sucesos prósperos y adversos, que los del mundo llaman bienes de fortuna. El tercero es la constancia y paciencia del santo Job en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones.*

enunciadas es posible, como se ha adelantado, detectar un argumento ético fundamental que sirve de eje unificador de toda la obra. Este eje no se reconstruye solo a través de los comentarios actualizadores más evidentemente conectados con la proyección autobiográfica, sino a partir de la exégesis bíblica quevediana en el contexto de su época.

De hecho, Gutiérrez Mueller (2013) lamenta la falta de una interpretación de conjunto. La obra ha merecido, sin embargo, por parte de estudiosos tan autorizados como Del Piero (1969), Ettinghausen, Lida (1981), García de la Concha (1982), López Poza (1992) y Martinengo (2000), Nider (2000), Azaustre (2002) y Fernández Mosquera (2005), estudios muy puntuales sobre las fuentes, la retórica, la reescritura, el neoestoicismo, el estilo y el género literario.

Una de las características más evidentes del *Job* de Quevedo es la traducción integral del texto del prólogo en prosa del libro bíblico. La traducción se divide en seis párrafos titulados «Texto», seguidos por sendos párrafos de «Consideración». Este relato – como han observado ya los comentaristas antiguos – se caracteriza por la frecuencia de elipsis y omisiones y por una estructura que por su esquematismo y brevedad se ha comparado con el cuento folklórico. Además recoge hechos que *Job*, el protagonista, no puede conocer por su ambientación sobrehumana. Por ejemplo, la decisión con la que Dios, recogiendo el desafío del Demonio, pone a prueba las extraordinarias cualidades del protagonista: ya que *Job*, aunque riquísimo, era «simple y recto, y temeroso de Dios, y [...] se aparta[ba] del mal» (Quevedo 1951, p. 221).

Las pruebas están, como se ha dicho, repartidas en dos tiempos diferentes: primero la pérdida de todos sus hijos y siervos, y de todo su patrimonio; luego, frente a la constancia y paciencia demostrada por el protagonista, la privación de su integridad física debida a una enfermedad terrible y repugnante. Huelga decir que este escueto relato del prólogo es la parte más conocida del libro bíblico y la que Quevedo trae a colación en sus obras anteriores para forjar la imagen de un *Job* maestro de los estoicos. Como veremos, en esta primera parte de *La constancia y paciencia*, Quevedo sigue haciendo hincapié en el estoicismo de *Job* pero también le interesa profundizar en aspectos diferentes.

Lo primero que hay que destacar es que el protagonista está desdibujado en el prólogo. Así, por ejemplo no aparece marcado a través de referencias históricas y geográficas: tanto su nombre propio como el topónimo relacionado con su patria, Hus, no aparecen en otros pasajes en la Biblia. Todos los comentaristas han intentado paliar estas evidentes omisiones con la intención de precisar y concretar el contorno de este personaje difuminado y desarraigado. Lo mismo hace Quevedo al entremezclar aclaraciones y conjeturas a párrafos traducidos del texto bíblico, adoptando un recurso en boga en las historias noveladas de tema sagrado y profano en el siglo XVII. Sin embargo, sus intervenciones en

la traducción son mínimas ya que en general Quevedo prefiere respetar el texto en su indefinición reservando sus ampliaciones a los párrafos del comentario. Por todas estas razones Quevedo abre su obra con una importantísima advertencia preliminar donde presenta al protagonista mediante el *argumentum* de san Jerónimo que aparece en la Septuaginta.

Desde el principio de la introducción Quevedo trata asimismo de orientar la interpretación a través de la selección de datos. Tres son los principales: el linaje, la etimología del nombre propio, la identificación de Job con el autor del libro bíblico. Por ejemplo, se afirma que Job es del linaje de Abraham y descendiente nada menos que del aborrecido Esaú. Esta información sirve para evidenciar por una parte la nobleza de su linaje y, por otra, la ausencia de todo determinismo en el reparto del favor divino, afirmando al contrario que Job ‘desquita’ su estirpe de la mancha representada por Esaú. Como en otras muchas obras de Quevedo, según destacó ya Raimundo Lida (1981, pp. 185 ss.) y especialmente en las escritas en la prisión de San Marcos, se subraya cómo la Divina Providencia convierte a los enemigos en amigos. Para perfilar al protagonista Quevedo saca partido también de la etimología del nombre propio – uno de los argumentos principales de la *descriptio personae* utilizado en la época tanto en los sermones como en los autos sacramentales – destacando el aspecto social de la historia vivida por el personaje. El nombre propio, para Quevedo, se relaciona con el de otro personaje mencionado en Génesis, Jobab. Después de perderlo todo, explica, el protagonista pierde incluso una sílaba de su nombre que queda así reducido a Job que significa «el afligido». Según Quevedo (1951, p. 214), aunque sin fundamento filológico, la partícula que cae, *ab*, se utiliza aquí como un sufijo y significa «luz», «ornamento». Además la partícula puede considerarse metonimia de todas las características que convierten a Job en un personaje preeminente entre los suyos. Para demostrarlo establece una relación textual entre las distintas acepciones de *ab*, es decir «padre», «primero», «señor», «doctor» y «maestro», y diferentes pasajes del cap. 29 en que Job recuerda su vida de hombre respetado por todos en otros tiempos. Cabe destacar la importancia en la historia de la exégesis de este capítulo en que Job aparece como un individuo virtuoso y socialmente importante. Para poner un ejemplo próximo a Quevedo, Juan de Horozco y Covarrubias, conocido por sus *Emblemas morales*, estructura su *Doctrina de príncipes*, dedicada en 1605 a Felipe III, como un comentario sobre este capítulo en el que Job aparece como un ejemplo para los reyes.³

Otro dato fundamental que se esclarece en dicha advertencia es la identificación de Job con el autor de todo el libro bíblico, es decir tanto del prólogo y del epílogo como de la parte poética de los diálogos. El libro,

3 Sobre la obra véase Zafra Molina (2011) y Weiner (1990).

afirma Quevedo (1951, p. 214), lo escribió Job originariamente en «lengua sira», es decir en arameo o caldeo, y los hechos que no presencié – como los del prólogo – le fueron revelados por Dios (basándose en *Job* 19,23 a través del capítulo 31,35), el verdadero inspirador de todo el libro, en calidad de destinatario de las razones de Job en su descargo y como juez de su proceso. Llama la atención la extremada voluntad actualizadora a la que se trata este argumento. El libro bíblico se convierte, en palabras de Quevedo, en una carta ejecutoria de hidalguía que la presencia de las declaraciones de los tres reyes amigos legalizan, un documento que es pues el resultado de un pleito ideal donde se demuestra que Job, siendo noble, no tiene por qué empadronarse en el número de los pecheros:

En esta historia litiga su propia y antigua y soberana hidalguía la divina providencia, a quien pretendió empadronar, en nombre de los demás villanos, a Dios Satanás, porque pagase pecho, como ellos, a los bienes de la tierra, de quien no apartan su asistencia y esperanzas, sin hacer más caso del cielo que cuando, oportuno, los asiste con lluvias y calor para la abundancia de sus cosechas temporales, pretendiendo que con todas sus estrellas sirva puntual y tasado a su codicia. Al fin, en juicio contradictorio en todas instancias despacha la ejecutoria de su nobleza, en posesión y en propiedad, la eterna providencia. (Quevedo 1951, p. 221)

Al tratar de cuestiones filológicas Quevedo prefiere encauzar su presentación en el marco de la tradición clásica. Según él – como según san Jerónimo – el texto originario era más homogéneo por estar redactado todo en prosa. Los versos se introdujeron en la versión hebrea que se debió a una circunstancia histórica precisa: el mismo Moisés tradujo el libro de Job, convirtiéndole en un poema para consolación de los judíos cautivos en Egipto. Su estilo, sublime en la parte poética, como hace hincapié Quevedo en otro párrafo preliminar, se debe al traductor y puede aproximarse a los poemas y tragedias clásicos, con los que comparte también el hecho de que los personajes sean reyes y que Dios, para cumplir con las leyes del decoro, no aparezca en el escenario aunque se oiga su voz desde la nube que está encima de la cabeza de Job.

Dejando ya este importantísimo aparato preliminar para retomar el hilo narrativo, merece la pena subrayar de qué manera Quevedo insiste en la hermenéutica de la sospecha que late en el texto bíblico ya a partir del prólogo, a pesar de su sencilla estructura de cuento. Por ejemplo, destaca desde el principio que el narrador se apresura a detallar las hiperbólicas virtudes del protagonista antes de enumerar sus extraordinarios bienes, para evitar que los lectores piensen en los pecados que siempre conlleva la prosperidad. A continuación destaca el pasaje donde se relata el sacrificio que Job realiza para cada uno de sus hijos, temiendo que hubiesen pecado aun en el secreto de sus corazones. Este pormenor, que se encuentra ya

en el relato bíblico y que generalmente se interpreta como un detalle más de la piedad del protagonista, se subraya en el texto quevediano para indicar que, a pesar de su riqueza y de sus virtudes, Job no está tranquilo; tanto es así que su «temor», en el siguiente «comentario» quevediano, se convierte en una clara anticipación de su caída en desgracia. También en el comentario de la segunda escena del prólogo se reincide en la insinuación de las sospechas. La escena tiene lugar en el cielo: participan Dios y Satanás, y mientras el primero vuelve a afirmar con claridad las virtudes de Job – en palabras de Quevedo, se «jacta» de él – el segundo, Satanás, insinúa que el comportamiento recto de Job se debe a los beneficios recibidos, provocando «a Dios a volver por la honra de su amor y de su siervo» (Quevedo 1951, p. 222). Por eso Dios consiente en ponerle a prueba.

Como puede verse por estas calas, la selección de los elementos del relato y de los que se desarrollan en el sucesivo comentario, se justifica con vistas a un proyecto unitario. De la misma manera la erudición que Quevedo despliega en la obra está supeditada a este propósito, aunque no parezca evidente al lector actual que se pierde a causa de su abrumadora abundancia y dificultad. Una constante es la voluntad de completar las escuetas informaciones temporales y espaciales. Por ejemplo Quevedo afirma: «Así como las causas el viento y el incendio los elige el diablo para que Job dude de que Dios es el que quiso la pérdida. Persuádome que, pues, esta segunda persecución no fue el mismo día que la primera» (Quevedo 1951, p. 227). Por lo que concierne al tiempo, en lugar de la perífrasis que encontramos en la *Vulgata*⁴ para indicar el día, totalmente indeterminado, en que Dios accede a la propuesta del Demonio de poner a prueba a Job, Quevedo prefiere hablar de «día de gran concilio, día del convite más importante» con una definición más funcional a su interpretación actualizadora (Quevedo 1951, p. 221). Para lograr este propósito recurre a otras versiones bíblicas como la versión parafrástica aramea, es decir, los Targumim traducidos al latín e incluidos en la *Biblia Polígota Complutense* (1517) y en la *Biblia Regia*, también llamada de Amberes (1573). Esta última, dirigida por Arias Montano, es la que Quevedo utiliza. Gracias al empleo de la palabra «convite», el tiempo del plano sobrenatural repercute en el plano humano, en que Job se caracteriza por un cronótopo bastante difuminado pero caracterizado por un tiempo circular, cuyo signo exterior es el ritmo semanal de los «convites» que los hijos hacen unos a otros cada día, banquetes que provocan el también cíclico sacrificio por parte de Job, que ya se ha mencionado. De esta manera, Job parece controlar el tiempo en su prosperidad; en cambio, aparentemente, no domina el espacio, sino que

4 Cfr. «Quadam autem die, cum venissent filii Dei ut assisterent coram Domino» (*Job* 1,6) y confróntese con «día de grande juicio, día de remisión de los delitos» (Quevedo 1951, p. 225) y la perífrasis, muy parecida a la anterior, utilizada también en el pasaje sucesivo (*Job* 2,1), donde se decide hacer enfermar a Job.

tiene que servirse de mensajeros para conocer sus pérdidas; no obstante, este elemento se convierte, en palabras de Quevedo, en otra señal positiva. Su constante inmovilidad, el hecho de que Job por ejemplo, no vaya a los sitios de los desastres para ver si de la destrucción ha escapado alguien o algo, se interpreta como una marca exterior de su firmeza.⁵

En el prólogo se oyen distintas voces, las del narrador, del demonio, de la mujer de Job y del mismo protagonista que solamente declara su total conformidad con la voluntad divina reconociendo que Dios da y quita. Este proceso culmina en el climax del *regressus ad uterum* al declarar Job que así como nació desnudo del útero de su madre, va a regresar desnudo al mismo. Siempre por lo que atañe al espacio, Quevedo, como todos los reescritores barrocos del libro bíblico, otorga un desarrollo extraordinario a la imagen de Job enfermo, sentado en el muladar. Para ello, Quevedo formula una conjetura que subraya la unidad de prólogo y diálogos basada una vez más en la versión aramea, donde «ceniza» es la palabra correspondiente a «muladar», *esterquilinium*.⁶

Una imagen, la de la ceniza, que le permitirá crear un paralelo entre la que se había generado en el incendio de sus bienes y precisamente en la pérdida de sus ovejas - la segunda calamidad - y la que evocará Quevedo al final de la obra como un elemento más para construir un paralelo entre el ave fénix y Job (Quevedo 1951, p. 240).

Como se ha adelantado, el final del prólogo coincide con el abandono, por parte de Quevedo, de la modalidad discursiva basada en la alternancia de traducción y comentario. A partir de este momento, Quevedo construye decididamente un discurso propio, basado en una radical selección del texto bíblico, donde vuelven a aparecer algunos de los elementos presentes en el prólogo. Entre ellos destaca, por ejemplo, la voz de Job. Sin embargo, la parte poética empieza con un monólogo, mientras que en el prólogo no salen de la boca de Job sino las breves palabras con que, contestando a su mujer, quien le invita con un eufemismo a bendecir a Dios y a morir, expresa su conformidad con la voluntad de Dios («Dios ha dado Dios lo quita» y «si recibimos los bienes de la mano de Dios, los males ¿por qué no los recibiremos?»; Quevedo 1951, p. 227).

Muy importante para este discurso quevediano es el desarrollo que recibe el tema del temor, que, según hemos visto, está estrechamente relacionado con la hermenéutica de la sospecha: a Job se le presenta desde su primera evocación por boca del demonio como «temeroso de Dios», al

5 Véase también Du Vair: «Mais comment s'est comporté ce miracle de patience, entendant et apres auoir entendu ces deplorables nouvelles? Il les a ouyes assis sans bouger de sa place» (1606, p. 1164).

6 «Donde san Jerónimo lee que estaba sentado en un muladar, Pagnino y el parafrastes caldeo leen: «sentado en medio de la ceniza» (Quevedo 1951, p. 227). El muladar puede identificarse con el cronótopo que Bachtin define como «umbral» (1986, pp. 157 ss).

temor se dedica en el comentario al prólogo una de las ampliaciones más largas de la obra, basada en la *Poliantea* de Lange, y el temor lleva a Job a hacer sacrificios para sus hijos, acabada cada ronda de convites.

Esta insistencia en el temor no resultará tan peregrina ni tan solo fruto de un gratuito afán erudito si se tiene en cuenta que se seleccionan y glosan tan solo dos perícopes relativas al tema (*Job* 3,25-26), en todo el magnífico monólogo del capítulo 3, un texto que Quevedo ya había traducido, uno de los pasajes más celebres del Libro, en que Job grita su maldición al día en que nació y afirma que hubiera sido mejor no haber nacido nunca.⁷

En *La constancia y paciencia del santo Job*, en efecto, Quevedo (1951, p. 230) solo se limita a glosar un par de versos, inicialmente a partir de la *Vulgata*:

Quia timor, quem timebam, evenit mihi et quod verebar accidit.
Nonne dissimulavi? ⁸
nonne silui? nonne quievi?
Et venit super me indignatio.

La traducción quevediana del pasaje es:

Porque el temor que temía llovió sobre mí, y lo que recelaba y temblaba me sucedió.
¿Por ventura, no disimulé? ¿Por ventura, no callé? ¿Por ventura, no me sosegué?
Y viene sobre mí la indignación.

¿Qué es lo que Job temía y le cayó encima? Job, siendo justo, teme en primer lugar el desamparo porque la ira de Dios, cuya potencia la mente humana no puede imaginar siquiera (*Salmo* 89,11), puede apuntar tanto a la corrección como a la venganza, de acuerdo con la interpretación de san Gregorio Magno en su *Moralium in Iob* (1849, coll. 687 ss.), la

⁷ Como se sabe, Quevedo, ya en el *Sueño de la muerte* de 1622, reescribe este capítulo en verso en el célebre romance «Perezca el primero día».

⁸ Es interesante que Quevedo al comentar esta cita soslaye por completo el término disimulación, al que dedica amplio espacio en la segunda parte de *Política de Dios* y en la *Caída para levantarse*, obras escritas o retocadas recién salido de la prisión. También cabe notar que la versión siríaca omite la forma verbal *dissimulavi* que se introduce en sustitución de *simulavi* solo en la versión de la *Vulgata* aprobada en 1611. Por esta razón quizás, este pasaje no se incluye entre los citados a propósito de la disimulación antes de esta fecha. Torquato Accetto en su *Dissimulazione onesta* (1641) no deja escapar la oportunidad de dedicar todo un capítulo a este pasaje del libro de Job, para demostrar que disimulación, silencio, quietud son tres vertientes de la más general prudencia de la que Job hace alarde tanto en la buena como en la adversa fortuna. cfr. Pérez Zagorin (1990); Nider (1998); Snyder (2009).

obra que más influencia tuvo en la lectura católica del libro bíblico. Sin embargo, el mismo Padre alude también a un segundo significado de temor, relacionado con la caída en los vicios, es decir la vergüenza. Santo Tomás en su *Expositio super Iob ad litteram* desarrolla este punto de manera sistemática, al decir que el hombre se amarga por la pérdida del patrimonio y de su propia salud o de su honra y, refiriéndose a este último caso, identifica el temor con la vergüenza remitiendo explícitamente a Aristóteles. Job, encumbrado en la gloria primero, se queja por haber precipitado en una situación de vergüenza y deshonra:

Sed quia animae amaritudo ex miseria nascitur, post amaritudinem animae de sua miseria subiungit dicens *quia timor quem timebam evenit mihi*. Et notandum est quod miseria hominis ad amaritudinem provocans in duobus consistere videtur: in damnis rerum vel personae et in dehonorationibus. Quantum ergo ad primum dicit *timor quem timebam evenit mihi*, idest ea quae timebam mihi provenerunt, ubi magnitudo damnorum et poenarum exprimitur: quanto enim aliquis prudentior est, tanto in statu prosperitatis magis recogitat quae in adversitatis tempore sibi accidere possunt, secundum illud Eccli. XI 27 «in die bonorum ne immemor sis malorum»; magnam igitur miseriam Iob prudentissimus patiebatur dum sibi quae timuerat evenerunt. Quantum autem ad secundum, scilicet ad dehonorationes, dicit *et quod verebar accidit*: est enim verecundia secundum Philosophum «timor inhonorationis»; per hoc igitur ostendit quod ex magna gloria in multa opprobria et dehonorationes acciderat (Thomas Aquinas 1965, p. 26)

Gregorio, por su parte, interpreta los tres verbos *dissimulavi, silui, quievi*, como alusiones a la vida próspera de Job, al hecho de que, aunque rico y poderoso, no pecó en pensamientos, palabras y obras. No obstante, la indignación de Dios, cayó sobre él. La misma opinión expresa Tomás subrayando que nada ocurre en el mundo sin la voluntad de Dios: «Et quamvis innocens sim tamen *venit super me indignatio*, idest poena a Deo - ira enim in Deo non accipitur pro commotione animi sed pro punitione -, in quo recognoscit adversitates huius mundi non absque divino nutu provenire» (Thomas Aquinas 1965, p. 26).⁹

Los traductores y comentaristas de los siglos XVI y XVII consideran la palabra *indignación*, en el final del pasaje, como especialmente difícil. Algunos la omiten, como el traductor del *Exemplo de la paciencia de Job* (1550, p. 6), de mediados del siglo XVI.¹⁰

9 La interpretación según la cual para san Agustín y santo Tomás *dissimulavi, silui, quievi* se refieren a cosas falsas al parecer no tuvo séquito entre los comentaristas posteriores.

10 La obra se atribuye a Juan de Jarava (cfr. García Pinilla 1995).

En Francia, a finales del mismo siglo, Du Vair, - corresponsal de Lipsio, tan admirado por Quevedo, y autor de unas *Meditations sur Job*,¹¹ que nos consignan un Job programáticamente estoico - en lugar de una explicación literal del término indignación, afirma que la paciencia de Job tuvo el efecto del aceite en el fuego de la ira de Dios. Otro autor del mismo círculo, también corresponsal de Lipsio, Jacques-Auguste de La Thou, en su poema *Iobus sive de constantia*, utiliza la imagen metafórica de unas olas furiosas que arrastran a Job.¹²

En la época de Quevedo se sigue generalmente la interpretación de san Gregorio, aunque también es posible encontrar explicaciones ligeramente diferentes, por ejemplo, José Gallo, autor de una *Historia y diálogos de Job*, publicada en 1621, considera que los verbos *dissimulavi, silui, quievi*, no se refieren al comportamiento de Job en la buena suerte, sino a sus reacciones frente a sus pérdidas (p. 90). Esta misma interpretación se encuentra en otra obra en castellano publicada después, el *Job euangelico stoyco ilustrado, doctrina ethica, ciuil y politica* de Jerónimo de la Cruz de 1638.

Quevedo, una vez más, recurre al texto del parafraste arameo para construir su propia interpretación. Esta versión pone en relación cada verbo con cada una de las pérdidas de Job:

Quia timor quem timebam venit mihi; et quod formidabam, evenit mihi. Nonne dissimulavi, et nonne quievi, quoniam nuntiatum est mihi de bobus et asinis? Et nonne dormivi, quoniam nuntiatum est de incendio ovium? Nonne quievi quando nuntiatum est mihi de camellis? Et venit indignatio quoniam nuntiatum est mihi de morte filiorum.

Porque me sucedió el temor que temía, y el espanto que recelaba me aconteció. ¿Por ventura, no disimulé? ¿Por ventura, no me quieté cuando me dieron la nueva de los bueyes y de las bestias? ¿Y no dormí cuando me dijeron el incendio de las ovejas? ¿Y no me quieté cuando supe la pérdida de los camellos? Y vino la indignación porque me dijeron la muerte de los hijos. (1951, p. 230)

11 Du Vair (la obra se publicó en 1606 aunque los estudiosos consideran que fue escrita mucho antes, en 1580): «La patience, ce dit-on, vient à bout de tout. Mais quoi? Peut-on plus dissimuler un mal que j'ai fait le mien? N'ai-je pas cousu mes lèvres iusques aujourd'hui, sans qu'il en soit sorti une seule plainte? N'ai-je pas croisé mes bras et tenu tous mes membres en repos, sans monstrier aucun ressentiment de ma douleur? Et toutefois mon martyre est toujours allé croissant, comme si ma patience eust esté del'huile dans le feu de l'ire de Dieu, qui l'allais de tant plus embrasant. C'est trop Seigneur, c'est trop: i'ai enduré tant que j'ai peu: là où vous voyez que mon inutile patience faut, faites aussi saillir ma miserable vie» (1606, p. 1164).

12 La Thou: «Illum equidem semper, qui nunc quatit ossa, dolorem | Expavi, quod ego et rebus magis omnibus unum | Extimui, secum lacrimabilis adtulit hora. | At non successus tumidum, non copia rerum | Fecerat, in plumis non actum et mollibus aevum, | Me tamen insanis obruit undis» (1592, p. 6). cfr. De Smet (2007).

Es decir que según la versión aramea «quieté» se refiere tan solo a «la nueva de los bueyes y de las bestias», «no dormí» a «el incendio de las ovejas» y el segundo «quieté» a «la pérdida de los camellos» y «vino la indignación» a «la muerte de los hijos».

Job, tras sufrir todas las pérdidas con paciencia, padece la ira de Dios con la muerte de sus hijos. Incluso puede afirmarse que la glosa parece aludir con «indignación» a la reacción de Job. Cabe notar que no faltan padres de la Iglesia que también atribuyen a cada verbo una pérdida, como Ruperto de Deutz en su *De meditatione mortis*.¹³

No obstante, para reconstruir el contexto de la interpretación quevediana especialmente interesante el análisis de los comentarios de los teólogos españoles que, como Quevedo, se valen del tárgum. Entre los más conocidos encontramos, por ejemplo, al maestro de fray Luis de León, Cipriano de la Huerga en sus *Commentaria in librum Job*, publicados en 1582, quien¹⁴ afirma, aunque de pasada, algo muy importante: «Idest ac si dicat: Non vacavi luxui neque securus fui neque quietus et venit super me indignatio tua Domine. [...] Hoc est, vel mea indignatio vel tua. Ac si dicat et tamen haec tempestas coorta est et super me irruit» (1582, p. 73). La palabra *indignación* puede ser «vel mea vel tua», «sea mía sea tuya», es decir, tanto «de Job», el yo poético del monólogo, como «de Dios», el destinatario del mismo.

De esta oscilación no queda rastro en el comentario de Diego de Zúñiga, publicado dos años después y famoso por interpretar el libro de Job a través de Copérnico. El agustino relaciona la indignación con la enfermedad padecida por Job pero la identifica claramente con la ira divina.¹⁵

Nonnihil difficultatis hic locus habet quod noster interpres Chaldaeam imitatus affirmando reddit, quod negando reddere poterat. Vt igitur nostrum interpretem apte exponamus, Chaldaei interpretationem proponamus. Quae ita se habet verbo de verbo traducto, licet interpres

13 Cfr. Deutz (1854, coll. 382-388, en partic. col. 382). Ruperto justifica con Eclesiastés 3 («tempus tacendi, et tempus loquendi») el hecho que Job, que tenía razón, empezara a discutir con sus amigos: «Idcirco nequaquam B. Job impatientiae accusari debet, eo quod ille amicis tacentibus aperuit os suum, et maledixit diei nativitatis suae. Non enim inmensi doloris acerbitate, et taedio motus, sed veritatis defendendae et exponendae gratia hoc factum esse credendum est. Sicut enim multiloquium dedecet sapientes, sic contra tacere, dum tempus loquendi est, maxime si debeat illud veritatis defendendae gratia fieri, nulla ratione decet» (col. 288).

14 Sobre Cipriano de la Huerga, cfr. Asensio (1986).

15 En una obra que Quevedo difícilmente pudo leer porque se publicó en 1642 aunque estaba terminada en 1638, según afirma su autor en el final, Esteban Aguilar y Zúñiga (1642, pp. 247-48) declara que esta perícopa ha provocado muchos debates entre los teólogos y que él solo se permite avanzar una interpretación moral. Job «extrañó» aunque no se «turbó» por el hecho de que no obstante su inocencia Dios le castigue tan duramente.

eius e regione positus in biblia regia aliter, sed non commode quidem illum explicet. Ait ergo Nonne quievi? Nonne pacatus fuit in nuncio de bobus et asinis? Nonne tranquillus fui in nuncio de incendio ovium? Nonne sedatus fui de nuncio camelorum? Et venit indignatio per nuncium de filiis. Quare dissimulatio haec et silentium de quo dicit Job (ut vertit vulgatus interpres) refertur ex Chaldaei sententia ad eam animi tranquillitatem, qua pertulit suarum fortunarum iacturam. Sed quod illud *Venit super me indignatio* Declaret de morte filiorum, magis mihi probatur ut de acerbissima illa calamitate explicetur, qua fuit morbo illo pestilentissimo pressus. Sic ut prima parte versus *Nonne ... quievi* ad calamitates quatuor referatur, quibus primo eius patientia tentata fuit. Secunda vero pars versus *venit super me indignatio*. Ad illum morbum in quem incidit gravissimum quo secundo eius patientia tentata fuit. Quasi diceret patienter et aequo animo tuli omnium mearum opum et filiorum iacturam. Tamen ira Dei hoc non fuit contenta, sed acerbius in me invasit. Sed planius verba hebraea per negationem exprimuntur sicut ea exprimunt septuaginta interpretes hoc modo, non pacatus fui non tranquillus et non quievi. Venit autem indignatio. Ut illud explicet amplius, quod versu superiori dixerat *Timor quem timebat venit mihi*. Quasi diceret: licet non securus, nec negligens, sed providus, cautus, atque sollicitus de mea salute fuerim. Non potui tamen iram Dei vitare. (1591, p. 65)

La misma opinión expresa el jesuita Pineda en 1598.¹⁶ Hay que tener muy en cuenta el parecer de Pineda, con quien Quevedo mantuvo, como se sabe, una relación muy conflictiva debido a su papel político en la corte y a su actividad de censor. El comentario del jesuita sobre el libro bíblico constituye una referencia ineludible en su época y Quevedo por una parte le imita, por otra quiere diferenciarse. De hecho, la obra de Pineda determina la selección de episodios e incluso la elección de los grabados de *La constancia y paciencia* (Nider 2000).

Volviendo a la interpretación del pasaje, en *La constancia y paciencia* puede afirmarse que Quevedo primero rechaza con saña el método del tárgum y afirma que Job sufre con igual paciencia cada una de las pérdidas. Para rebajar la autoridad del parafraste llega incluso a jugar con su apelativo, «ciego», afirmando que lo está totalmente. Sin embargo, luego precisa que sí hubo indignación por parte de Job, como en el tárgum, aunque declara que no fue debida a la muerte de los hijos – al fin y al cabo

¹⁶ Pineda: «haec indignatio sit illa acerbissima corporis plaga a Deo immissa, Irati et indignantis instar. Nam quod Hugo dixit venit super me talis tribulatio, quae in indignationem mihi versa est, sensum habet et parum commodum et Iobo indignum. [...] tanta calamitas non mihi accidit ob pravum divitiarum usum, iniquam ve reipublicae administrationem, certe autem dissimulavi, pacificus fui, non tyrannus, non summo iure, summaque iniuria omnia exigens, sed benignus» (1598, 1: p. 245).

una calamidad decidida por Dios – sino a la actitud de los reyes amigos que, en lugar de prestarle ayuda directamente o con su numeroso séquito y criados, permanecen inmóviles y en silencio ante él durante siete noches y siete días. Sin duda, afirma Quevedo, los amigos no le socorren porque temen ofender a Dios.

Los amigos, con esta actitud, hacen lo que Job ya en su prosperidad temía que harían sus hijos, pecar y bendecir a Dios en sus corazones. Al temor de que ellos se portasen mal se refieren – según Quevedo – incluso las palabras anteriores – «el temor que temía cayó sobre mí»:

Luego Josef el Ciego mostró que lo era en distribuir las palabras referidas de este capítulo a la pérdida de los bueyes y bestias y a la de las ovejas y camellos y a la de los hijos de la indignación. Siendo así el corriente de la letra que su sentir fue éste: cuando perdí ganados y familia y hijos y la salud, disimulé, callé y quieteme con ver era voluntad de Dios. Todo esto había pasado, después vinieron los tres amigos a consolarle, sentáronse con él y estuvieron viendo su calamidad, sin hablarle siete días con sus noches. Esto sintió más que todo, por eso maldijo el día y la hora en que nació, y por eso dijo: «*Et venit super me indignatio*. Y viene sobre mí la indignación». Porqué sintió más esta desazonada visita de sus amigos y este sospechoso, cuanto largo silencio, que todo lo que había padecido, no será pequeño logro conjeturarlo del texto mismo. Para desenvolver estas tinieblas nos encenderá luces la consideración de las palabras que precedieron a estas referidas: «porque el temor que temía me sobrevino, y me aconteció lo que recelaba». En todo este suceso no hallo que Job haya temido otra cosa, sino en el capítulo primero: «*Ne forte peccaverint filii mei et benedixerint Deo in cordibus suis*. No acaso hayan pecado mis hijos y hayan alabado a Dios en sus corazones». (Quevedo 1951, p. 230)

Esta actitud de los amigos queda confirmada a lo largo del libro bíblico, que por ende no hace falta seguir comentando puntualmente.¹⁷ Los amigos son, pues, «auxiliares a Satanás» así como «todos los que se les parecieron» (Quevedo 1951, p. 230). De esta manera Quevedo enlaza una de las voces del prólogo, la voz de Satanás, con la de los amigos, protagonistas de los diálogos: como la del gran enemigo del hombre, también la voz de los amigos utiliza «lo divino para confundir y juzgar».

En conclusión, en su exégesis del pasaje, Quevedo compone una síntesis entre algunos elementos del tárgum y otros de la tradición exegética patristica, desde Gregorio Magno hasta Tomás. Del tárgum procede la identificación, ‘partidamente distributiva’ por la cual se considera que

17 «No es necesario verificarlo con sus palabras, porque en cada argumento y capítulo no se lee otra cosa ni ponen acusación que no sea pecando y bendiciendo a Dios en sus corazones» (Quevedo 1951, p. 230).

cada verbo se refiere a una calamidad, incluyendo «venit indignatio», mientras que de la patrística deriva la identificación de los amigos como seres demoníacos que mezclan verdades y mentiras y especialmente la relación entre el temor y la vergüenza.

Al añadir que esta culpa diabólica es de los amigos de Job y de «todos los que se les parecieron», Quevedo quiere referirse también a sus propios amigos que, como los de Job, aunque le invitan a dejar de profesar su inocencia y a admitir su propia culpa, no le socorren en la prisión de San Marcos de León, donde estaba necesitado de ayudas materiales y solidaridad humana.

En toda esta primera parte de la obra no solo, como declaran el subtítulo y una afirmación programática, se quiere demostrar que a Dios se le debe amar en sí mismo y no por los beneficios que concede, sino que se afirma, con una bien trabada estructura de reenvíos y repeticiones, la legitimidad de la indignación del condenado injustamente, sin imputaciones precisas y antes que se celebre un verdadero proceso. Lo que resulta insufrible, según Quevedo, de entre las pérdidas padecidas por Job, es la condena social que procede de la opinión propiciada por los medios de propaganda: las «gacetas y relaciones del infierno» escritas por diabólicos «noveleros». ¿Cómo no pensar, también en estos casos, en las alusiones a las gacetas que anuncian su muerte que Quevedo disemina en las cartas de la época de la prisión?

De esta manera, si es verdad que el Job de Quevedo es constante y paciente como un estoico antiguo ante las pérdidas, *bona externa* en fin, y es también un campeón de la fe, ostentándola como desde un carro triunfal resplandeciente de piedras preciosas y centelleantes - una imagen entresacada de Tertuliano -, también puede afirmarse que reivindica su indignación como virtud civil fundamental, debido a la necesidad de recobrar activamente su imagen pública y restaurar una autoestima mermada.

En la cultura occidental se distinguen claramente dos posturas: por un lado, los estoicos niegan la ira y la indignación ya que - incluso para el mismo Séneca - razón y pasión son incompatibles (*De ira*, I, 18,1), y el sabio supeditado a las pasiones deja de serlo; por otro, a partir de Aristóteles, citado, como se ha visto, a este propósito por Tomás, (el filósofo griego trata de la indignación tanto en la *Ética a Nicómaco* y en la *Ética eudemia* como en la *Retórica*), se distingue entre la indignación, forma de ira justa, noble pasión de los que se rebelan contra la injusticia, y la ira injusta, que lleva a la pérdida de autonomía y de juicio. Según Aristóteles eliminar la indignación justa es como «cortar los nervios del alma». Además, la justa indignación es el punto medio entre la envidia, que se entristece al ver la felicidad ajena, y la alegría malévola, que se regocija con los males de otro» (*Ética eudemia* I, 27). Los dos extremos - sigue Aristóteles - son ambos reprobables, ya que «solo puede justificarse alguien que se indigne con razón», por ejemplo «al ver la fortuna de alguno que no la merece»

o «al ver sufrir a alguno una desgracia no merecida». La desaprobación se expresa a través de la indignación porque se percibe en los hechos criticados algo que según Remo Bodei «ha alterado el orden moral y ofendido gravemente las conciencias» (2011, p. 20). Con su indignación el sujeto moral aspira a recomponer este orden. El Job de Quevedo se deja llevar por la indignación ante la actitud de sus amigos contradiciendo en esto la imperturbable actitud que el sabio estoico debería exhibir aún en el momento de defenderse e imponer la justicia. No obstante, debe tenerse en cuenta que las obras neoestoicas de la época de Quevedo suavizan el rigor de la Estoa originaria. Por ejemplo, en el ya citado *Job euangélico stoyco* de Jerónimo de la Cruz, obra de poco anterior a la de Quevedo, a propósito de este mismo pasaje se postula, contra los talmudistas que tachan a Job de impaciente, que «en realidad no existen hombres sin pasiones y los que afirman que los estoicos afirman eso, como Cicerón en las Tusculanas, no los entienden», Job, el estoico, supo dominar la ira después de experimentarla.¹⁸ El Job quevediano sufre al verse convertido en ocasión de «escándalo pasivo»: mostrándose desnudo y enfermo delante de sus amigos, provoca en ellos reacciones que suscitan la ira de Dios. Según Quevedo Job «No maldice el día en que nació porque ha perdido hacienda, estado, hijos y salud, ni tanto porque pierde tres amigos, como porque ellos se pierden con ofender a Dios y provocar contra sí su ira» (Quevedo 1951, p. 231).

De esta manera, la obra quevediana por una parte niega claramente la correspondencia entre justicia divina y justicia retributiva - siguiendo la interpretación patrística de la teodicea del libro bíblico - y, por otra, abre otro debate, ético, sobre la justicia. Esta discusión no olvida la dimensión humana y social y la plantea con un evidente ademán actualizador que abarca las instancias autoapologéticas. Una circunstancia esencial para experimentar la indignación, para Salvatore Veca, es «la exclusión, sin razón o sin una buena, del grupo de los pares por no ser reconocidos de manera justa como *socii* cooperantes en la construcción de mundos sociales compartidos» (2010, p. 127).¹⁹ Otro aspecto fundamental es la definición de la indignación como pasión relacional, como reacción a las injurias que los agravios de los demás imponen a otros, según otro filósofo contemporáneo del derecho John Rawls: «Resentimiento e indignación son

18 Cruz: «¿sin ira como fuera un hombre fuerte? ¿Cómo emprendiera cosas grandes y acabara las menores? ¿Cómo sin el miedo que enfrena temerarios atrevimientos, fuera un hombre prudente? [...] Son nuestros afectos y pasiones como las plantas en el campo feraz que si los cultivan da los frutos abundantes y sazonados; si lo dejan sin cultura salen silvestres desabridos y amargos» (1638, p. 99).

19 Veca: «l'indignazione è la nostra reazione alle offese che i torti degli altri infliggono a terzi [...]. Per provare risentimento e indignazione, si devono accettare i principi che specificano il giusto e l'ingiusto» (2010, p. 127).

sentimientos morales. Resentimiento es nuestra reacción ante las injurias y daños que nos infligen las acciones indebidas de otros, e indignación es nuestra reacción ante las injurias que las acciones indebidas de otros infligen a otros» (1986, p. 53). Es decir, trasladando estos conceptos al Job quevediano y aplicando la distinción aristotélica: los amigos condenan a Job ya como paciente ya como agente. Padece injusticia y, provoca la ira de Dios contra sus amigos.

Merece la pena ahondar en este tema, estrechamente vinculado a la reflexión sobre el temor y fundamental en toda la obra que comentamos, incluso en la segunda parte que se dedica a demostrar la acción de la divina Providencia. En ella puede distinguirse una primera sección en que Quevedo sigue la sucesión de los capítulos del libro bíblico hasta el noveno, enlazando las acusaciones de los dos primeros amigos, Elifaz y Bildad, con las respuestas de Job.

El temor, con la paciencia y la fortaleza, vuelve a presentarse en las palabras de Elifaz, el primero de los tres amigos, como se ha visto, en tomar la palabra. Quevedo afirma que el temor de Dios había impulsado a Job a ayudar a los afligidos cuando era poderoso. No obstante, según Elifaz (*Job* 4,5-9), sus desgracias prueban su falta de inocencia, ya que Dios castiga a los culpables. Quevedo lo contradice aún antes de dejar hablar a Job, alegando una vez más, a través del tárgum, algunos ejemplos bíblicos de caídas de inocentes (como Abraham e Isaac) y añadiendo de su cosecha el ejemplo de Abel, silenciado por el comentarista hebreo. Otro ejemplo que suma Quevedo es el de Lázaro y el rico epulón como figura de Job, ya recordado en la primera parte de la obra, antes de terminar con una descripción de Cristo del que Job, con sus desgracias, es también figura. Tampoco a Cristo le faltaron unos amigos que no le conocieron en la desgracia. A continuación, Quevedo elige otras citas sobre el temor: en primer lugar un versículo en la respuesta de Job en que reprocha a los amigos, una vez más, el hecho de que, en lugar de socorrerle, temen (*Job* 6,21), se les pida intervenir y acabar con su sufrimiento. Afirma Quevedo: «Peor es el que va a ver la desdicha para temer la obligación de socorrerla; que quien, de miedo, no va a verla» (Quevedo 1951, p. 233). Sigue Quevedo enhebrando perícopes del capítulo séptimo en que Job, en versos famosos, habla de la vida como guerra y de sí mismo como blanco de la ira de Dios. Otro amigo, Bildad, defiende con un silogismo que Dios no castiga a los inocentes, y una vez más Job contesta que Dios «consume al inocente y al impío», una cláusula que Quevedo considera «el hecho de este pleito».

He pasado revista a estos ejemplos porque esta selección coincide significativamente con la que fundamenta la tesis de René Girard (1989) según el cual el libro de Job es un trasunto del antiguo mecanismo victimario en que el protagonista, por primera vez, se niega a reconocer su papel en el ritual colectivo, negando su consentimiento al sacrificio. Quevedo reconoce los mecanismos con los que la opinión pública elige

como chivo expiatorio a alguien que todos han conocido en otros tiempos como respetado y próspero, hasta que, incluso los que un tiempo eran sus amigos o pares, le desconocen acusándole de impiedad. Por una parte, Quevedo censura la falta de solidaridad de los amigos y su insistencia en investigar las causas de la desgracia, el «por qué», una pregunta diabólica, a partir de la que ha dirigido la tentadora serpiente a la primera mujer; por otra, reflexiona sobre el hecho de que los hombres siempre han considerado escandaloso ver a los buenos sufrir y a los malos triunfar, como muestran las citas de clásicos, entre ellos Claudiano, Menandro, Séneca y Epicteto. Además alega otra respuesta de Job en que pinta un retrato transgresor de la buena suerte de los malos, en vida y en la misma muerte (*Job* 21,7-34) invirtiendo el anterior discurso de Elifaz que se empeñaba en ver, por todas partes, confirmación de la justicia retributiva. De esta manera, si Elifaz había afirmado, por ejemplo, que la buena muerte es la del hombre respetado, a cuyo funeral participa toda la comunidad, en el mundo al revés ilustrado por Job, tras haber caído en desgracia, esta prerrogativa le toca al malo. Después de lo dicho, no sorprenderá que este discurso de Job, amargado, decepcionado, y marcado por una constante inversión de valores, se plantee de manera amplia en la obra, constituyendo una de las citas literales más extensas del libro bíblico en que Quevedo pone a prueba su habilidad de traductor. Otro pasaje de parecida longitud que Quevedo traduce del libro de Job se refiere por antífrasis a la descripción de Job en su pasado de hombre respetado por toda la comunidad (*Job* 19,11-19). De hecho, la reflexión acerca de la indignación conlleva otra, especular, sobre la vergüenza.

A Job le pesa ser visto por sus pares en una situación de fragilidad, de indignidad. En este sentido los amigos amplifican un sentimiento que él siente en su interioridad y que no acepta con resignación, lo que representa algo así como un desdoblamiento de la conciencia del mismo protagonista, su horror frente a su propia caída. Como señala Bernard Williams (2011), la experiencia básica conectada con la vergüenza es la de ser visto en circunstancias inapropiadas por las personas inconvenientes. No obstante, a la mirada de los espectadores ‘reales’ hay que añadir la mirada interiorizada/internalizada del ‘otro yo’, el que conoce y comparte las reglas sociales de su comunidad. Este otro yo, en el caso de Job, coincide con lo que él ha sido en su pasado de hombre poderoso y encumbrado, por eso Job sabe que sus amigos al verle pobre, enfermo y abatido, advirtiéndole su vergüenza, primero le desconocen; luego, infieren de su desgracia su culpa, negando al mismo tiempo su propia responsabilidad. Según esta perspectiva, que Job ya no comparte, la desgracia no se ve como el efecto de una persecución injusta sino que se identifica con la culpa: «La persecución oída no halla palabra en su favor ni conjetura que la disculpe; vista, no halla quien la conozca, quien la consuele» (Quevedo 1951, p. 223). Quevedo hace hincapié en que el desconocimiento social

provocado por la vergüenza debida a la desgracia puede llevar hasta a la supresión de la identidad en la víctima, como puede verse en sentencias como «El perseguido, aun en sí mismo es otro» y «Cede la naturaleza a la desgracia, pues en ella, quien aun es el mismo, ya no es alguno» (Quevedo 1951, p. 232). Este mismo ‘desconocimiento’ se pondera en el párrafo «efectos de una calamidad» donde se trata de la envidia en su vertiente de alegría malévol, que coincide con ver a otro en la desgracia («Es colérica la envidia, no aguarda informaciones para afirmar la culpabilidad» Quevedo 1951, p. 232). De «envidiosos» se tilda a los amigos a lo largo de toda la obra por que no le socorren en la aflicción: «A Dios le toca castigar o probar al hombre en aflicciones, a otro hombre socorrer o consolar al que las padece. Por eso los pregunta: ‘¿Por qué me perseguís como Dios?’» (Quevedo 1951, p. 237). Como se ha adelantado, este tipo de envidia coincide con uno de los extremos evocados por Aristóteles a propósito de la indignación.

También reincide Quevedo en criticar la actitud de los amigos, en su comentario a *Job* 26,1-4, alegando el salmo 68 en que también se estigmatiza a los que marginan a los castigados por Dios, juntando pena a pena. De forma más Quevedo, trae a colación un pasaje de Tucídides para introducir otra importante perspectiva. Allí se retrata a Nicias vencido, enfermo y pobre quien, sin embargo, proclama su inocencia y declara no haber ofendido nunca a los dioses. La diferencia entre Nicias y Job, subraya Quevedo, es que Nicias comparte su derrota con los demás soldados, por eso nadie le persigue, mientras que Job se dirige a unos reyes poderosos: «se lamentaba a tres reyes que, poderosos y permanentes en su grandeza, vían su desolación y abatimiento» (Quevedo 1951, p. 237). Martha Nussbaum (2006, p. 20) nos recuerda que la repugnancia y la vergüenza construyen rangos y jerarquías de seres humanos y la actitud de los amigos confirma a Job la sensación de incertidumbre existencial en que le ha sumido su nueva situación de pobreza, enfermedad y exclusión.

No obstante, la víctima por antonomasia, el ejemplo de soledad y fragilidad humana en la desgracia, es Cristo en *La constancia y paciencia del santo Job*, a quien, como cabía esperar, Quevedo, con la mayoría de los padres de la Iglesia a partir de Gregorio, identifica con el «defensor», citado en el capítulo 19, que Job verá alzarse del polvo. En la *Vulgata*, de hecho, se habla de un «redemptor» a quien verá Job tras el juicio universal, el «novissimus dies». De la misma manera, en otro pasaje capital para la comprensión de la obra, en la primera parte de la misma, después de la interpolación biográfica, Quevedo se identifica con el eunuco etíope, gran ministro de la reina de Etiopía, Candace, mencionado en los *Hechos apostólicos* (8,28-30). El etíope no entiende el pasaje de Isaías que está leyendo, un pasaje en que se alude a un cordero llevado al matadero, un cordero sin voz (*Isaías* 53,7-8). El apóstol Filipo le revela la interpretación cristológica de este ejemplo que una vez más remite al sacrificio. Como corolario de la

identificación del «defensor», el *goel*, con Cristo, y de la «inocencia» de Job en las pérdidas, es decir contra la idea de la justicia retributiva, alega Quevedo dos ejemplos al parecer contradictorios: recuerda que Cristo niega que la desgracia del ciego de nacimiento (*Juan* 9,3) se deba a una culpa suya o de sus antepasados mientras que, en el caso del parálitico de Betesda (*Juan* 5,8-9) Cristo al sanarle le dice que no vuelva a pecar, como queriendo poner en relación su desgracia con su culpa.

Las citas entresacadas del libro de Job son muy escasas en la segunda sección de la segunda parte de la obra, puesto que, según Quevedo, ya a partir de la intervención de Eliú contra los tres contrincantes anteriores, se nota que Dios ha pasado de ser «fiscal riguroso» a «juez propicio». Por eso Quevedo solamente se refiere el principio de la respuesta de Dios a Job (*Job* 38,2) y a aquella de Job en que confiesa que ha hablado como un loco y seguirá haciendo penitencia «in favilla et cinere».

Bibliografía

- Aguilar y Zúñiga, Esteban de (1642). *Combates de Iob con el demonio: escritos con pluma canonica en los tres primeros capitulos de su Historia*. Madrid: Carlos Sánchez.
- Asensio, Eugenio (1986). «Cipriano de la Huerga, maestro de Fray Luis de León». En: *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, vol. 3, *Estudios históricos*. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 57-72.
- Azaustre Galiana, Antonio (2002). «Algunas influencias de la oratoria sagrada en la prosa de Quevedo». *Criticón*, 84-85, pp. 189-216.
- Bachtin, Michail (1979). *Problemi dell'opera di Dostoievski*. In: *L'autore e l'eroe*. Torino: Einaudi.
- Bajtín, Mijaíl (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica
- Bodei, Remo (2011). *La ira: Pasión por la furia*. Trad. de Juan Antonio Méndez. Madrid: Antonio Machado.
- Cruz, Jerónimo de la (1638). *Iob euangelico stoyco ilustrado, doctrina ethica, ciuil y politica*. Zaragoza: En el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia.
- De Smet, Ingrid (2007). «La Poésie au fumier: la Figure de Job à l'époque des Guerres de Religion». Dans: Lestrigant, Frank (ed.), *Jacques-Auguste de Thou (1553-1617): Ecriture et Condition Robine. Recueil des contributions de la journée d'études du 16 mars 2006*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 89-106. Cahiers V.-L. Saulnier 24.
- Del Piero, Raúl A. (1969). «Las fuentes del Job de Quevedo». *Boletín de Filología* (Chile), 20, pp. 171-33.
- Deutz, Ruperto de (1854). *De meditatione mortis*. Turnolti: Brepols. Patrologia Latina 170.

- Du Vair, Guillaume [1597] (1606). *Meditations sur Job*. Dans: *Traictez de pieté et saintes meditations*. Paris: L'Angelier.
- Ettinghausen, Henry (2009). *Quevedo neoestoico*. Pamplona: EUNSA.
- Exemplo de la paciencia de Job* (1550). León: En casa de Sebastian Grylpho [sic].
- Fernández Mosquera, Santiago (2005). *Quevedo: Reescritura e intertextualidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gallo, José (1621). *Historia y dialogos de Job, con explicacion literal y moral de todos sus capitulos, segun las versiones de Vatablo, Pagnino Parafraste y los Setenta*. Burgos: Pedro de Huydobro.
- García de la Concha, Víctor (1982). «Quevedo exégeta y moralista, comentario y discurso sobre el Job». En: García de la Concha, Víctor (ed.), *Homenaje a Quevedo, Academia Literaria renacentista*. Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, pp. 187-211.
- García Pinilla, Ignacio (1995). «On the Identity of Juan de Jarava, médico y filósofo». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 57, pp. 45-66.
- Girard, René (1989). *La ruta antigua de los hombres perversos*. Barcelona: Anagrama.
- Gregorio, Santo (1849). *Moralium in Job*. Turnholti: Brepols. Patrologia Latina 75.
- Gutiérrez Mueller, Beatriz (2013). *Héroe y voces de 'La constancia y paciencia del santo Job', de Francisco de Quevedo*. México: Grupo Destiempos.
- Horozco y Covarrubias, Juan de (1605). *Doctrina de principes enseñada por el Sto. Job es todo sobre el cap. 29*. Valladolid: Pinciae.
- Huerga, Cipriano de la (1582). *Commentaria in librum Job*. Compluti: Ex officina Ioannis Iñiguez a Lequerica.
- Hyun, Seong Whan Timoty (2013). *Job the Unfinezable: A Bachtinian Reading of Job 1-11*. Leiden; Boston: BRILL.
- Lida, Raimundo (1981). *Prosas de Quevedo*. Barcelona: Crítica.
- López Poza, Sagrario (1992). *Francisco de Quevedo y la literatura patristica*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Martinengo, Alessandro (2000). «La descripción del caballo (*Job*, 39,19-25) y la noción de *evidentia* en la poética quevediana». *La Perinola*, 4, pp. 215-228.
- Moll, Jaime (1988). «El proceso de formación de las 'Obras completas' de Quevedo». En: *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid: Gredos, pp. 321-330.
- Newson, Carol (2009). *The Book of Job: A Contest of Moral Imaginations*. Oxford: Oxford University Press.
- Nider, Valentina (1998). «La disimulación 'prudencia divinamente política' en la *Caída para levantarse de Quevedo*». Dans: Etienvre, Jean Pierre (ed.), *Littérature et Politique en Espagne au siècles d'or*. Paris: Klincksieck, pp. 423-435.

- Nider, Valentina (2000). «Modelos iconográficos y espaciales en el Job de Quevedo». *La Perinola*, 4, pp. 229-249.
- Nussbaum, Martha (2006). *El ocultamiento de lo humano: Repugnancia, vergüenza y ley*. Trad. de Gabriel Zadunaisky. Buenos Aires: Katz Editores.
- Pérez Zagorin (1990). *Ways of Lying: Dissimulation, Persecution, and Conformity in Early Modern Europe*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Petey-Girard, Bruno (2003). *Les méditations chrétiennes d'un parlementaire: étude sur les premières oeuvres de piété de Guillaume Vaire*. Paris: Champion.
- Pineda, Juan de (1598-1602). *Commentariorum in Job, libri tredecim*. 2 vols. Hispali: In Collegio D. Ermenegildi Societatis Iesu. Excudebat Clemens Hidalgo.
- Quevedo, Francisco (1951). *La constancia y Paciencia del santo Job*. Edición de Aureliano Fernández Guerra. En: *Quevedo, Francisco de: Obras*. Madrid: Atlas. BAE 48, pp. 213-48. Fácsmil de la 1ª ed. Madrid: Rivadeneyra, 1859, vol. 2.
- Rawls, John (1986). *Justicia como equidad: Materiales para una teoría de la justicia*. Trad. de Miguel Ángel Rodilla. Madrid: Tecnos.
- Snyder, Jon R. (2009). *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*. Ciudad: Editorial.
- Stordalen, Terje (2006). «Dialogue and Dialogism in the Book of Job». *Scandinavian Journal of the Old Testament*, 20 (1), pp. 17-35.
- Thou, Jacques-Auguste de (1592). *Iobus sive de constantia*. Tours: Jamet Mettayer.
- Thomas Aquinas (1965). *Expositio super Iob ad litteram*. En: *Opera Omnia, iussu Leonis XIII P.M. edita, cura et studio Fratrum Praedicatorum*, vol. 26, Romae: Commissio Leonina, St. Thomas Aquinas Foundation.
- Veca, Salvatore (2010). *La bellezza e gli oppressi: Dieci lezioni sull'idea di giustizia*. Milano: Feltrinelli.
- Weiner, Jack (1990). «Padres e Hijos: Sebastián de Horozco y los Suyos». *Toletum*, 25, pp. 109-164.
- Williams, Bernard (2011). *Vergüenza y necesidad: Recuperación de algunos conceptos morales de la Grecia antigua*. Madrid: Antonio Machado.
- Zafra Molina, Rafael (2011). «Nuevos datos sobre la Obra de Juan de Horozco y Covarrubias». *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 3, pp. 107-126.
- Zúñiga, Diego de (1584). *In Iob commentaria*. Toledo: Juan Rodríguez.

2 **Recuerdo emocionado de Isaías Lerner en el 25 aniversario de la AISO**



Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Palabras preliminares

Begoña López Bueno
(Universidad de Sevilla, España)

Para Lía Schwartz

La historia de nuestra Asociación cumple un cuarto de siglo. En ese recorrido la figura y la presencia de Isaías Lerner han sido determinantes. Su categoría intelectual y humana deja un legado tan inmenso y vivificante que todos queríamos parecernos siquiera mínimamente a él. Su herencia es intelectual y es sentimental, profundamente humana. Era digno de admirar y todos le admirábamos. Se hacía querer y todos le queríamos.

La mañana del 10 de enero de 2013 recibí, en mi condición de presidenta en ese momento de la Asociación, la aplastante noticia de que en la madrugada del día anterior Isaías Lerner nos había abandonado para siempre. Me apresté a dirigir un comunicado a los socios, urgido por la circunstancia y teñido por la emoción, en el que apuntaba la inconmensurable herencia intelectual que como investigador dejó para el mundo de la filología hispánica y el no menos grande legado afectivo por su don de la cordialidad más acogedora y por su finísimo discurso asentado en un inigualable sentido del humor acendrado y penetrante. «La Asociación Internacional Siglo de Oro - terminaba el comunicado -, aunque de ninguna manera podrá recompensar todo lo que recibí del Profesor Isaías Lerner, buscará la mejor ocasión para tributarle institucionalmente el reconocimiento que merece».

Y esa ocasión no podía ser otra mejor que el siguiente Congreso de nuestra Asociación, el X, celebrado en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Tal como figuraba en el programa, el día 16 de julio por la mañana tuvo lugar el acto central del Congreso con el título de *La AISO cumple 25 años. Homenaje a Isaías Lerner*. En él intervinieron los profesores e investigadores Trevor Dadson, Pablo Jauralde, Sagrario López Poza, Juan Diego Vila y Miguel Marañón, además de quien esto escribe. Fue un acto sencillo, muy sencillo, pero cargado de muchas emociones. En él se pretendió ofrecer una pequeña muestra del enorme legado que nos ha dejado Isaías Lerner desde las varias perspectivas filológicas a las que aplicó su finísimo saber.

Que este homenaje se hiciera incurso en el recuerdo de la efeméride de la AISO en su 25 aniversario, venía cantado. La historia de la AISO no se concibe sin la figura de Isaías Lerner y su presencia fiel, asidua y continuada a los Congresos. Siempre veló muy activamente por la buena marcha de la Asociación, de cuyo plantel de trabajo fue miembro más que destacado, pues perteneció a la Junta Directiva desde el Congreso fundacional de 1987 y fue vicepresidente (1990-1993), presidente (1993-1996) y presidente de honor hasta su fallecimiento.

Por eso las colaboraciones escritas que constituyen este pequeño homenaje a Isaías Lerner se abren con un recuerdo de la historia de la AISO por Trevor Dadson, a la que suceden tres colaboraciones más, de Juan Diego Vila, Sagrario López Poza y Miguel Marañón, dedicadas a glosar la herencia filológica que nos deja Isaías Lerner en sus campos de trabajo más conspicuos: el cervantismo, las silvas y polianteas, la poesía épica, y, permeabilizando a todas, su inagotable vocación lexicográfica. Fue Lerner un filólogo de los grandes. Un filólogo que se aplicó tanto al desvelamiento crítico provisto de una penetrante hermenéutica, como a la técnica sutil y sabia - por erudita y documentadísima - de la edición comentada de grandes textos hispánicos, comenzando nada más y nada menos que por el *Quijote*.

Este homenaje a Isaías Lerner no puede ir dedicado sino a su querida e inseparable compañera de vida, Lía Schwartz. La lección magistral que ella imparte en su diario vivir constituye para nosotros, sus amigos del alma, un ejemplo admirable.

Tras un cuarto de vida es de augurar larga y provechosa existencia a la AISO. Pero lo que es seguro es que su historia tiene un antes y un después con el fallecimiento de Isaías Lerner.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La AISO en sus 25 años

Trevor J. Dadson

(Queen Mary University of London, UK)

La presidenta, Begoña López Bueno, me ha concedido el gran honor de abrir esta sesión de homenaje a nuestro querido colega fallecido Isaías Lerner con un breve retrato de la Asociación en sus primeros 25 años. Seguramente hay otros aquí que podían hablar sobre ello mejor informados que yo, pero como uno de los primeros afiliados a la AISO, incluso antes de que tuviera existencia real, algo podré decir del viaje, no siempre tranquilo, que ha hecho nuestra asociación desde Madrid 1987 hasta Venecia 2014.

Empezaré con la concepción, embarazo y largo parto de la AISO, que tuvieron lugar entre 1983 y 1987. La idea de formar una asociación dedicada al Siglo de Oro español provino de nuestros colegas franceses, quienes, en el vigésimo congreso de la Société de Hispanistes Françaises (SHF), celebrado en la Casa de Velázquez de Madrid en la primavera de 1983, empezaron a dar vueltas a la idea. La concepción por tanto fue francesa. El presidente entonces de la SHF, Agustín Redondo, y otros colegas como Robert Jammes, Michel Moner o Marc Vitse, llevaban tiempo discutiendo la posibilidad de una asociación del Siglo de Oro siguiendo las líneas o pautas de otras asociaciones internacionales o nacionales, como la dedicada a los estudios medievales. En primer lugar hablaron de sus planes con colegas españoles como Aurora Egido y Pablo Jauralde, y luego contactaron con hispanistas dedicados al Siglo de Oro de otros países, entre ellos un servidor. Durante los siguientes dos o tres años asistimos al largo embarazo de esa criatura franco-hispana buscando respuestas a preguntas como qué tipo de asociación queríamos, con cuánta frecuencia se celebrarían congresos y dónde, quiénes podían ser socios y cuánto tendrían que pagar, cómo organizaríamos los estatutos, etc. etc. Todo ello, hábilmente conducido por Aurora Egido y Robert Jammes, padrinos de la criatura, dio lugar finalmente al parto largamente deseado, en el congreso inaugural de la AISO celebrado en Madrid-Córdoba en julio de 1987, bajo una CLO liderada por Pablo Jauralde Pou.

Quienes participaron en aquel primer congreso tendrán sus propios recuerdos; los míos se concretan principalmente en el tremendo calor (38º), con sesiones celebradas en el Ateneo de Madrid con sus butacas de terciopelo (¡perfectas para semejante situación!) y falta de aire

acondicionado; unas asambleas para aprobar los estatutos, elegir a los cargos y demás trámites que parecían eternas (recuerdo que la última terminó pasadas las diez de la noche), asambleas en las que todo el mundo quería hablar, participar, pelear, con Aurora Egido como maestra de ceremonias intentando conducir tan apasionadas discusiones. Por si fuera poco, al día siguiente, agotados, nos metimos en autocares que nos llevaron a Córdoba donde nos esperaban unos termómetros de ¡42º! También, por supuesto, tengo recuerdos muy agradables y positivos, como el enorme placer de conocer por primera vez a tantos hispanistas del Siglo de Oro que hasta entonces solamente eran nombres en una bibliografía, el compañerismo y el hacer amigos con siglodoristas jóvenes que ahora, un cuarto de siglo después, son investigadores establecidos y reconocidos. De aquel Congreso fundacional de 1987 salió elegido Pablo Jauralde como primer presidente de la AISO, aunque, como recordarán los que estuvieron presentes en el pasado congreso de Poitiers (2011), se reconoció retrospectivamente a Aurora Egido haber sido la primera pre-presidenta de la AISO y como tal se le nombró Presidenta de Honor.

Siguiendo el formato del I Congreso, el segundo, celebrado en 1990, también se repartió entre dos sedes, esta vez Salamanca y Valladolid. La experiencia, sin embargo, hizo que a partir de 1990 no se celebraran más Congresos compartidos, excepto el de 2002, entre Burgos y La Rioja, aunque allí el formato fue bastante distinto, ya que pasamos solamente un día, de ida y vuelta, en La Rioja, concretamente en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Como habíamos percibido ya desde 1987, y se confirmó en 1990, la mayor parte de los participantes preferían leer su ponencia en la primera sede (Madrid, Salamanca) y solamente una minoría viajaba a la segunda, lo cual resultaba injusto y desalentador para los organizadores de esa parte final del Congreso. Se aprendió la lección y el tercer Congreso se celebró en una sede única: Toulouse, universidad del segundo presidente, Marc Vitse, elegido en Salamanca-Valladolid. Fue el de Toulouse el primer congreso de la AISO celebrado fuera de España y allí fue elegido presidente para el siguiente trienio nuestro homenajeado hoy, Isaías Lerner.

Los siguientes Congresos y sus presidentes electos fueron: Alcalá de Henares (1996), Ignacio Arellano; Münster (1999), un servidor; Burgos-La Rioja (2002), Sagrario López Poza; Cambridge (2005), Anthony Close (a quien homenajeamos en Poitiers); Santiago de Compostela (2008), Melchora Romanos; y Poitiers (2011), Begoña López Bueno.

De los diez Congresos celebrados desde 1987, cinco han tenido lugar en España y otros cinco fuera: dos en Francia, uno en Alemania, otro en el Reino Unido, y el que actualmente celebramos en Italia. Hasta ahora no hemos salido, pues, de los confines de Europa. Recuerdo vivamente las palabras de John Varey en 1987 recomendándome que hiciera todo lo posible para que la AISO no fuera una Asociación itinerante como la

AIH: a la vista de lo sucedido supongo que estaría al menos parcialmente satisfecho, pues hemos sido itinerantes, pero no tanto.

Uno, por supuesto, recuerda los Congresos con el agrado de ver a los amigos viejos y nuevos, de vivir el compañerismo, de conocer a gente nueva, de escuchar ponencias de todo tipo, pero el haber sido miembro de la Junta Directiva durante 12 años seguidos (1987-1999) y luego Presidente (1999-2002) te da cierta perspectiva sobre la Asociación y sus andaduras. En primer lugar, hay que destacar que nunca hemos sido una Asociación rica; de hecho, cuando yo cogí las riendas en 1999 me encontré con una Asociación al borde de la bancarrota, sin ni siquiera fondos para el día a día de cualquier organización profesional: papel, sellos, sobres, etc. Nuestro cometido principal era hacer un directorio de socios, pero ¿con qué medios? Sagrario López Poza, secretaria-tesorera entonces, y yo nos las vimos y deseamos para sacar a la Asociación a flote. El hecho de que tras nuestra etapa quedara una Asociación con fondos, incluso con superávit, fue toda una hazaña. Pero nuestra precariedad subrayaba un aspecto importante de la AISO: su no abundante número de socios, no como, por ejemplo, los tenía (y tiene) la AIH. Vivíamos al día, intentando sacar dinero de debajo de las piedras. No creo que esto haya cambiado mucho en la última década; de hecho, ahora es más difícil debido a la recesión y al colapso de las Cajas de Ahorros. Esto hace muy complicado el trabajo de cualquier Junta Directiva, y, en especial, de cualquier presidente o presidenta. La base financiera de la AISO es frágil, lo que puede poner en juego su independencia, haciendo que caiga en manos de personas que se presentan como salvadores de la Asociación pero que en realidad podrían ser sus verdugos.

Porque otro problema de la AISO que yo he visto y vivido de cerca y de lejos durante estos 25 años es la batalla que varios presidentes hemos tenido que librar para sacar a la asociación de la influencia de ciertos grupos de investigación con fines religioso-políticos. Como están muy organizados, vienen preparados a los congresos con la idea de colocar a los suyos en puestos clave y extender su influencia en la Junta Directiva. La gente normal piensa que la AISO es una Asociación científica y profesional que se reúne cada tres años para celebrar un Congreso sin otras miras que las establecidas en su normativa; y así debería ser, pero por debajo corren otros intereses, como estoy seguro de que otros ex presidentes podrían confirmar.

Por eso aplaudo la propuesta de modificación de algunos artículos de nuestros Estatutos, en especial, el nuevo artículo 4(a) que dice que «La Asociación no estará sujeta ni vinculada a ningún credo, partido o ideología de tipo religioso, político, sociológico, etc., ni tolerará que en su seno se desarrollen ni que en su nombre se expongan o defiendan doctrinas fuera de las científicas que atañan a los fines para los que ha sido exclusivamente constituida». Espero que todos los socios sensatos reunidos aquí en Venecia

apoyen tal modificación. Por mi parte les puedo asegurar que es bien necesaria: de hecho, más que necesaria, es imprescindible si queremos que la AISO dure otros 25 años.

Sé con certeza, y con esto termino, que si estuviera presente aquí con nosotros hoy día mi querido amigo Isaías Lerner, él sería el primero en defender la necesidad de incorporar este nuevo artículo a los Estatutos de la AISO. Con su fallecimiento la AISO ha perdido uno de sus socios más decentes, morales, buenos y altruistas, además de una de sus voces más inteligentes. Isaías Lerner era uno de los mejores hispanistas que he conocido, mejor aquí no solo en el sentido intelectual, sino también en el sentido inglés de *a good man*, un caballero, un gentilhomme, con un sentido del humor tan fino y un despliegue de ironía tan sutil que dejaba a más de uno desorientado. Ahora más que nunca la AISO necesita de hispanistas como Isaías si quiere perdurar. Nos toca a nosotros aquí reunidos no defraudarle.

Gracias por su atención

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Isaías Lerner, el fiel escucha de la voz cervantina

Juan Diego Vila

(Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»,
Argentina)

Y tocó con ella mi boca, y dijo: «He aquí que la brasa ha tocado tus labios, y será quitada tu iniquidad, y tu pecado será expiado». (*Isaías 6,7*)

1

Un cruce voluntario y en apariencia oximorónico, aquel que habla de la posición de escucha y del don de lenguas, es el que abre mi recuerdo y guía mi análisis de la presencia de Isaías Lerner en la virtuosa cadena de maestros y discípulos de la investigación cervantina en Argentina, y, desde allí, en el hispanismo mundial, y el que anuncia, a la vez, la arbitrariedad fundante de toda categorización.

¿Cuál es el lugar de Isaías y qué dice su trayectoria académica y científica en un campo intelectual que ha visto cómo, a lo largo de los últimos cincuenta años, los progresos y avances en las ciencias humanas fueron redefiniendo, año tras año, el objeto mismo de estudio y la licitud de ciertos abordajes?

¿Cómo se traza – si es que ello es posible – una trayectoria intelectual no limitada en sus intereses y pródiga y fecunda en sus resultados? ¿Cómo se habla, en una escritura signada por el principio de la evocación, la entidad de una presencia?

Isaías – a secas en nuestro medio – tuvo el extraño privilegio de un nombre altamente significativo en la tradición bíblica que, paradójicamente, sólo lo designa a él. No hay filólogo argentino que, oído ese nombre, pueda pensar en algún otro que no sea él, y descuento que otro tanto ocurre en otras latitudes, y no deja de ser una extraña ironía cervantina el que uno de sus más ilustres maestros se haya visto caracterizado nominalmente de modo tal que su nombre, como en tantas fábulas del escritor alcalaíno, anuncie un destino.

Isaías - recordémoslo - es aquél que recibió la brasa ardiente de Dios en su boca, el que presta su voz a los designios del gran Otro, y quien inaugura, como es sabido, el tercer gran grupo de los libros sagrados del Antiguo Testamento, los conocidos bajo el rótulo de «Los libros proféticos».

La historia de Isaías es, para el gran público, la vida de un profeta, pero vale la pena recordar, antes de que se me tache de hereje o de encomiasta delirante, que el sentido de este término, en nuestra cultura, se ha visto altamente restringido dado que en la *Biblia* no se encuentra limitado al sentido actual de aquél que predice el futuro, puesto que profeta, en aquella tradición es, básicamente, aquél que, por designio divino, puede hablar en nombre de otro y su acción, por ende, no se concentra tan sólo en el futuro pues ilumina de igual modo el presente y el pasado.

Don Lerner, entonces - como cariñosamente muchos lo llamábamos - llevó la marca nominal de aquel en cuyo interior resonaban y se acrisolaban las voces del otro, y no extraña en lo más mínimo - aceptado que fuere este origen mágico - que la variable explicativa de su obra que más le hace justicia es la de haberse mantenido fiel, en todo momento, a la palabra cervantina.

Isaías fue el gran orfebre, el gran artesano del habla del autor del *Quijote*, el que nos recordaba, incansablemente, cómo habría sonado cada palabra en el horizonte intelectual de los primeros lectores. Fue aquél que podía captar los ecos de los distintos discursos sociales en pugna, el que podía iluminar las osadías lingüísticas y quien, contra viento y marea de las modas académicas, nos señalaba, con la certeza y solidez de un iluminado, la piedra angular de todo análisis que se intente de Cervantes, sus palabras.

Isaías volvía una y otra vez a las palabras, al componente mínimo de la historia, a los términos que muchos enmendaban o corregían, al elemento que debería ser básico e insoslayable en cualquier análisis. Y sabía insuflarle a cada término el tono y el timbre justo que esa voz vuelta fría letra habría podido perder con el transcurso de los siglos.

Una a una, las palabras cervantinas resonaban en el interior de Isaías, y era esa posición de respetuoso escucha que se animaba a adentrarse en mundos y universos diversos y lejanos la que caracterizaba su muy particular vínculo con la creación literaria. Pensar a Isaías Lerner en la historia del cervantismo del último siglo es leer, inequívocamente, los avances y retrocesos de la crítica ante el prodigio mínimo y único de la palabra de un autor.

Una perspectiva histórica, cercana a la ética del legado, podría inducirnos a muchos errores por cuanto remontarse al origen de su formación académica en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» implicaría reconocer, tácitamente, que su producción crítica sólo puede tener un eje exegético, aquél que posicione a Isaías en el horizonte de los grandes filólogos estilistas que fueron sus maestros.

No se trata, en efecto, de desconocer la importancia de Amado Alonso, de Marcos A. Morínigo, de Ángel Rosenblat o de Ana María Barrenechea en sus primeros pasos, horizonte que cabría ampliar a las enseñanzas de Abraham Rosenwasser y de Aída Barbagelatta,¹ sino, por el contrario, de resignificar una trayectoria pues ocioso es recordar que es un hecho innegable que el interés que hoy siguen despertando sus abordajes y acercamientos a los textos del Siglo de Oro español no se puede fundar, limitativamente, en la pervivencia de un enfoque crítico hoy día entrado en desuso. La estilística en Isaías resultó algo diverso y, sin duda alguna, pervivió enriquecida.

¿Qué es, entonces, lo que dice la diferencia? ¿Cómo se mide la mutación de un ángulo de lectura que, paradójicamente, supo mantenerse fiel a sus principios? ¿Cómo se articulan tradición y actualidad en su obra y dónde se leen las marcas de esa unión?

Creo no equivocarme si rescato, desde la ideología bizantina tan presente en ciertas obras del mismo Cervantes, el tópico de las ‘adversidades provechosas’ puesto que si bien es cierto que las circunstancias de su traslado a Estados Unidos junto con su esposa Lía Schwartz supusieron los avatares afectivos y contratiempos laborales propios de los exilios de toda pareja de intelectuales, la mutación de medios profesionales, interlocutores, prácticas críticas y debates epistémicos en torno al hecho literario dejaron también su marca.²

Isaías provino de un medio hispanoparlante a uno donde el español, en el mejor de los casos y en ciertas comunidades, fue segunda lengua, partió de una institución cuyas estructuras pedagógicas y *curricula* docentes reconocían especificidades que allende la frontera se difuminaron, salió de una academia donde persistía la polaridad hispanismo/americanismo en los estudios literarios – confronte que, por cierto, no alcanzaba a los estudios lingüísticos – para anclar su docencia y su escritura en departamentos de lenguas románicas o en programas de enseñanza – sea cual fuere su entidad – luso-hispánicos.

Este alquímico pasaje, espejable en los confrontes de tantas poéticas auriseculares entre lo uno y lo vario, puede leerse desde variados ángulos y no es el menor aquél que nos recuerda que el Instituto de Filología de Buenos Aires, luego de 1966, perdía a un sinfín de sus maestros. Aquella

1 La marca de estos dos maestros se extiende, inequívocamente, a lo que el mismo Isaías denominaba el mundo clásico – tanto su cultura como su lengua – y puede leerse la impronta de estos maestros en ulteriores trabajos donde, evidentemente, el conocimiento del latín y la historia antigua lo aproximan a problemáticas propias de los humanistas en el Renacimiento español.

2 Recuérdese que, antes de ese traslado definitivo, ya se había desempeñado como Instructor del Department of Foreign Languages en la Northern Illinois University durante el curso 1963-1964.

cuna del hispanismo que había llevado a don Rafael Lapesa a sostener en otro tiempo que esta sede de investigación y crítica hispánica carecía de parangones en el orbe todo (cfr. Weber de Kurlat 1975), se encaminaba, lentamente, hacia un cono de aislamiento.

Isaías había dejado, muy a su pesar, un medio académico de excelencia, llevaba consigo una formación filológica muy difícilmente asequible en cualquier institución, y se reinstalaba, progresivamente, en la academia americana. Si algo no debe perderse de vista en este viaje intelectual es, precisamente, el capital de su formación puesto que su llegada a Estados Unidos no se vio traducida, como muy perversamente sucedió en muchos casos, con la necesaria reducción de sus competencias pedagógicas.

Isaías no ingresó a aquel sistema como un docente que sólo podría haber enseñado la literatura nacional del país de origen del emigrado - coyuntura que lo habría reconducido a ser profesor de literatura o cultura latinoamericana. Su caso fue bien diverso puesto que se percibió, en todo momento, un excedente cualitativo que permitía una discriminación positiva. Se entendió como lógico, desde el inicio de su carrera, que estaba perfectamente habilitado para impartir cursos de filología hispánica y enseñar literatura española, medio disciplinario en el cual no prevalecieron las prerrogativas 'nacionales' de tanto académico exiliado del franquismo en esas tierras.

Este necesario confronte entre punto de partida y puerto de llegada se amplifica aún más si recordamos el evidente y necesario proceso de adaptación al nuevo medio interpretable, también, como una reformulación de sus horizontes pedagógicos. Punto que nos permite vincular las especificidades de la enseñanza en Estados Unidos con el imperativo de actualización de estas instituciones en ese entonces.

No fue un hecho casual, en la trayectoria académica de Isaías, que uno de los réditos más evidentes de ese traslado indeseado haya sido, efectivamente, el terminar investigando en instituciones que, con independencia de las críticas y defectos que se le pudieren señalar, tuvieron, en todo momento, una política educativa clara y definida cuyas reglas estables y públicas propendieron, necesariamente, hacia la profesionalización del medio.

Y ello se vuelve tanto o más notorio cuando se recuerda que, por ese entonces, la Universidad de Buenos Aires quedó sumida - como lo ilustra el logo que la identifica - en clara posición melancólica: atacada por actores políticos ajenos a ella, contemplando las pérdidas, con su mirada hacia un pasado cuya prolongación en el futuro quedaba librada a la voluntad individual de cada docente que permaneció con cada vez menos auxilio institucional.³

3 Un ejemplo absurdo de la orfandad en que queda sumido el medio intelectual argentino los tiene a Isaías y Celina Sabor de Cortazar como partícipes excluyentes, puesto que cualquiera que conozca la historia de la edición del *Quijote* que prepararon para la editorial

Estas dos primeras variables que se aquilataban en su viaje – el reconocimiento de una formación filológica de excepción junto con la estabilidad profesional – se combinaban, impensadamente, con las grandes revoluciones críticas de las ciencias humanas de los últimos cincuenta años, aquellas que desde el estructuralismo en adelante – para retomar tan sólo un punto de partida literario – comenzaron a reclamar para el hecho artístico nuevas herramientas, nuevos acercamientos,⁴ nuevas lecturas.⁵

Fueron tiempos en que los contextos mínimos entraron en desuso y la palabra empezó a perder, ante la oración, el texto y los contextos, la entronización de la que había disfrutado y abren, para nuestra lectura, una serie de interrogantes.

¿Ha perdido la palabra, en su contexto mínimo, carta de ciudadanía literaria? ¿Cuál es el lugar de la lengua de un autor en los actuales enfoques disciplinarios? ¿Cómo integrar lo que hoy podría entenderse como perspectivas lexicográficas en el espectro más amplio de la literatura? ¿Cómo equilibrar, al hacer crítica literaria, las focalizaciones casi microscópicas que proponen los detenimientos en ciertos términos o los análisis de figuras retóricas con, por otra parte, las visiones de largo alcance, aquellas para las cuales incluso la estructura de un texto es vista como un resabio simplista de la propia perspectiva? ¿Cómo leer, en definitiva, la práctica crítica de Isaías?

de la Universidad de Buenos Aires (Eudeba) sabe que la versión entregada por los editores en 1966 sólo pudo ver la luz como edición impresa tres años más tarde. Celina debió peregrinar, año tras año, recorriendo despachos y entrevistando interventores y funcionarios a cargo de la casa impresora, para que se comprendiera la licitud de la empresa.

4 Remárguese que estos años de producción crítica cuyo análisis se propone coinciden, sugestivamente, con años en que la teoría literaria adquiere, en las distintas academias y comunidades científicas, un vigor inusual, fenómeno que se traduce en una multiplicidad de escuelas y corrientes cuyas polémicas y confrontes renuevan, periódicamente, la arena crítica y, lo que es más importante aún, muchas de ellas comienzan a definir programas y agendas educativas de diversas instituciones. Toda universidad que se preciara de actualizada debía tener – valga el ejemplo – un departamento o área destinada a los estudios de género o enfoques post-coloniales, y nadie, en esos contextos, cree esencial – permítasenos el confronate – un curso de retórica clásica o de historia de la lengua.

5 Esta floración, vivida cómo lógica y natural en el exterior, en la Argentina se vio limitada por las mismas coyunturas políticas que habían determinado la partida de los grandes maestros en 1966 y se reflejó en pérdidas progresivas de índices de actualización en los dominios propios de las distintas disciplinas. Hecho éste que con cada renovación ‘democrática’ del contexto de producción crítica quedaba puesto en evidencia. La ‘modernización’ de los enfoques sobrevenía, hasta 1983, de modo espasmódico y ello, por cierto, no supone juicio de valor de los ingentes esfuerzos de aquellos docentes que desde la Universidad de Buenos Aires siguieron preocupándose por la excelencia académica.

2

Si nos centramos en la obra cervantina de Isaías - aunque mucho de ella también se comprenda de todo aquello que descartemos por extraño al agrupamiento - podríamos destacar, en primer término, la peculiar conjunción de crítica literaria y edición de textos áureos, alternancia de prácticas que si bien siguen conservándose en muchos investigadores de su generación ha ido degenerando, progresivamente, en formaciones y vocaciones intelectuales bien diversas.

Otrora se veía como algo lógico que un buen conocedor de la lengua o de las figuras retóricas empleadas por un autor incursionase en análisis literarios y - me atrevo a indicar - se comprendía tal actividad como una consecuencia lógica de una formación previa. Las perspectivas pedagógicas legitimadas para la explicación de un texto tenían todavía una muy fuerte tradición retórica y toda interpretación bien fundada era aquella que podía dar cuenta de un eje ascendente que partía de la palabra y terminaba en el texto. Así, quien podía entender un texto en su plano básico se encontraba habilitado, necesariamente, para interpretar.

Hoy día, en cambio, puede verse cómo la variable comercial del mercado editorial de textos y ediciones críticas universitarias ha desequilibrado, indeseablemente, la balanza entre estas competencias puesto que muchos pueden ser editores de textos pero pocos, cada vez menos, se muestran solventes a la hora de interpretar.

Las grandes construcciones teóricas en torno a un autor o las lecturas innovadoras de un texto canónico van desapareciendo progresivamente de los nortes filológicos de los doctorandos y éstos, sin prurito alguno, se empiezan a concentrar, cada vez más, en la exhumación del patrimonio cultural del período muchas veces inédito o insuficientemente anotado.⁶ Y es innegable que, desde los dominios propios de la crítica literaria, las palabras que conforman un texto han ido quedando alejadas, cada vez más, del sustento de las interpretaciones. La teoría tiende a privilegiar un movimiento inverso, aquél que desciende de los discursos sociales y los constructos teóricos, hacia el texto.

Isaías, no obstante, se caracterizaba por la armonía de sendas vocaciones y por una muy feliz interpenetración de lo que hoy día se perciben como dominios excluyentes. Muchas de sus lecturas partían

6 Este componente académico-editorial de la formación filológica no suele ser criticado. Y si bien se comprende en cierta medida este silencio crítico, puesto que la edición de un texto inédito supone un aporte para el patrimonio cultural de una nación, no se debería callar cómo, progresivamente, este enfoque tiende a desatender, indeseablemente a mi entender, la capacidad de lectura e interpretación de una obra, y, lo que es peor aún, las condiciones básicas para interpelar al texto, para formularle preguntas innovadoras que superen la receta canónica del género, período, o estética autorial.

de un detalle que podría considerarse mínimo - la mayoría de las veces un vocablo o un giro lingüístico - para integrarse, ulteriormente, en un horizonte cultural que terminaba siendo iluminado y clarificado por esa cifra, que hasta entonces no se percibía, con nueva luz.

Y, a la inversa, fue evidente que la anotación textual típica de Lerner también se vio enriquecida por la justa y atinada reposición de horizontes discursivos y culturales, aquella que una y otra vez terminaba diferenciándolo de ilustres colegas quienes muy habitualmente daban curso a una mal contenida vocación de enmiendas para no reconocer la propia insuficiencia.

Isaías tendía a creer, en todo momento, que el texto en cuestión - ya se tratara del *Quijote*, la *Araucana* o la *Silva de varia lección* - no tenía por qué ser objeto sistemático de enmiendas críticas. Siempre prefería leer desde el postulado de que el mayor acto de respeto que se podía tener con una obra que se estaba anotando era, precisamente, oírla y leerla tal cual nos había llegado puesto que lo errado y enmendable devenía, en la mayoría de las ocasiones, limitaciones del lector y no del texto.⁷

Y ello es lo que define su tarea de edición como una práctica artesanal.⁸ Isaías no participaba de la moda actual según la cual ciertos ingenios pueden dar a luz más de una edición crítica en el mismo año. Y esto no se explica porque no se prodigara en las prensas sino, muy por el contrario, porque llegaba a ellas con una trayectoria diversa.

No había, para él, recetas básicas, ni, tampoco, únicos modos de declarar ciertas voces, o un compendio acotado de instrumentos críticos ni, mucho menos aún, un horizonte textual, discursivo o artístico previamente legitimado por el consenso crítico para la explicación de una palabra. No participaba de la creencia, lamentablemente bastante extendida, que

7 Un ejemplo de primera mano - o voz, para ser más precisos - de cómo entendía Isaías una edición crítica puede hallarse en la justa y, a la vez, muy aguda reseña (Lerner 1985) de la edición de Harry Sieber de las *Novelas Ejemplares*. Todos los reparos que le merecieron esta versión son bien caracterizadores del propio punto de vista. Le señaló, por ejemplo, el que prefiriese transcribir el texto enmendado en el cuerpo principal del texto y, en cambio, relegase a la nota la variante de la *editio princeps*, le advirtió, también, y sólo con el ejemplo de una sola novela - *La gitanilla* -, cómo muchas de sus correcciones resultaron inmotivadas a poco que se sopesara la frase y el contexto de la fallida enmienda, le reveló, finalmente, cómo muchas de las complejidades habrían dejado de ser tales si hubiese integrado a su concepto de lengua española el español de América a través de, precisamente, la consulta de sus *Arcaísmos léxicos del español de América* (Madrid: Insula, 1974), obra que, dicho sea de paso, recibió el premio extraordinario «Augusto Malaret» de la Real Academia Española.

8 Un detalle no menos significativo de cuánto difieren los modos de hacer ediciones actuales de aquellos que debieron poner en práctica junto con Celina Sabor de Cortazar lo brinda el hecho de que, entonces, no existían soportes informáticos ni ediciones digitalizadas por medio de las cuales, evidentemente, se ha allanado, y mucho, el trabajo de sistematización de la perspectiva lingüística de un texto. Para saber de las distintas ocurrencias de un vocablo había que basarse en un prolijo fichaje de voces o, en el mejor de los casos, en la memoria del anotador.

anunciaba que la anotación de una obra habilitaba, automáticamente, para anotar todo el *corpus* restante del mismo autor u otras manifestaciones del mismo género literario.

Si a algo aspiraba su estilo de anotación era a respetar el aura propia de cada obra puesto que comprendía que pensar desde la coordinada económica y en función del rédito que se seguía de publicar, una tras otra, nuevas ediciones, sólo coadyuvaba, perversamente, a emplazar el texto artístico en el desangelado territorio de la mercancía.

Por ello mismo, y a diferencia de quienes creen haber agotado tal o cual texto con su edición, Isaías era un adepto a la frecuentación, retorno maduro que decía la renovación de un pacto de amor. No volvía a sus ediciones ni a sus textos preferidos porque fuese hora de enrostrarles fallas sino porque declaraba que nunca los dejó, por eso pudo ofrecer una segunda edición, exclusivamente propia, de la *Araucana*, por eso persistió, hasta sus últimos días, en su idea de renovar⁹ aquella del *Quijote* que hiciera con Celina Sabor de Cortazar y mediante la cual cobró renombre internacional.

Las propuestas textuales de las ediciones de Isaías no adolecen, como sí ocurre con muchos de sus colegas en el medio, de la desvergonzada vocación de eternidad. No creía en ediciones definitivas, no tenía la expectativa de convertirse en otro San Jerónimo ante la *Biblia* cuya versión terminara canonizada para la posteridad, puesto que entendía que la limitación – si existía – no estaba en el texto sino en el lector.

Era imposible dar con la edición perfecta puesto que, tal como se desprende de todos sus trabajos y reseñas de otras ediciones, esa hipótesis reposaba en un indemostrable y endeble anhelo totalitario. No había un lector único al que se hablaba en las notas, no había una sola lengua española desde cuya centralidad se deberían pensar y redactar las aclaraciones, no existía, tampoco, la posibilidad de que, mudados tiempos, edades y culturas, existiese una coincidencia plena sobre los términos cuyo comentario deviniese urgencia.

Por eso mismo es importante destacar el quiebre ideológico – en materia de ediciones – que supuso la versión que compusieron junto con Celina Cortazar¹⁰ del *Quijote*. Decir que fue la primera y única edición crítica pensada para un público hispanoparlante no peninsular sino latinoamericano

9 La versión que acaba de salir en Eudeba para celebrar los 400 años de la impresión del *Quijote* de 1605 supuso, por cuestiones de plazos editoriales, una primera etapa del proyecto de renovación puesto que, como él mismo lo declaró en la nota a la segunda edición, sólo se subsanaron erratas de impresión y fallos de la anotación.

10 Esta doble autoría de las notas y del trabajo de fijación textual no encubre, por otra parte, una silente legión de amanuenses o auxiliares de investigación que prepararon el trabajo que otros suscriben, tal como es tan usual hoy día. Tan es así que, por el contrario, hoy día el mismo Instituto de Filología Hispánica «Dr. Amado Alonso» conserva muchas de las fichas originales con la caligrafía inequívoca de ambos.

sería una claudicación ilustrativa, puesto que si bien queda en claro que pensaban en lectores con competencias lingüísticas y dificultades diversas de los españoles, se opaca, en aras de la síntesis, los presupuestos teórico críticos, en materia de política lingüística, de los anotadores.¹¹

La lengua de Cervantes, para ellos dos, era tan propia como exclusiva la predicaban los anotadores peninsulares y, si de nacionalidades y diálogos con la tradición se trata, vale la pena asomarse al exquisito y muy ilustrativo cuaderno de bitácora de la propia edición, el primer artículo que se le conoce a Isaías sobre el *Quijote*, aquél que publicó en *Filología* en el año 1964 junto con Celina y que puede ser leído como el resultado de tantos años de investigación y sistematización de problemáticas.¹²

Ya desde el comienzo los autores aclaraban que se eligieron esas doce notas para ejemplificar algunos aspectos que les preocuparon al diseñar la propia edición.¹³ Así, por ejemplo, se puede advertir el sabido reconocimiento de Isaías y Celina a la versión previa de Martín de Riquer desde el punto de vista de la fijación textual¹⁴ quien a diferencia de muchos de sus ilustres antecesores no se había visto inclinado a corregir, tan asiduamente, la versión de la primera edición. Pero lo más interesante, sin embargo, es el proceso por el cual se comprende, acabadamente, una elección a la hora que se descarta otra alternativa.

Casos de infinitivos yusivos no reconocidos como tales,¹⁵ o de acusativos griegos¹⁶ no percibidos hábilmente se combinan, con suma elegancia, con

11 La política lingüística de España no ha perdido, mudados los siglos, su cariz imperialista a punto tal que han naturalizado una centralidad cuyo cometido último es relegar al estatuto de realizaciones periféricas e imperfectas las diversas hablas regionales o nacionales distintas de la propia. Empresa que - nunca mejor elegido el término - se ve auxiliada por una supremacía económica y por intereses globalizados de editoriales y agencias de noticias. Conviene, a los fines económicos, que el español sea único y esté controlado desde la metrópoli. Es adecuado - y hasta lógico para muchos - que sean las comunidades evangelizadas, otrora y hoy día, por la cultura española, las que perciban mayores asimetrías con una supuesta norma estable.

12 Celina e Isaías dictaron, en la IV Asamblea General de Filología en Córdoba, en el año 1965, un curso sobre anotación del *Quijote*, curso en el que, evidentemente, se retransmitía el propio magisterio en la materia y el legado de sus maestros - muy particularmente en el caso, Morínigo, Rosenblat y María Rosa Lida.

13 Problemas textuales (notas 1, 2, 3); gramaticales (4, 5); léxicos (6, 7, 8); históricos (9, 10, 11 y 12).

14 Una de las frases más ilustrativas es aquella donde se refiere la actitud de Riquer ante la expresión «sola y señora» (I, 11).

15 «siendo forzoso que pregunten muchos - ¿Quién son estas señoras deste coche? Y un criado mío responder: - La mujer y la hija de Sancho Panza, gobernador de la ínsula Barataria» (II, 52). La alternativa desechada es 'responderá'.

16 La validación de este hipercultismo que realizan los autores es elocuente: «En 1615, gracias especialmente a Góngora, los oídos y la mente están habituados a este cultismo

el sistemático desmoronamiento de los preconceptos lingüísticos de otros anotadores.¹⁷ Aquellos que no advirtieron que tales expresiones podían ser frecuentes en la lengua poética, aquellos otros que no advirtieron la creatividad del autor al recontextualizar términos comunes del habla jurídica o popular en contextos narrativos.¹⁸

Fue sin duda la magnitud de esta obra lo que debió determinar que, en los primeros tiempos, las publicaciones de Isaías tuviesen un marcado corte lexicográfico¹⁹ aunque se debe decir que ya en 1971 empieza a delinarse el tipo de trabajo literario que suele interesarle.

Puesto que su interés por el léxico – con los alcances que aquí le hemos dado – se espejaba de un modo muy notorio en lo que podría definirse, un tanto escandalosamente para aquellos teóricos de la literatura que batallan por la muerte del autor, como una preocupación por la mediación artística, el proceso creativo, aquellas vías de selección y descarte que fundaban el resultado dialógico de una obra con su tradición.

Isaías, en muchos de sus trabajos, siempre parecía mucho más deslumbrado por el misterio del proceso de elaboración de un texto. La obra de arte no sería tan sólo algo dado sino también esa realización artística que se nos escapaba por cuanto era más sencillo sucumbir a la evidencia del resultado que a la incertidumbre de su génesis.

Por ello no creo equivocarme si destaco que un eje de lectura evidente es ese anhelo, hoy frecuentemente inusual, de entender la urdimbre narrativa como un sinfín de hablas diversas que contienden para formar un único lenguaje. Lectura cuya atención reposa en el prodigioso acto en que un autor, con la única defensa de sus palabras, marca sus escritos

de concordancia en apariencia incongruente, y a Cervantes, quizá sin pensarlo, se le ha deslizado en la prosa de su máxima novela» (Sabor de Cortazar, Lerner 1964, p. 192).

17 Mención aparte, como ya se ha insistido, es la presencia de textos americanos o expresiones populares de este continente – cfr. la voz «estrado» – para entender la diversa actualidad de un término.

18 Celina e Isaías nunca llegan – como se advierte en otros caso – a la legitimación de ciertas alternativas por el simple hecho de que tales lecciones se encuentran convalidadas por ilustres repertorios e instrumentos lexicográficos: «más que evolución semántica que se inicia en Nebrija y en el *Quijote*, como quiere Corominas en su *DCELC*, encontramos en la obra de Cervantes el final del proceso, pues el significado actual, ya fijado en el siglo XVII, aparece desde el siglo XV en el Cancionero de Baena; mientras que el significado primitivo sólo evocaba un género literario» (Sabor de Cortazar, Lerner 1964, pp. 196-197).

19 De 1964 es la reseña al *Vocabulario de Cervantes* de Carlos Fernández Gómez, de 1976 aquella de *La lengua del 'Quijote'* de Ángel Rosenblat, y también de ese año su «Nota léxica cervantina: Las algarrobillas». Este último artículo es una pequeña joya, puesto que, con suma paciencia, no sólo va derribando, una tras otras, las equivocadas interpretaciones y lecturas previas del pasaje, sino que también demuestra cómo una mala individualización del enclave geográfico determina que el texto – contrariamente a lo que espera todo anotador – pierda profundidad y densidad significativa. En el caso lo que se perdía era el sutil juego de resonancias en torno al tópico del prurito de limpieza de sangre.

con intervenciones decisivas, con elecciones y posicionamientos ante su mundo, su cultura y sus legados.

Y esta atención se nota desde su temprano análisis sobre las fuentes del *Entremés del Retablo de las maravillas* (Lerner 1971) hasta la más reciente interpretación sobre las lecturas cervantinas de la obra de Ercilla (Lerner 1998), estudio editado en un volumen colectivo consagrado a la interpretación de textos y en el cual se destaca, quizás como en ningún otro artículo, el carácter tético de todas y cada una de sus operaciones semiológicas a la hora de interpretar.

Para ello, no está de más apuntarlo, optó por uno de los pasajes más socorridos de cierto cervantismo, aquél que lee a Cervantes como reservorio inagotable de ejemplos narratológicos, suma de modernidad, quintaesencia de un retoricismo que siempre termina como un fin en sí mismo, sin ningún anclaje ni interpretación viable más allá del prodigio de la técnica.²⁰ Eligió el quiebre narrativo de los capítulos 8 y 9 de la Primera Parte del *Quijote*, segmento de la novela donde la historia del enloquecido hidalgo también se revela como historia del texto que lo cuenta, y mucho se erraría si no se leyese lo que propone en clave de manifiesto programático²¹ de la propia historia crítica.

¿Qué nos autoriza a pensar que es en éste, y no en cualquiera de los restantes trabajos, donde Lerner declaraba con más precisión su concepción de la labor crítica y filológica? ¿Qué tiene de particular esa explicación de textos? ¿Qué ignorancias acallaba su probado magisterio?

20 El comienzo de este trabajo no deja, a mi entender, ninguna duda: «A medida que las preocupaciones teóricas e ideológicas han ido ocupando un espacio cada vez mayor en los estudios literarios, las nuevas lecturas críticas de la obra Cervantes, y en particular las del *Quijote*, se han concentrado en ciertos aspectos formales de la narración cervantina que permiten fundamentar y conceptualizar principios generales de la creación literaria y de la reflexión estética» (Lerner 1998, p. 207).

21 Un aspecto muy sugestivo del confronte polémico que puede leerse entre la propuesta de Lerner y de todos aquellos que se dicen ‘modernos’ se percibe en la casi nula individuación de los ‘contrincantes’ en la exégesis. Detalle que nos obliga a puntualizar que este borramiento de los interlocutores no era, por cierto, una marca distintiva de los primeros trabajos eminentemente lexicográficos. Allí, donde el prestigio de la fijación de un texto era lo que estaba en juego, Lerner planteaba un diálogo. Y esta interacción operaba, sin que ello implique decir que éste era su cometido, un acto de distinción. Aquí, en cambio, Isaías permitía leer que su voz era una *vox clamans in deserto*. Del otro lado no hay un sujeto sino, básicamente, modas críticas por medio de las cuales los incondicionales seguidores del credo de turno creen que serán individualizados. Y Lerner, en este caso, también tenía razón. ¿Quién recuerda, hoy día, quiénes fueron los que dedicaron tesis enteras a contar narradores, discriminar puntos de vista o polemizar por los modos diegéticos?

3

Una polémica por la actualidad²² de ciertas prácticas críticas informa, veladamente, la organización de su análisis y ello se remarca, con claridad, en el simbólico espacio que sus palabras construyen para presentarse a sí mismo y a la propia propuesta de trabajo.

Isaías nos hablaba, como si lo hiciera ante alumnos, desde el no siempre cómodo territorio de 'los veteranos'²³ y se animaba a anticipar, con plena ironía y ningún temor, que su propuesta sería un caso más de aquello que, despectivamente, se denominó 'crítica hidráulica', autoinmolación anunciada que encubría, tras el risible recuerdo, la voluntad de 'hacer nuevo uso' de ella.

Su lectura ponía el acento en las prácticas²⁴ y no, por cierto, en las teorías - aquí, desde otro ángulo y nuevamente, el problema de la *poiesis*, de la creación crítica en este caso - y, por eso mismo, no asombraba la comodidad con que empieza a trabajar desde el, aparentemente, depreciado confín de la tradición.

Isaías, por lo pronto, se avenía a la secuencia narrativa que el mismo texto proponía. Es decir, no necesitaba, como tantos abordajes supuestamente teóricos, recortar, innecesariamente, las parcelas útiles de aquellas que, para el propio programa, devendrían improcedentes. Gesto democrático, como pocos, puesto que es algo sabido que muchas de las excedencias de un texto se construyen por la limitación misma de los acercamientos propuestos. Lerner no taraceaba, íntegramente, los capítulos 8 y 9 para que estos se convirtiesen en ejemplos de preocupaciones narrativas, creía más prudente permitir que el mismo texto se expresara por sí mismo.

Por ello, entonces, tampoco podía soslayarse que la batalla crítica tenía dos frentes. Puesto que si de un lado se encontraban los 'innovadores' - los que no vacilaban en hacer del texto un esclavo de cualquier otro tipo de disciplina por cuanto lo que importaba era justificar la lógica interna de aquella, y, en mucha menor medida, interesarse por la obra - del otro se mantenían incólumes los 'tradicionalistas', un tipo de intelectual

22 «Por mi parte, creo que propuestas críticas nuevas no agotan la validez de posturas previas; creo, más bien, que permiten la reconfiguración, desde otra perspectiva, de las investigaciones precedentes. Es tan peligrosa la postura que solamente tolera el punto de vista tradicional como la que proclama la validez única y universal de lo nuevo por el hecho de ser nuevo» (Lerner 1998, p. 208)

23 «La rapidez con que evolucionan las preferencias críticas entre los actuales investigadores nos otorga a los veteranos el dudoso privilegio del escepticismo ante la novedad» (Lerner 1998, p. 208).

24 «Si los conceptos de heteroglosia y polifonía, hoy tan repetidos y no siempre bien asimilados en las prácticas críticas tienen validez, creo que se halla en este tipo de mezcla de voces» (Lerner 1998, p. 209).

obsesionado por las filiaciones parentales del arte – ‘esto proviene de esto otro’ –, proclives por demás a un automatismo carente de reflexión que indicaría, por reducción al absurdo, que cuanto pasaje caballeresco existe en el texto, debería ser explicado, sí o sí, por el género precedente.

Que este último frente pudiese ser encuadrado, teóricamente, como las estribaciones en el siglo XX de la decimonónica crítica positivista²⁵ es un detalle que no debería ignorarse a la hora de analizar el posicionamiento de Isaías en el mapa crítico que estamos trazando por cuanto nos indica, allende nuestro objeto, una deuda histórica de los cervantistas con su propia pasión: la evidente incapacidad – particularmente la de aquellos que aceptaron de buen grado la fetichización de Cervantes y su obra como ícono nacional – de contraofertar al propio campo intelectual otros acercamientos y lecturas ante el avance de los ‘-ismos’ al galope de la crítica literaria.

Los modernos y los tradicionalistas no eran, como el mismo Isaías nos los presentaba, tan diversos, puesto que unos y otros adherían, tácitamente, al preconcepto de que el arte puede ser normalizado. Unos por la envidia de una técnica, toda ella reglas, procedimientos y dispositivos narrativos fríamente calculados, otros, en las aparentes antípodas, por la tesitura de que una filiación fáctica o estética sobredetermina, en todo momento, la libertad creadora. Cervantes, en palabras de Lerner, aspiraba a «cuestionar toda regularización normativa que impedía una versión más libre del universo imaginario de la ficción» (Lerner 1998, p. 220).

4

El sendero crítico de Isaías, mucho más rico y bifurcado en intereses y propuestas metodológicas que el limitado territorio de este análisis, quedaría injustamente reducido si no se diera cuenta de otros dos grandes núcleos de su producción los cuales, precisamente, pueden entenderse como un corolario necesario del cierre brindado por sus mismas palabras al apartado precedente.

Me refiero, concretamente, a los vínculos de literatura y pintura, foco inspirador de no pocos artículos donde la pregunta que subyacía era, a

25 Reténgase que Isaías parte, en su introducción al vínculo Cervantes-Ercilla, de un distinguo que opera con una nota de Clemencín. No porque ésta sea errada en sí misma, sino porque, precisamente, lo que indica – por sobre su exactitud – no se vincula directamente con la acción de la novela. La relevancia o irrelevancia del saber positivo no viene dada por el tipo de dato en sí mismo sino por la operación crítica que lo introduce. Por ello mismo puede aclarar que la relación de los dos autores ya la apuntaba Rodríguez Marín, pero se permite insistir en otros propósitos mucho más evidentes.

grandes líneas, el misterio de la traducción del código verbal al plástico,²⁶ y, por otra parte, a un segundo gran conjunto de abordajes donde la tesis a sustentar era, contra toda expectativa del cervantismo institucional – el de las grandes historias de la literatura, los memorialistas y defensores de la canonización –,²⁷ que la lengua de Cervantes es un prodigio de creatividad cuyos márgenes de innovación y originalidad léxica han sido objeto de olvido y desconsideración.

Si nos centramos en el primer conglomerado temático, debemos destacar que uno de los aspectos más llamativos – pero no por ello incongruente – es el detalle de que, como bien lo demuestra en su «Cervantes y la pintura nuevamente» (Lerner 1999), su interés por el diálogo entre plástica y literatura no se base en la expectativa de anclar, para siempre, un cuadro con un texto determinado.

Isaías podía analizar la comunidad de elementos que daban unidad al imaginario artístico europeo de un período pero se cuidaba de formular ecuaciones unidireccionales rígidamente establecidas. Se permitía escribir, como pocos hoy día,²⁸ para demostrar lo aleatorio de ciertas tesituras. Así, por ejemplo, creía importante rechazar «la idea de una estricta filiación entre las *Novelas ejemplares* y, en particular, *La gitaniilla*, y la tela del pintor de Lorraine» cuando, precisamente, todo su trabajo previo podía sugerirle al lector que se encaminaba hacia la consolidación de un vínculo.²⁹

26 La relación de literatura y pintura fue uno de los tópicos privilegiados de un sinnúmero de creadores y tratadistas del Siglo de Oro español. Lo interesante aquí es cómo esta preocupación resultó desatendida durante gran parte del siglo XX a la hora de proponer abordajes críticos a los textos del período. Puede recordarse que las escuelas de crítica iconológica – al estilo Panofsky – pervivieron después de la II guerra mundial como una corriente crítica mucho más propia de los análisis plásticos. El auge de los estudios emblemáticos del renacimiento y barroco europeo exhumaron una serie de perspectivas largo tiempo olvidadas y hoy día el peligro sería la tentación de acercarse al cruce de discursos desde una perspectiva excesivamente libre. Es evidente que cuando Lerner polemizaba con algunas lecturas que versaban sobre la traducción de tal obra cervantina en tal cuadro, o viceversa, no estaba desconociendo la licitud del vínculo sino, nuevamente, la amplitud de criterios para la aplicación de tales propuestas.

27 Es algo comprobado por todos aquellos que han analizado el empleo político de Cervantes y el *Quijote* como las dos caras de un ícono bifronte apto para decir la hispanidad, el que la figura del autor deba fungir el cariz ortodoxo y normativo de todo cuanto quiere imponer el poder de turno y que, en cambio, el protagonismo del hidalgo enloquecido sirva, por el contrario, para los momentos de reconstrucción nacional.

28 Es un defecto típico de la crítica literaria reciente – sea cual fuere su tipo de enfoque – el que se mida, de antemano, la entidad del propio trabajo por un supuesto corolario positivo del análisis cuando, en realidad, aceptados que fueren un sinnúmero de cruces culturalistas en las prácticas actuales, cabe especular, por cierto, con la licitud de ciertos aportes cuyo cometido fuese, en efecto, negar o rechazar un postulado no investigado adecuadamente.

29 Isaías, en este caso, anunciaba que su objetivo era «replantear las relaciones que se han establecido entre los bodegones o pinturas de género de Georges de La Tour y *La gitaniilla* de Cervantes» (Lerner 1999) pero su conclusión descentraba esta vía de unión.

Y es innegable que en esta errancia por las comarcas de una traducción imposible se esconde mucho de su disfrute, no sólo el propio sino también el del autor puesto que Isaías nos demostraba, con esta galería de textos e imágenes, que el goce y el disfrute literario poco tiene que ver con la frialdad de una ley. Las páginas de este subgrupo de su producción no tienen el menor atisbo de esa compulsión de certezas que caracteriza a tantos colegas.

Esta ausencia de predicaciones tranquilizadoras - al estilo 'Cervantes y...' - devela, también, un sentido otro de la cultura, una cultura viva donde coexisten un sinnúmero de discursos y elementos cuya existencia no se desdice por la construcción de jerarquías y filiaciones. No se trataba, para él, de reducir un genio a otro genio y postular matrimonios textuales y pictóricos entre figuras descollantes de uno y otro medio ya que la producción de epígonos en una y otra disciplina enmascaraba, de continuo, la misma coordenada de producción de cada uno de ellos.³⁰

Este fenómeno dialógico que tanto valorizaba Isaías en sus propuestas sobre pintura y literatura se redescubre, finalmente, en toda su producción de los últimos años donde su cometido principal es el léxico del autor del *Quijote*. Y una serie de consideraciones previas se imponen.

En primer lugar el que recién (Lerner 1990),³¹ y tras catorce años de su última publicación de tenor léxico, Isaías retornó, renovado, a ese campo crítico. Campo que no había abandonado y que, para muchos, supuso la ocasión de un redescubrimiento. Nada sabemos, en efecto, sobre las razones de esa ausencia temática y si bien, de hecho, se puede especular que no supuso desinterés sino paciente trabajo, no me parece fortuito que su reingreso a la arena crítica con estos temas haya sucedido, precisamente, en tiempos en que la academia cervantina - y la teórica en general - sucumbió al furor bajtiniano.

Todo, en ese entonces, se validaba con referencias al dialogismo, la heteroglosia, y cuanta plurivocidad fuese practicable, pero ¿cómo entender el dialogismo de una simple oración si no se entienden las resonancias, transgresiones o innovaciones de un término? Eran épocas en que todos decían escuchar las más diversas voces, momentos en los cuales una turba

30 Un aspecto no suficientemente denunciado en ese tipo de trabajos que operan alianzas de Cervantes con otros autores - plásticos, literarios, musicales - es la expectativa encubierta de lograr convencer al lector sobre la supremacía autorial del componente 'padre' del vínculo. Así, entonces, el genio de Cervantes se aquilata porque influye, incide, determina, condiciona tal producción. Esas alianzas, es evidente, rara vez se plantean como matrimonios - aunque sea opinable que este símil resulte válido para traducir la igualdad de los constituyentes.

31 El artículo que marca un retorno es «*Quijote*, Segunda Parte: Parodia e invención» (1990, pp. 293-310) publicado en el volumen que dirigió Monique Joly, y que años antes había sido presentado en Buenos Aires en ocasión de la entrega del Premio «Dr. Amado Alonso» al doctor Rafael Lapesa Melgar, cuya versión reducida salió publicada en 1991.

enloquecida de modernizados se disponía a auscultar cuanto texto se les cruzara en su camino académico, instancia absurda, por demás, en que no se advertía que lo que había que escuchar no era una receta o una estructura teórica sino, precisamente, palabras.

Un segundo aspecto que tampoco se debe desatender es el hecho de que el cervantismo tradicional había ignorado, en todos los años de su consolidación como colectivo académico,³² la trascendencia de los estudios lexicográficos. Cervantes y su obra habían quedado emplazados como un tipo de objeto que se podía prestar a las grandes construcciones teóricas, a los más inusuales abordajes epistémicos y, cada vez menos, se pensaba en su lengua.

No estimo estar descaminado si postulo que la canonización de Cervantes y su *Quijote* como íconos de la hispanidad trajo aparejada la necesaria ignorancia - funcional a ese postulado ideológico - de la creatividad cervantina con el lenguaje. Avalan mi hipótesis el hecho de que la lengua de los grandes ingenios del período - y los grandes transgresores, tales los casos de Quevedo y Góngora - no sean aptas para decir el carácter inmutable y eterno que es esperable del habla oficial. Y si Cervantes es el modelo de español³³ su lengua no podría ser menos que ortodoxa.³⁴

Por eso este retorno al léxico se resignifica, también, desde sus ya remotas reseñas al *Vocabulario de Cervantes* de Carlos Fernández Gómez y a *La lengua del 'Quijote'* de su maestro Ángel Rosenblat. Y ello muy particularmente a partir de la constatación de lo no hecho, pues, ¿Por qué Isaías no redactó su manual de léxico cervantino? ¿Por qué no inventarió palabras y recursos en una obra de su autoría máxime en el momento en que había quedado emplazado como autoridad indiscutida en la materia? ¿Qué es lo que venía a plantear Isaías con sus propuestas léxicas? ¿A qué apuntaba este retorno?

No parece improbable que el *quid* de este enigma dependa, principalmente, del tipo de enfoque que el mismo Isaías le confería a sus búsquedas.

32 Pienso, básicamente, en la forja de la Cervantes Society of America y en la constitución de la Asociación de Cervantistas cuya perpetuación tanto le debió y le seguirá debiendo al infatigable José María Casasayas quien, no extrañamente a mi entender, pudo lograr su cometido de construir una asociación cervantina precisamente por no ser un académico.

33 Sobre la nacionalización del autor como modelo de hombre son muy interesantes las consideraciones de José Montero Reguera a la hora de estudiar la imposición de Cervantes en el imaginario popular por parte de los aparatos de acción oficial franquista, quienes, en una España plagada de muertos, tullidos y baldados, postulaban que el mejor modelo de hombre español era el manco de Lepanto con cuyas estatuas inundaron las más remotas comarcas del territorio español.

34 El mismo Isaías advertía en «El *Quijote* y la construcción de la lengua literaria áurea» que la exploración de los aspectos léxicos del texto «se lleva a cabo cada vez que se emprende su anotación» (1995, p. 295), hecho que corrobora, desde otro ángulo, la ligazón del concepto de lengua con texto definitivo y canonizado.

En efecto, la creatividad cervantina, tal como él la entendía, era cuestión de horizontes, no se trataba tan sólo de repertoriar vocablos sino, por el contrario, de ubicarlos en su contexto, no sólo el del texto o el de la producción cervantina, sino también el más amplio de la propia cultura sea ésta tradicional o coetánea.

Esta apertura a los horizontes de expectativas de los mismos lectores, aquellos que, por ejemplo, sabían de tal término en el lenguaje burocrático pero nunca lo habían percibido en obras de ficción, o que conocían tal forma nominal pero nunca habían encontrado las derivaciones verbales que el escritor le proponía, apuntaba a insuflarle vida a las palabras, palabras cuyo eco se recuperaba, cuya vibración renacía.

Puede afirmarse, entonces, que sólo a título provisional y como eterno punto de partida para nuevas indagaciones, tal empresa podría acometerse puesto que como bien nos lo recordaba nada era definitivo. Ni las ediciones, ni los manuales lingüísticos, ni las lecturas.

Isaías, en efecto, nos ofreció y nos sigue tributando una misma y continua lección, aquella que nos indica «la dialéctica entre lo ya hecho y su revisión desde ángulos desatendidos por los estudiosos anteriores» pues en esa resultante se ubica «la inagotable riqueza artística del *Quijote*» (Lerner 1995, p. 295).

Y su magisterio - es innegable - siempre nos anunciará, una y otra vez, que no existe disfrute de Cervantes si el lector no se anima a gozar de sus palabras, esas mágicas creaciones que han esperado cuatro siglos para que el ojo del lector las libere y así resuenen, otras y semejantes, actuales y eternas, en cada interior.

Bibliografía

- Lerner, Isaías (1964). Reseña de Fernández Gómez, Carlo, *Vocabulario de Cervantes. Filología*, 10, pp. 223-230.
- Lerner, Isaías (1971). «Notas para el *Entremés del Retablo de las Maravillas*. Fuente y creación». En: Silverman, Joseph; Lerner, Isaías (eds.), *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Morínigo*. Madrid: Ínsula, pp. 36-55.
- Lerner, Isaías (1974). *Arcaísmos léxicos en el español de América*. Madrid: Ínsula.
- Lerner, Isaías (1976a). «Nota léxica cervantina: las algarrobillas». *Revista de Filología Española*, 58, pp. 251-255
- Lerner, Isaías (1976b). Reseña de Rosenblat, Ángel, *La lengua del Quijote*. Madrid: Gredos, 1971. *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 1-2, pp. 237-241.

- Lerner, Isaías (1985). Reseña de Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Text, Introduction, Selected Bibliography, and Notes by Harry Sieber. *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 5 (1), 1985, pp. 76-79.
- Lerner, Isaías (1990). «*Quijote*, Segunda Parte: Parodia e invención», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, pp. 293-310.
- Lerner, Isaías (1995). «El *Quijote* y la construcción de la lengua literaria áurea». En: *Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 295-310.
- Lerner, Isaías (1998). «Entre Cervantes y Ercilla: *Quijote* I, 8-9». En: Carrasco, Inés; Fernández Ariza (eds.), *El comentario de textos*, Anejo 17 de *Analecta Malacitana*, pp. 207-220.
- Lerner, Isaías (1999). «Cervantes y la pintura nuevamente». En: Temimmi, Abdeljelil (ed.), *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti*. Zghouan: Fondation Temimmi, pp. 491-497.
- Sabor de Cortazar, Celina de; Lerner, Isaías (1964). «Notas al texto del *Quijote*». *Filología*, 10, pp. 186-205.
- Sabor de Cortazar, Celina de; Lerner, Isaías (eds.) [1969] (2010). *Miguel de Cervantes Saavedra, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ilustraciones de Roberto Páez. Edición y notas de C. Sabor de Cortazar e I. Lerner. Prólogo de Marcos A. Morínigo. Buenos Aires: Eudeba.
- Weber de Kurlat, Frida (1975). «Para la historia del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas 'Dr. Amado Alonso'». En: *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas 'Dr. Amado Alonso' en su cincuentenario, 1923-1973*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, pp. 1-11.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Isaías Lerner: de polianteas y silvas

Sagrario López Poza
(Universidade da Coruña, España)

Abstract This paper aims to review one of the areas of production and research of Isaías Lerner: that one dedicated to the study of *polyantheae* and scholarly edition of Renaissance *silvas*. These kinds of works resemble what today means Google, Wikipedia and blogs on what they mean democratization and dissemination of knowledge: they helped writers, speakers and priests to find sources of information and learning with which to adorn his speech. *Miscellaneas* served to divulge anecdotes, *exempla* and a variety of knowledges destined for a wide audience with enough money to buy books and certain culture to enjoy the varied content gathered in Spanish language, not in Latin. Long time forgotten by critics, such repertoires of humanist knowledge are crucial to understand how the authors of the Golden Age worked. The *magnum opus* of Lerner was a scholarly edition (2003) of the Spanish archetype of *miscellanea*, the *Silva de varia lección* written by Pedro Mexia. Here also we review some other important contributions of Lerner to better knowledge of these materials.

Con la emoción del recuerdo, pues aún tenemos en nuestras retinas imágenes de Isaías Lerner vinculadas al último congreso de la AISO en Poitiers, y en nuestras oídos aún resuenan sus agudezas y comentarios perspicaces, el tono de su particular y dulce forma de hablar, intentaré cumplir con lo que me ha encomendado la AISO para esta sesión: reseñar una de las áreas a las que Isaías Lerner prestó atención en sus quehaceres como investigador y editor de textos del Siglo de Oro: las polianteas y silvas.¹

Unas y otras fueron paradigmas de los hábitos de lectura y escritura del Siglo de Oro. Si se me permite la licencia, podríamos decir que representan unos cambios de usos determinados por la imprenta semejantes a los que hoy advertimos con las nuevas tecnologías. A menudo, bromeando, comento a mis alumnos que las polianteas eran en el siglo XVI el Google y la Wikipedia de nuestros días, a las cuales acudían poetas, oradores, escritores o sacerdotes en busca de fuentes de erudición que les ayudaran en el proceso de la *inventio*.

Lo que hasta el siglo XVI había sido el método enseñado por humanistas de la talla de Erasmo y Vives para expresar las lecturas, que consistía en

1 Lo que sigue ha de entenderse como lo que fue en el marco del Congreso de la AISO: una intervención de 15 minutos en la sección de homenaje a Isaías Lerner.

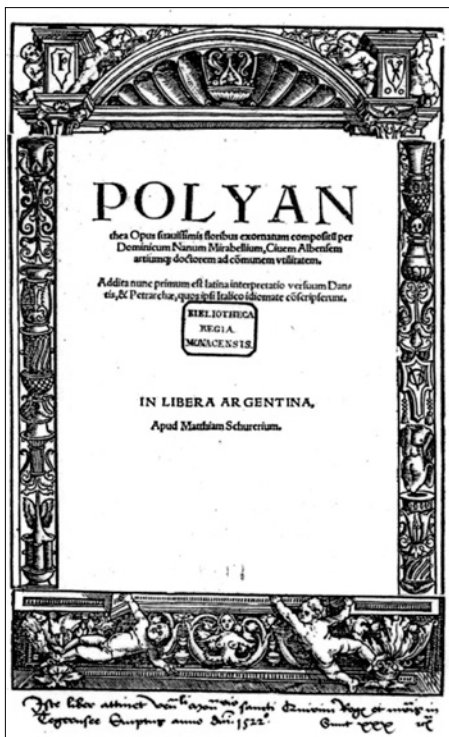


Figura 1. Polyantha de Nani Mirabelli (ed. de Estrasburgo, 1517)

anotar pacientemente cada individuo en un cuaderno dividido por lugares comunes todo lo que le interesara mientras leía a los clásicos o modernos para luego explotarlo en sus escritos, y que solemos denominar cartapacio personal o *codex excerptorius*, comenzó, con el auge de la imprenta, a ser sustituido por productos comerciales como la *Polyantha* de Domenico Nani Mirabelli (Savona, Italia, 1503²) organizada por temas en orden alfabético y que pronto se convertiría en instrumento auxiliar imprescindible para el hombre de letras (sagradas o profanas).

Durante todo el siglo XVI y hasta 1669 se fueron produciendo sucesivas ediciones engrosadas por diversos humanistas, entre los que destaca Joseph Lange, y hubo obras enciclopédicas de este tipo que llegaron

2 *Polyantha: opus suauissimis floribus exornatum compositum per Dominicum Nani Mirabellum [...] impressum per magistrum] Franciscum de Silua in inclity urbe Saonae: impensa integerrimi viri ac [...] Bernardini de Ecclesia [...], idibus februariis 1503* [13 febrero 1503]. El éxito fue inmediato y le siguieron, al menos, 26 ediciones hasta 1681 en versiones que fueron ampliándose con diversas participaciones. Para más detalles, véase López Poza (2000).



Figura 2. *Polyanthea Nova*, que amplía la de Mirabelli, por Lange, Amantius y Torti (1604)



Figura 3. Portada de Méxía, *Silva de varia lección* (ed. de Sevilla, 1570)

a tener hasta ocho volúmenes, como la *Polyanthea* de Laurentius Beyerlinck, titulada *Magnum Theatrum vitae Humanae* (1631-) usada entre otros por Calderón y Quevedo. Como estas, otras obras por el estilo reunían todo lo que un hombre de letras, sacerdote o estudiante podía necesitar para orientarse en la búsqueda de fuentes o para poder adornar de erudición su discurso.

Por su parte, las silvas o misceláneas, caracterizadas por la heterogeneidad de contenidos dispuestos en forma amena, la intertextualidad (fuentes, influencias, e incluso plagios de otros autores) y una peculiar organización del discurso que se rige por el imperativo de la variedad, resultaron un producto de consumo exitoso en el siglo XVI. El triunfo en las prensas se debió en parte a que estaban escritas en español e iban destinadas a un amplio público con el suficiente dinero como para comprar libros y cierta cultura como para disfrutar de los contenidos variados que congregaban, a los que esos lectores no hubieran podido acceder en las fuentes que las nutrieron, en latín u otras lenguas. Siguiendo con la licencia de antes, las misceláneas nos recuerdan a algunos de los *blogs* de nuestros días, en su afán de divulgación de contenidos culturales.

Este paralelismo que hago con nuestro tiempo tiene sentido, ya que en esos dos momentos (el siglo XVI y los comienzos del siglo XXI) se producen cambios de paradigma en cuanto al acceso y difusión del saber; ambos periodos supusieron una verdadera revolución en las prácticas de la lectura y cada una condujo a una mayor democratización del saber (en el siglo XVI, la aliada era la imprenta floreciente y en el XXI la generalización del uso de Internet).

Estos dos tipos de obras fueron largamente ignoradas por la crítica, con honrosas excepciones, como la de Karl Ludwig Selig (1957), hasta que a partir de finales de la década de los setenta del siglo pasado, algunos estudiosos se fueron interesando por ellas, como Bernard Beugnot, Anthony Grafton, Marc Fumaroli, Paolo Cherchi, Ann Moss, Claude Balavoine y entre los nuestros, Alberto Blecua, Aurora Egido, Pilar Cuartero, Asunción Rallo, Víctor Infantes, Pedro Ruiz, Lina Rodríguez y yo misma (por citar unos cuantos).³ La *Biblioteca Digital Poliantea* (inserta en el portal BIDISO del grupo SIELAE de la Universidade da Coruña) ofrece desde 2003 acceso digital no solo a estos recursos del saber, sino a una bibliografía secundaria constantemente actualizada (a la cual remito, dada la limitación de espacio de que dispongo, <http://www.bidiso.es/Poliantea/>).

Aunque Isaías Lerner nos dejó mucho y buen trabajo en otros ámbitos de la literatura áurea, creo que su *magnum opus* fue la edición del arquetipo de las misceláneas en español, la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, publicada por Castalia en 2003, con 981 páginas.

Desde la *editio princeps* (Sevilla, 1540), con añadidos posteriores, la *Silva* gozó de un prodigioso éxito de ventas, inmediato y duradero: treinta y dos ediciones en castellano antes de finalizar el siglo XVI, veinte en italiano (en varios siglos) treinta en francés,⁴ cinco en inglés, cuatro en alemán... La *Silva* despertó admiración incondicional en lectores muy diversos, desde el Emperador Carlos V, hasta Mateo Alemán, Lope de Vega y Cervantes, o historiadores como Fernández de Oviedo.

Existía edición de la *Silva* realizada por Antonio Castro (2 vols., 1989-1990), y si bien se le había reconocido el mérito de haber puesto al alcance del lector moderno el texto, Paolo Cherchi (1993a) criticaba el tratamiento de las notas en esa edición, centradas en aspectos textuales y lingüísticos, y muy pocas relativas a fuentes, datos culturales e históricos, nombres propios de lugares o personas... Casi nunca en esa edición se identificaban los textos que habían servido de fuente a Mexía, y no hace falta insistir en la importancia del estudio de las fuentes para una obra que como esta

3 El primer estudio que despertó un interés por el género de las misceláneas es el de Asunción Rallo Gruss (1984). Sobre el género han escrito Lina Rodríguez Cacho (1991), Rafael Malpartida Tirado (2007), Jonathan David Bradbury (2010), Vázquez Vázquez (2012).

4 Un ejemplar de la traducción francesa figuraba entre los libros de Montaigne.

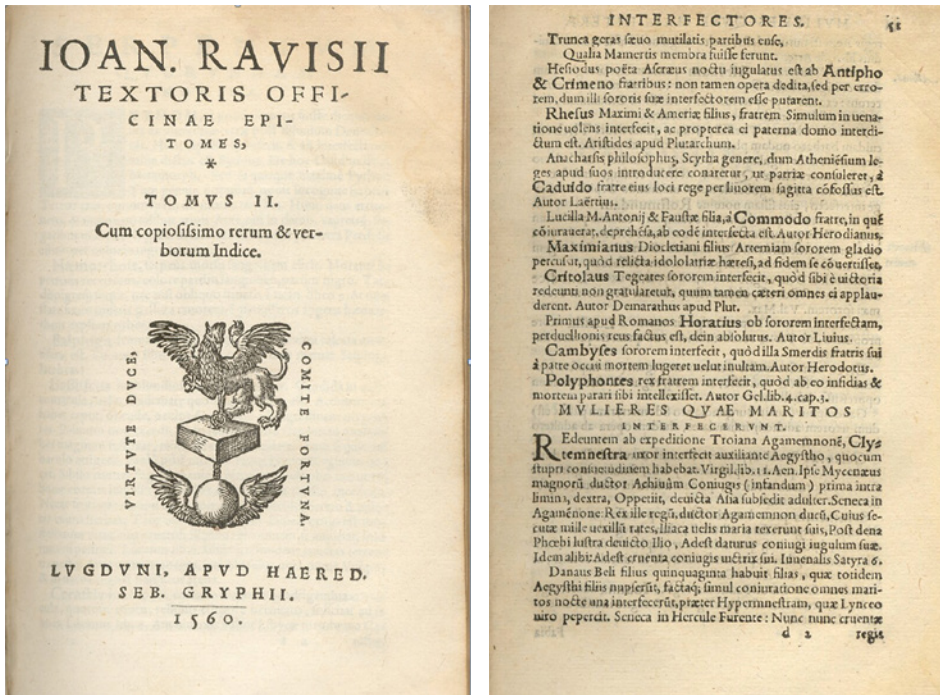


Figura 4. Epítome de la *Officina* de Ravisio Textor (ed. de 1560)

nace de otros libros. Ese tipo de anotación es crucial para que un lector moderno pueda comprender la manera de trabajar del autor sevillano y el universo intelectual en que se genera la obra.

En esa tarea se esmeró Lerner durante muchos años, y fue desgranando sus hallazgos y finas conjeturas en artículos sobre las fuentes clásicas, italianas, patristicas, enciclopédicas que subyacen en la miscelánea, que integró oportunamente en las notas a su edición de la *Silva*.

El mérito era mayúsculo, porque como sabemos, muchas de las citas del texto de Mexía no son explícitas, y otras que lo son, resultan ser de segunda mano; entre los cerca de 300 autores mencionados (289), los que se citan con menos frecuencia son los que más ha utilizado Mexía como fuente, y utiliza más los autores que a su vez prodigan citas de otros autores.

Es el caso del humanista francés Jean Tixier de Ravisy o Ravisio, latinizado Ravisius Testor (Nevers, ca. 1480-1524), y de su *Officina* (Basilea, 1503), citado una sola vez en la *Silva*, que sin embargo está taraceada de fragmentos procedentes de este repertorio en latín.

Para un editor contemporáneo es precisa mucha habilidad, sabiduría y prudencia para no caer en las múltiples trampas que un autor como Mexía podía tender. Solo un fino conocedor de la literatura renacentista (no

solo española) y de la clásica, podía rastrear como sabueso para hallar la manera de proceder como autor del humanista sevillano, y comprender que lo que parece una vanidosa muestra de erudición de segunda mano, debe entenderse y apreciarse en el marco apropiado de las expectativas de los lectores del XVI.

La inmensidad del trabajo de anotación y edición de una obra tan voluminosa como la *Silva* podemos imaginarla sin temor a equivocarnos como tarea titánica, y eso se desprende de las más de 5.500 notas que contiene la edición de Isaías Lerner de la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía.

Del mismo autor editó Isaías, en colaboración con Rafael Malpartida, los *Diálogos* (2006).

Otra aportación de Lerner para el mejor conocimiento de este tipo de obras fue la edición de la *Miscelánea antártica*, de Miguel Cabello Valboa, publicada en Sevilla por la Fundación José Manuel Lara en 2011, con 549 pp.

La obra, redactada entre 1576 y 1586 por Miguel Cabello de Valboa (malagueño de Archidona, h. 1530-h. 1608), permaneció manuscrita mucho tiempo, y había sido editada en 1840 en traducción parcial francesa por Henri Ternaux Compans, y otras dos veces en el siglo XX: por Jacinto Jijón y Caamaño en 1945 y por Luise Valcárcel en 1951. Pero la edición de Lerner fue la primera que tomó como base el manuscrito conservado hoy en la Universidad de Texas, Austin, «el más cercano al original» (Lerner 2011, p. xix). Las ediciones anteriores se hicieron de la copia que se conserva en la HBiblioteca Pública de New York.

Cabello de Valboa, tomando como hilo conductor el origen de los indios del Nuevo Mundo,⁵ trata de temas tan variados como el reparto del mundo entre los hijos de Noé, tras el diluvio universal, las campañas de Alejandro Magno, los desplazamientos y descubrimientos incaicos, el avance turco en Europa, la falsedad de las idolatrías romanas, etc. Todo ello con numerosas digresiones con costumbres, ritos, anécdotas que lo dotan de la amenidad esperada de una miscelánea renacentista.

La edición de Lerner, modernizada, es excelente, y ayuda al lector de hoy a comprender las peculiaridades del género, el contexto histórico e ilustra sabiamente sobre la infinidad de temas curiosos ensartados en la obra, con ricas notas que van desde la etimología de términos a todo tipo de aclaraciones de fuentes y referencias.

Otro estupendo trabajo de Lerner sobre los géneros que nos ocupan fue la ponencia que pronunció en León en junio de 1996, en el *Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, titulada «Misceláneas y poliantes del siglo de oro español», que se publicó dos años después en las actas del congreso (Lerner 1998). En este trabajo, Lerner hace un

5 Considera que los pueblos andinos procedían del Patriarca Ophir, antiguo personaje bíblico nieto de Noé.

repasso de las obras de referencia de las que se nutren las misceláneas renacentistas españolas, desde las clásicas a las modernas, tanto las de carácter enciclopédico como las estructuradas como repertorios de erudición.

Señala que no había en ese momento una bibliografía de misceláneas españolas ni estudio de conjunto realmente completo, y propone las obras que debían integrarlo. Intenta comprender la causa de la pérdida de interés por esas obras, que a su juicio debe buscarse en la naturaleza misma de su contenido: lo que se presentaba como novedad, con el tiempo perdió interés por la obsolescencia de los datos y los cambios que conforman la historia de las mentalidades. Menos comprensible considera el desdén de la crítica, que solo puede explicarse por la decadencia en la formación de lenguas clásicas de los estudiantes contemporáneos.

Lerner produjo al menos otros diez trabajos destinados a ahondar en las fuentes de la *Silva* de Mexía y la *Miscelánea Antártica*. Así tenemos:

1989. «Textos canónicos, textos apócrifos y textos patrísticos en la *Silva* de Pero Mexía». *Edad de Oro*, 7, pp. 143-154.
1990. «Fuentes italianas en la *Silva* de Pero Mexía». In: Pepe Sarno, Inorria (a cura di), *Diálogo. Studi in onore di Lore Terracini*. Roma: Bulzoni, pp. 293-210.
1990. «Textos clásicos en la *Silva* de Pero Mexía». En: Ciplijauskaitė, B.; Maurer, Christopher (eds.), *La voluntad de estilo. Homenaje a Juan Marchal*. Barcelona: Anthropos, pp. 137-147.
1992. «Poética de la cita en la *Silva* de Pedro Mexía: las fuentes clásicas». En: Vilanova, Antonio (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-26 de agosto), vol. 1. Barcelona: PPU, pp. 491-500.

En este trabajo Lerner recalca que el despliegue de autoridades de la *Silva* es lo que da la consciente unidad a la obra, y que hay una cierta poética de la cita en el procedimiento de Mexía que guía el discurso de la miscelánea. Señala como poco plausible la actitud de la crítica moderna que ha querido ver en la *Silva* una construcción de referencias secundarias como si la lectura directa fuera monopolio de humanistas de otros países. En efecto, el hecho de que se encuentre en una poliantea alguna de las citas, solo indica que estas se usaban como guía, lo que no impedía que se acudiera por parte de quien la usaba a la fuente original. Lerner constata que Mexía no sabe griego, o no lo suficiente, y cuando cita autoridades griegas, da la casualidad de que todos los textos estaban ya traducidos al latín. Mexía emplea alrededor de 70 autores griegos que autorizan más de 400 citas. Los autores latinos son 60 en unas 600 citas. En este trabajo también Lerner acomete otros problemas complejos de filiación de autoridades, y pone en cuestión lo que algunos han opinado, a la ligera,

sobre que algunos textos de Antonio de Guevara hayan sido fuente de alguna parte de la *Silva*. Pide una revisión de la relación de la *Silva* con las *Epístolas* de Guevara. Otra aportación importante es que señala algunas de las ediciones de las obras citadas manejadas por Mexía. Es un trabajo este de enorme importancia para comprender la atmósfera intelectual de la España de la primera mitad del siglo XVI.

1993. «Autores y citas españolas en la *Silva* de Pero Mexía». *Homenaje a Marcos A. Morínigo. Filología*, 26 (1-2), pp. 107-120.
2005. «Mexía lector de Isócrates». *Edad de Oro*, 24, pp. 65-172.
2005. «Saberes viajeros: las misceláneas y el nuevo mundo». En: Matas Caballero, Juan; Trabado Cabado, José Manuel (coords.), *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, pp. 15-32.
2006. «De la *Silva* de Mexía al *Jardín* de Torquemada». En: Bein, Roberto et al., *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 381-392.
2008. «Las misceláneas renacentistas y el mundo colonial americano». *Lexis*, 27 (1-2), [2003] 2005, pp. 217-232, «Homenaje a José Luis Rivarola», edición de Luis Jaime Cisneros, Isaías Lerner y Wulf Oesterreicher, y con el mismo título en Firbas, Paul (ed.), *Épica y colonia. Ensayos sobre el género épico en Iberoamérica (siglos XVI y XVII)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008, pp. 135-150.
2010. «La *Miscelánea antártica* y el origen de los pueblos del continente americano». *Edad de Oro*, 29, pp. 137-148.

Se atribuye a San Agustín la frase: «El secreto de la inmortalidad, es vivir una vida digna de ser recordada». En ese sentido, Isaías Lerner seguirá con nosotros, por todas esas aportaciones por las que siempre estaremos en deuda con él, por su bonhomía y por lo mucho que contribuyó al Hispanismo y a la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO).

Bibliografía

- Balavoine, Claudie (1984). «Bouquets de fleurs et colliers de perles: sur les recueils de formes brèves au XVI siècle». Dans: Lafond, J. (éd.), *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe-XVII siècles)*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 51-71.
- Bradbury, Jonathan David (2010). «The 'miscelánea' of the Spanish Golden Age: An Unstable Label». *The Modern Language Review*, 105 (4), pp. 1053-1071.

- Blecuá, Alberto (1979). «La littérature apothegmatique en Espagne». Dans: Redondo, A. (éd.), *L'humanisme dans les lettres espagnoles*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 119-132.
- Blecuá, Alberto (2003). «Sobre la dignidad del hombre y las *polyantheae*». *Ínsula*, 674, pp. 37-40.
- Cherchi, Paolo (1981). *Enciclopedia e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*. Pisa: Pacini.
- Cherchi, Paolo (1993a). «Sobre las fuentes de la *Silva* de Pedro Mexía». *Revista de Filología Española*, 73 (1-2), pp. 43-54.
- Cherchi, Paolo (1993b). «Enciclopedias y organización del saber de la Antigüedad al Renacimiento». En: Rodríguez, Evangelina (ed.), *De las Academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, pp. 69-94.
- Cherchi, Paolo (a cura di) (1999). *Ricerche sulle selve rinascimentali*. Ravenna: Longo.
- Egido, Aurora (1990). «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte». En: *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, pp. 198-215.
- Lerner, Isaías (1982). «Acerca del texto de la primera edición de la *Silva* de Pedro Mexía». En: *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2. Roma: Bulzoni, pp. 677-684.
- Lerner, Isaías (1998). «Misceláneas y polianteas del siglo de oro español». En: Matas Caballero, Juan et al. (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. 2. León: Universidad de León, pp. 70-82.
- López Poza, Sagrario (1990). «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica». *Criticón*, 49, pp. 61-76.
- Lerner, Isaías (ed.) (2011). *Miscelánea antártica*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- López Poza, Sagrario (2000). «Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro». *La Perinola*, IV, pp. 191-214.
- Malpartida Tirado, Rafael (2007). «Deslindes de la miscelánea en el Renacimiento español». *Epos: Revista de Filología*, 23, pp. 39-60.
- Moss, Ann (1984). *Poetry and Fable: Studies in Mythological Narrative in Sixteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moss, Ann (1996). *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*. Oxford: Clarendon Press.
- Rallo Gruss, Asunción (1978). «El sevillano Pedro Mexía, historiador de Carlos V». En: *Actas del Primer Congreso de Historia de Andalucía* (diciembre de 1976), vol. 2, *Andalucía Moderna (siglos XVI-XVII)*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, pp. 307-314.
- Rallo Gruss, Asunción (1984). «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista». *Edad de Oro*, 3, pp. 159-180.

Rallo Gruss, Asunción (ed.) (1983). *Misceláneas del Siglo de Oro*. Madrid: Fascículos Planeta.

Rodríguez Cacho, Lina (1991). «Del silencio y la curiosidad sobre América en las misceláneas». *Edad de Oro*, 10, pp. 167-86.

Selig, Karl-Ludwig (1957). «Pero Mexía's *Silva de varia leçon* and Horapollo». *Modern Language Notes*, 72, pp. 351-356.

Vázquez Vázquez, Alfonso (2012). «Obras de erudición poética y polianteas». *Epos: Revista de Filología*, 28, pp. 147-160.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Isaías Lerner y la lexicografía

Miguel Marañón Ripoll
(Instituto Cervantes, Madrid, España)

Cuando el investigador desavisado consulta los trabajos de Isaías Lerner, al instante le llama la atención su interés, además de por la literatura áurea, por la lengua americana. En su galardonado *Arcaísmos léxicos en el español de América*, Lerner valoraba las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* de Cuervo como

la más importante contribución filológica para establecer (entre otras cosas) la necesidad del estudio de las relaciones entre el español de América y el español de los siglos XVI y XVII. (Lerner 1974, p. 17)

Vemos comprendidas en esta frase dos cuestiones esenciales para entender su modo de trabajar: la pasión filológica, que anticipa y presupone su interés por los estudios literarios, y la búsqueda de cuanto une la América hispánica con España.

Lerner nunca entendió aisladamente su afán investigador como lexicógrafo; ya lo apunta en estas páginas Juan Diego Vila. Como filólogo en el mejor de los sentidos, siempre supo inscribir sus estudios en la visión amplia y abarcadora de los textos sobre los que trabajaba, y nunca perdía de vista los aspectos gramaticales, lingüístico-diacrónicos, dialectológicos, retóricos, históricos y culturales. De este mismo modo destilaba su erudición en una exposición sintética de su saber que era como él: aguda, elegante y en la que nada sobraba ni faltaba.

En sus trabajos sobre la lexicografía del siglo XVIII encontramos fascinación por obras como el *Diccionario* de Antonio de Alcedo, obra de aliento enciclopédico cuyo apéndice, titulado «Vocabulario de voces provinciales de América», considera Lerner «probablemente el primer diccionario de americanismos conocido» (Lerner 1982, p. 118; cfr. también Lerner 1971). Esta atención por lo misceláneo que no se limita a las cuestiones léxicas, está presente en otros muchos trabajos que se tratan en este homenaje. Son muestra de la variedad de intereses las numerosas reseñas que publicó sobre trabajos de lexicografía actual (por ejemplo, el *Diccionario de argot*, de Víctor León), sobre léxicos más

cercanos a sus campos de investigación primordiales (el *Vocabulario de Cervantes* de Fernández Gómez, Lerner 1964), pero también sobre obras literarias (véase la de *El unicornio* de Mujica, Lerner 1967) u otros trabajos filológicos (como la edición y estudio por Carrión de la *Noticia de Arequipa* de Antonio Pereira, Lerner 1985). En estas recensiones Isaías no rehúye la acerba crítica cuando lo reseñado, a su juicio, la merece, no la equilibrada exposición que contribuye a un mejor acercamiento a la lectura de estas obras, siempre desde una riqueza de miradas sobre ellas.

Así, la lexicografía marcaba muy frecuentemente su visión de la literatura: sus notas léxicas sobre Cervantes, Mexía o Alonso de Ercilla son a menudo el germen de trabajos de mayor aliento filológico en torno a la obra de estos autores.

En el tratamiento que hace Lerner de la colonización y las lenguas indígenas americanas no deja de ser curioso que se interesase por un poema épico como *La Araucana*, en el que «los vocablos indígenas no alcanzan a veinte» (Lerner 1994), aunque sí que haya en él americanismos no indígenas, esto es, palabras documentadas en América antes que en la metrópoli. Obviamente fueron los cultismos y latinismos, en buena medida, los que para Lerner contribuyeron a dotar de valor a *La Araucana* en lo que tenía que ver con la investigación del léxico. Era, en efecto, el de Ercilla un poema que marcó numerosas tendencias estilísticas de los autores áureos - como Lerner atestiguó y estudió minuciosamente - además de ser una soberbia muestra de la poesía épica del momento. Pero parece evidente que otros atractivos lexicográficos, además del interés literario de la obra, hermanaron sus investigaciones del léxico americano con las de otros escritos de la América colonial.

En la obra de Lerner llama también la atención, como hemos mencionado antes, la búsqueda constante de lo que une España con América. Supo siempre conjugar sus raíces americanas con su admiración por la lengua y la producción literaria en español del viejo continente.

Así, en el citado *Arcaísmos léxicos en el español de América* se interesaba por palabras que

- 1) han dejado de usarse en el castellano general de España y siguen vivas en la lengua general de América;
- 2) han dejado de usarse en la lengua general de España y América, pero permanecen en el habla popular y rural de América;
- 3) han dejado de usarse en el castellano general de España; tuvieron vigencia en la literatura de los siglos XVI y XVII y hoy se oyen en algunas regiones de España como formas dialectales y en el habla rural americana. (Lerner 1974, p. 9)

En este sentido, no es casual que Isaías se interesase por figuras como el ya mencionado Alcedo, quiteño que en los inicios de su edad adulta se trasladó con su familia a España para trabajar en un diccionario sobre

la geografía e historia americanas; o Ercilla, nativo de la Península que viajó por tierras chilenas y escribió sobre ellas; o Cabello Valboa, nacido en Archidona y dedicado, tras pasar a los treinta años al virreinato del Perú, a estudiar y recoger en su *Miscelánea antártica* información sobre las culturas prehispánicas (Lerner 2011). Todos pueden considerarse tanto parte de las letras propias de los países americanos en cuyos territorios vivieron y produjeron como escritores de España.

En lo personal referiré cómo descubrí al lexicógrafo Isaías, siendo un estudiante recién licenciado, en un congreso ya remoto de esta asociación: el tercero, en Toulouse, allá por 1993. Con su gran generosidad, celebró unos pergeños que había preparado yo junto con mi padre, en los que recogíamos léxico local de un pueblo de Jaén, y que publicamos en unos programas de fiestas de esa localidad. Esos escritos constituyeron los primeros balbuceos en letra impresa - llamémoslos así - de un arrapiezo como yo.

Así resulté beneficiado por la bonhomía de Lerner, que tanto se ha encarecido en este homenaje, y esa gran disposición que mostraba hacia los jóvenes investigadores: para ayudarlos y orientarlos, sí; pero muy especialmente para conocer sus inquietudes y su visión de las cosas con un interés genuino y, para nosotros, tan sorprendente como grato y, sobre todo, tan divertido.

Yo por aquel entonces me interesaba por cuestiones de bibliografía material, sobre la historia del libro y el coleccionismo. No tardé en encontrar una analogía entre el coleccionista de libros y el de palabras. Juntar patrimonios bibliográficos y léxicos e interesarse por la fortuna de los tesoros que nos llegan por mil caminos posibles y muchos orígenes probables me llevó a mirar las palabras con otros ojos, cambió mi modo de ver la profesión del filólogo y marcó muchos de mis intereses posteriores.

Para mí, y también gracias al modelo que tuve en Isaías, la investigación léxica fue la base sobre la que luego desarrollé muchas de mis modestas habilidades como filólogo, por obra, merced a otras felices casualidades, de Lía Schwartz. Mi gratitud y afecto serán siempre los mayores por estas y otras muchas circunstancias.

Bibliografía

- Lerner, Isaías (1964). Reseña de Fernández Gómez, Carlo, *Vocabulario de Cervantes. Filología*, 10, pp. 223-230.
- Lerner, Isaías (1967). Reseña de Mujica Láinez, Manuel, *El unicornio. Revista iberoamericana*, 33, pp. 165-167.
- Lerner, Isaías (1971). «The *Diccionario* de Antonio de Alcedo as a Source of Enlightened Ideas». In: Aldridge, Owen, *The Ibero-American Enlightenment*. Urbana: The University of Illinois Press, pp. 71-94.

- Lerner, Isaías (1974). *Arcaísmos léxicos en el español de América*. Madrid: Ínsula.
- Lerner, Isaías (1982). «Sobre dialectología en las letras coloniales: el Vocabulario de Antonio de Alcedo». *Sur*, 350-351, p. 118.
- Lerner, Isaías (1984). Reseña de León, Víctor, *Diccionario de argot*. *Revista de Estudios Hispánicos*, 18, pp. 154-155.
- Lerner, Isaías (1985). Reseña de Pereira y Ruiz, Antonio, *Noticia de Arequipa*. Edición y estudio por Enrique Carrión Ordóñez, 1816. *Lexis*, 9, pp. 119-128.
- Lerner, Isaías (1994). «Neologismos y cultismos en La Araucana». En: Azar, Inés (ed.), *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*. Washington, D.C.: Organization of American Studies, pp. 275-284.
- Lerner, Isaías (ed.) (2011). *Miscelánea antártica*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

3.1 Comunicaciones

Poesía

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Análisis de un soneto de Luis Gálvez de Montalvo

Julián Arribas

(The University of Alabama at Birmingham, USA)

Abstract An analysis of a sonnet, inserted in Luis Gálvez de Montalvo's *El pastor de Filida* (1582), performed according to 16th century rhetorical theory shows: first, that the poem develops an idea expressed in a maxim of Biblical origin, and that the ideas of love and fear expressed in the sonnet are supported by those of a Post-Tridentine Biblical Humanist tradition (*inventio*); second, that the composition of the poem follows the structure of a syllogism (*dispositio*); and third, that some of the stylistic traits displayed in the sonnet emulate the poetry of Garcilaso de la Vega (*elucutio*).

Keywords Sonnet. Luis Gálvez de Montalvo. Analysis. Love. Fear.

Poco precia el caudal de sus contentos
el que no piensa en el contrario estado;
el capitán que duerme descuidado
poco estima su vida y sus intentos.
El que no teme a los contrarios vientos
pocos tesoros ha del mar fiado;
pocos rastros y bueyes fatigado
el que no mira al cielo por momentos.
Poco ha probado a la fortuna el loco
que en su privanza no temiere un hora,
que se atravesase invidia en la carrera.
Finalmente de mí y por mí, señora,
creed que el amador que teme poco
poco ama, poco goza y poco espera.
(Gálvez de Montalvo 2006, p. 218)

Este soneto está inserto en la novela pastoril de Luis Gálvez de Montalvo, *El pastor de Filida*, publicada en Madrid en 1582.¹ El poema aparece en un

1 El texto transcrito reproduce el de la edición crítica de Arribas Rebollo. *El pastor de Filida* es la sexta novela del género, tras las cuatro *Dianas*; me refiero a las de Montemayor, Alonso Pérez, Gil Polo y Bartolomé Ponce, publicadas en ca. 1558, 1563, 1564, y 1580 respectivamente; y tras *La Fortuna de Amor* de Antonio Lofrasso, publicada en 1573. Ésta es, sin embargo, la primera que no hace referencia directa en el título a los mitos de Diana o Fortuna.

contexto de la novela en el que un grupo de varios jóvenes están charlando sobre distintos aspectos de lo que hoy llamaríamos relaciones amorosas de pareja entre novios y novias. Una de las chicas de este grupo de amigos se queja de un rasgo del carácter masculino que ella considera un gran defecto. Y dice respondiendo a un joven enamorado, de nombre Pradelio, que teme que su novia deje de quererlo:

Entre otras cosas que los hombres tienen malas - dijo Dinarda - ésta es una: que desde la hora que comienzan a amar desde esa misma comienzan a temer.

Uno de los varones sale inmediatamente en defensa del género masculino, y responde:

Yo te aseguro - dijo Filardo - que si es agravio temellas también lo es amallas, porque verdaderamente el que no teme no ama, que bien lo dice aquel soneto de Siralvo.

Y seguidamente el narrador inserta este soneto, el cual está elaborado según la sentencia anterior, de origen bíblico: «verdaderamente el que no teme no ama». Siralvo, autor del soneto, es, como se sabe, el nombre ficticio que identifica al propio autor: Luis Gálvez de Montalvo; lo cual nos lleva, primero, a especular acerca de la fecha de composición del poema, y segundo, acerca de si este soneto en particular - y por extensión la poesía inserta en los libros de pastores en general - es anterior o posterior al texto narrativo. En la edición crítica de *El pastor de Fílida* se propuso que las fechas *a quo* y *ad quem* de composición de la novela estarían entre 1577 y 1581, siendo, además, el *Canto de Erión* la última pieza que se inserta, probablemente entre noviembre de 1580 y abril de 1581 (cfr. Arribas Rebollo 2006, pp. 39-49). Por razón de tiempo y espacio, y para no desviarnos del propósito de esta ponencia, propóngase que las fechas de composición de este soneto están entre 1578 y 1580. Demos un par de razones: En este pasaje de la novela se citan varios poemas escritos por Siralvo, es decir por el propio autor, notando que ya estaban compuestos cuando los personajes los recitan de memoria, lo cual parece sugerir que estos poemas son anteriores al texto narrativo. No olvidemos, sin embargo, que son los personajes quienes recitan los poemas desde su propia condición y estado amoroso a que se ajustan,² de manera que prosa

2 La situación amorosa de estos pastores es típica de la casuística amatorio-pastoril. Filardo y Pradelio están enamorados de la misma joven, y ésta corresponde ahora la atención de Pradelio, aunque en un tiempo anterior ella había correspondido la de Filardo. Éste, de edad más madura y celoso de la buena fortuna de Pradelio, le propone a Pradelio que desista de su interés por ella para tener libre acceso a su amada y poder recuperarla. Pero Pradelio no

y poesía se conjuntan en la fábula de la obra de forma interdependiente. Pues bien, uno de esos poemas de Siralvo está aprobado por «el celebrado Arciolo, que con tan heroica vena canta del Arauco los famosos hechos y victorias» (Gálvez de Montalvo 2006, p. 219). Es obvio que Arciolo no esconde otra personalidad sino la del poeta Alonso de Ercilla, cuya *Primera y segunda parte de La Araucana* se acababa de publicar en Madrid en 1578, fecha que marcaría el primer término. La muerte de la reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II, que aconteció el 26 de octubre de 1580 marcaría el segundo término. La reina aparece nombrada como difunta en el poema antes mencionado, el *Canto de Erión*, última composición que se inserta en la obra antes de empezar el proceso de publicación. Hacia finales de 1580, Gálvez de Montalvo ya estaría trabajando dicho *Canto* y probablemente el resto de la obra ya habría sido terminado. Luego veremos que la tradición ideológica a la que creo que pertenece este soneto también apunta hacia estas fechas.

Como es bien sabido, el modelo del soneto vino de Italia. Juan Boscán y Garcilaso de la Vega lo introdujeron en la lírica hispánica de la primera mitad del siglo XVI. Después no hubo poeta que se preciara de serlo sin haber compuesto alguno de ellos.³ Hasta el reacio a las formas italianas, Cristóbal de Castillejo, se atrevió con alguno. A pesar de la forma fija, rigurosa, en que se basa desde que se inventara en Italia en el siglo XIII, el soneto, o ‘pequeño son’, llegó a ser uno de los metros predilectos de los poetas españoles y novohispanos.⁴ El poeta sevillano Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a las obras de Garcilaso*, de 1580, opina que el soneto es

está dispuesto a hacerlo, pues ser favorecido de una dama no contraviene ninguna norma de galantería y, en lo personal, nada le adeuda a Filardo, sintiéndose tan enamorado de ella como el mismo Filardo. Éste, finalmente, acepta los argumentos de su rival amoroso y se resigna a su suerte. Entonces Pradelio recita un poema en el que expresa su temor de perder a la amada, experiencia por cierto que ha experimentado Filardo, a cuyo término Dinarda replica con su objeción al carácter masculino a que aludimos anteriormente, y Filardo responde con el soneto.

3 Entre tantos poetas destacan: Hernando de Acuña, Baltasar de Alcázar, Francisco de Aldana, Diego Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre, Jorge de Montemayor, Gutierre de Cetina, Francisco de la Torre, Fernando de Herrera, Pedro de Padilla, los Argensola, Luis de Góngora, Liñán de Riaza, el duque de Sessa, Lope de Vega, Villamediana, Francisco de Quevedo, y en México Bernardo de Balbuena y sor Juana Inés de la Cruz.

4 El soneto inicia su andadura hispana con *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros*, publicadas en 1543 a instancia de la viuda de Boscán. Los 92 sonetos de éste y los 29 de Garcilaso, recogidos en dicha edición, ejercerían luego una influencia amplia y duradera sobre varias generaciones de poetas. Durante el último tercio del siglo XVI el transporte de libros desde España hacia los nuevos territorios occidentales era intenso y desde Sevilla partían con destino a lectores de Santo Domingo, de México y de Lima. Los inventarios exhumados del Archivo de Indias y otros inventarios extractados de bibliotecas americanas, nos proporcionan buen indicio de las obras que cruzaban el Atlántico en cajones repletos de libros para quedarse en Nueva España. Dicha exportación de libros facilitó que las obras de los poetas peninsulares gozaran de una amplia diseminación en las ciudades de la colonia.

la más hermosa composición, i de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana i española [...] i en ningún otro género se requiere más pureza i cuidado de lengua, más templança i decoro, donde es grande culpa cualquier error pequeño [...] i la brevedad suya no sufre que sea ociosa o vana una palabra sola.

Y añade a esto algo de gran importancia aquí para nosotros; dice:

I por esta causa *su verdadero sugeto i materia deve ser principalmente alguna sentencia ingeniosa i aguda, o grave, i que meresca bien ocupar aquel lugar todo*; descrita de suerte que parezca propria i nacida en aquella parte, huyendo la oscuridad i dureza, mas de suerte que no decienda a tanta facilidad que pierda los números i la dinidad conveniente.⁵ (2001, pp. 265-267; énfasis del Autor)

Efectivamente, la sentencia «verdaderamente el que no teme no ama» es la materia, grave en este caso, que merece ocupar el ingenio del poeta, como diría Fernando de Herrera. Ya que tenemos identificada la materia del soneto, aquello que los retóricos llamaban la *quaestio infinita*, veamos ahora cómo el poeta ha dado forma a la materia dentro de los catorce versos del soneto, y hagamos esto siguiendo las pautas de la tradición retórica de la composición, como uno de los posibles métodos legítimos de análisis literario para darle un sentido, si cabe, más estrictamente histórico. Dichas pautas son típicamente conocidas como la invención (*inventio*), es decir la tradición, llamémosla cultural, de la idea o mensaje que se quiere transmitir; la disposición (*dispositio*), o la manera en que se organizan y distribuyen las partes del poema; y la elocución (*elocutio*), es decir el estilo o recursos lingüísticos con que se adorna el poema.

5 Ese mismo año de 1580 Miguel Sánchez de Lima publica *El arte poética en romance castellano*, donde comenta que «los sonetos se componen de catorce versos largos de a once sílabas cada verso». Tras describir las rimas y la estructura de los cuartetos y tercetos, pasa a opinar – igual que Herrera – que «estos sonetos no pueden ser en una materia más de uno, y así no sirven de más: porque no conviene que se prosiga una historia en sonetos, que sería disparate». Y se ocupa en distinguir entre sonetos comparativos, anafóricos y dialogísticos (Sánchez de Lima 1944, pp. 64-65). Juan Díaz Rengifo (seudónimo de Diego García, S.I.), en su *Arte poética española*, de 1606, afirma también que «el soneto es la más grave composición que hay en la poesía española». Refrenda el concepto expresado por los preceptistas anteriores que «de ordinario no lleva sino un solo concepto» y amplía su perspectiva señalando que «recibe comparaciones, semejanzas, preguntas y respuestas, sirve para cuantas cosas quisiere uno usar de él, para alabar o vituperar, para persuadir o disuadir, para consolar y animar, y finalmente para todo aquello que sirven los epigramas latinos». Revisa los tipos de sonetos y da ejemplos de soneto simple, doblado, terciado, con cola, encadenado, con repetición, retrogrado, en dos lenguas y en eco (Díaz Rengifo 1977, p. 48). Véase la excelente y reciente edición de Pérez Pascual (2012).

Vayamos por partes. Empecemos por la invención. El origen del término *inventio* se explica porque se les solía aconsejar a los autores-poetas instruirse en las artes y las ciencias para allí buscar no sólo los argumentos del mensaje sino también lo que hoy llamaríamos la ideología o filosofía que apoya dicho mensaje. Aunque la asociación de amor y temor no es ajena a la cultura grecolatina,⁶ la sentencia «verdaderamente el que no teme no ama» es de origen bíblico. Según los teólogos, la *Biblia* distingue entre el miedo humano, aquel que cualquiera puede experimentar en presencia de los estragos de la naturaleza o de los ataques del enemigo, y el temor religioso.⁷ En el *Antiguo Testamento* el temor de Dios se asocia a la observancia de la ley divina, el cumplimiento de los mandamientos; es, además, el principio de la sabiduría y el equivalente práctico de la piedad.⁸ En el *Nuevo Testamento*, en cambio, que conserva el aspecto reverencial del *Antiguo* – la perspectiva del Dios-Juez –, se entiende el temor como una virtud esencial en el camino de la salvación.⁹ El *Nuevo Testamento* recomienda el temor como una motivación de conducta de los hijos adop-

6 Por ejemplo la sentencia «Res est solliciti plena timoris amor» ('El amor está lleno de temor y zozobra') de Ovidio, *Heroidas* 1,2 (citado en Valentí 1987, p. 151).

7 Véase «Temor» en Bauer (1967, pp. 1005-09), y Rossi, Valsecchi (1980, pp. 1050-1055); «Fear» en Roberti (1962, p. 506); «Temor de Dios» en Léon-Dufour (1982, pp. 877-79). Véase también Coles (1994).

8 «Initium sapientiae timor Domini» (*Eclo.* 1,16; *Sal.* 110,10; *Prov.* 1,7). «Timor Domini castus permanens in saeculum saeculi» (*Sal.* 18,10). «Et dixit homini: ecce timor Domini ipsa est sapientia, et recedere a malo intelligentia» (*Job* 28,28). Acerca del texto recogido en el *Libro de Job* conviene recordar que antes de la *Vulgata* existía una primera versión de la *Biblia* hebrea, la más antigua, escrita por varios autores entre los siglos III y I antes de Cristo. Esta versión, llamada de los *Setenta* fue compilada por los judíos de Alejandría. Los Apóstoles autorizaron este texto con su uso y lo entregaron a las iglesias que ellos mismos fundaron. De esta versión, escrita en griego, hicieron los cristianos latinos versiones en latín. San Jerónimo (m. 419) fue el autor de dos versiones latinas distintas de este verso del *Libro de Job*: una, hecha hacia el año 387 y tomada del griego, lee: «ecce pietas est sapientia»; la otra, hecha hacia el año 394 y tomada del hebreo, lee: «ecce timor Domini ipsa est sapientia». La segunda traducción/versión fue la que pasaría al texto de la *Vulgata*, cuya lección, precisamente por la difusión que tendría la *Vulgata* desde el siglo V, prevalecería a partir de ese momento en adelante. El texto de la *Vulgata*, finalmente, fue declarado el auténtico en el siglo XVI, la versión «que todos usaren como auténtica» por el Concilio de Trento quien ordenó que nadie osara rechazarla en los actos públicos del magisterio ordinario de la Iglesia. San Agustín (354-430), Obispo de Hipona y contemporáneo de San Jerónimo, adoptó la primera traducción de San Jerónimo («pietas est sapientia») fiel al texto de los *Setenta* en griego («θεοσέβεια ἔστιν σοφία»); y esta misma traducción del verso de *Job* 28, 28 es la que usó en todos sus escritos perpetuando una tradición patristica sobre futuras interpretaciones de este verso, mientras que el texto de la *Vulgata* («timor Domini est sapientia») perpetuaría una segunda tradición paralela. Tanto la traducción latina del griego (*pietas*) como la traducción latina del hebreo (*timor Domini*) significaron lo mismo: eran equivalentes de culto o adoración a Dios, como leemos en San Buenaventura (m. 1274): «*Pietas proprie cultus Dei dici solet, quam Graeci θεοσέβεια vocant*». Véase Folliet (2006).

9 «Timor non est in caritate, sed perfecta caritas foras mittit timorem» (*I Jn* 4,18).

tivos de Dios hacia un amor interior. El temor que se preocupa de evitar ofender y disgustar a Dios y de conducirnos por el camino del bien es el temor filial, cuya doctrina y terminología es tomista. Los dos exégetas de la *Biblia* que impulsa Trento son Nicolás de Lyra (m. 1340) y, ya entrado el siglo XVII, Cornelio a Lapide o Van den Steen (m. 1637).¹⁰ Lyra, siguiendo a Santo Tomás de Aquino, distingue el temor servil del filial. El temor servil no desaparece a medida que el individuo crece espiritualmente, sino que permanece sosteniéndolo, así como los cimientos sostienen al edificio o las raíces sostienen al árbol. El temor filial, propio de la relación de un hijo con su padre, orienta al hombre hacia Dios y se transforma en elemento salvador. Es un temor reverencial, fruto del amor, y se identifica con el culto, con la piedad y con la vigilancia.

Esta teología del amor transformativo entronca con una tradición de pensamiento moral que nos lleva hasta San Agustín, por no ir incluso más atrás, cuya filosofía, como se sabe, es una de las fuentes principales de la teología de Santo Tomás de Aquino.¹¹ San Agustín, contemporáneo de San Jerónimo, el autor de la traducción de la Biblia latina llamada *Vulgata*, heredó y aceptó la clasificación de las pasiones que el Mundo Clásico lega al Cristianismo. Éstas incluyen el miedo, el deseo, la tristeza y la alegría, tal como se recogen literalmente en un verso de *La Eneida* de Virgilio.¹² Cicerón, Séneca y Quintiliano se refirieron a ellas con los vocablos «perturbationes animi», «affectiones» y «affectus». Según San Agustín, el amor y el temor son las únicas pasiones que pueden generar suficiente energía psíquica para organizar la mente (o como diría él: el alma), y determinar las acciones individuales.¹³ El amor y el temor son partes indivisibles de la experiencia humana, y el alma puede beneficiarse del temor en el proceso constitutivo de la personalidad interior pues puede

10 Nicolás de Lyra «en sus *Postillae perpetuae in universa Biblia* expone óptimamente el sentido literal de los libros sagrados, apoyándose en el texto original hebreo» (Tuya, Salguero 1967, p. 224) y Cornelio a Lapide: «Sus comentarios fueron editados por primera vez entre los años 1614-1633 en Amberes» (Tuya, Salguero 1967, p. 236). Véanse especialmente pp. 204-37.

11 Sigo la propuesta de Krook (1959) sobre las tradiciones morales. Acerca de las pasiones y fuentes de Santo Tomás, véase Aquino, Tomás de (1965); y también Miner (2009).

12 «Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras» (*La Eneida*, VI, v. 733).

13 Recordemos que en la ética antigua la Felicidad (con mayúscula), que es el fin moral humano, es equivalente al Bien (con mayúscula); y el amor es un componente esencial del Bien. En este mundo de mortales, caracterizado precisamente por su temporalidad, por la amenaza de cambio, uno siempre corre el riesgo de perder todos los bienes (con minúscula) que uno tiene. La idea de Bien de la filosofía clásica se equipara con la idea cristiana de Dios. El amor del bien eterno y el temor del mal eterno retraen al hombre del mal y lo mantienen en el camino del bien. Según la ética antigua, el bien y el mal de los actos humanos se miden por su referencia al fin del hombre, que es Dios. Ser bueno por amor del Bien (Felicidad) es moral, porque el Bien es el Fin del hombre. Ser bueno por temor del mal (eterno) es moral, porque tal temor ordena y orienta al hombre a su verdadero Fin. Véase Selner (1937) y Pegueroles (1981).

conducirle al amor. Éste es el temor que San Agustín llama «servil»: miedo a ser apartado de Dios por desobedecer Su Ley, y por tanto miedo al castigo; pero San Agustín distingue además otro género de temor: el temor «casto». El temor «casto» (quizás una traducción más contemporánea sería el temor 'puro') nace del amor: está caracterizado por la consciencia de que hacer el mal (el pecado) aleja al alma de la gracia, lo distancia del Bien (con mayúscula), esto es, de Dios; es decir, que no actuamos por temor a un castigo, sino por temor a perder el Bien o a distanciarnos de Él. El temor «casto», que Santo Tomás llamará «filial», teme ofender a Dios, teme perder a Dios precisamente porque lo ama. Este tipo de temor religioso acompaña siempre al amor, es la otra cara del amor en la filosofía agustina.¹⁴

Volvamos ahora a la década postridentina de los 1570. Uno de los humanistas y teólogos más importantes de este momento es Benito Arias Montano, que en 1575 publica en Flandes, de la prensa de Plantino, su *Dictatum christianum (Lección cristiana)*, un pequeño manual de devoción, mientras que residía en Amberes trabajando en el proyecto de la Biblia Políglota Regia, más conocida como la Biblia de Plantino. La traducción española del *Dictatum*, hecha por Pedro de Valencia, otro importante humanista y religioso, queda inédita hasta 1739 en que se publica de la mano de Gregorio Mayáns y Siscar.¹⁵ Marcel Bataillon, en su conocida obra sobre la historia espiritual quinientista en España, había indicado que el biblismo era uno de los rasgos distintivos del erasmismo de la 'Contrarreforma' y había señalado a Arias Montano como uno de sus máximos exponentes.¹⁶ Desde entonces, y a medida que han ido surgiendo nuevos estudios sobre las corrientes espirituales del siglo XVI, se han hecho varias propuestas: 1) algunos investigadores plantearon que la *Lección cristiana* de Arias Montano no era erasmista sino que entroncaba con la espiritualidad 'familista', una secta protestante a la que eran adeptos Plantino y su círculo de amigos y colaboradores; 2) otros, con Melquíades Andrés a la cabeza, negaron el origen 'erasmista' y 'familista' de la obra y la entroncaron con una espiritualidad ecuménica de origen interno español, no foráneo, es decir, un esfuerzo ideológico de un grupo de teólogos católicos que aún creían en la unión de la Iglesia cristiana y que, para fomentar el entendimiento entre todos los cristianos, católicos y disidentes, usaron la fuente común de la fe cristiana, *La Biblia*, para razonar sobre sus argumentos espirituales; 3) una última propuesta, más

14 Véase Selner (1937), Pegueroles (1981), Burnaby ([1938] 2007), Miles (1981) y Babcock (1991).

15 Véase Andrés Martín (1983), Paradinas Fuentes (2006, pp. 107-113) y Alburquerque García (2010, pp. 11-28).

16 Bataillon (1966, p. 738). La primera edición francesa es de 1937, mientras que la primera edición española es de 1950.

reciente, reitera la independencia de la obra montaniana del 'erasmismo' y del 'familismo', pero entronca el *Dictatum* con la corriente intelectual del Humanismo bíblico español, y no la considera un tratado de espiritualidad, como habían hecho los anteriores, sino un tratado de educación humanística (cfr. Paradinas Fuentes 2006, pp. 115-127). Para nuestro propósito, sin querer entrar en este debate, interesa más centrarnos en las palabras mismas de Arias Montano, el cual define el Temor de Dios como:

un recato i cuidadosa atención de todas las cosas que entendiere son agradables o desagradables a Dios para que con abominación i odio huiga de las unas i con cuidado i deseo busque i siga las otras [...] Este Temor dividieron los filósofos en Servil, que es de siervos, i Filial, que es de hijos. I esta division admitió i recibió también la Christiana Escuela, teniendo por bueno i encomendándonos este temor servil en quanto le pareció que era un camino i entrada para el temor filial. (Andrés Martín 1983, pp. 56-57)

Y continúa:

I no nos dice la Sagrada Escritura que el Temor de Dios es solamente útil i de gran importancia i eficacia para nuestra salvación, sino antes nos afirma que totalmente es necesario i que sin él nadie se puede salvar. [Y concluye citando de la *Biblia* (Eccl. 1,28):] *Porque el que no tiene Temor de Dios, dice (a) la Sabiduría, no podrá ser justificado.* (p. 66)¹⁷

Parece evidente, para concluir, que la sentencia de Luis Gálvez de Montalvo «verdaderamente el que no teme no ama» entronca con esta tradición, ya sea ecuménica, ya sea de humanismo bíblico. Gálvez de Montalvo está haciendo eco de la idea del miedo como parte integrante del amor de la teología agustina en versión contrarreformista, trasladando la imitación de esta idea del nivel del amor divino al nivel del amor humano. El aspecto de la misma que se explora en este soneto es el de la vigilancia: el verdadero amante debe estar en constante estado de vigilancia para no perder a su amada, de la misma manera que el campesino debe estar atento a las precipitaciones meteorológicas para no perder la cosecha, el privado observar a sus competidores para no perder el favor de su rey, y el capitán salvaguardar el sueño de su tropa para evitar la derrota en un ataque por sorpresa del enemigo. El pastor Filardo, de edad madura, viene a decir con este soneto que el amante que no teme perder a su amada, en realidad no la ama. Este temor no sólo no es un defecto del carácter masculino, como

¹⁷ Véase Martín (1983) y Pedro de Valencia (2002). El estudio introductorio es de Paradinas Fuentes (2006, pp. 17-99).

sugería Dinarda, sino que es signo de amor sincero. El verdadero amante teme ofender o perder a su amada precisamente porque la ama, porque quiere conservar su relación amorosa, permanecer en el corazón de su amada y no distanciarse de ella. De este modo proponemos entender el argumento que articula el soneto de Filardo a la sentencia, cuando dice: «verdaderamente el que no teme no ama».

Veamos ahora, en segundo lugar, la *dispositio*. La forma dialéctica que Gálvez de Montalvo elige para explicar esta sentencia es el silogismo categórico, formulado originalmente por Aristóteles en su *Lógica* (cfr. Dumitriu 1977). El silogismo se compone de una premisa mayor, de una premisa menor y de la conclusión, según la siguiente fórmula:

Si todo A implica B, y C es A, entonces C implica B.

Así, por ejemplo:

Si todos los hombres son mortales, y Juan es un hombre, entonces Juan es mortal	A => B C => A C => B	Todo A implica B C es A entonces C implica B
---	----------------------------	--

De este modo, la premisa mayor del soneto sería:

Todo el que aprecia sus contentos (su felicidad), teme la posibilidad de perderlos	A => B
--	--------

La premisa menor se multiplica y desarrolla en los dos cuartetos y primer terceto por vía de la comparación:

El capitán => aprecia su vida y su misión, cuando guarda el descanso de la tropa	C ₁ => A
El marinero => aprecia su carga (sus tesoros), cuando vigila el temporal de altamar	C ₂ => A
El campesino => aprecia su cosecha, cuando se preocupa por la meteorología	C ₃ => A
El privado => aprecia su fortuna, cuando se cuida de la envidia de sus enemigos	C ₄ => A

La conclusión, finalmente, se expresaría así:

Yo, como amante, que aprecio mi contento => temo la posibilidad de perder a mi amada	C => B
--	--------

El verso que lee «El amador que teme poco, poco ama, poco goza y poco espera» es una manera análoga a la proposición de la premisa mayor para concluir con el mismo mensaje. Habría que hacer notar aquí, además, que en la filosofía neoplatónica amar (es decir, desear la unión con la amada), gozar (es decir, disfrutar de dicha unión), y esperar (es decir, conseguir y mantener dicha unión indefinidamente) son características propias del

papel del amante. Por lo tanto, podemos abreviar la máxima del siguiente modo: 'el que ama, teme' (todo A implica B). Lo cual, expresado en forma negativa, cambiando los términos de la proposición, sería: 'el que no teme, no ama' (todo no B implica no A), donde A es igual a 'amar' y B es igual a 'temer'; ya que 'no amar' (No A) no implicaría necesariamente 'no temer' (No B), puesto que temer está implicado en amar y no lo contrario; o lo que es igual: 'no temer' (No B) no implica 'amar' (A).

$$A \Rightarrow B = \text{No } B \Rightarrow \text{No } A = \text{No } B \nRightarrow A$$

Pasemos, finalmente, a ocuparnos de algunos aspectos del estilo, de la *elocutio*. La métrica del soneto, como se sabe, es endecasílabo. La rima de éste en concreto sigue la siguiente fórmula: ABBA ABBA CDE DCE, que antes había usado Garcilaso de la Vega en algunos de sus sonetos, como, por ejemplo, en su famoso Soneto XXIII («En tanto que de rosa y azucena»). Hemos seleccionado a Garcilaso porque hacia estos años en que Gálvez de Montalvo escribe este soneto, es decir entre las ediciones de las *Anotaciones* hechas por el Brocense (Salamanca 1577) y por Herrera (Sevilla 1580), y la consiguiente controversia (cfr. Montero 1987) la poesía de Garcilaso se ha convertido en paradigma de imitación.

Por lo que al léxico se refiere, se puede decir que el índice de riqueza léxica, que es el resultado de dividir el número total de palabras usadas (43) entre su frecuencia (61), una vez eliminados los artículos definidos e indefinidos, las preposiciones y las conjunciones, es del 70%. Es un índice relativamente bajo, teniendo en cuenta que se trata de un poema breve, un soneto. A tono comparativo, el índice de riqueza léxica del soneto XXIII de Garcilaso, antes mencionado, es del 86%, resultado de dividir el número total de palabras usadas (51) entre su frecuencia (59), una vez excluidos los mismos vocablos. La explicación de este índice más bien pobre podemos encontrarla en un aspecto de la técnica retórica que usa, en concreto la anáfora: una figura de dicción que consiste en la repetición intermitente de una idea, en este caso con las mismas palabras. Como se aprecia, las palabras 'poco'/'pocos', usadas unas veces como adverbio y otras como adjetivo, y los posesivos 'su'/'sus', así como el verbo 'temer' son las palabras que cuentan con la frecuencia más alta.

Además, podemos añadir a este análisis léxico un dato más: las vocales más usadas, que son las que aportan el timbre musical del ritmo, son la 'e' y la 'o', como se observa en la tabla 1. Teniendo en cuenta que la letra 'a' es la vocal más numerosa en el vocabulario de la lengua española,¹⁸

18 Según Navarro Tomás, «las vocales representan aproximadamente el 50% del material fonético del idioma español [...]. La vocal más frecuente es la *a*. El orden de frecuencia en que han resultado las cinco vocales, dentro del 50% indicado, ha sido: *a*, 16%; *e*, 14%; *o* 10,4%; *i* 6%; *u*, 3,6%» (1957, pp. 74-75).

no sería descabellado pensar que Gálvez de Montalvo haya elegido ese vocabulario intencionadamente para crear un efecto estilístico. Comparativamente, en el soneto de Garcilaso también se destaca el uso de la letra 'e', seguida a distancia de la 'o'. No tenemos tiempo ya de entrar a explorar dicho efecto estilístico, y habrá que dejarlo para otra ocasión, pues, parafraseando el famoso endecasílabo de Lope de Vega, «veinte minutos dicen que es ponencia».

Tabla 1. Uso de caracteres en el soneto: «Poco precia el caudal de sus contentos»

Caracteres	Frecuencia	Porcentaje
a	43	10.67%
e	55	13.65%
i	23	5.71%
o	52	12.90%
u	18	4.47%
b	2	0.50%
c	20	4.96%
d	16	3.97%
f	4	0.99%
g	2	0.50%
h	3	0.74%
l	17	4.22%
m	14	3.47%
n	23	5.71%
p	17	4.22%
q	8	1.99%
r	26	6.45%
s	27	6.70%
t	20	4.96%
v	5	1.24%
y	5	1.24%
z	2	0.50%
ñ	1	0.24%
Caracteres usados: 23	Total: 403	Total: 100%

Bibliografía

- Albuquerque García, Luis (2010). «Arias Montano y la tradición filológica humanista en España». En: Arellano, Ignacio (ed.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 11-28.
- Andrés Martín, Melquiades (ed.) (1983). *Arias Montano, Benito: Dictatum christianum; Valencia, Pedro de: Lección cristiana*. Badajoz: Institución «Pedro de Valencia» de la Excma. Diputación Provincial.
- Aquino, Tomás de (1965). *Summa Theologiae*. In: Reid, John Patrick, O.P. (ed.), *Fear and anger*, vol. 21. London: Blackfriars.
- Arribas Rebollo, Julián (ed.) (2006). «Estudio introductorio». En: *Gálvez de Montalvo, Luis: El pastor de Fílida*. Valencia: Albatros-Hispanófila, pp. 19-109.
- Babcock, William S. (1991). «*Cupiditas* and *caritas*: The Early Augustine on Love and Human Fulfillment». In: Babcock, William S. (ed.), *The Ethics of St Augustine*. Atlanta: Scholars Press.
- Bataillon, Marcel (1966). *Erasmus y España*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bauer, Johannes B. (ed.) (1967). *Diccionario de Teología Bíblica*. Barcelona: Herder.
- Burnaby, John [1938] (2007). *'Amor Dei': A Study of the Religion of St. Augustine*. Eugene: Oregon.
- Coles, D. R. (1994). «The Fear of the Lord from the Perspective of Christianity and Islam». *Stulos*, 2 (2), pp. 135-145.
- Díaz Rengifo, Juan (1977). *Arte poética española*. Edición facsímil. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Díaz Rengifo, Juan (2012). *Arte poética española*. Edición de Ángel Pérez Pascual. Madrid: Reichenberger.
- Dumitriu, Anton (1977). *History of Logic*. Tunbridge Wells: Abacus Press.
- Folliet, Georges (2006). «La double tradition patristique du verset Job 28, 28: 'pietas/timor Domini est sapientia...'». *Sacris Erudiri*, 45, pp. 159-189.
- Gálvez de Montalvo, Luis (2006). *El pastor de Fílida*. Edición crítica de Julián Arribas Rebollo. Valencia: Albatros-Hispanófila.
- Herrera, Fernando de (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe Sarno y José María Reyes. Madrid: Cátedra.
- Krook, Dorothea (1959). *Three Traditions of Moral Thought*. Cambridge: University Press.
- Léon-Dufour, Xavier (1982). *Vocabulario de Teología Bíblica*. Barcelona: Herder.
- Miles, Margaret (1981). «Temor y amor en San Agustín». *Augustinus: Revista Trimestral Publicada por los Padres Agustinos Recoletos*, 26, pp. 177-182.

- Miner, Robert (2009). *Thomas Aquinas on the Passions: A Study of 'Summa Theologiae': Ia2ae 22-48*. Cambridge: University Press.
- Montero, Juan (1987). *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- Navarro Tomás, Tomás (1959). *Manual de pronunciación española*. 6a ed. New York: Hafner Publishing Co.
- Paradinas Fuentes, Jesús Luis (2006). *Humanismo y educación en el 'Dictatum Christianum' de Benito Arias Montano*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Pegueroles, Juan (1981). «Timor Dei: el temor y el amor en la predicación de San Agustín». *Espíritu: Cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, 30, pp. 5-18.
- Roberti, Francesco (1962). *Dictionary of Moral Theology*. Westminster, MD: Newman Press.
- Rossi, Leonardo; Valsecchi, Ambrosio (eds.) (1980). *Diccionario enciclopédico de Teología moral*. Madrid: Editorial Paulinas.
- Sánchez de Lima, Miguel (1944). *El arte poética en romance castellano*. Edición de Rafael de Balbín Lucas. Madrid: CSIC.
- Selner, John Ch. (1937). «Teaching of St. Augustine on Fear as a Religious Motive» [Doctoral Dissertation]. Baltimore, MD: St. Mary's University.
- Tuya, Manuel de; Salguero, José (1967). *Introducción a la Biblia*, vol. 2. Madrid: BAC.
- Valencia, Pedro de (2002). *Obras completas, vol 9, Escritos espirituales: La lección cristiana de Arias Montano*. Edición crítica y notas de Antonio María Martín Rodríguez. León: Universidad de León.
- Valentí, Eduardo (ed.) (1987). *Aurea Dicta: Dichos y proverbios del mundo clásico*. Barcelona: Crítica.
- Virgilio (1999). *Aeneid*, vol. 1. Trans. by H. Rushton Fairclough. Loeb Classical C. Cambridge: Harvard University Press.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La influencia de Luigi Groto en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo

Alessandra Ceribelli

(Universidade de Santiago de Compostela, España)

Abstract Francisco de Quevedo's relationship with the Italian literary tradition is a prolific research area. In some poems from *Erato*, the imitation of Groto's works is evident, but Quevedo uses this source as a point of departure to completely recreate it according to Baroque and *conceptista* sensibilities. Through a comparison of the source with the reworked version, I intend to mark the improvements of Quevedo's poetry in terms of versification, meaning and how the poet transforms Petrarchan imagery.

Keywords Love poetry. Luigi Groto. Francisco de Quevedo. Baroque poetry.

En la formación del canon literario italiano, la tríada Dante-Petrarca-Boccaccio domina hasta nuestros días, dejando en la sombra a muchos autores que, en cambio, adquirieron preeminencia en los siglos contiguos. Este es el caso de Luigi Groto, considerado hoy en día como un poeta de segunda categoría por la crítica literaria pero que en la época renacentista y barroca influyó en grandes autores, como por ejemplo William Shakespeare¹ y – en nuestro caso –, Francisco de Quevedo.

Ya en el octavo poema de la parte primera de *Erato*, «Si el abismo, en diluvios desatado» (Rey, Alonso Veloso 2011, p. 35), vemos una reelaboración de «Se'l diluvio da Giove in terra steso» (Groto 1610, 1: 18r). Lo primero que notamos es una estructura similar de las estrofas, que empiezan con la anáfora «si». Además, aparecen los mismos personajes mitológicos, es decir Faetón, Ulises y Orfeo, pero no Júpiter, nombrado en cambio por el italiano. El tono sigue siendo hiperbólico con respecto a la relación amorosa, pero los dos poetas se refieren a dos elementos diferentes: de un lado, Quevedo nombra las venas y la sangre (vv. 3 y 5), aludiendo a algo que circula por todo el cuerpo y que le mantiene en vida; del otro, Groto habla del pecho (v. 3), como algo en general, pero que nos hace pensar en el corazón, órgano por antonomasia donde residen todos los sentimientos. El resto de la composición es bastante parecida, pero en

1 Para profundizar este tema, ver entre otros Spaggiari (2009) y Muir (2005).

el terceto final notamos otra diferencia. Quevedo otorga a la música de Orfeo un poder simplemente aliviador de los tormentos infernales (vv. 12-13), mientras que para Groto este aspecto no existe, sino que querría cancelar el mismo infierno. También los sufrimientos tienen connotaciones diferentes: en el primer caso, aunque Orfeo lograra suspenderlos, otras personas podrían volver a inventarlos; en el segundo, se habla más bien de una supervivencia de las penas amorosas frente a su cancelación. En el soneto español se hace alusión a una interrupción del dolor sentimental, mientras que en el italiano hay una posición más dura, utilizando el verbo «spegnere» (v. 12), ‘apagar’, que alude al campo semántico del fuego y a la vez sugiere una solución definitiva de los tormentos amorosos.

Unos cuantos madrigales de Quevedo tienen en alguna medida como fuente de inspiración otros de Groto. El primero que analizamos es «Está la ave en el aire con sosiego» (Rey, Alonso Veloso 2011, p. 197) que parece inspirarse en otros dos del ‘Cieco’ d’Adria, «Nell’acqua i pesci stanno» (Groto 1610, 2: f. 53r) y «Gli elementi, ond’ha vita ognun di noi» (1610, 1: f. 22r), aunque el más similar es el primero. En ambos, el poeta empieza glosando el tópico de los cuatro elementos que forman el universo – aire, agua, fuego y tierra –, aunque en orden diferente. Quevedo reflexiona sobre la concepción del hombre como microcosmos, típica del Renacimiento, que en cambio no encontramos en su fuente, dado que Groto agrupa el hombre a los animales. Otro cambio sustancial está en el elemento que reside en la tierra: en el caso del español es el cuerpo como peregrino, otro tema que a menudo recurre en su poesía, mientras que el poeta de Adria habla sólo del intelecto, volviendo al amor petrarquista y stilnovista del amor como experiencia puramente intelectual, aunque en el verso siguiente añade que su afecto es terreno. Se subraya así la dicotomía entre dos concepciones y experiencias amorosas diferentes: de un lado, la mente que se eleva y, del otro, el cuerpo consumido por el fuego de las pasiones. Siguiendo con la descripción de un amor tormentando, Groto cuenta de su situación de inapetencia, con su boca que ya no acepta comida terrena, sino que se alimenta de lo que está en el aire. En el madrigal de Quevedo, los tormentos pasan a través de la imagen de la boca suspirando, pero no encontramos imágenes cotidianas como es la falta de hambre por motivos sentimentales. El último verso, muy parecido, se extiende en el poema del madrileño: el corazón del amante está lleno de fuego, de pasión, pero en este caso el sentimiento es tan fuerte que hasta se inflama el alma, característica que no encontramos en Groto. Así que, aunque las descripciones del italiano son más amplias y detalladas, en el caso de la imitación nos encontramos con una reelaboración más conceptual y conceptista que abarca otros niveles de la descripción de la experiencia amorosa, uniendo cuerpo e intelecto.

El madrigal 3, «Si fueras tú mi Eurídice, oh señora» (Rey, Alonso Veloso 2011, p. 201), puede considerarse una reelaboración de «Se’l dotto Orfeo, die gran segno d’amore» (Groto 1610, 1: f. 52v). Aquí los dos

poetas aprovechan el mito de Orfeo y de su extremo amor por Eurídice. En el caso de Quevedo hay una completa personificación del poeta con el dios de los Infiernos, afirmando «soy el Orfeo que te adora» (v. 2), sugiriendo un panegírico de sí mismo a través del uso de esta metáfora. El planteamiento inicial bajo la forma de una hipótesis introducida por el «si» se vuelca a partir del v. 7 con la introducción del «mas», afirmando que la amada nunca podría ser Eurídice dado que con su sola presencia alumbraría a cualquier sitio, hasta la misma oscuridad. Así que, el mismo poeta-Orfeo tampoco puede seguir en esta personificación porque, triste por perder a su amada, no podría seguir componiendo y cantando. En el texto de Groto encontramos la misma personificación del hablante que se ensalza en su posición afirmando que en realidad, en la misma situación, él daría una señal de amor mayor a la del dios, rebajando de esta manera la divinidad. La adversativa aquí no derrumba el planteamiento inicial sino que añade fuerza al razonamiento del poeta, acabando la composición en fuerte desacuerdo con la actitud de Orfeo, dado que él, por no perder a la amada, se quedaría hasta en el infierno. En este caso, el pensamiento de Groto carece de las antítesis y de las manipulaciones del mito, dado que por ejemplo falta la asociación del poeta al mismo Orfeo-cantor. Al mismo tiempo vemos un uso diferente de la semántica: Groto privilegia los adjetivos para describir la situación, mientras que Quevedo predilige los sustantivos para poder crear más figuras retóricas de contraposición. En este caso, la reelaboración permite al poeta español ahondar en la experimentación conceptista, creando antítesis que subrayan el dolor y la contradicción de la experiencia amorosa sufrida.

El tema mitológico vuelve en «Júpiter, si venganza tan severa» (Rey, Alonso Veloso 2011, p. 259), amplificación de «Giove, se tal vendetta» (Groto 1610, 2: f. 18v). Aquí aparece otro motivo petrarquista, es decir, el fuego de los ojos de la amada, comparados a los rayos del dios. En el caso del poeta de Adria, las imágenes siguen sin muchas variaciones la tradición poética, mientras que Quevedo reelabora todo esto a partir de la mayor consideración de la amada, más poderosa que Júpiter dado que ella misma fulmina a todos los seres de cielo y tierra. Otra vez, el «mas» niega el poder divino y afirma que tampoco él puede resistirle y a su vez es víctima de la mujer. Los dos últimos versos hacen que el poeta se transforme en un consejero. Eso sugiere que la mejor solución es ya olvidarse de esos ojos y conformarse sólo con destruir la parte que no ha sido ya arrasada por la mujer, desacralizando o relativizando otra vez el mito de Júpiter, y al mismo tiempo humanizando su figura y humillándola.

Otro motivo de inspiración para Quevedo fueron las canciones de Groto. En «Quien nueva sciencia y arte» (Rey, Alonso Veloso 2011, pp. 227-229) podemos encontrar muchos parecidos con «S'alcun nou'arte vuole» (Groto 1610, 1: ff. 23v-25v), que comparte la misma métrica. La primera estrofa parece una traducción de la versión italiana, aunque Quevedo usa el

término ciencia asociado al arte, concepto que en cambio no encontramos en Groto. Además, para éste la filosofía a la que se alude en el epígrafe tiene una relación estricta con la tradición griega, porque menciona las escuelas de Atenas, mientras que en el otro poema se alude a la cátedra de Prima, una de las más codiciadas en la Universidad de la época. Se transfiere así la enseñanza de la asignatura a otro nivel, compatible con los estudios humanistas del tiempo, aunque Quevedo amplifica esta primera estrofa con las dos siguientes, donde en cambio sí encontramos referencias a Aristóteles y Platón. Otras dos estrofas que coinciden son la séptima y la penúltima. La anáfora «non é ver, che» del poeta de Adria ha sido utilizada solo en estos dos casos por el español traduciéndola con «no es verdad que», respectivamente en los vv. 37 y 79, y siguiendo el mismo planteamiento de Groto. En el primer caso, ambos autores coinciden en el hecho de que la vida no acaba cuando el alma deja el cuerpo, porque él la ha perdido y sigue vivo. El 'Ciego' afirma que su alma se fue junto a los «bei pensier, che son sua vita» (v. 46), así que ya no puede pensar en su amada, acción que era el centro fundamental de la vida del amante y al mismo tiempo esto le permite seguir viviendo por estar liberado. En cambio, según don Francisco, habiendo perdido su alma, recupera su vida en quien le mata, es decir la amada. Esto demuestra que sin el alma, él vive con su muerte. Aquí, nos encontramos precisamente en la subversión de los términos del amor después de la muerte: no es ella, sino él, quien fallece.² En la otra estrofa imitada, se postula la asimilación total del poeta por parte de la mujer y viceversa, explicando que el todo no tiene por qué ser mayor que la parte que contiene, ya que el amante está en Inarda/Madonna, y ésta, a su vez, habita en su corazón, sin que un poeta se aleje del otro. En el caso de la estrofa cuarta, aunque Quevedo no sigue el esquema anafórico de Groto, sí podemos encontrar un parecido en el contenido con la estrofa correspondiente, donde el poeta reitera la idea de la llama amorosa como algo tan poderoso que, aunque el poeta llore día y noche un río de lágrimas, aquella no se apaga. Llama la atención que, en la versión italiana, el amante se sienta de alguna manera como un muñeco en manos del sentimiento, «ch'amor vuol che io sostenga» (v. 22), planteando cierta pasividad por su parte, característica que no encontramos en la otra composición. También la estrofa siguiente fue reelaborada por Quevedo en los vv. 25-30, donde reaparece el tópico de nieve-hielo en la figura de la amada. Aquí, el hielo no se derrite al sol, que tampoco deshace la nieve, porque ella, que es nieve y hielo, no le ha derretido con el sol de sus ojos y el fuego de su corazón, imagen que a menudo se reitera a lo largo de toda la tradición de la lírica amorosa y que también encontramos en muchos poemas de Groto. Más

2 Según Rey, este pensamiento se va encaminando a partir de «Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra», donde «la constancia amorosa del amante se localiza en las cenizas que siguen ardiendo» (2013, p. 330), subrayando que éste sigue en vida a pesar de la muerte.

adelante, el español recrea el concepto de causalidad, tema ya tocado por Groto en la estrofa décimoprimera. Los poetas afirman que este concepto en sus situaciones ya no funciona, porque el alejamiento de la causa de sus sufrimientos no corresponde al terminar de estos. Las palabras de Quevedo son más tajantes, llegando a afirmar que «la misma causa me persigue y mata» (v. 48), mientras que para Groto su estado es más una molestia que una amenaza, «una stessa cagion m'accende, e punge» (v. 72). Siguiendo en el análisis, nos encontramos ante a la reflexión sobre la naturaleza del amor: remontándose a Platón, se consideraba que este sentimiento solo se daba entre semejantes, pero la experiencia de los poetas desmiente esta teoría, dado que aman a una fiera cruel y «che lo sbrana» (v. 78), es decir que se come al mismo amante. Otra vez encontramos pasividad, dado que el poeta se ve como una presa sacrificial, porque «lieto s'offre a una fiera» (v. 78), sugiriendo además que esta acción no le va suponer ninguna molestia ni dolor, en contraposición al comportamiento de la fiera que le va a hacer pedazos. Los autores continúan reflexionando sobre la experiencia amorosa, donde los opuestos pueden estar juntos, como juntos están para ellos el placer y el tormento, «gioia, e martoro» (v. 81). En la reelaboración quevedesca, el conceptismo está más presente que en la fuente italiana. Donde Groto afirma simplemente que, mirando a su bien, «godo, e sospiro» (v. 84), Quevedo introduce el juego conceptista afirmando en la sinécdoque que «lágrimas canto y música suspiro» (v. 60). En la estrofa sucesiva, se reitera la oposición a la teoría de la discordia de los elementos, dado que el poeta es el ejemplo de la falsedad de este pensamiento, porque él es y no es, muere y vive al mismo tiempo. La ya nombrada teoría de la causalidad es una «doctrina engañosa» (v. 67) según el español, mientras que para el 'Ciego' es simple falsedad. Aun siendo fría, la amada puede crear y transmitir el fuego del amor, en plena contradicción con la teoría ya mencionada. Los poetas vuelven a reflexionar sobre la dureza del sufrimiento amoroso, que, a pesar de su duración y reiteración, no disminuye en crueldad y pena. Sin embargo, Groto no solamente sigue sufriendo como el primer día, sino que este dolor se renueva cada hora, «e ogn'hor piú fresco il sento» (v. 100), mientras que Quevedo, utilizando el adverbio «más» en los vv. 76-77, añade sufrimiento al que ya está padeciendo, en un clímax que va acompañado términos de la misma familia semántica: tormento, dureza y pena, culminantes en el verbo «siento», subrayando los sentimientos ásperos que está viviendo. También la última estrofa es una traducción del modelo del poeta de Adria, aunque con variaciones sustanciales. Ambos poetas coinciden en que, para entender lo qué es el amor, lo primero es experimentarlo. Quevedo introduce la figura del «hombre bruto» (v. 86), es decir irracional y grosero, incapaz de entender esta experiencia por ser incapaz de amar, pero para Groto esto le puede pasar a todos, «ciacuno che non ami» (v. 112), sin diferencias de estado o de capacidad intelectual. Además, lo que no se entiende, para

él podría pasar por «scemi di fede» (v. 114), disminuciones o faltas de la fe, añadiendo una característica religiosa a esta nueva filosofía, aspecto que en cambio no encontramos en la reelaboración, donde el poeta habla de sofisterías, refiriéndose a simples falsedades. La canción de Quevedo es un poco más corta con respecto a su fuente italiana y las estrofas no tienen la misma estructura,³ pero lleva concentradas las reflexiones de su inspirador, haciendo hincapié en las penas del amante, en su incapacidad de reaccionar, en lo erróneo de las teorías filosóficas y teológicas del tiempo que nada pueden hacer en el campo amoroso, que todo derrumba con su fuerza. La amada sigue siendo retratada con severidad, como un animal salvaje y sin piedad, frío, sin corazón, pero sin el cual el poeta moriría.

Pasamos ahora a la segunda parte de *Erato*, es decir *Canta sola a Lisi*, con esporádicas referencias a composiciones del 'Ciego'. Si empezamos por el soneto 26, «Alimenté tu saña con la vida» (Rey, Alonso Veloso 2013, p. 107), notamos pasajes paralelos en «S'io de l'inferno a la tomba acre, ed atra» (Groto 1610, 1: f. 22v). En ambos casos, el poeta se presenta como idólatra, respectivamente en los versos 4 y 2, por haber amado en la tierra «cosa mortale» (v. 3), subrayando el tópico de la divinización de la dama. El campo semántico pertenece a la esfera religiosa, con referencias al infierno, nombrado por el poeta de Adria cinco veces, mientras que el madrileño hace una única referencia en el v. 9. Sin embargo, Quevedo anuncia el infierno de su corazón, mientras que Groto afirma que este estado de condena se encuentra tanto en su pecho como en sus ojos y que sus sufrimientos nunca acabarán, sino que se renovarán a cada hora. Además, vuelve a subrayar esa lucha interior del amante, que, mirando a la cara de la amada, se siente tanto en el infierno como en el paraíso, aspecto que no encontramos en el poema español. El poeta de Adria combina la amenaza del infierno real, castigo de la crueldad de la dama, y él de los ojos del amantes; como contrapunto, el amante desengañado gozará del paraíso representado por la belleza femenina. En ambos poemas, ya estamos lejos de la visión salvífica de la mujer, sino que al revés pone en peligro el alma del amante, sobre todo en el caso italiano, donde el contenido infernal se reitera a lo largo de los versos. Además, hace hincapié en la figura femenina y en su apariencia como causa de perdición, refiriéndose a «beltà caduca, e frale» (v. 4), mientras que en Quevedo se habla de «enojos» (v. 10), aludiendo de manera general a las injurias padecidas, pero sin describir la figura de la amada.

Volviendo a los madrigales, podemos constatar que «Un famoso escultor, Lisis esquivá» (Rey, Alonso Veloso 2013, p. 191) es imitación bastante fiel de «Un nobile scoltore ha di te fatto» (Groto 1610, 1: f. 29v). El tema de la reproducción de la hermosura femenina a través de las artes plásticas

3 La canción de Quevedo se compone de 15 estrofas y la de Groto de 19 estrofas.

es bastante frecuente en la poética italiana de Renacimiento y Barroco, pero en este caso ya nos estamos alejando de los cánones, porque aquí se está cuestionando no ya la imposibilidad del retrato por la belleza excelsa de la dama, sino la fidelidad de éste a causa de la dureza de la dama. En el primer verso encontramos una diferencia en la calificación del escultor: según Groto éste es «nobile», es decir 'noble' tanto con sentido heráldico como moral, pero posiblemente Quevedo utilizó su sentido etimológico derivado del latín *noscere*, es decir 'conocer', y por traslación, el «famoso» utilizado por el español. En el verso siguiente, los dos autores conciben de manera diferente la escultura. Si para el italiano «viva» califica la piedra utilizada, es decir, «te ha retratado en peña viva», para el madrileño ese adjetivo se refiere a la exacta imitación, tanto que parece adquirir vida y otorgando de alguna manera una función de demiurgo al escultor, capaz de crear estatuas tan fieles a la realidad que parecerían estar en vida. Al mismo tiempo, subraya la dureza de la amada, que, aunque viva, por su ingratitud parece tener el corazón de piedra. De hecho, Quevedo habla en el v. 5 de un «pecho helado», aspecto que no encontramos en Groto, el cual hace referencia simplemente a su blancura (v. 5). Los vv. 7-11 son una traducción casi perfecta de los respectivos versos, mientras que la parte final le sirve a don Francisco para establecer un más acusado contraste, donde la piedad, la blandura y la suavidad femeninas, que la aproximaban a las flores más bellas, se transforman en dureza e ingratitud pétreas. El italiano propone una contraposición entre la naturaleza y el artista, que se podría asociar otra vez a la función creadora y perfeccionadora del arte: en la primera consideró «pietosa» (v. 9), equivocándose, a la mujer, pero el escultor supo ver más allá, considerándole por eso «più saggio di lei» (v. 11), concluyendo tajantemente en el último verso afirmando que la hizo de piedra porque ella es así, como también el poeta le ve. En el caso de Quevedo, en cambio, no hay esta contraposición naturaleza-artista, sino que la atención se centra en la figura de la amada, recalcando su dureza en los vv. 13-14, afirmando doblemente que se ha vuelto en «piedra ingrata», porque es en lo que ella se había convertido, aquí subrayando en cambio la voluntad de la dama, dado que fue ella misma a cambiar su natural suavidad por la dureza descrita.

En conclusión, para el investigador que se acerca a la poesía barroca es difícil discernir entre influencia e imitación, término este último que hoy en día puede adquirir una connotación negativa en el ámbito de la producción literaria. Sin embargo, en los casos presentados, pese al riesgo de que hoy se identifique la imitación como mera copia exenta de originalidad, en realidad esto no puede valer para la poesía de Quevedo. En muchos casos, éste traduce literalmente versos de Groto, pero siempre añade aunque solo sea una palabra que le permite alejarse de una interpretación renacentista y petrarquista del amor y de la vida. El madrileño amplía la concepción amorosa y dolorosa del poeta, los personajes mitológicos, la función

misma del poeta, adentrándose en el conceptismo barroco. Manipula a su placer los versos y el orden de las palabras del poeta de Adria para crear nuevas imágenes más directas y evocativas. En muchos casos, la influencia parece referirse simplemente al tema y a los motivos tratados, mientras que el significado profundo de los términos utilizados y de las figuras representadas se alejan de manera exponencial de su fuente. Podríamos así afirmar que Groto es para Quevedo un punto de partida importante para reelaborar tópicos y conceptos, pero Quevedo siempre añade algo más, superando el modelo del que se inspira. El poeta de Adria no simplemente influye, sino que inspira en Quevedo nuevos moldes y nuevas reflexiones, permitiéndole adentrarse en una visión postpetrarquista de la producción poética amorosa.

Bibliografía

- Fucilla, Joseph (1960). *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: CSIC.
- Groto, Luigi (1610). *Rime*. 2 voll. Venezia: Ambrosio Dei.
- Muir, Kenneth (2005). *Shakespeare's Sources: Comedies and Tragedies*. Oxon: Routledge Library Editions.
- Rey, Alfonso; Alonso Veloso, María José (eds.) (2011). *Francisco de Quevedo: Poesía amorosa (Erato, sección primera)*. Pamplona: Eunsa.
- Rey, Alfonso; Alonso Veloso, María José (eds.) (2013). *Francisco de Quevedo: Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*. Pamplona: Eunsa.
- Rey, Alfonso (2013). «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo». *La Perinola*, 17, pp. 301-334.
- Sbriziolo, Carola (2013). «La presencia de Groto en la poesía amorosa de Quevedo: tres poemas de argumento mitológico». *Acta literaria*, 47, pp. 117-133.
- Spaggiari, Barbara (2009). «La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani». *Italique*, 12, pp. 173-202.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

San Juan de la Cruz ‘ilustrado’: *Obras espirituales* (Sevilla, Francisco de Leefdael, 1703)

Francisco Javier Escobar Borrego
(Universidad de Sevilla, España)

Abstract In the Sevillian printing known as the Vallestilla, edited by Francisco de Leefdael in 1703 appears the *Obras espirituales que encaminan a vna alma a la más perfecta vnión con Dios*, by San Juan de la Cruz. This book offered readers of the time an attractive and illustrated edition of the poetry of the Carmelite mystic. This study identifies and analyzes the textual and visual sources underlying this editorial project.

Keywords San Juan de la Cruz. Francisco de Leefdael. Illustrated edition. Spiritual poetry. Mysticism.

A principios del siglo XVIII, el impresor belga, aunque afincado en Sevilla, Francisco de Leefdael sacó a luz dos obras dedicadas a San Juan de la Cruz.¹ La primera, *Avisos y sentencias espirituales* (1701), dedicada al «ínclito patriarca san José», incluía ejemplos textuales del poeta, procedentes de la *Écloga divina o Cántico espiritual*, la *Canción de Christo y el Alma*, y otras composiciones, como ilustraciones en verso de la exposición en prosa.² La segunda y más importante para la recepción canónica de este autor en el siglo XVIII, *Obras espirituales que encaminan a vna alma a la más perfecta vnión con Dios...* (1703), estuvo al cuidado del padre fray

1 El presente trabajo se enmarca en el Proyecto I+D+I *El Canon de la Lírica Áurea: Constitución, Transmisión e Historiografía (III)* (FFI2011-27449), bajo la dirección del Dr. Juan Montero (Universidad de Sevilla), Plan Nacional del 2011, Ministerio de Ciencia e Innovación.

2 Si bien en un artículo en preparación analizamos dicha obra, para la que hemos consultado el ejemplar R/37278 de la Biblioteca Nacional de España (en lo sucesivo BNE), cabe destacar que esta *Écloga divina...* incluye las 40 estrofas del *Cántico espiritual*, reeditado por Leefdael en 1703 en la edición que nos ocupa. También, como los *Avisos y sentencias espirituales*, *La Pastora Coronada* del capuchino fray Isidoro de Sevilla, impresa en 1705 por Leefdael en la Vallestilla pero seguramente ya redactada en 1703 (Galbarro 2013), estaría dedicada por dicho impresor, en un texto preliminar, «Al gloriosísimo, santísimo y, sobre todos, sublime, excelente y venerable patriarca, el señor san José...» (Galbarro García, Valiente Romero 2012, pp. LXX-LXXIV). En cuanto a la actividad de Leefdael: Aguilar Piñal (2002, pp. 32-33) y Escobar Borrego (2016).

Andrés de Jesús María.³ De hecho, este carmelita descalzo del Convento hispalense de Nuestra Señora de los Remedios incorporó, entre otros avales que legitimaban la obra, algunos textos redactados por distinguidos coetáneos del místico, como Tomás Tamayo de Vargas – cronista de Felipe III –, el padre Juan de Vicuña, Rector del Colegio de la Compañía de Jesús en Úbeda y fautor del proceso de canonización de San Juan (1627-1630), o Santa Teresa de Jesús, de la que se incluye un conciso discurso panegírico exaltando las cualidades espirituales y humanas del carmelita.⁴

En efecto, esta edición sevillana reunía la obra del autor místico, con sus ‘declaraciones’, glosas explicativas y notas ‘marginales’ tomando como base textual la *princeps* de 1618: *Obras espirituales que encaminan a vna alma a la perfecta vnión con Dios por... Iuan de la Cruz...; con vna resunta de la vida del autor, y unos discursos por... Diego de Iesús, carmelita descalzo...* (Alcalá: Ana de Salinas, viuda de Andrés Sánchez Ezpeleta).⁵ Sin embargo, frente a la príncipe y sus sucesivas reimpressiones, la edición de Leefdael viene a corregir numerosos errores que se habían transmitido en la tradición textual impresa, según se anuncia ya en la *Introducción y advertencia general a la lección de estos libros*, al tiempo que completaba la obra integral del carmelita. No obstante, difundía, aunque retomando el texto poético editado dos años antes en los *Avisos*, la versión definitiva del *Cántico espiritual*, comprendida en el manuscrito de Jaén, sustituyendo así al texto retocado de la primigenia redacción del códice de Sanlúcar de Barrameda. Este estadio o estrato redaccional, en términos de la *filología d'autore* y de la *critique génétique*, había sido legitimado, recuérdese, por el principal biógrafo de San Juan, el carmelita fray Jerónimo de San José, en la edición de 1629-1630, esto es, *Obras del venerable i místico doctor F. Joan de la Cruz, primer Descalço i Padre de la reforma de N.S. del Carmen* (Madrid: en casa de la viuda de Madrigal),⁶ al considerarlo el más cercano a la voluntad autorial, hasta ser sustituido, finalmente, por el impreso por Leefdael, es decir, el conjunto integral y comentado de 40 estrofas, objeto

3 Citaremos por el ejemplar ER/4068 de la BNE, conservando las grafías pero modernizando, en cambio, la acentuación y puntuación; regularizamos también el empleo de mayúsculas (mantenemos estos criterios para la edición de otras fuentes antiguas en castellano).

4 Sobre la influencia de la Santa en la edición de Leefdael a propósito de una fructífera tradición gráfico-literaria dedicada a su obra, especialmente la *Vida* (cfr. Escobar Borrego 2016).

5 De la historia textual de San Juan y la relevancia del impreso de Leefdael en la misma nos ocupamos en nuestro artículo (Escobar Borrego 2016). En cuanto a la príncipe, nos hemos valido de tres ejemplares de la BNE: 3/8345, por el que citaremos, R/31430 y U/3206. De la edición de 1619, en la imprenta barcelonesa de Sebastián de Cormellas (*Obras espirituales que encaminan a vna alma a la perfecta vnión con Dios por...Iuan de la Cruz...*), hemos consultado dos en esta biblioteca: 4/36872 y R/31579; ofrece las mismas obras y características tipográficas que la príncipe, contando, además, con reimpressiones como la de 1635 (BNE, R/22188).

6 Nos hemos servido del ejemplar 4/53787 de la BNE.

de un debate autorial que ha llegado hasta nuestros días.⁷ Además de esta importante aportación, la edición de Leefdael brindaba, igualmente, el opúsculo *Instrucción y cautelas...*, las *Devotas poesías* (es decir, la poesía denominada 'breve' o 'menor' como coplas, romances, glosas a lo divino, etc.) y las *Cartas espirituales*, no contenidas en la príncipe, pero que se habían incluido, en contraste, en ediciones posteriores como las de 1649 y 1694. Por lo demás, en lo referente a las obras editadas en 1618 y sus reimpressiones, estas presentaban el mismo orden estructural o *dispositio*.⁸

Ahora bien, como contrapunto gráfico tanto a la edición de 1618 como a la de 1701, el impreso de Leefdael deleitaba al curioso lector con un buen número de estampas de devoción dedicadas a la *Vida* de San Juan. Estamos, en concreto, ante un granado ciclo de 59 aguafuertes por Matías de Arteaga y Alfaro,⁹ ilustrados cada uno de ellos con dos inscripciones en latín (una en prosa, ubicada en el margen superior, y otra en verso, a modo de dístico elegíaco, en el inferior) sobre los distintos hitos que hicieron posible la paulatina coronación y progresivo *ascensus* espiritual del poeta. De hecho, esta serie iconográfica, que contribuía no sólo al *accessus ad auctorem* sino a la propia *ordinatio* del volumen, se concibe como un itinerario narrativo-visual por parte del místico parangonable tanto a la vida de Cristo como a la de Santa Teresa de Jesús.¹⁰ Así había procedido, no obstante, a nivel conceptual, Arteaga, en un floreciente período en el que sobresalían en la capital hispalense pintores del calado de Murillo y Valdés Leal, con atractivas series narrativas iconográficas de aliento espiritual como la *Vida de José*, la *Vida de la Virgen*, la *Vida de San Laureano*, una *Serie eucarística*, la *Aparición de la Virgen con el Niño a Santa Rosa de Viterbo* o la *Vida del rey San Fernando*, teniendo en cuenta, entre otras fuentes de inspiración, la *Flos sanctorum* (1588) de Alonso de Villegas.¹¹

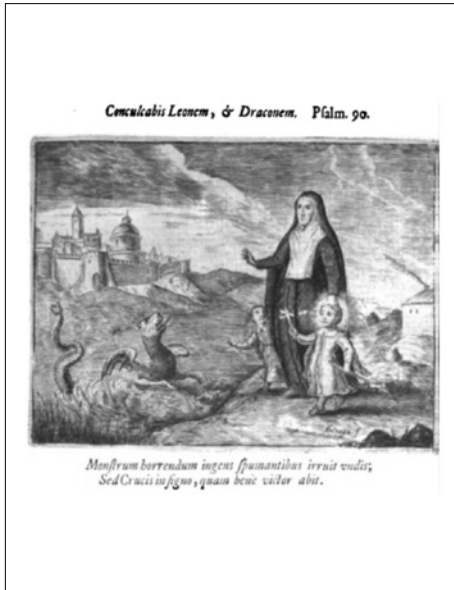
7 Sobre esta intrincada controversia y la compleja historia textual del *Cántico* (cfr. Pacho 1981, pp. 130-131), a propósito de la notoriedad de la edición de 1703 (cfr. Elia, Mancho 2002, pp. CXIX-CLII; Tanganelli 2008; Escobar Borrego 2016).

8 Los contenidos pormenorizados de estas *Obras espirituales* y sus deudas para con la príncipe y sus reimpressiones los abordamos de forma detallada en nuestro artículo (Escobar Borrego 2016).

9 Si bien una de las imágenes es obra de Juan Pérez; en concreto, su firma consta en el aguafuerte 36, mientras que sin firma autorial y atribuidas, por lo general, a Arteaga son las estampas 10, 17, 23 y 26. En cualquier caso, el ciclo, como trasluce el ejemplar impreso que venimos citando (aunque cfr. también BNE, ER/4163; 1-59), está compuesto de aguafuertes con huella de la plancha 125 × 163 mm, en h. de 335 × 235 mm (aproximadamente la misma dimensión para todas las estampas). La serie ha sido recogida tanto por Antonio de la Banda y Vargas (1978) como por Páez Ríos (1981-1985, p. 149). En cuanto a Arteaga y su producción estética, cfr. Fernández López (2013), con un estado de la cuestión.

10 Cfr. Escobar Borrego (2016).

11 Así lo viene a corroborar, de hecho, la colaboración de Arteaga en las *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla. Al nuevo culto del señor Rey S. Fernando*



(18)

CONCULCAVIT LEONEM ET DRACONEM.
NEM. Pf. 90.

ES Divina Providencia la que previene à los hombres para la gracia y como esta se consigue à fuerza de meritos, quiso anticiparlos la Magestad soberana à Nuestro dicho Juan pues al primer paso que dio en la vida, tropezó con la muerte de su Padre, el qual pasó desta vida à la eterna, dejando en muy tierna edad al que con luz soberana diria en su coraçon lo que el Serafim de la Yglesia Francisco, quando renunciando el mundo quiso morir à su Padre, confessando no reconocer ia otro que al que vive los orbes inmortales: *Pater noster qui est in Cælis*. Pero como alfin, fue preciso quedase debajo del amparo tutelar de la Madre, la qual poco despues de la muerte de su marido, dispuso el pasarse à vivir à Medina del Campo, y al ir à ella desde Arevalo, Caminando con su hermano, (algunos dicen fue su Madre) al pasar por junto à una laguna les asalto de repente un inopinado monstruo, que saliendole ella dava muestras espantosas de quererse los tragar à entrambos: mañosa industria conque aun en su tierna edad quiso el demonio declarar à Nuestro Santo la guerra. Pero como vivia y animava por la Cruz gloriosa debaxo de cuyo signo nacia, y con cuyo escudo se embraçava, y cuyo timbre le havia de dar immortal renombre; apenas le presento la horrenda Bestia la batalla, quando

Figura 1. Aguafuerte de Arteaga

Figura 2. Estampa de Bouttats

Figura 3. Sentencia en latín en la *Representación* incluida por Arteaga en su aguafuerte

Pues bien, para llevar a cabo su serie gráfica sobre San Juan, Arteaga tomó como principales referentes cronológicos el nacimiento, la niñez, la juventud y la madurez del carmelita hasta su fallecimiento, pasando por una detallada relación de hechos hagiográficos, en los que la presencia de Santa Teresa de Jesús y la fundación de la Orden de los Carmelitas se hacen muy visibles.¹² En cuanto a su fuente, el ciclo está inspirado, tanto en lo que hace a las distintas estampas como a sus respectivas inscripciones latinas, en la serie de 78 ilustraciones del grabador antuerpiense Gaspar Bouttats como *scaenae vitae B.P.F. Joannis a Cruce en la Representación de la vida del Bienaventurado P.F. Ivan de la Cruz, primer carmelita descalço...* (Bruxas: Pedro van Pée, 1678), con *Addiciones morales*, al cuidado de un religioso de la Orden carmelitana: Gaspar de la Anunciación. Basta ofrecer una muestra de ello trayendo a colación, en las figuras 1-3, una estampa de ambos ciclos, en concreto, la referida al conocido milagro de la ballena acaecido durante la niñez de San Juan.

Como puede comprobarse, no se trata tan sólo de una mera imitación de la imagen, sino también de las dos inscripciones. La redactada en verso, «Monstrum horrendum ingens spumantibus irruit undis; | Sed Crucis in signo, quam bene victor abit», se encuentra al pie de la estampa de Bouttats, mientras que la compuesta en prosa («Conculcabis Leonem et Draconem. Psalm. 90») constituye el epígrafe introductorio para la glosa moral realizada por Gaspar de la Anunciación.¹³

Por otra parte, al ciclo ‘ilustrado’ de Arteaga le antecede un retrato sedente del Santo por el mismo artista en un grabado calcográfico, inspirado en otro también de Bouttats para esta edición,¹⁴ según presentamos en las figuras 4 y 5.

(1671), del sacerdote Fernando de la Torre Farfán; cfr. Montero (2012, p. 20 n. 51), sobre un retrato de Torre Farfán por Arteaga.

12 Tales ‘pasos’ biográficos los estudiamos detenidamente en Escobar Borrego (2016). Por lo demás, citaremos los textos latinos conservando las grafías pero corrigiendo, en cambio, errores y otras imprecisiones que se han transmitido como *lapsus calami*.

13 Con el cambio, por cierto, de «conculcavit» en Gaspar de la Anunciación por «conculcabis» en el aguafuerte de Arteaga. En lo que hace al conjunto integral del ciclo, llevamos a cabo el estudio de la correspondencia entre las estampas de Arteaga y las de Bouttats en Escobar Borrego (2016).

14 Con puntos de encuentro, por añadidura, respecto a otro de Santa Teresa de Jesús (cfr. Escobar Borrego 2016). Para los distintos retratos de San Juan a propósito de la *vera effigies*: cfr. Moreno (2013), con un estado de la cuestión.



Figura 4. Retrato de San Juan por Arteaga



Figura 5. Retrato de San Juan por Bouttats

Incluso, en equilibrio con tales analogías imitativas, entre el ciclo y el comienzo propiamente de la edición de la obra literaria de San Juan, Arteaga firma una estampa simbólico-alegórica dedicada a la *Subida de el Monte Carmelo*, como presentación de este texto («Arteaga f[ecit]»). Para ello, toma como modelo un grabado calcográfico de Diego de Astor¹⁵ – inspirado, al parecer, en un dibujo de San Juan, hoy no conservado¹⁶ –, que se habrá de reproducir en la príncipe y sucesivas reimpresiones, de 1619, 1629-1630, 1649 y 1672 (cfr. figs. 6 y 7).

Por último, junto a esta manifiesta representatividad de la imagen en la edición de Leefdael, en armonía, pues, con otras historias narrativas dieciochescas de la primera década del siglo XVIII,¹⁷ esta *Vida* de San Juan se complementa con un texto ilustrativo en prosa a cargo del carmelita

15 Como refleja su firma en el mismo: «Diego de Astor fecit»; cfr. BNE, R/20003 (p. 1); R/31430 (p. 1); R/31579 (p. 35); y U/6966 (p. 1).

16 Entre la abundante bibliografía sobre esta faceta interdisciplinar de San Juan, cfr. Martínez (2010), con un estado de la cuestión actualizado.

17 Como en Mateo Alemán (1707-1708), *The Life of Guzman de Alfarache...*, con un frontispicio y figuras ornamentales por Bouttats, según consta en la *Vida del Pícaro Gvzmán de Alfarache* (Museo Británico, 1895, 1031.383). Otros ejemplos similares ofrecemos en nuestro artículo en Escobar Borrego (2016).



Figura 6. Estampa sobre la *Subida de el Monte Carmelo* por Arteaga



Figura 7. Estampa sobre la *Subida de el Monte Carmelo* por Astor en la edición de 1618 y sus reimpressiones

descalzo fray Jerónimo de San José, intercalado entre las imágenes, con sus pertinentes titulillos y reclamos que facilitaban la lectura. De hecho, este se había publicado como impreso en 1629, bajo el título de *Dibujodel venerable varón frai Joan de la Cruz, primer descalço... por frai Gerónimo de San Josef*, en la imprenta madrileña de Francisco Martínez,¹⁸ para ser integrado luego en la edición conjunta de San Juan de 1629-1630 y posteriores, como la de 1649, esto es, *Obras místicas y espirituales del venerable Padre Iuan de la Cruz, primer Descalzo de la Orden de Nra. Señora del Carmen... Añádense unos romances del alma a Dios y cien sentencias y unas Cartas espirituales del mismo autor... Añádense unos Apuntamientos y advertencias para más fácil inteligencia de fracis [sic] místicas y doctrina de estas obras espirituales por el Padre Fr. Diego de Iesús, Carmelita descalzo...* (Madrid: Gregorio Rodríguez, a costa de Iuan de Valdés, mercader

18 Hemos consultado el ejemplar 41.Z.37 de la Biblioteca Nacional de Austria.

de libros. Béndese [sic] en su casa..., 1649).¹⁹ Además, la *Vida* en la edición de Leefdael presenta una extensión aproximada de una página y media, para cada aguafuerte, hasta llegar a 120, al tiempo que va acompañada de unos sintéticos *marginalia* que atienden a hechos cronológicos, prácticas espirituales o fuentes bíblicas como aclaración de los hitos cardinales que delinearón la trayectoria vital y profesional de San Juan.

Por otra parte, si bien la *dispositio* entre imagen y texto en esta *Vida ilustrada* viene dada por la *Representación*, la fuente textual que tuvo en cuenta Arteaga, es decir, el *Dibujo* de fray Jerónimo de San José, deriva, a su vez, de un preliminar de la príncipe, recurrente también en las ediciones de 1629-1630 y sucesivas, hasta culminar en la de 1703, a saber: la *Relación sumaria del autor deste libro, y de su vida y virtudes* por el padre fray Diego de Jesús, carmelita descalzo y prior del Convento de Toledo. Lo comprobamos gracias a la confrontación del inicio de los tres preliminares, presentados además con su ilustración gráfica en las figuras 8-10, en la que destaca, a propósito del nacimiento de San Juan, la concisión expresiva de fray Jerónimo de San José, a modo de *abbreviatio*, respecto al *ars narrandi* de fray Diego de Jesús:

Fue nuestro beato padre de nación español, natural de Hontiveros, villa noble en Castilla la Vieja de el Obispado y no lexos de la ciudad de Ávila. Sus padres se llamaron Gonzalo de Yepes, rama noble de la prosapia y villa de este nombre, y Catalina Álvarez, nacida de honestos padres en Toledo...

(*Vida de San Juan por fray Jerónimo de San José en la edición de 1703*)

Nuestro mui religioso i venerable padre frai Ioan de la Cruz, lustre i primitivo honor de la reforma del Carmen, fue de nación español, natural de Hontiveros, villa noble en Castilla la Vieja del Obispado i no lexos de la ciudad de Ávila. Sus padres se llamaron Gonçalo de Yepes, rama de la prosapia i villa deste nombre, i Catalina Álvarez, nacida de honestos padres en Toledo...

(*Dibujo del venerable varón frai Iuan de la Cruz por frai Gerónimo de San Iosef*)

Fue nuestro venerable padre frai Iuan de la Cruz natural de Hontiveros, villa que está entre la ciudad de Ávila y Medina del Campo. Su padre se llamó Gonzalo de Yepes, natural de la Villa de Yepes en Castilla la Nueva, el qual viuió algunos años en Toledo, arrimado a unos prebendados de la Santa Iglesia, parientes suyos, y ocupado allí en negocios. Túuolos algunas vezes en Medina del Campo y, pasando por Hontiveros, se aficionó a Catalina Álvarez, donzella virtuosa y de buen parecer, a la qual auía criado una señora de Toledo, que tenía hazienda en aquella villa ...

(*Relación sumaria del autor deste libro... por el padre Fray Diego de Jesús en la príncipe*)

19 BNE, 2/8717. El texto de Jerónimo de San José se publicó bajo el epígrafe *Divujo del venerable varón frai Iuan de la Cruz por frai Gerónimo de San Iosef*. Este carmelita descalzo se convirtió, como se ha apuntado, en el principal biógrafo de San Juan con su *Dibujo* de 1629, complementándolo, además, en una segunda versión redactada ca. 1638 (*Vida de San Juan de la Cruz*) e impresa en 1641: *Historia del venerable padre fray Juan de la Cruz* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera), con reedición actual por José Vicente Rodríguez (1993).

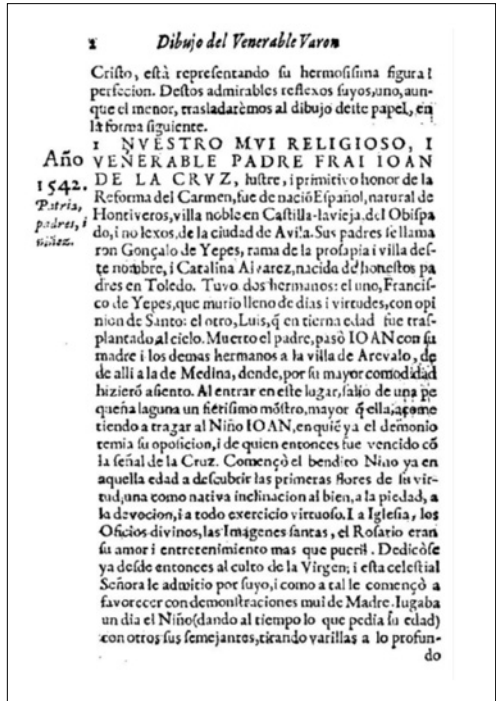


Figura 8. Vida de San Juan por fray Jerónimo de San José en la edición de 1703

Figura 9. Dibujo del venerable varón frai Iuan de la Cruz por frai Gerónimo de San Iosef

Figura 10. Relación sumaria del autor deste libro... por el padre Fray Diego de Jesús en la príncipe

Pero concluyamos. La edición de Leefdael proporcionaba a los lectores de la época una atractiva edición comentada e 'ilustrada' de la obra integral de San Juan de la Cruz. Entre sus principales virtudes ponía al alcance de un público amplio la versión última del *Cántico espiritual*, renovando así el proyecto germinal de los *Avisos y sentencias espirituales* de 1701, a lo que cabría añadir una 'vida ilustrada' del autor, a la manera de las estampas devocionales de santos. No obstante, esta sugerente estrategia editorial, que facilitaba el 'acceso al autor', refleja tanto la reivindicación estética y canónica de un clásico de nuestras letras, ciertamente olvidado por entonces, al menos en círculos culturales laicos, como la necesidad de proveer en la Sevilla dieciochesca un eficaz instrumento gráfico-literario en aras de divulgar los valores estético-espirituales de la obra de San Juan. Para ello, Leefdael contó con la esmerada colaboración de Arteaga, uno de los artistas más ligados a los proyectos iconográficos de la capital hispalense con el objeto de emular, al tiempo, no sólo las ediciones precedentes de San Juan sino también la *Vida ilustrada* por Bouttats. El carácter pragmático y funcional del impreso de Leefdael, orientado a la difusión de la doctrina católica en la Sevilla del XVIII, viene a completar, en fin, una fértil eclosión de géneros híbridos entre la literatura religiosa y la imagen, con un marcado sabor popular, tales como vía-crucis, calvarios, afectos penitenciales u otros géneros similares empleados por los predicadores tanto del Barroco tardío como de los primeros compases del Siglo de las Luces, especialmente en la capital hispalense; pero ese es un tema que habremos de 'ilustrar' en otra ocasión.

Bibliografía

- Aguilar Piñal, Francisco (2002). *Temas sevillanos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Banda y Vargas, Antonio de la (1978). «Matías de Arteaga, grabador». *Boletín de Bellas Artes*, 6, pp. 75-131.
- Cruz, Juan de la (1618). *Obras espirituales que encaminan a vna alma a la perfecta vnión con Dios por... Iuan de la Cruz...; con vna resunta de la vida del autor, y unos discursos por... Diego de Iesús, carmelita descalzo*. Alcalá: Ana de Salinas, viuda de Andrés Sánchez Ezpeleta.
- Cruz, Juan de la (1619). *Obras espirituales que encaminan a vna alma a la perfecta vnión con Dios por...Iuan de la Cruz*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- Cruz, Juan de la (1629-1630). *Obras del venerable i místico doctor F. Joan de la Cruz, primer Descalço i Padre de la reforma de N.S. del Carmen*. Madrid: en casa de la viuda de Madrigal.
- Cruz, Juan de la (1678). *Representación de la vida del Bienaventurado P. F. Ivan de la Cruz, primer carmelita descalço*. Bruxas: Pedro van Pée.

- Cruz, Juan de la (1701). *Avisos y sentencias espirituales por el beato padre San Juan de la Cruz*. Sevilla: Francisco de Leefdael.
- Cruz, Juan de la (1703). *Obras espirituales que encaminan a vna alma a la más perfecta unión con Dios*. Sevilla: Francisco de Leefdael.
- Elia, Paola; Mancho, María Jesús (eds.) (2002). *Cruz, Juan de la: Cántico espiritual y poesía completa*. Barcelona: Crítica.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2016). «Por vista de ojos o como de debajo a la verdad: a la zaga de la huella de Santa Teresa en *Obras espirituales* de San Juan de la Cruz (1703)». En: Borrego, Esther; Losada, José Manuel (eds.), *Cinco siglos de Teresa. La proyección de la vida y los escritos de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 189-207.
- Fernández López, José (2013). «José arrojado al pozo por sus hermanos; un lienzo atribuible al trabajo del pintor Matías de Arteaga». *Laboratorio de Arte*, 25 (2), pp. 909-914.
- Galbarro García, Jaime; Valiente Romero, Antonio (eds.) (2012). *Fray Isidoro de Sevilla: La Pastora Coronada*. Sevilla: Vitela.
- Galbarro García, Jaime; Valiente Romero, Antonio (2013). «Un autógrafo de fray Isidoro de Sevilla (1703): entre la predicación y la imprenta». *Bulletin Hispanique*, 115 (1), pp. 49-74.
- Alemán, Mateo (1707-1708). *The Life of Guzman de Alfarache*. Londres: R. Bonwick et al.
- Martínez, Ismael (2010). «El Crucificado de San Juan de la Cruz». En: Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (ed.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte = Actas del Simposium 3/6-IX-2010*. San Lorenzo del Escorial: R.C.U. Escorial-María Cristina, pp. 559-578.
- Montero, Juan (2012). «*Xícara de chocolate* contra Torre Farfán y su *Templo Panegírico* (Sevilla, 1663)». *Manuscrta.Cao*, 13 (2), pp. 1-21.
- Moreno, Fernando (2013). «Origen andaluz de la *vera effigies* de San Juan de la Cruz y su repercusión en Flandes y México». *Laboratorio de Arte*, 25 (1), pp. 347-370.
- Pacho, Eulogio (ed.) (1981). *Cruz, Juan de la: Cántico espiritual*. Madrid: FUE.
- Páez Ríos, Elena (1981-1985). *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica.
- San José, Fray Jerónimo de (1629). *Dibujo del venerable varón frai Joan de la Cruz, primer descalço... por frai Gerónimo de San Josef*. Madrid: Imprenta de Francisco Martínez.
- San José, Fray Jerónimo de [1641] (1993). *Historia del venerable padre fray Juan de la Cruz*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera. Reedición por José Vicente Rodríguez. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Tanganelli, Paolo (2008). «En torno a las interpolaciones del *Cántico B*: algunas peculiaridades léxicas y una nueva técnica descriptiva». *San Juan de la Cruz*, 42, pp. 57-106.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Las cartas en verso octosilábico y las epístolas en endecasílabos en los cancioneros de Jorge de Montemayor

Lola Esteva de Llobet
(IES Santamarca, Madrid, España)

Abstract My work focuses on the small anthology of love letters of the poet Jorge de Montemayor, some in octosyllabic verse, which he calls «cartas», and others in hendecasyllabic verse, which he calls «epístolas». All of them are addressed to women. The octosyllabic-verse letter appears to be less representative in the courtly epistolary universe and less fascinating in the eyes of the critics than the so called «epístola horaciana». However, I thought convenient and necessary to study the seven love letters of Jorge de Montemayor (six in his Anthology and one in *La Diana*). I will establish a network of concordances and differences between the two types of letters and I will analyze conveniently their forms, thematic content, origins and development.

Keywords Jorge de Montemayor. Letters. Metrics. Octosyllabic verse. Seven love letters.

Entre las composiciones más sólidas de la producción poética de Jorge de Montemayor, podemos destacar, sin lugar a dudas, la epístola como género idóneo para la comunicación entre correspondientes, «con un amplio caudal de aplicaciones», según dice López Estrada (2000, p. 51).¹ El más conocido y valorado es el que recoge la forma habitual de epístola en tercetos encadenados, dirigida a destinatarios masculinos (cfr. Montero 2000, Esteva 2011, Alonso 2005), normalmente escritores de renombre y fama en los círculos literarios cortesanos que frecuentaba el autor, a través de los cuales pudo intercambiar opiniones sobre diversos temas de interés común («conversari cum amicis absentibus», Cicerón, Ep. 75).

A pesar de la gran relevancia moral y amistosa que poseen las epístolas de tipo horaciano en la poesía renacentista (cfr. López Estrada 2000, pp. 31-56) y en la propia producción poética de Jorge de Montemayor (cfr. Montero 2000; Esteva 2011) – porque en ellas se hace una reflexión personal de la que se hace partícipe a un amigo («haec mecum loquor, sed tecum quoque me locutum putas», Cicerón, Ep. 26) –, es en la otra

¹ Hemos empleado el texto de la edición del Cancionero de 1588 (R-11614), aunque alguna de sus cartas y epístolas se encuentran asimismo en las ediciones de 1554, 1558 y 1562 (USOZ/744; R-7031; R-12964).

tipología, la **carta** en octosílabo y **epístola** en endecasílabos, donde se pone de manifiesto la voz del poeta expresando sus angustias, deseos y congojas en el ámbito de la pasión amorosa. Comenta López Estrada que «la carta es el género más indeterminado que existe y una de las formas más libres de la expresión escrita» (1980, p. 18). Y de hecho este fenómeno es bien plausible en las cartas de Montemayor quien indistintamente nombra epístola, carta y letra sin hacer distinción de géneros para la comunicación epistolar (Montemayor 1554, ff. 249v-250r, 253r, 256v).

Las ‘cartas’ de Montemayor, unas en octosílabos a las que llama «cartas» y otras en endecasílabos (a Márfida y a Vandalina) a las que llama «epístolas», van todas dirigidas a destinatarios femeninos y, en general, se ajustan a los parámetros estéticos de la lírica cancioneril, aunque el estilo conceptuoso es más marcado en las «cartas» que en las «epístolas» propiamente dichas. La *Epístola I* (a Márfida) aparece en la edición de 1554 (Amberes). La *Epístola II* (a Márfida) figura en las ediciones de 1554 (Amberes), 1558 (Amberes), 1562 (Zaragoza) y 1588 (Madrid) con algunas variantes. La *Epístola III* (a Márfida) aparece en la edición de 1558 (Amberes), en 1562 (Zaragoza) y en 1588 (Madrid). La *IV* (a Márfida) figura con variantes en las ediciones de 1558, 1562 y 1588, la *V* (a Márfida) en 1562 y 1588 con ligeras variantes y la *Epístola VI* (a Vandalina) figura en las ediciones de 1554 (Amberes), 1558 (Amberes), 1562 (Zaragoza) y 1588 (Madrid). Con respecto a las «cartas», observamos que la *I, II, IV y VI* aparecen respectivamente en las ediciones de 1558 (Amberes), 1562 (Zaragoza) y 1588 (Madrid), a excepción de la *Carta V* que sólo se edita en Zaragoza 1562 y Madrid 1588. Además de esta muestra específica del género «carta» en las ediciones mencionadas figuran unas composiciones con el título de «otras», también en octosílabo, sin más denominación en su categorización genérica. En este caso, la lamentación amorosa va igualmente dirigida a una tal «señora» fría y distante, causa de los desvelos del poeta en la tópica cancioneril:

OTRA

Señora pues que padezco
una sola cosa os pido,
y es que tengáis entendido,
que solo por fe merezco
lo que por mi no he podido.
Y si oír
no queréis, ni consentir
lo que os pido, no me espanto,
ni vos de que sufra tanto,
pues nació para sufrir.

Nunca os pedí galardón
 para mejor acertar,
 mas tampoco fuera errar,
 que aún lo que es contra razón
 suelen los hombres probar.
 Y más quien
 desde sus ojos os ven
 ha sufrido pena tal
 que de estar usado al mal
 no sabrá entender el bien.
 (Montemayor 1588, ff. 6r-7r)²

Este tipo de texto, trátese de carta o canción, que en las ediciones de 1558, 1562 y 1588 se encuentra situado inmediatamente después de la *Carta III* y con el título de «otra» (se supone pues, otra «carta»), presenta una estructura métrica en quintillas dobles o décimas de pie quebrado bien distinta de las anteriores 'cartas' en coplas. Dado que la distinción genérica entre 'carta', 'decir' y 'canción' suele ser algo confusa, tal vez pueda considerarse como una especie híbrida entre dichos géneros. En tal caso la lamentación amorosa va igualmente dirigida a una «señora» fría y distante, causa de los desvelos del poeta, muy al estilo del Marqués de Santillana.

Asimismo, figura en todas las ediciones citadas (*Cancioneros* 1554, 1558, 1562, 1588) otra «carta» octosilábica, dirigida al *Serenísimo Príncipe de Portugal cuando se embió a desposar por poderes con la serenísima princesa doña Juana de Castilla* con ligeras variantes en alguna de las ediciones mencionadas y en la que se ensalza los atributos y cualidades femeninas de tan alta princesa, doña Juana de Castilla, a la que Montemayor estuvo tan vinculado (cfr. Esteva 2009, p. 59; Martínez Millán, Torres Corominas 1992, pp. 137-197):

Vuestra alteza muy contento
 estará en ver retratada
 esta Princesa estremada,
 y en su mismo entendimiento
 la terná así imaginada.
 Pues su alteza,
 su hermosura y grandeza
 no cabe en pincel ni talla,
 aunque quiera retratalla
 la propia naturaleza.

2 Montemayor 1554, 1558, 1562, 1996.

Según ha hecho el amor
en los dos un mismo efecto,
verá quien fuere discreto
que os hizo el sumo pintor
ambos de un solo sujeto.
Porque siento
que, aunque amor funde en tormento
otra cualquier afición,
lo que en otros es pasión
será en vos contentamiento.

Portugal queda obligado
a Castilla, pues le dio
la que natura estremó;
y ella a él, pues le ha guardado
quien solo la mereció.
Que si habida
es por tan alta y subida,
y vos por él semejante,
justa es paga tan bastante
a deuda tan conocida.
(Montemayor 1588, ff. 43v-45v)

Aunque la carta octosilábica parece ser menos representativa en el universo epistolar áulico y algo menos fascinante ante los ojos de la crítica que la llamada epístola horaciana, tal vez por los condicionantes de su tradición o la dificultad de catalogación del género, la falta de estudios y escasa bibliografía, nos ha parecido conveniente recuperar este tipo de texto aportando un somero análisis de dichos testimonios en la trayectoria poética cancioneril de Jorge de Montemayor, teniendo en cuenta que «se establecen relaciones recíprocas entre la nueva poesía italianista y la vieja poesía castellana» (Lapesa 1982, pp. 145-171) e, incluso «fenómenos de ósmosis» (Díez Fernández 2000, pp. 151-180) en el marco general del estereotipo epistolar.

Como sabemos, el verso octosílabo es el que mejor se adapta a las características naturales de nuestro idioma, de modo que es el más usado en la poesía popular, aunque también los poetas cultos que se adhirieron a las formas italianistas emplearon profusamente el octosílabo. Tal es así que, a este respecto, Roxana Recio, en su reciente edición crítica sobre la traducción de los Triunfi de Petrarca, hecha por Antonio Obregón (2012), concluye «que este autor prefiere verter los versos endecasílabos del poeta toscano al tradicional octosílabo castellano, en estrofas de quintillas dobles, tal como, asimismo, hizo Álvar Gómez» (1996, p. 43).

Todo ello nos ha llevado a considerar que a Montemayor le interesara

también conservar la veta cancioneril, siguiendo los cánones estéticos del *Cancionero General* de Hernando del Castillo y de los *Cancionero de Baena* y *Cancionero de García de Resende*. Al igual que Cristóbal de Castillejo, Montemayor maneja muy bien las formas líricas tradicionales para adaptarlas al ambiente cortesano de su *Cancionero* o al pastoril y rústico, pero altamente refinado, de *La Diana*. La veta lírica de tipo popular se mantiene, pues, fiel a los metros castellanos, con gran predominio del villancico y la glosa, así como de una gran abundancia de coplas castellanas, estrofa habitual de la carta amorosa.

Ante todo, es importante tener presente la distinción natural, sin especificación teórica, que hace el propio autor entre ‘carta’ y ‘epístola’ a destinatarios femeninos. Atendiendo al tono de sus quejas, al grado de solidez de sus reflexiones o confidencias y a la identidad de su interlocutora, vehiculará su discurso en una u otra dirección tipológica:

CARTA I

Si piensas, señora mía,
que te escribo por moverte,
mil años ha que mi suerte
desengañó mi porfía.
Hágalo porque de hecho
sientas cómo me has tratado,
mas, ¡oh, trabajo escusado
para tan poco provecho!

Cuántos suspiros al viento,
cuántas lágrimas y enojos,
cuánto poner en los ojos
todo mi contentamiento.
Cuánta pena, cuánto daño
y cuán continua tristeza,
cuánto amor, cuánta firmeza
me ha pagado un desengaño.

Cuántos días esperé
por las noches lamentando,
y cuántas noches velando
por los días [que] sospiré,
y cuántas mi corazón
te esperaba de hora en hora,
por ver si el tiempo, señora,
mudaba tu condición.
(Montemayor 1588, ff. 51r-52r)

EPÍSTOLA II (a Márfida)

[...] Podrásme preguntar en qué me fío
o qué he sentido en mí para escrebirte
sin dar a mi opinión algún desvío.

Que no me fío en mí podré decirte
sino en el puro amor con que me ofrezco
a no querer más bien sino servirte.

Dirás que a qué propósito padezco
por ti, pues yo por mí tan poco he sido,
que aun sólo imaginallo no merezco.

Pregúntalo al amor que me ha herido,
pregúntalo a mis ojos que miraron,
que yo no supe más que ser perdido.
(Montemayor 1554, f. 37v)

En ambos casos se da un predominio de la anáfora como estructura de su lamento: «cuántos suspiros», «cuántas lágrimas», «cuánta pena», «cuántos días», «cuántas noches»; «pregúntalo al amor», «pregúntalo a mis ojos», sin embargo en la primera expresa una emoción más pasional y recriminatoria («porque de hecho | sientas cómo me has tratado») y en la segunda más reflexiva y respetuosa con esa dama a la que él está incondicionalmente prestando su servicio de amor («a no querer más bien sin servirte»).

Como dice Elías Rivers, «la norma horaciana, basada en la amistad entre dos hombres, no admitía destinatarios femeninos», de ahí que este tipo de correspondencia heterosexual implicara «un cambio genérico y estilístico» (1993-1994, p. 28) respecto del estereotipo. Por estas razones las epístolas dirigidas a Márfida y a Vandalina, aunque en tercetos encadenados, no podrían encuadrarse en el marco horaciano, porque su contenido no versa sobre temas graves de pensamiento ético, filosófico, moral, familiar o amistoso. Aún siendo epístolas, su sentido gira exclusivamente en torno a la pasión amorosa dirigida a una dama y el prototipo se ajusta todavía a los patrones cancioneriles del amor cortés.

En esas cartas y epístolas amorosas el poeta expresa su angustiado y ansioso sentir. Si bien el sentimiento amoroso pervive todavía en expresiones de la tópica cancioneril y de la retórica cortesana del amor, tales como el mal de amor, la ausencia y el deseo o el sufrimiento por el desdén, el tono es, sin embargo, mucho más lírico, suave y delicado en la epístola endecasilábica que en las cartas octosilábicas, y el contenido amoroso está sujeto a una mayor reflexión anímica e introspectiva con más carga anímica en la «epístola» que en la reprensible e increpante «carta».

Véase el contraste entre ambas muestras:

CARTA V

Dícesme que mi pasión
te viene acaso a doler,
y que también podría ser
darme acaso un galardón;
eso no cabe en tu vaso,
porque en todo eres perfecta
y la persona discreta
pocas cosas hace acaso.

Quéjome porque te quiero,
digo mil males de ti,
y después tornando en mí,
otra vez por ti me muero;
mas razón, que no está ciega,
dice, viéndome quejar:;
«sin razón queja del mar
aquel que otra vez navega».

Algunas veces me dan
esperanzas de favor,
pero como son de amor,
por do se vienen se van;
ya no quiero esperar cosa,
ya mi esperanza se olvida,
porque va a espacio la vida
tras la esperanza dudosa.

No sé la causa por qué,
señora, con tal crueza
reprehendes mi firmeza
y apruebas tu poca fe,
pues aunque acaso el amarte
obra fuese de enemigo,
es bien que tenga el castigo
de clemencia alguna parte.

Pasas por mí denodada,
y aunque quedo satisfecho,
no hay cosa tan de provecho
que aproveche de pasada.

Querríate hacer parar
y no te lo oso decir,
por quizá no recibir
lo que no podré pagar.

Hirióme el amor de hecho
sin dar remedio a mi llama,
mas el hombre que bien ama
nunca mira su provecho;
y al fin le vengo a decir,
viendo mis penas mortales,
el mayor mal de los males
es no sabellos sufrir.
(Montemayor 1588, ff. 25v-26v)

EPÍSTOLA IV

[...] Que tu querer en otra parte quiera
por eso no te ofendo yo en quererte,
pues ves que he de quererte, aunque no quiera.

Que mis ojos, señora, quieren verte,
aunque los tuyos miren a otra parte,
no pienses que el mirar será ofenderte.

Que esta mi alma goce en contemplarte,
aunque contemples otra; no imagines
que te contemplo yo por enojarte.

Que contra mí, señora, determines
ejecutar tu saña, no es bastante,
pues las potencias siguen tras sus fines.
(Montemayor 1588, ff. 88r-90r)

Desde esta perspectiva cabe hacer una valoración de matices con el fin de destacar lo particularmente divergente y lo esencialmente común entre lo que el poeta llama «carta» y lo que titula «epístola». En el fragmento de la *Carta V* el tono es fuerte y negativo, de enfado y recriminación por la no correspondencia de la amada. El lugar común entre ambas es la no correspondencia amorosa, sin embargo en la epístola se plantea el tema con mayor suavidad y la estética de la contemplación de la belleza de la amada aminora los efectos negativos de su desdén.

Las epístolas amorosas en tercetos endecasilábicos, dedicadas a Márfida y Vandalina, son, pues, más ligeras, emotivas, vitales y sinceras, e incluso

más comprometidas y vinculantes a la biografía íntima del poeta que las seis ‘cartas’ octosilábicas, mucho más apegadas al estereotipo luctuoso de la retórica amorosa (‘decires y cantares’) de la lírica cancioneril. Por eso, en las arenas movedizas de la intertextualidad epistolar, y en un entramado de confluencias e interacciones entre el octosílabo y el endecasílabo, podemos observar muchos puntos de contacto entre la carta y la epístola, aunque, obviamente, se vislumbran algunos matices diferenciales entre ambas tipologías a destinatarios femeninos. En el fragmento de la *Carta V*, las quejas y los lamentos a la amada por la falta de correspondencia se explicitan de forma obvia, el poeta se queja: «dícesme que», «quéjome», «hirióme», se lamenta y admite no saber cómo encajar las penas de su dolorido amor. Sin embargo, en la *Epístola VI*, justifica meramente su sentir y aclara su posición frente a la amada: «que mis ojos, señora, quieren verte, que esta mi alma goce en contemplarte, que contra mí, señora, determines | ejecutar tu saña, no es bastante, | pues las potencias siguen tras sus fines» (vv. 31-40).

El problema de catalogación y distinción genérica estriba en que no hay un canon establecido para la ‘carta de amores’, que tanto puede ser en prosa como en verso. Si nos retraemos a la epistolografía en prosa de la novela sentimental de finales del XV, principios del XVI, observamos que el proceso temático de las cartas de amor tiene mucho que ver con el de las cartas cancioneriles con una temática común: el enamoramiento, el rechazo por parte de la amada, la ausencia o partida del amante, la enfermedad de amor, la ruptura forzosa, agravios, quejas y lamentos. A diferencia de la epístola horaciana en endecasílabos y tercetos encadenados, tampoco parece haber una forma métrica específica para la carta amorosa en octosílabo, aunque la tendencia estrófica sea la copla castellana o la quintilla doble en el caso de Montemayor. Por otra parte, la epístola amorosa en tercetos encadenados se encuadraría en una zona más amplia de la tradición clásica y del petrarquismo dando paso a un proceso más analítico de la situación amorosa del poeta frente a la amada. Y ambos intertextos, ‘carta’ y ‘epístola’, fluyen libremente en los cauces de la comunicación amorosa en el tratamiento de la ausencia:

CARTA I

Dirías, si te dijese
 que es verte mi perdición,
 que tú no diste ocasión
 a que mis ojos te vieses;
 ya, señora, es manifiesto
 que esa ocasión no la diste,
 mas tampoco la tuviste
 de aborrecerme por esto.

¿Qué te costaba, me di,
escusarme esta partida
pues me cuesta a mí la vida
ver que me aparto de ti?
O ¿por qué tu gran porfía
consientes que me destruya,
si a tan poca costa tuya
puedes escusar la mía?

Ya he sufrido desfavores,
desdenes, celos mortales,
pena, olvido y cuantos males
pueden hallar en amores;
mas no haber sufrido ausencia
me saca fuera de tiento,
porque es sobra de tormento
la falta de la experiencia.

Pero pues lo he de pasar,
consiénteme, mi señora,
que ya me parta ahora
que sea para tornar,
porque el mal me dé a entender
cómo lo podré sufrir;
después mándeme partir
para nunca más volver.
(Montemayor 1588, ff. 32v-33r)

EPÍSTOLA III (a Márfida)

Señora mía, ¡oh, cuánto mejor cosa
fuera darme ocasión para quejarme
que no tenella tú de estar quejosa!

Ya tengo por peor el ausentarme
que el ausentarte tú, Marfida mía,
aunque el menor mal de estos es matarme.

Ya pienso se acabó mi claro día,
y del principio al cabo hubo muy poco,
¿mas cuándo turó mucho una alegría?

Si doy priesa al camino como loco,
me da muy mayor priesa mi tormento,

Y así voy mi camino poco a poco.

Que aunque el apresurarme era argumento
que a ti podría volver muy brevemente
y esta esperanza diera algún contento,

es tanto mal partir, que no consiente
que pueda remediarse la esperanza
de aquel felice bien que vi presente.

Temores importunos de mudanza,
señora, me acompañan, de manera
que hacen abreviar mi confianza.

¡Oh dulce ninfa mía! ¿Quién pudiera
estar tan sobre sí que la sospecha,
se desechara a sí como extranjera?
(Montemayor 1588, ff. 77r-79v)

El tema común es el mal de ausencia y los temores de pérdida que la separación conlleva. En la primera muestra predomina la queja, el lamento y la falta de esperanza. En el segundo, aún expresando los mismos temores y sentimientos, el tono es mucho más suave y esperanzador.

No cabe duda, pues, de que las cartas de amores en octosílabos de Jorge de Montemayor arraigan plenamente en la tradición medieval y siguen los parámetros cancioneriles de la carta octosilábica empleada por Santillana, Cristóbal de Castillejo, Torres Naharro y Diego Hurtado de Mendoza (Le Gentil 1949, p. 53) y que el encauzado ético-estético es el del amor cortés. Pero tengamos en cuenta, también, que durante su corta pero fructífera y creativa estancia en Valencia, después de haber publicado la *Diana* (1558-1559?) en la imprenta de Juan Mey y dedicársela a Juan Castellà de Vilanova, Montemayor se dedica a la traducción de *Els Cants d'amor* del poeta valenciano Ausiàs March, dedicada a Mosén Simón Ros, mecenas de las letras y referente cultural de la nobleza valenciana.

En el estereotipo ausmarquiano heredado por Montemayor, el lenguaje suele ser menos tópico, conceptuoso y artificioso que el cancioneril. El amor es algo muy importante en la vida personal del poeta y la mujer es una persona más real y humana, en consecuencia las relaciones amorosas están dotadas de una mezcla entre sensualidad y espiritualidad. De ahí que a este último de sus protectores, Simón Ros, Montemayor escribiera - a modo de envío de su libro - la epístola de *Syreno a Rosenio* con la respuesta de *Rosenio a Syreno* (Montemayor 1996, p. 1251), en la que el autor justifica plenamente las razones por las que tradujo al que ha sido el gran referente de la poesía catalana: «me puse a traducir el gran Ausiàs March

porque entendieses el engaño de Amor» y Rosenio le responde que «el gran Ausiàs recibo | y te prometo | de no dexar jamás su compañía | en él pretendo yo hallar consuelo, | si acaso puede havello en tanto daño» (Montemayor 1996, p. 1253, vv. 68-71).

Como dice López Estrada, «a través de las vías de la epistolografía, la epístola poética conservaba su relación con la carta y acabó logrando obtener la categoría de un género peculiar» (2000, p. 55). Debido a esto, y a la hora de ceñirnos, más en concreto, al género de la ‘carta de amores’, hay que plantearse una serie de «cuestiones propedéuticas». Según indica Díez Fernández, «el estudio de la carta en octosílabo se enfrenta a problemas de delimitación por la proximidad con otros géneros y por la falta de estructura clásica» (2000, p. 179). Rafael Lapesa, incluso, vincula las ‘cartas’ y ‘lamentaciones’ de amor con las canciones y los ‘decires’ líricos (1997, pp. 79-97), ya que su temática radica en el amor y sus fatídicas consecuencias, y la mayor parte de ellas están escritas en verso octosilábico.

Sin embargo, hemos de tener en cuenta que ‘carta’ y ‘canción’ pertenecen a sistemas de comunicación bien diferentes. Frente a la canción, que se vincula al canto y a la música, la carta se lee y se guarda para volver a ella en cualquier momento. No obstante y, aunque se pueda hablar de una intertextualidad de gran intensidad retórica y sentimental entre estos subgéneros, se dan, por otra parte, grandes diferencias técnicas.

El estilo sigue la técnica conceptista, pero el tono es mucho más frío y desapegado en la ‘carta’ que en la ‘canción’. En ésta la música sirve para canalizar la parte más emocional del sentimiento amoroso, como sucede igualmente en las canciones octosilábicas intercaladas en las traducciones de los *Triunfi* (cfr. Recio 1996, pp. 92-96). Por el contrario, la carta enfrenta a los corresponsales amorosos, dando salida a una sarta de quejas y lamentos del amado contra esa corresponsal ausente o distante, muy poco dada a la labor comunicativa y amorosa:

CARTA II

Volvamos a mi querella
demos vuelta a mi pasión,
dejemos ya la razón
que tengo de sostenella.
¡Ah, señora de mi vida!
di, ¿por qué causa te afrentas
en decir que te contentas
de verla por ti perdida?

¿Por ventura abajarás
tu ser y extremos tan buenos?

¿O puede a dicha ser menos
 lo que no puede ser más?
 No, cierto, y así se cree;
 mas eres tú de tal suerte
 que aún no me darás la muerte
 por galardón de mi fe.

¡Oh, desdichado de mí,
 si es verdad que puedo sello,
 y no me ha escusado de ello
 ver que padezco por ti!
 ¡Cuán poco vale quererte,
 señora, para contigo,
 y cuánto menos conmigo
 el pensar de aborrecerte!
 (Montemayor 1588, ff. 8v-9r)

Estamos intentado hacer una aproximación formal a esos matices diferenciales entre la carta en octosílabos y la epístola endecasilábica en tercetos, tanto desde sus aspectos concomitantes como de los divergentes. Como se ha dicho más arriba, la primera manifestación de esta tipología (carta de amor) aparece en el Marqués de Santillana, cultivador de toda esta variada gama de géneros del lamento amoroso. Cifrándose a la estructura de la carta propiamente dicha y en los cánones de la retórica clásica (*exordium-narratio-conclusio*), Santillana escribe en octosílabo la famosa carta-canción, modelo de origen, a una «gentil dama» pidiéndole una pronta respuesta. El autor justifica ante todo la emisión de su mensaje exaltando el nombre no nombrado de la amada y llamándola sólo con el apelativo de «gentil dama o dueña», «señora placiente o complaciente», a quien va dirigido el reflejo de su deseo. A continuación expone en un largo lamento los motivos de su carta: el dolor provocado por su ausencia y la soledad que ello comporta. Concluye con una tirada de preguntas que convocan la respuesta de la interesada garantizando, no obstante, su callada por respuesta. De modo parecido Montemayor, en la *Carta III*, escribe en contra de la voluntad de una dama no receptiva con el objeto de justificar su pasión:

CARTA DEL MARQUÉS DE SANTILLANA

Gentil dama, cuyo nombre
 vos es assí conviniente
 como a Jhesu Dios y hombre
 e al sol claro e luziente,
 mi desseo non consiente

que ya no sepa de vos;
pues consoladme, por Dios,
con letra vuestra placiente.

CARTA III

[...] No por dejar de serviros,
ni por mi contentamiento,
contra vuestro mandamiento
determiné de escribiros.
Y si la causa os dijere,
no penséis que hago poco,
que no está lejos de loco
el que a tanto se atreviere.

Si acierto a contar el caso,
no lo tengáis a cordura,
o lo tened por locura,
o cosa que ha sido acaso,
porque quien habla en pasión
que es tan justo que se calle,
sin duda debe ayudalle
la locura o la ocasión.
(Montemayor 1588, ff. 9v-11r)

Y es, asimismo, evidente que no estamos ante textos con una privacidad total y absoluta, en tanto que son vida y literatura entreveradas, como afirma Begoña López Bueno, «el entrecruzamiento de disfraces y de máscaras que hay en la epístola, siempre fronteriza entre la vida y la literatura» (2000, p. 42). Pero lo cierto es que en esa simulación privada siempre hay un 'yo' presente, identificado con el poeta, y un 'tú' ausente, el supuesto interlocutor, identificado con la «mi señora» o la «gentil dama», que inspira e ilumina el deseo de una conversación privada, íntima y confidente, lo que ya de por sí justificaría la escritura. Véase la apertura de la *Carta II*:

CARTA II

No te cause alteración
ver que escribirte presuma,
pues me corta amor la pluma
y el tiempo me da ocasión.
Que no puede amor sufrir
un corazón tan esempto,

ni el tiempo que tal tormento
se pueda tanto encubrir.

De ver mal tan inhumano
temblando está el corazón,
y al escribir mi pasión
la pluma tiembla en la mano.
Que de lastimada dél,
viendo de amor los efectos,
temblando trae los conceptos
desde el sentido al papel.
(Montemayor 1588, ff. 3v-9r)

De igual modo, se erige la consideración de que el amor y la escritura se justifican por sí mismos; que la carta forma parte de la retórica del servicio amoroso y, además, que puede servir como consuelo o ser un mero desahogo, necesidad del poco afortunado amante, tal y como puede apreciarse en la apertura de la *Carta IV*:

CARTA IV

Ora mi carta no veas,
o la rompas sin leella,
ora veas sólo en vella
la muerte que me deseas;
No dejaré de escribirte,
pues que no dejo de amarte,
ni aún escusa importunarte
el que no escusó el servirte.
(Montemayor 1588, ff. 14v-15r)

Se ha hablado mucho de la influencia petrarquista en los cancioneros y por eso no podemos obviar la opinión tan generalizada como probada de que existe una doble relación en la lírica petrarquista de principios del XVI: un petrarquismo cortesano en los versos de ocho y un petrarquismo ortodoxo en los versos de once. Y esta doble relación, según Álvaro Alonso, aunque no sea matemática pura, sí parece ser «una tendencia general de la lírica renacentista» (2005, p. 246).

A pesar de que la dos tipologías epistolares de Montemayor comparten los lugares comunes propios del género amoroso cancioneril, creo que el «pedigrí esencialmente petrarquista» (1979, p. 36) es más notorio en las epístolas en endecasílabos, a Márfida y Vandalina, que en las cartas (*Cancioneros* 1558, 1562, 1588). Así, en la *Epístola I* (a Márfida), el poeta expresa más sinceramente un dolorido sentir anímico y admite que su alma

ya no es dueña de sí misma porque se ha transformado en la de ella. En el plano de lo sentimental, la ideología neoplatónica se cuele, pues, entre los endecasílabos de la epístola amorosa, especialmente en el tratamiento más humanizado y cálido de los afectos del alma:

[...] Mas no hay cosa en mi alma que sea suya,
ni puede en modo alguno mudarse,
aunque mi vida triste se concluya.

Pues no pudo bastar el transformarse
en ti, quedando yo desamparado
para poder contigo conformarse.

¿Cómo podrá quien vive en tal estado
hazer lo que no pueda la fortuna,
ni amor, ni fe, ni pena, ni cuidado?
(Montemayor 1554, f. 41r)

Por el contrario, la escritura de la *Carta I* parece ser una respuesta motivada por los supuestos reproches de la amada-señora y por la orden de ruptura de la relación que ella misma ordena, por lo que el poeta le responde justificando «su partida», si bien, antes, con insistentes justificaciones y legítimas recriminaciones:

CARTA I

Si algún desgusto te diere,
señora, en esto que hago,
cada cual terná su pago
de lo que el otro sintiere;
yo, pues me mandas que parta
tan presto de tu presencia;
tú, tomando yo licencia
para escribirte esta carta.
(Montemayor 1588, f. 30r)

El amor es realmente vivido como un sentimiento agridulce y un juego de sentimientos múltiples y contradictorios. Vemos que la compilación epistolar de Montemayor, en su doble modalidad, comparte temas de recurrencia cancioneril, ausmarquiana y petrarquista que toman vida en las formas más comunes de manifestación amorosa: quejas y lamentos, servicios prestados no reconocidos, querellas de amor, crueldades y maltratos a causa de la no correspondencia amorosa o de la ausencia de la amada. Y que, en definitiva, ambas tipologías, 'carta' y 'epístola',

comparten este excéntrico pero real y verdadero sentimiento; sin embargo, el estilo de la discursividad sentimental presenta diversidad de tonos y matices. El poeta expresa en la «carta» su amor como una experiencia negativa con pérdida de libertad y el desdén como un reflejo negativo con mala luz, como se dice en la *Carta III*:

Mis cartas no quieres vellas;
ved qué hace un desacuerdo;
sé que las palabras pierdo
y el tiempo que gasto en ellas,
pero es cosa demasiada
el quejarme desto yo,
que quien libertad perdió
perder palabras no es nada.
(Montemayor 1588, ff. 9v-10r)

El lenguaje es avalado por un tono sentimental grave y sentencioso, lleno de antítesis y paradojas que forjan más un debate ético sobre derechos y deberes de la relación amorosa que un credo intimista y sentimental con matices conmovedores de ternura, melancolía y delicadeza que sí pueden reconocerse en las epístolas en tercetos a Márfida o a Vandalina:

[...] Y está el amor que tengo tan perfecto,
Que digo mi contento a cada cosa:
«señora, tuyo soy y a ti sujeto».
(Montemayor 1588, f. 82r)

Como afirma Alvaro Alonso, «en vano buscaríamos referencias a la bella donna con gli occhiali» en la vieja poesía cancioneril (2005, p. 242). Obviamente, el tópico de la *donna angelicata* tampoco aparece en las cartas octosilábicas de Montemayor, donde no hay apenas referencia a los ojos ni a la belleza de la amada, salvo algunas menciones en forma de súplica o desafío:

CARTA VI

Pues vuelve ya, mi señora,
esos tus ojos crueles;
di fingiendo que te dueles
de este triste que te adora;
que si el tiempo lo concierta
con sus idas y venidas,
de muchas cosas fingidas
viene a hacerse una cierta.
(Montemayor 1588, ff. 53v-54r)

San Agustín hablaba de que la carta ofrece la oportunidad del conocimiento interior («interior intimo meo»); el emisor da a conocerse y, al escribir, se para en la reflexión sobre sí mismo. Por ello decimos que la carta es espejo del alma («facies interioribus hominis speculum mentis») y la comunicación entre corresponsales, reflejo de dos almas concomitantes, lo que es plausible en las epístolas a Márfida, y que, por el contrario, no sucede así en las cartas octosilábicas de tradición cancioneril, porque en ellas sólo se pone en evidencia el alma atormentada del amante frente al reflejo negativo que proviene de la impersonal y desdeñosa amada. De ello se desprende ese discurso avinagrado de meras lucubraciones y lamentos carentes tal vez de real sustento que caracteriza y distingue la retórica de la ‘carta de amores’ de la ‘epístola amorosa’, en cuyo discurso se deslizan expresiones neoplatónicas y manifestaciones petrarquistas que surten un efecto más sincero y conmovedor en los cauces de una estética nítida y luminosa en la que los ojos y la mirada tienen un poder sustancialmente espiritual y anímico de la *Epístola I*:

Que esta mi alma goce en contemplarte,
aunque contemples otra; no imagines
que te contemplo yo por enojarte.

[...] Tu ser, tus claros ojos y serenos
no pueden olvidar a quien miraren,
y de esto están los míos de agua llenos.
(Montemayor 1588, f. 90r)

No obstante, en el sublime y espiritual ambiente pastoril de *La Diana* y en las redondillas de la *Carta de Arsenio-Arsileo*, Montemayor hace una excepción a esta regla en el uso de la tradición cancioneril, y aquí el octosílabo, con la naturaleza como telón de fondo, se impregna de un lirismo intimista petrarquizante con tonos de resonancia bíblica:

CARTA DE ARSENIO A BELISA

Pastora, cuya ventura
Dios quiera que sea tal
que no venga a emplear mal
tanta gracia y hermosura;
y cuyos mansos corderos
y ovejuelas almagradas
veas crecer a manadas
por cima destes oteros.

Oye a un pastor desdichado,
 tan enemigo de sí
 cuanto en perderse por ti
 se halla bien empleado.
 Vuelve tus sordos oídos,
 ablanda tu condición
 y pon ya ese corazón
 en manos de los sentidos.

Vuelve esos crueles ojos
 a este pastor desdichado,
 descuídate del ganado,
 piensa un poco en mis enojos.

[...] Pues guarte y vive con tiento,
 que de amor y de ventura
 no hay cosa menos segura
 que el corazón más exento;
 y podría ser así
 que el crudo amor te entregase
 a pastor que te tratase
 como me tratas a mí.
 (Montemayor 1996, pp. 143-144)

A pesar de que ambas tipologías se ajustan de modo poco convencional a los cánones retóricos propios del género epistolar, la epístola endecasilábica, más integrada en los esquemas de la introspección petrarquista y del neoplatonismo, ofrece lo que Ruiz Pérez llama el «doble mecanismo de confesión-conversión» (2000, p. 46), proceso por el que el enamorado se complace en un dolor que le ennoblece sin esperar premio o galardón. Por el contrario, la carta octosilábica, siguiendo los modelos cancioneriles de la queja y el lamento desesperado por causa de un amor fatuo o loco (cfr. Sternberg 2010) – de pasión y compromiso por parte del amado y carente de todo vínculo y esperanza –, invalida ese proceso intimista de «confesión-conversión» que tan fundamentalmente catártico sería para el ‘yo’ poético y fuente de coherencia y autenticidad. Por tanto, la falta de intimidad y cuidado por parte de la amada-señora no correspondiente enajena al amado llevándole a un proceso psíquico de mecanismo neurótico-masoquista, cuya intensidad se hace más ostensible en el discurso de la carta octosilábica.

Teniendo en cuenta que ambas tipologías fueron escritas en un momento crucial de la poesía renacentista en el que pervivieron las viejas formas de la lírica cancioneril castellana junto a las nuevas italianistas, he intentado tratar de establecer que, entre los doce ejemplares del estereotipo epistolar que

configura el breve epistolario de Montemayor, se da una clara delimitación tipológica entre las cartas octosilábicas y las epístolas endecasilábicas. Como dice Pedro Ruiz Pérez, «del Parnaso estático y fijado por una tradición canónica y canonizadora se aprecia un desplazamiento a la proliferación de parnasos cambiantes, nacionales y cercanos al poeta» (2004, p. 79).

Bibliografía

- Agustín (1955). *Confesiones*, vol. 3. Madrid: BAC.
- Alonso, Álvaro (2005). «Petarquismo en octosílabos». *El 'Canzoniere' de Petrarca en Europa: Ediciones, comentarios, traducciones y proyección*, núm. monogr., *Cuadernos de filología italiana*, 12, pp. 235-246.
- Alonso, Dámaso; Blecua, José Manuel (eds.) (1975). *Antología de la poesía española: Lírica de tipo tradicional*. Madrid: Gredos.
- Castillejo, Cristóbal de (1998). *Obra completa*. Edición de Rogelio Reyes Cano. Madrid: Biblioteca Castro.
- Castillo, Carmen (1974). «La epístola como género literario: De la Antigüedad a la Edad Media Latina». *Estudios clásicos*, 73 (18), pp. 427-442.
- Castillo, Hernando del (1958). *Cancionero General*. Edición de Antonio Rodríguez Moñino. Madrid: Real Academia Española.
- Cicerón, Marco Tulio (1815). *Cartas escogidas de Cicerón para uso en las escuelas de Gramática de la compañía de Jesús*. Madrid: Impresor de cámara de su Majestad.
- Close, Lorna (1997-2012). «El petarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de la discriminación» [en red]. En: Fernández Mosquera, Santiago (ed.), *Antología crítica sobre la poesía amorosa de Quevedo*. Madrid: Centro Virtual Cervantes. URL http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/close.htm (2017-04-01).
- Díez Fernández, Ignacio (2000). «Notas sobre la carta en octosílabo». En: López Bueno, Begoña (ed.), *La epístola*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 151-180.
- Esteva de Llobet, María Dolores (2009). *Un advenedizo portugués en la corte castellana*. Barcelona: PPU.
- Frenk Alatorre, Margit (1966). *La lírica española de tipo popular: Edad media y renacimiento*. México: UNAM.
- Jorge de Montemayor (1554). *Las obras: Cancionero*. Amberes: Juan Steelsio.
- Jorge de Montemayor (1558). *Segundo Cancionero espiritual*. Amberes: Juan Lacio.
- Jorge de Montemayor (1558). *Segundo Cancionero*. Amberes: Juan Lacio.
- Jorge de Montemayor (1562). *Segundo Cancionero*. Zaragoza: Vda. de Bartolomé Nágera.

- Jorge de Montemayor (1588). *La Diana*. Valencia: Juan Mey.
- Jorge de Montemayor (1996). *Poesía completa*. Madrid: Biblioteca Castro.
- Lapesa, Rafael (1989). «Cartas y decires o lamentaciones de amor: desde Santillana y Mena hasta don Diego Hurtado de Mendoza». In: Perinián, Blanca; Guazzelli, Francesco (a cura di), *Symbolae Pisanae: Studi in onore di Guido Mancini*. Pisa: Giardini, pp. 295-310.
- Lapesa, Rafael (1997). «Cartas y decires o lamentaciones de amor: desde Santillana y Mena hasta don Diego Hurtado de Mendoza». En: *De Berceo a Jorge Guillén: Estudios literarios*. Madrid: Gredos, pp. 78-97.
- Le Gentil, Pierre (1949). *La poesie lirique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age*. 2 vols. Rennes: Plihon.
- López Bueno, Begoña (2000). «El canon epistolar y su variabilidad». En: López Bueno, Begoña (ed.), *La epístola*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 11-26.
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana (1988). *Obras completas: Serranillas, canciones y decires*. Barcelona: Planeta.
- López Estrada, Francisco (2000). «La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación». En: López Bueno, Begoña (ed.), *La epístola*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 27-60.
- López Estrada, Francisco (1984). *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Madrid: Taurus.
- Indurain, Domingo (1988). «Las cartas de amores». En: *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid: Gredos, pp. 487-495.
- Martínez Millán, José (1992). «Grupos de poder en la corte durante el reinado de Felipe II: la facción ebolista, 1554-1573». En: *Instituciones y élites de poder en la monarquía hispana durante el siglo XVI*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Martínez San Juan, Miguel Ángel (1996). «Revisión del concepto 'lo horaciano' en las epístolas morales del Siglo de Oro español». *Bulletin Hispanique*, 98 (2), pp. 291-303.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1946). *Orígenes de la novela*, vol. 2. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Montemayor, Jorge de (1974). *Los siete libros de la Diana*. Madrid: Espasa Calpe.
- Montemayor, Jorge de (2006). *Segundo Cancionero espiritual*. Edición de María Dolores Esteva de Llobet. Kassel: Reichenberger.
- Montemayor, Jorge de (1939). *Las obras (Cancionero de 1554)*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Montero, Juan (2004). «Sobre imprenta y poesía a mediados del siglo XVI». *Bulletin Hispanique*, 1, pp. 92-96.
- Murphy, James J. (1974). *Retórica medieval*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, Antonio (1984). «El 'Cancionero petrarquista' de Garcilaso». *Dicenda*, 3, pp. 98-115.

- Recio, Roxana (1993). «Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el modelo del *Triunfo de Amor* de Juan del Encina». *Hispanófila*, 109, pp. 1-10.
- Recio, Roxana (1996). *Petrarca en la Península Ibérica*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Rivers, Elías (1993-94). «La epístola en verso del Siglo de Oro». *Draco*, 5-6, pp. 13-31.
- Ruiz Pérez, Pedro (2000). «La epístola entre dos modelos poéticos». En: López Bueno, Begoña (ed.), *La epístola*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 311-372.
- Ruiz Pérez, Pedro (2004). «Espejos poéticos y fama literaria: las epístolas en verso del siglo XVI». *Bulletin Hispanique*, 1, pp. 45-80.
- Sternberg, Robert J. (2010). *La naturaleza del amor*. Barcelona: Planeta.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

El rey Sebastián en las elegías de Fernando de Herrera y Barahona de Soto

Alberto Maffini

(Università degli Studi di Milano, Italia)

Abstract The untimely death of King Sebastian I of Portugal was an event of dramatic consequences for the entire Iberian Peninsula. While Portuguese writers betted on a surprising and unexpected comeback of their last king, Spanish literates aimed to protect the fragile union of the two crowns that had taken place. In poetry especially they celebrated Sebastian's memory, reminding the readers how he had died a heroic death, so that no usurper was allowed to claim the throne from its rightful owner, King Philip, who was to create a dynasty that would eventually avenge his nephew. This wish created an intertextual link between the two elegies of Fernando de Herrera and Barahona de Soto, which both applied similar textual strategies and metaphors. Moreover, some crucial changes to the psychological profile of the new, fictional king were made to better serve the cause of unification.

Sumario 1 Introducción. – 2 El Sebastián de los poetas: Fernando de Herrera y Luis Barahona de Soto.

Keywords Fernando de Herrera. Intertextuality. King Sebastian. Barahona de Soto. Portugal.

1 Introducción

Si tuviéramos que condensar en pocas líneas el ambivalente sentimiento que engendró en Portugal la asunción de la corona por parte de Felipe II, con dificultad encontraríamos mejores palabras que las dirigidas por una regatona de Lisboa a su nuevo rey mientras entraba en la ciudad. Afirmaba orgullosamente que ella y sus paisanos «recibían y juraban a Su Majestad por su Rey y Señor en tanto que venía el rey Sebastián, pero que viniendo se había de volver con Dios a Castilla y le había de dejar el reino» (Bouza 1998, p. 58).

Sobre la batalla de Alcazarquivir y su trágico epílogo se han derramado ríos de tinta, tanto por parte de los historiadores como de los literatos.¹ El sebastianismo, entendido como sentimiento de espera mesiánica del

1 La batalla de Alcazarquivir está por supuesto citada en todas las principales obras de historia del Portugal; entre ellas recordamos aquellas escritas por Queirós Veloso, quien más ha profundizado el análisis de la figura histórica del rey don Sebastián y en repetidas ocasiones (1943, 1946, 1951). En literatura, la batalla ha sido representada en el teatro inglés (Peele [1594] 1907) y español (Lope de Vega [1563-1564] 1994).

regreso del rey perdido (y arrepentido), cuando no como rechazo de una realidad de desamparo e incertidumbre a favor de una telaraña de supersticiones y *saudade*, ha sido el producto más notable de una ideología que intentaba salvaguardar con los escasos medios disponibles la independencia del país luso. Por esta razón, el sebastianismo se ha vuelto, en el extremo más occidental de la Península Ibérica, un tópico literario frecuentadísimo y fecundo, que continúa, aun a distancia de cuatro siglos, influenciando e incluso caracterizando la mentalidad portuguesa.²

Bastaría echar una ojeada al estudio de Machado Pires (1971) para darse cuenta de que el sebastianismo no es ningún fenómeno esporádico en la historia cultural portuguesa, sino que, definido y constante en sus atributos generales, pervive en todos los géneros literarios hasta bien entrado el siglo XX. Es más: el decidido esfuerzo que los intelectuales portugueses han puesto en esta operación ha derivado en un desdoblamiento del personaje del rey. El Sebastián desconsiderado e impaciente, el Sebastián histórico, que contra el consejo de sus influyentes y expertos tíos había conducido a sus tropas a una muerte cierta en Marruecos, se ha vuelto - excepto que para los historiadores - pálida sombra. En el imaginario colectivo se ha quedado pues su trasunto, tal y como ha sido descrito en la ficción: el Sebastián encubierto, mendigo y penitente por elección propia, forjado en las pesadumbres y en los dolores y, por ende, más unido aún a su pueblo.

Es cierto que la desaparición de don Sebastián y sus consecuencias dinásticas afectaron notablemente también a España, aunque de forma diferente respecto a Portugal. La asunción de la corona portuguesa por parte de Felipe II comportó la necesidad de legitimar esta sucesión, objetivo que se persiguió especialmente, en el tiempo que se mantuvo la unión de las dos coronas, en la poesía y en el teatro. Se pretendía celebrar la memoria del rey caído en combate, insistiendo así en la imposibilidad de su vuelta, al tanto que se otorgaba a sus sucesores el papel de tomar venganza sobre los infieles que tan pesado agravio habían causado.

Ejemplo de esta tendencia son las canciones de Fernando de Herrera y Luis Barahona de Soto que se analizarán a continuación. Sin embargo el cuadro queda abierto para analizar también las relaciones que mantienen en el ámbito teatral los intentos de Lope de Vega en la *Tragedia del rey don Sebastián y bautizo del príncipe de Marruecos* (1563-1564) y *La jornada del rey don Sebastián en África* de Luis Vélez de Guevara (2014), con su posterior refundición por parte de Francisco de Villegas (1663), rubricada después de la guerra de independencia portuguesa.

2 Opinión compartida, entre los otros, por Unamuno: «Los españoles, en el fondo, creemos menos en los milagros, ni aun en los de la ciencia. Y no es por escépticos; es porque aun tenemos alguna fe en nosotros mismos. No esperamos en la vuelta de ningún don Sebastián» (Unamuno 1930, p. 30).

Hasta el día de hoy, en el ámbito de la literatura española, los estudiosos se han ocupado principalmente de investigar cada obra individualmente, sin poner en comunicación las diferentes visiones del desafortunado monarca dentro del mismo género, ni reflexionar sobre los cambios que éstas van experimentando a paso de la evolución histórica. Este trabajo aspira, pues, a trazar unas líneas de continuidad, por lo menos en el ámbito de la poesía, aclarando las posibles relaciones intertextuales entre las dos canciones citadas, y esbozando un primer perfil literario del rey don Sebastián, al tiempo que abre el camino a la realización de un trabajo similar sobre las obras teatrales que tratan del mismo tema, para así dar cuenta finalmente de su evolución en concordancia con los sucesos políticos e históricos del tiempo.

2 El Sebastián de los poetas: Fernando de Herrera y Luis Barahona de Soto

Andaluces ambos, Fernando de Herrera y Luis Barahona de Soto encomendaron a sus plumas el lamento por la muerte del rey don Sebastián. Si la Canción I del 'Divino' es muy conocida, hasta el punto de ser incluida entre las cien mejores poesías de la lengua castellana por Menéndez y Pelayo (1908), menor suerte tuvo la más extensa de su compañero lucentino, quizás por la dispersión que sufrieron los versos de Barahona, tras la muerte del autor, hasta la primera edición moderna de Rodríguez Marín (1903). Nuestras reflexiones encuentran su punto de partida en un artículo de Toledano Molina, quien, a propósito de las relaciones entre ambas composiciones, escribe: «No aparecen afinidades temáticas o estilísticas notables entre la canción de Barahona y la de Herrera, salvo el tema central, más abundantemente descriptiva en el primero, [...] de expresión más condensada en el segundo» (2001, p. 302).

Sin embargo, su juicio no resulta del todo satisfactorio, pues deja algunas cuestiones pendientes, con preguntas que no podemos soslayar. ¿De verdad podemos excluir cualquier contacto intertextual entre los dos poemas, sabiendo, como sabemos, que ambos poetas se citaban mutuamente con sonos de amistad y elogio?³ Y, en el caso de que este

3 Entre ellos recordamos, por parte de Herrera, la dedicatoria del soneto LIX de *Algunas obras* (1582), la inclusión de dos poemas originales y de dos traducciones de Barahona en los comentarios herrerianos a los versos de Garcilaso (1580) y la invitación a cambiar el Dauro por el Betis en el soneto III, 68 de *Versos* (1619) (cfr. Toledano Molina 2001, pp. 295-297). El prejuicio de una animadversión de Barahona hacia el sevillano, tradicionalmente vislumbrada en el soneto «Esplendores, celajes, riguroso», fue definitivamente desmontado por Lara Garrido (1981, pp. 93-117), mientras permanecen como testimonios de la amistad que Barahona profesaba a Herrera los dos sonetos laudatorios «Dichosa ¡oh gran Herrera! es vuestra ira» impreso en el libro III de *Versos*, y «En tanto que admirado vas cogiendo»,

contacto llegase a existir, ¿sería posible establecer un orden cronológico entre los textos?

Defendemos la hipótesis de que sí se produjo un contacto entre los dos autores. Más aún: que el texto de Herrera sirvió a Barahona como punto de partida para el suyo. Comencemos, pues, nuestro análisis destacando los versos que identifican a los portugueses derrotados. En Herrera:

¿Son estos, por ventura, los famosos, | los fuertes y beligeros
varones | que conturbaron con furor la tierra, | que sacudieron reinos
poderosos, | que domaron las órridas naciones, | que pusieron desierto
en cruda guerra | cuanto enfrena y encierra | el mar Indo, y feroces
destruyeron | grandes ciudades. (1985, pp. 376-379, vv. 53-61)

Y en Barahona:

¿No son, por dicha, aquestos que esparcidos | y rotos cuerpos ves en las
arenas | de la abrasada y dura Libia aquéllos | por mil naciones varias
conocidos, | desde do el sol las gentes mira apenas | a do las tiñe y tuerce
los cabellos? | ¿No son aquéstos los ingenios bellos | que, el ancho mar
Océano surcando, | llegaron a los reinos de la Aurora | y al sol hicieron
levantar del lecho? | ¿Faltóles, por ventura, el noble pecho | que monstros
y peligros fue domando? | ¿Faltóles el pugnante brazo ahora, | que, tan
en su provecho, | dejó enlazado un yugo a tantas frentes, | a nuestros
ojos varias y aun extrañas? (Rodríguez Marín 1903, p. 765, vv. 41-56)

A pesar de lo tópico de las situaciones presentadas (el valor en batalla, la conquista de los mares y de lugares remotos), el eco de la canción herreriana puede aun percibirse con claridad en Barahona a través de las técnicas retóricas de la amplificación, de la variación y de la inversión. Baste, como ejemplo, notar las parejas que insisten en los mismos temas: «por ventura»/«por dicha», «mar Indo»/«Océano», «famosos»/«por todas las naciones conocidos», y la afinidad sintáctica, manifestada a través de la serie de preguntas retóricas que abren ambas secuencias. Todos los recursos empleados se dirigen así hacia una común sensación de desconcierto, que lleva de manera natural a preguntarse: ¿cómo fue posible este desastre? ¿Qué ha sido del comandante de este formidable ejército? Registramos, por otra parte, la ausencia del nombre del rey Sebastián, casi como en un caso de *damnatio memoriae*, en los dos poemas.⁴

impreso en los preliminares de la famosísima edición que el sevillano estaba preparando de los versos de Garcilaso.

⁴ Se podría argüir que, en efecto, el nombre del rey Sebastián está presente en los títulos de ambas elegías, pero cabe también recordar que, según la praxis editorial del tiempo, estos mismos títulos fueron probablemente añadidos posteriormente.

Una misma metáfora arbórea conforma las dos canciones, expresando un duro juicio sobre el reino portugués, que recibiría así su merecido castigo divino. En realidad, las dos canciones dejan que las figura del rey y del reino portugués se superpongan y aparezcan a contraluz a través de una misma metáfora arbórea. Barahona se refiere al reino de los Avís en los versos: «¿Y cuál no hizo al fiero golpe escudo, | que así troncó la planta por quien llora | la triste Lusitania desgredada?» (Rodríguez Marín 1903, p. 765, vv. 84-86), mientras que Herrera lo parangona a un «[...] hermoso | cedro del alto Líbano», que «[...] elevóse con su verde cima, | i sublimó la presunción su pecho, | desvanecido todo i confiado, | haziendo de su alteza sólo estima: | por esso Dios lo derribó deshecho, | a los impíos i agenos entregado, | por la raíz cortado» (1985, pp. 376-379, vv. 79-85).

La mano que cortó la vida de Sebastián, y que Barahona identifica con la suerte contraria, en Herrera toma la forma de la misma providencia divina que había otorgado la victoria de Lepanto, tema de la otra famosísima canción heroica herreriana, y que castigaba de esa manera la ὑβρις de los portugueses. Destaca la elección del cedro en este ámbito como árbol símbolo de soberbia y destinado a doblarse sobre su mismo tronco por haberse elevado más allá de sus posibilidades (Picinelli 1680, p. 90), pero tampoco hay que olvidarse de la asociación metonímica establecida ya en la Biblia y en los poemas homéricos entre los cedros y los navíos, que lo hace símbolo perfecto del imperio marítimo portugués.⁵

Esta no es la única referencia que podemos atribuir al rey Sebastián en la canción de Barahona. A él se dirigen también los élegos versos: «y tú más miserable, pues te cupo, | sujeto a las estrellas, un gobierno | muy de naturaleza inestable, y tierno; | que no se les sujeta el que es sesudo | y el que vencer sus movimientos supo: | que a nadie fuerza el justo influjo eterno!» (Rodríguez Marín 1903, p. 765, vv. 35-40). Siguiendo las costumbres de la época, y con una superstición más apremiante por la precariedad de la situación dinástica del reino, el doctor y astrólogo de corte Fernán Abarca Maldonado se empeñó en elaborar la carta astral del pequeño Sebastián nada más este había dado su primer vagido. El pormenorizado estudio que Johnson (2013) hizo de la misma nos coloca frente a otra cuestión: Barahona ignoraba, y es más, contradecía por completo en estos versos los detalles del horóscopo de Sebastián. En la previsión que se hizo, leemos de hecho: «Mercurio i a lluã estando em signos fixos i moui | mento tardo imcliaõ a uontade deste nacido a ser | constante i firme nas cousas que propuser de fazer» (Johnson 2013, p. 26).⁶ A pesar de que la astrología no

5 Esta es una variante de la tradicional asociación navíos/abetos, que encontramos también ejemplificada en los emblemas de Alciato (2009).

6 El horóscopo completo se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa, Reservados, COD 8920, ff. 39v-41v. En el apéndice del artículo citado puede consultarse la transcripción del texto.

puede considerarse en ningún caso una ciencia exacta, el desarrollo de un temperamento obstinado por parte del soberano fue, sin embargo, uno de los máximos aciertos del astrólogo, que en otras ocasiones, y sobre todo en la previsión de la actitud amorosa y de las relaciones entre Sebastián y las mujeres, no tuvo tanta suerte.⁷

¿Cuál fue entonces la razón que impulsó Barahona a mistificar, conscientemente o no, uno de los aspectos más característicos del temperamento de don Sebastián? La respuesta puede llegar solo siguiendo un razonamiento lógico y coherente con el resto de la canción, recordando, pues, cómo la derrota de los portugueses mostraba «cuán fácilmente se deshace y muda | el fresco aliento del favor humano» (vv. 121-3), lo que equivale a atribuir a la suerte un papel decisivo a la hora de determinar el destino de la batalla.

Con ello Barahona no contradice la ortodoxia católica, más bien se dispone a juzgar el efecto combinado de la inclinación de los astros y del albedrío humano, según la costumbre de su tiempo. De ahí desciende la atribución del adjetivo «tierno» a Sebastián, es decir, débil, por no saber poner remedio a la suerte que le había puesto en el gobierno en tiempos tan difíciles – esta es la correcta lectura del adjetivo «inestable». En este cuadro desalentador destaca por contraste el ideal del hombre «sesudo», que Barahona menciona a continuación, y para el cual el influjo de la suerte es irrelevante, pues él sí sabe contrarrestar sus adversidades.

A través de estas indicaciones encontramos así reunidas las dimensiones individual y colectiva de la derrota; se guarda cierto respecto al rey Sebastián, pero el mismo revela cierta impotencia frente al castigo que el orgullo y altivez de la nación lusitana habían preparado. Esta reflexión sobre los defectos endémicos del pueblo portugués es clave para entender la distancia que todavía persiste en la canción de Herrera entre españoles y portugueses, donde el poeta en ningún caso deja que su corazón se ablande ante el desastre, porque, dada su naturaleza de castigo divino, es justo y merecido. Sin embargo, la providencia divina no puede permitir que los infieles al final prevalezcan. Desvelando la motivación auténtica que le había empujado a escribir, Herrera llega a desear, en el cierre de su canción, la puesta en marcha de una sangrienta venganza por mano de los españoles.

7 «Digo que este nacido sera muito dado a seus prazeres como a molheres... A lluã em a quarta parte oriental diz que elle sera casado em sua mocidade i sera sua molher boa e honesta que he significada por Júpiter em a septima casa... A imda que Vénus no signo de capricornio lha daa inclinação gramde nas cousas venereas. A imda que esto sera com legitimo matrimonio. O tempo do qual se achara pelas dirreiçãos i as emcerra Vénus e na omezena casa promete filhos o questa firmado pola cabeça do dragão de Júpiter e de Mars em a quinta casa i serão estes filhos nobres fermosos e bem fortunados» (Johnson 2013, p. 27-29). Sebastián aborreció constantemente la compañía de las mujeres, mostrando, como mínimo, cierta tendencia a la misoginia. Sobre la cuestión de la sexualidad de Sebastián (cfr. Johnson 2013).

Necesitamos profundizar en el análisis de este núcleo temático de las relaciones entre Portugal y España a la hora de avanzar una hipótesis sobre la cronología de los dos poemas. En Herrera, como acabamos de ver, la distinción entre las nacionalidades se percibe aún muy fuerte, mientras que en Barahona esta resulta más difuminada, al punto que es España directamente quien llora a los caídos de Alcazarquivir como si fuesen hijos suyos:

...¡oh España mía! | que a la memoria de otros siglos pienso | encomendar tu gloria destrozada, | tu honra y tu belleza lastimada [...] ¿Cómo podrá escuchar el descendiente | de la nobleza tuya, el que se espera | monarca universal del agua y suelo, | que, cuando más gloriosa y floreciente, | señora casi de una y otra esfera, | favorecida de uno y otro cielo, | cortase con tan flaco acero el vuelo | de tus preciosas alas el desnudo | y bárbaro poder del Africano, | mil veces a tus pies encadenado? (Rodríguez Marín 1903, p. 765, vv. 14-17 y 21-30)

La Península Ibérica se configura, a través de la unión de las coronas española y portuguesa en la persona del rey Felipe II, como *unicum*, causando una peculiar fusión de expectativas y sentimientos. En estos mismos versos se describe como inminente el advenimiento de un nuevo Mesías - el mismo Felipe o un heredero suyo -, tal y como lo esperarán los portugueses durante largo tiempo, y cuya característica más notable será el dominio universal sobre el agua y la tierra, tanto en el hemisferio oriental luso como en el occidental español, ya fusionados. Este cuadro y estas aspiraciones que reflejan el nuevo ordenamiento del mundo después de que los enlaces dinásticos hubiesen producido sus efectos, nos incitan, pues, a proponer la hipótesis de una composición más tardía del poema de Barahona, cuando el asentamiento de Felipe II en su nuevo rol de Felipe I estaba ya en fase avanzada y se quería presentar la unión de las coronas como evento irreversible, además de fecundo para toda la península.

En conclusión, en estas dos canciones notamos la presencia de una mirada severa sobre la figura de Sebastián, sintomática de un juicio que, aún con el respeto que en el siglo XVI se debía a la figura del rey, se asemeja mucho al que expresarán los historiadores de las centurias posteriores. Al mismo tiempo, las dos canciones, y la de Barahona en particular, son manifiestos de una nueva ideología sobre la unidad peninsular, que se funda y aprehende desde la derrota de Alcazarquivir, proponiendo corregir el fatalismo portugués con el pragmatismo español, para entregar a un nuevo Mesías y monarca universal los instrumentos con que dominar el mundo entero.

Bibliografía

- Alciato, Andrea (2009). *Il libro degli emblemi*. Edición crítica de Mino Gabriele. Milano: Adelphi.
- Bouza, Fernando (1998). *Imagen y propaganda: Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal.
- Herrera, Fernando de (1985). *Poesía castellana original completa*. Edición crítica de Cristóbal Cuevas. Madrid: Cátedra.
- Johnson, Harold Benjamin (2013). *Sebastian King of Portugal: Four Essays*. Richmond: Wheatmark.
- Lara Garrido, José (1981). «Barahona de Soto y Herrera: clarificación de un tópico», *Archivo hispalense*, 197, pp. 93-117.
- Machado Pires, Antonio (1971). *Don Sebastião e o Encoberto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1908). *Antología de los poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y ca.
- Peele, George [1597] (1907). *The Battle of Alcazar*. Edición de Frank Sidgwick. London: Chiswick Press.
- Picinelli, Filippo (1680). *Mondo simbolico*. Milano: Stampatore archiepiscopale.
- Queirós Veloso, José Miguel de (1943). *Don Sebastián (1554-1578)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Queirós Veloso, José Miguel de (1945). *Estudos Históricos do Século XVI (Subsídios para a História Portuguesa)*. Lisboa: Academia Portuguesa de História.
- Queirós Veloso, José Miguel de (1946). *O reinado do Cardeal D. Henrique. A Perda da Independência*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- Rodríguez Marín, Francisco (ed.) (1903). *Luis Barahona de Soto: Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Toledano Molina, Juana (2001). «La pérdida del rey don Sebastián en Luis Barahona de Soto y en Fernando de Herrera». En: Cruz Casado, Antonio (ed.), *Luis Barahona de Soto y su época = Actas del Congreso Internacional* (Lucena, 2-5 de noviembre de 1995). Lucena: Ayuntamiento de Lucena, pp. 295-308.
- Unamuno, Miguel de (1930). *Por tierras de Portugal y España. Obras completas*, vol. 9. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Vega Carpio, Lope de [1563-1564] (1994). *Tragedia del rey don Sebastián y bautizo del príncipe de Marruecos*. En: *Obras completas*, vol. 8. Madrid: Turner.
- Vélez de Guevara, Luis (2014). *La jornada del rey don Sebastián en África*. Edición crítica de William R. Manson y C. George Peale. Newark: Juan de la Cuesta.
- Villegas, Francisco de (1663). «La gran comedia del rey don Sebastián». En: *Parte XIX de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Pablo del Val, ff. 60v-77.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La inversión paródica de la *semplicetta farfalla* y de otros motivos amorosos en el *Aula de cortesanos* (1547)

María del Rosario Martínez Navarro
(Universidad de Sevilla, España)

Abstract One of the main representative authors of anti-court literature was the poet Cristóbal de Castillejo (1490?-1550). Our study aims at launching a reflection on the importance of Castillejo's works where flattery is presented as a satirized topic, especially in his dialogue entitled *Aula de cortesanos* (1547), which is one of the most important compositions in his career. Flattery, one of the major vices of the courtier, is associated in Castillejo's works with fake love as opposed to the idealized traditional conceptions. To describe the presence of this vice at the court, Castillejo uses traditional love topics which he distorts with humor. For instance, the metaphor of the *semplicetta farfalla*, which was popularized through Petrarchist poetry, is ironically used to compare the courtiers' illnesses with their own limerence. Other parts of the composition also foreshadow an interesting parody of the courtly love code which is turned into a purely rhetorical-stylistic exercise.

Keywords Anti-aulic satire. Butterfly. Castillejo. Love. Parody.

En la obra anticortesana del humanista Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, ¿1490?-Viena, 1550) el tema de la lisonja se presenta como uno de los motivos más recurrentes y satirizados, especialmente en sus obras *Diálogo entre la Adulación y la Verdad* (1545) y *Aula de cortesanos* (1547) (cfr. Reyes 1980, p. 28).¹ En este último, la adulación, uno de los vicios más característicos y perniciosos de la corte, pues de ella se derivan sin excepción injusticias y discriminaciones entre los servidores, aparece frecuentemente vinculada al amor interesado, opuesto al de las concepciones idealistas (cfr. Montero 1996, p. 210 n. 229). Para describir su presencia en el espacio cortesano, Castillejo, dentro de la sátira antiáulica y de la corriente del *mare malorum* de las que es máximo representante, emplea y deforma con humor diversos tópicos amorosos que abordaremos en las páginas siguientes a partir del texto seleccionado.

1 Esta publicación ha derivado de una Ayuda para movilidad internacional del personal dedicado a la investigación financiada por el VPPI-US de la Universidad de Sevilla. El trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación «Del Sujeto a la Institución Literaria en la Edad Moderna: Procesos de Mediación» (FFI2014-54367-C2-2-R).

Una de las inversiones más interesantes que encontramos en el diálogo que aquí referimos es la que se hace de aquella conocida metáfora petrarquista de la *semplicetta farfalla* (sonetos XIX y CXLI) para comparar irónicamente los males cortesanos con los males amorosos.

Como es bien sabido, la mariposa que, atraída por la luz, se abrasa en ella, en los textos simboliza la imagen del «amante desesperado que arde y padece por su sentimiento no correspondido, al igual que la mariposa es atraída hacia la luz del fuego y se quema» (Cacho 2003, p. 192). Por citar solo algunos ejemplos, el símbolo está presente en Gutierre de Cetina («Como la simplecilla mariposa | a torno de la luz de una candela»); Diego Hurtado de Mendoza («Cual simple mariposa vuelvo al fuego»); Fernando de Herrera («La incauta y descuydada mariposa | de la belleza de luz rendida»); Luis de Góngora («Mariposa no solo o, no covarde, | mas temeraria, fatalmente ciega»); o Pedro Soto de Rojas («assi la mariposa que fallece, | en la luz alagueña que la engaña»), entre otras numerosas manifestaciones españolas e italianas (cfr. Muñoz Raya 2006, p. 261; Pedrosa 2003, pp. 649-660; Trueblood 1977, pp. 829-837).

La mariposa es subvertida en varias ocasiones por Torquato Tasso a través del mosquito, y ahora, a nuestro juicio, Castillejo la repite y deforma, aunque menos explícitamente que en los versos líneas arriba mencionados y sin ese nuevo sentido erótico que le añaden Hurtado de Mendoza, Ludovico Dolce, Pedro de Medina, Francisco Tárrega o Lope de Vega con la reconversión a pulga (cfr. Cacho Casal 2003, pp. 192-193). En la *Oda II (El Amor Mariposa)* de Juan Meléndez Valdés la mariposa es una máscara del burlón Amor y ahora ella misma es la que atrae hacia sí.

En concreto, en el *Aula de cortesanos* de Castillejo se compara el dolor de los males propios de la experiencia cortesana con el producido por el mal de amores. De esta forma, esa «equipolencia del enamorado con la mariposa» (Cabello Porras 1995, p. 67) de los textos petrarquistas se amplía en el diálogo entablado entre Prudencio y Lucrecio al simple cortesano, quien presenta esos mismos rasgos de «ingenuidad», «estulticia» e «inevitabilidad» de la atracción de la «luz-dama» por el «insecto-poeta» (Serrano 1998, p. 322). Los temerarios cortesanos del *Aula*, al igual que uno de sus protagonistas, el joven e ingenuo aspirante a cortesano Lucrecio, también parece que acuden a la corte atraídos irresistiblemente por ella, sin reparar en el dolor y en la muerte segura que les espera:

Por servir a los señores
o negociar de otra suerte,
sufren duelos y dolores,
y algunas veces la muerte
temerosa,
tras la justicia dubdosa,
andando contino en vela,

o como la mariposa,
 en torno de la candela
 deslumbrados. (vv. 620-629)²

En este sentido, en los versos 2741-2823 del diálogo es satirizada la variada tipología de profesiones y «grados» de los «discípulos y estudiantes| de aquella debota escuela» (vv. 2804-2805) que acuden a la corte y que metafóricamente revolotean como mariposas en busca de medro y reconocimiento (cfr. Reyes 2004, p. 278 n. 493):

que andan allí vigilantes
 en torno de la candela
 del valer,
 por medrar y merescer, (vv. 2806-2809)

Algunos de los desgraciados que han conseguido entrar en esta especie de 'agujero negro' áulico pronto llegan a desear su propio fin, como expresan el autor anónimo de *La vida y hechos de Estebanillo González* (Pedrosa 2003) o el propio Castillejo. En palabras de Serrano de la Torre:

Sobre los esquemas esencializadores de los mitos de Ícaro, Faetón o Leandro, el amor es causado por una influencia externa que llega a identificarse con la muerte, la cual se acepta fatalmente e incluso se desea. (1998, p. 322)

El conocido tópico amoroso de la muerte preferida a la vida por parte del amante no correspondido y preso de su cárcel de amor se trasluce en los versos del salmantino mediante la imagen de aquellos servidores tampoco correspondidos, en este caso por los mudables favores del señor, e igualmente sufridores de la esclavitud y de las contrariedades a las que deben enfrentarse diariamente en tan nefasto ambiente. Para estos cortesanos el óbito se antoja, pues, la única vía para acabar con el padecimiento que supone su fracasada y frustrante vida en el aula:

Pues pensad
 que faltando libertad
 al que sirve y a su dueño,
 qualquiera prosperidad
 deve tenerse por sueño
 y se olvida,

² Para este y los demás textos del *Aula de cortesanos* se ha seguido la misma edición (Reyes 1998).

pues la libertad perdida
y el trabajo, aunque se acierte,
anda en cuenta con la vida,
y el descanso con la muerte. (vv. 3787-3796)

Los versos encierran la misma amargura que estas palabras del también humanista Francisco López de Villalobos en su crónica de *Problemas* (1543):

Assi que estando arrebatado en la dicha contemplacion acorde como buen enamorado de buscar con toda diligencia las mejores formas que yo pudiesse para alcançar la presa: conviene saber: una sossegada y dulce muerte, [...] e paresceme que tal joya como esta no se vende publicamente en la corte [...] y escreui estos versos, que por parecer muy compendiosos y provechosos para los hombres que son como yo, les di la siguiente glossa. Pues dize assi:

Venga ya la dulce muerte
con quien libertad se alcança. (1574, ff. 169r-170r)

El mismo aprovechamiento de esta metáfora de una mariposa que podríamos tildar de 'suicida' o 'auto-inmolada' se aprecia en *La Hora de Todos y la Fortuna con seso*, de Francisco de Quevedo, a unas ciertas «mariposas de *sepancuantos*» que rodeaban a un azotado, y que, según diversos editores modernos, representaba «a los curiales que gravitan alrededor del proceso como mariposas alrededor de la luz» (Pedrosa 2003, p. 652).

Por otro lado, quizás en los versos 3059-3067 del *Aula* se aproveche ágilmente esta imagen metafórica de la candela para reforzar la presencia misma de la muerte y remita a aquella expresión de origen religioso de «estar con la candela en la mano», relacionada con el momento de la expiración (*Tesoro*) y presente, por ejemplo, en *La Diana* de Jorge de Montemayor (cfr. Rallo Gruss 2008, p. 157 n. 90). De hecho, en el verso 3067 aparece la expresión «apagada la candela» para aludir al fin del disfrute del favor real, ya que los desdichados que sin motivo aparente lo pierden se verán entonces abocados a «navegar agua arriba | sin favor» (vv. 3057-3058) en el arriesgado océano que supone el aula. Sin embargo, creemos que la expresión es muy similar a la de «acabarse la candela» (*Tesoro*), por lo que se podría entender en el mismo sentido figurado de esta de «consumirse la vida» (*Tesoro*):

Pero aun suele ser peor,
que aviendo algunos servido
gentilmente a su señor
y hecho lo qu'era devido,
en nonada,
por algo que no le agrada

o por qualquier sospechuela
 es la gracia rematada,
 y apagada la candela. (vv. 3059-3067)

Prudencio se lamenta insistentemente de que el favor y la voluntad del rey cambian en función de la adulación mostrada por el servidor, pues este, como el amor, es caprichoso, voluble e injusto, al olvidar la entrega y fidelidad de su amante. La misma idea expresa el personaje de Filón en el segundo de los *Diálogos de amor* de León Hebreo al afirmar que «el amor hace a los amantes inquietos, dudosos, vacilantes y tempestuosos, como el mar» (Reyes 1986, p. 272; cfr. Morales Blouin 1981, p. 89; Fernández Guillermo 2001, p. 546). El personaje introduce la materia paremiológica a propósito de este motivo recurrente del favor mudable de los reyes, ya que este, «en un refrán extranjero» (v. 2490), pensamos que el de «Favor de señores y temporal de febrero, poco duraderos», mezclado con una cita del *Filostrato* de G. Boccaccio («Giovane donna è mobile, e vogliosa, virtù non sente, né conoscimento, volubil sempre come foglia al vento») es comparado al mes de febrero, pues «febrerillo es un mes corto, voluble y loco; trae viento, frío, nubes y sol, de todo un poco» (Gargallo Gil, Torres Torres 2009, pp. 141-152). Leamos los versos 2481-2498 y 4221-4225:

a voluntad, que no dura,
 del hombre; que en esta vida
 no ay prenda menos segura
 ni durable,
 más incierta y variable;
 y así lo scriven autores,
 no haver cosa más mudable
 qu'el favor de los señores,
 lisongero;
 y en un refrán estrangero
 se compara en movimiento
 al temporal de hebrero
 y a las hojas con el viento;
 de manera
 que al que en señores spera
 le cumple, siendo privado,
 velar bien hasta que muera
 por sustentar lo ganado. (vv. 2481-2498)³

3 Domínguez Bordona ofrece como fuente alternativa los versos latinos «Ridenti domino et coelo ne crede sereno; | nam facili casu dominus mutatur et aura» y cita el proverbio italiano «[Amor di servitore o di donna è] vin di fiasco, se la mattina è buono, la sera è guasto». El equivalente en español sería «Amistad del poderoso, sol de invierno y amor

porque amor
es muy grave engañador,
y assí lo son so sus leyes
las privanças y favor
de los príncipes y reyes; (vv. 4221-4225)

Según se expresa en el *Aula*, el leal privado es traicionado constantemente por su amo, cuyo 'amor' frágil e inestable posa sus miradas, atenciones y favores en otro privado o en ese nuevo 'amante' interesado, igual o más adulator, si cabe. Este falso e inexistente amor mutuo se mueve simplemente por una mera «ostentación | halaguera» (vv. 2453-2454) convenida socialmente y que atenta contra la verdadera significación del término. Castillejo se queja así de la injusticia, arbitrariedad y volatilidad de la obtención de los favores en palacio y, con ello, parodia e invierte con picardía motivos amorosos para satirizar la conducta hipócrita en la corte:

y pensad
no ser gran felicidad,
bien entendidas las leyes,
mucha familiaridad
con los príncipes y reyes;
ni el favor
que muestran al servidor,
porque no es de corazón
ni lo hazen por amor,
sino por ostentación
halaguera,
afeitada por de fuera
por qualque nescesidad
engañosa y verdadera,
que mueve la voluntad
y opinión.
Pero ya que la acepción
proceda del bien querer
y se funde en afición,
según suele acaecer,
la privança,
la gracia, la confiança
y real benibolencia
las menos vezes se alcança

de mujer, duraderos no pueden ser», que vienen a indicar esa misma idea del favor real mudable (1958, p. 145 n. 2495).

por méritos ni por sciencia
ni bondad,
ni aun por grande abilidad,
sino por cierta ocasión,
por antojo o liviandad,
beldad y disposición;
y alcançada,
quanto más está encumbrada,
encarescida y honrosa,
hasta el fin de la jornada
siempre bive peligrosa
de caída,
por holgar y estar tenida
a voluntad, que no dura,
del hombre que en esta vida; (vv. 2444-2482)

Pues los que dezís que van
y son tanto de las gentes
estimados,
servidos y aun adorados,
también son los doloridos,
de muchos importunados
y en secreto aborrescidos,
y an de estar,
si se quieren conservar,
ojo alerta de contino
por no perder su lugar
ni apartarse del camino
del favor,
que con el rey o señor
suelen durar solamente
mientra el caro servidor
l'está delante presente
y le adora,
lisongea y enamora,
haziendo del ladrón fiel;
mas olvídase a la hora
que quita los ojos dél;
y apartado,
aunque aya sido privado
de los íntimos mayores,
presto se halla trocado
por otros nuevos amores. (vv. 2572-2598)

En el *Diálogo de los pajes* de Diego de Herosilla se expone no sin razón que con los señores más puede «una lisonja que cien verdades» (cfr. Rodríguez Cacho 1989, p. 489 n. 24). A este respecto, López-Peláez Casellas anota que en los tratadistas del Barroco «los comentarios dedicados a la lisonja y a los males que puede ocasionar en los incautos son frecuentes» (2006, p. 63), y en sus obras se advertirá del

peligro que representan los aduladores que pueblan la Corte y los perjuicios que pueden ocasionar a los altos dignatarios o incluso al príncipe, sino también de las halagüeñas palabras pronunciadas por el falso amigo o el amante interesado. (p. 63)

Castillejo, siguiendo el modelo del *Misaulus sive Aula* (1518) del alemán Ulrich von Hutten,⁴ muestra igualmente el soberano poder que este vicio tan presente en las aulas profesa sobre todos los cortesanos que aspiran a una mejor posición y describe, de igual forma, los numerosos males que pueden acarrear las palabras lisonjeras. Y es que para sobrevivir en este llamativo, pero a la vez peligroso mundo cortés, se hace necesario un experto manejo de la lisonja y de otras ciencias del arte cortesano:

para lo qual los más buenos
han, Lucrecio, menester
Dios y ayuda por lo menos,
y otras sciencias,
que son odio, competencias
y embidia con los iguales,
lisonjas y reverencias
para con los principales
y privados,
con quien los más estirados,
pretendiendo algún favor,
cumple ser muy bien criados,
y con el rey o señor
mucho más, (vv. 2810-2823)

Pero el cortesano debe asegurarse, además, casi la exclusividad de lisonjear al señor y evitar a toda costa que otros le hagan competencia en este arte y ritual casi reglado:

puestos los pies por compás,
los ojos bivos, alertos,

4 «Omnino igitur adulari necesse est aulico» (f. 6r, líns. 31-32).

sin osar mirar atrás,
y en pie siempre y descubiertos
con cuidado,
hablando muy atentado,
humilde, blando, sabroso,
todo dulce y requebrado,
y sobre falso, amoroso;
estimando
en mucho de quando en quando
haver con el rey audiencia,
y estarle como adorando
por la tal benivolencia
y afición,
y con muy grande atención
escucharle, y quando acaba
aprovarle su razón
y alabar lo qu'el alaba,
aunque sea
por ventura cosa fea,
dándole luego color,
y caso que no lo crea,
tenerlo por lo mejor
necesario;
y si el rey, por el contrario,
de alguno dixere mal,
mostrarse luego adversario
y enemigo capital
contra quien
el señor muestra desdén,
y ayudarle a que perezca,
aunque sepa no ser bien
y ningún mal le merezca.
Y acaece
que uno a otro en fin empeze
y le mete la lanceta
por la ocasión que se ofresce
de echarle una lisonjeta,
y querer,
mal hablando, complazer;
assí que tiene lugar
el triste de mal hazer,
pero no de aprobechar,
y dañando,
haze que, burla burlando,

de la mala relación
al rey, que la está escuchando,
le quede mala impresión
permanente;
y aunque quiera el delinquente
remediarla, ya no puede,
porque no continuamente
el príncipe le concede
sus oídos. (vv. 2824-2878)

La referencia a la *dulce habla* de los versos 2829-2931 parece prestarse a una lectura paródica del verso 127 de la *Égloga* I de Garcilaso de la Vega («Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?»), pues el habla cortesana debe estar cargada de requiebros y halagos e ir en concordancia con ese obligado y aprendido ritual de falsedad, apariencia y adulación en un mundo de traiciones constantes, lo que se refuerza con la expresión «meter la lanceta»,⁵ y donde triunfan el malmeter y la cizaña contra otros. Al mismo tiempo, en los versos 2858-2882 del pasaje anterior se halla, según Díez Fernández,

una explicación interesante y novedosa, por su inhabitual punto de vista, del proceso por el que se puede llegar a emitir una calumnia (por más que el texto no emplee el término, parece deducirse con facilidad de su lectura que se está tratando de una situación calumniosa o proclive a la calumnia), proceso en el cual quien pone en circulación tan falsa moneda no aparece como único y pleno responsable, pues el complejo entramado de palacio mueve hilos que escapan al control del inadvertido cortesano. (2006, pp. LXXVII-LXXVIII)

Por otra parte, el monarca debe ser amado, divinizado y adorado como al falso dios de los israelitas, como a ese 'becerro de oro' en una especie de nueva «Jherusalén | cortesana» (vv. 2787-2788) a la que el personaje de Prudencio alude irónicamente y que parodia la imagen mitificada de esta ciudad, referida en la *Biblia* como la ciudad santa, la ciudad celestial o la ciudad de Dios (*Ez* 16,6-7; *Heb* 12,21-33; *Sal* 87,3).⁶ Lo mismo expresa Castillejo en sus *Coplas a la Cortesía*:

Por engrandeceros vos
ensancháis fueros y leyes;

5 Lanceta: «Instrumento que sirve para sangrar abriendo una cisura en la vena, y también para abrir algunos tumores y otras cosas. Tiene la hoja de acero con el corte muy delgado por ambos lados, y la punta agudísima» (DRAE).

6 En la literatura panfletaria anticatólica inglesa era lugar común asociar la imagen de la 'Nueva Jerusalén' a Londres y a la reina Isabel I (cfr. Álvarez Recio 2006, p. 105).

a los grandes hazéis reyes
y a los reyes llamáis Dios. (vv. 460-463)

La denuncia en los versos leídos del poder amoroso de la lisonja y del interés fingido recuerda al mensaje de un villancico también del mirobrigense, del que reproducimos un fragmento:

Amor lisongero
no puede forçarse,
ni no declararse
si es falso y ligero.
Mas el verdadero
no sufre desdén
con quien quiere bien. (Reyes 1998, p. 115, vv. 17-23)

Por último, Prudencio se refiere con gracia a la codicia casi enfermiza («ardor») a la que lleva la propia dinámica de la corte a los ambiciosos reyes y gobernantes, ávidos de «riquezas, mandos, honores» (v. 666), como el amor hace con los que sucumben a sus efectos, basándose en la *auctoritas* clásica de Marcial:⁷

créceles más el ardor
de la corte y sus amores;
en la qual,
según dize Marcial,
tres o quatro comúnmente
se gozan lo principal; (vv. 667-672)

Conclusiones

Castillejo en toda su obra anticortesana, especialmente en el *Aula de cortesanos*, en el *Diálogo entre la Adulación y la Verdad* y en las *Coplas a la Cortesía* (Martínez Navarro 2016) insiste en los numerosos perjuicios que infiere la adulación sobre las cortes; este vicio, en concreto, se presenta como uno de los motivos más recurrentes de sus textos, vinculado al de ese amor interesado totalmente opuesto al puro afecto de las concepciones tradicionales. La

⁷ Esta idea de que casi nadie logre medrar en la corte expresada por Castillejo se encuentra en el *Epigrama 38, lib. III* de Marcial, una de las fuentes de referencia del autor, al aludir a la corte de Roma (cfr. Beccaria Lago 1997, p. 489). En efecto, los versos 671-672 del *Aula* se asemejan bastante al pasaje en el que precisamente el personaje de Sexto va a Roma en busca de medro. Nótese la similitud: «- Atria magna colam. - Vix tres aut quatuor ista | Res aluit, pallet cetera turba fame» (*Epigramm. 38, lib. III*, vv. 11-12).

simbología y los recursos retórico-estilísticos que utiliza el autor en el *Aula de cortesanos* para describir las miserias que sufren los habitantes de este espacio áulico están en continua relación con otros mecanismos de su producción anticortesana y con textos de otros autores áureos que se insertan también en esa llamada literatura de la corte como *mare malorum*. La nota esencial que más originalidad otorga a la composición es su agudo sentido del humor. Asimismo, uno de los mayores aciertos estilísticos y discursivos del autor es precisamente el hecho de que en sus composiciones los personajes remiten continuamente a episodios e imágenes como soporte argumental.

Bibliografía

- Álvarez Recio, Leticia (2006). *Rameras de Babilonia: Historia cultural del anticatolicismo en la Inglaterra Tudor*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Beccaria Lago, María Dolores (1997). *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*. Madrid: Real Academia Española. Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 55.
- Cabello Porras, Gregorio (1995). *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- Cacho Casal, Rodrigo (2003). *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Cortines Torres, Jacobo (ed.) (1999-2002). *Petrarca, Francesco: Cancionero*. Madrid: Cátedra.
- Díez Fernández, José Ignacio (ed.) (2006). *Samosata, Luciano de: Diálogo de los letrados vendibles y Tratado sobre émulos y calumniadores*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza; Instituto de Estudios Altoaragoneses; Instituto de Estudios Turolenses; Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón.
- Domínguez Bordona, Jesús (ed.) (1958). *Castillejo, Cristóbal de: Obras*, vol. 3. Madrid: Espasa-Calpe.
- Fernández Guillermo, Leonor (2001). «El mar y el barco como símbolos en la antigua lírica popular española». En: Alvar Ezquerro, Carlos et al. (eds.), *Lyra mínima oral (los géneros breves de la literatura tradicional) = Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá*, (28-30 de octubre de 1998). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 541-548.
- Gargallo Gil, José Enrique; Torres Torres, Antonio (2009). «Caracterización popular de febrero en la paremiología romance a partir de los materiales del proyecto BADARE». *Paremia*, 18, pp. 141-152.
- López de Villalobos, Francisco (1574). *Libro intitulado Los problemas de Villalobos, que trata de cuerpos naturales y morales. Y dos dialogos de*

- medicina: y el tratado d[e] las tres gra[n]des: y vna cancion y la comedia de Amphytrion*. Sevilla: Hernando Díaz.
- López-Peláez Casellas, María Paz (2006). «El encuentro entre Mercurio y Argos o los males provocados por la Lisonja». *NORBA-ARTE*, 26, pp. 63-77.
- Martínez Navarro, María del Rosario (2016). *La literatura anticortesana de Cristóbal de Castillejo: estudio especial del Aula de cortesanos (1547)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Montero Delgado, Juan (ed.) (1996). *Montemayor, Jorge de: La Diana*. Estudio preliminar de Juan Bautista de Avalle-Arce. Barcelona: Crítica.
- Morales Blouin, Eglá (1981). *El ciervo y la fuente: Mito y Folklore del Agua en la Lírica Tradicional*. Madrid: Porrúa.
- Muñoz Raya, Eva (2006). «Petrarca en español: antecedentes de traducción didáctica». En: Benelli, Graziano; Tonini, Giampaolo (eds.), *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*, vol. 1. Trieste: Università degli Studi di Trieste; Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori; Dipartimento di Scienze del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione, pp. 247-261.
- Pedrosa, José Manuel (2003). «La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullol». *Criticón*, 87-89, pp. 649-660.
- Rallo Gruss, Asunción (ed.) (2008). *Montemayor, Jorge de: La Diana*. Madrid: Cátedra.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. 22a ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- Reyes Cano, José María (ed.) (1986). *Hebreo, León: Diálogos de amor*. Trad. de Carlos Mazo del Castillo. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Reyes Cano, Rogelio (1980). *Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo*. Madrid: Fundación Juan March.
- Reyes Cano, Rogelio (ed.) (1998). *Castillejo, Cristóbal de: Obra completa*. Madrid: Biblioteca Castro.
- Reyes Cano, Rogelio (ed.) (2004). *Castillejo, Cristóbal de: Antología poética*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Cacho, Lina (1989). «El servicio y la recompensa: tópico del diálogo renacentista». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 25, pp. 481-500.
- Serrano de la Torre, José Miguel (1998). «Tradición clásica y poesía áurea». *Analecta malacitana*, 21 (1), pp. 315-331.
- Trueblood, Alan S. (1977). «La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro». En: Chevalier, Maxime et al. (eds.) (1977), *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Bordeaux, 2-8 de septiembre de 1974). 2 vols. Burdeos: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos; Université de Bordeaux III, pp. 829-837.
- Von Hutten, Ulrich (1518). *Vlrichi De Hvttten Eqvitis Germani*. Avla. *Dialogvs*. Augsburg: Grimm & Vuyrsung.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La invención de un poeta Trigueros y Melchor Díaz de Toledo, poeta desconocido del siglo XVI

Juan Montero Delgado
(Universidad de Sevilla, España)

Abstract *Poesías de Melchor Díaz de Toledo, poeta del siglo XVI hasta ahora no conocido* (*The Poems of Melchor Díaz de Toledo, a XVIth century poet not known until now*) (Sevilla, 1776) is a collection of original compositions and translations of Graeco-Latin texts, presumably a work by an author from the end of the XVIth century. It is in fact a literary fraud created by Cándido María Trigueros, whose closest model was *Francisco de la Torre's poems*, an edition by Quevedo reprinted in 1753 by Luis J. Velázquez, who included a 'Speech' in order to prove that Quevedo was the genuine author of such poems. Though little more than a minimally successful imitation, the work from 1776 deserves to be studied for its unique testimony as to the reception of Golden Age poetry by Spanish Enlightenment readers and authors.

Keywords Cándido María Trigueros. Melchor Díaz de Toledo. Anacreontics. Francisco de La Torre. Literary Forgery. Republic of Letters.

A mediados de 1776 apareció en Sevilla un libro titulado *Poesías de Melchor Díaz de Toledo, poeta del siglo XVI hasta ahora no conocido*. Tras la portada, un anónimo «Prólogo del editor» daba una vaga noticia del desconocido ingenio. Después de indicar que sus versos se conservaban en un códice de poesías varias de cuyo paradero nada se dice, conjetura el prologuista que era seguramente toledano y que vivió en el siglo XVI «ya avanzado», momento histórico al que no duda en calificar como «el tiempo más brillante de la literatura española» (f. A2v).¹ A lo que añade que debió de tener conocimiento de las lenguas clásicas, ya que entre sus poemas hay traducciones del griego y del latín. La valoración que hace de su numen es como sigue:

En las poesías originales me parece que Melchor de Toledo es dulce y agradable, sin dejar de ser doctrinal, por lo cual le he aplicado el

¹ En el mismo pasaje, el prologuista lo hace contemporáneo de «Fr. Domingo de Soto, de Gerónimo de Chaves y de Fr. Alfonso de Castro, célebres escritores». Citamos regularizando grafías, acentuación y puntuación.

verso de Horacio que está a la frente de esta obrilla [es el v. 344 del *Ars poetica: Lectorem delectando, pariterque monendo*, que en efecto figura en la portada]. En las traducciones, aun usando del verso suelto o blanco, que por naturaleza es lánguido, sin nervio ni vigor, no deja de tener propiedad, dulzura, alguna energía y un no sé qué de aire original. Por todo esto me ha parecido esta coleccioncilla digna de la luz pública. (Díaz de Toledo 1776, ff. A3r-v)

Este último propósito adquiere un carácter más general al final del prólogo, cuando tras copiar una nota que Díaz de Toledo habría puesto al frente de sus traducciones de Anacreonte, afirma el prologuista que «al publicar estas cosas tiene por una de sus principales miras el seguir el buen gusto en las Bellas Letras y contribuir a adelantarle» (f. A4v). En definitiva, la publicación aparentaba ser la contribución del desconocido prologuista a la restauración del buen gusto en la poesía española del siglo XVIII mediante la difusión de un poeta perteneciente al periodo que Luis Joseph Velázquez había definido como Siglo de Oro en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754), esto es, el que comprende el siglo XVI y los primeros años del XVII, hasta el reinado de Felipe IV.

En realidad, el tal Melchor Díaz de Toledo no era sino la máscara del verdadero autor de tales versos, el incansable polígrafo Cándido María Trigueros (Orgaz, Toledo, 1736-Madrid, 1798). Este residía entre Sevilla y Carmona desde finales de 1755 y se había integrado en los ambientes culturales de la ciudad. Desde 1758, era miembro de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, e igualmente fue uno de los asiduos de la tertulia que Olavide presidía en el Alcázar sevillano, durante los años en que fue Asistente de la ciudad (entre 1767 y 1775), tertulia en la que también participaba Gaspar Melchor de Jovellanos, por entonces oidor de la Audiencia. En esos ambientes se gesta, pues, la producción poética de Trigueros, que abarca tanto traducciones de clásicos greco-latinos como composiciones originales. Entre estas conviene recordar ahora, por razones de cronología, la serie de *Poesías filosóficas* que en sucesivas entregas fue sacando a luz en Sevilla, entre 1774 y 1778, con la firma de 'El poeta filósofo'.²

El misterio del libro, si es que alguna vez lo hubo, duró poco tiempo, para gusto del propio Trigueros, que parecía el más interesado en que así fuese:

Había en Sevilla algunos literatos que se preciaban de discernir los estilos, y por ellos los siglos y los autores. Para engañar a estos escribió el

2 Sobre la vida y obra de Trigueros, véase básicamente Aguilar Piñal (1987); sobre el libro de 1776, pp. 129-135.

Señor Trigueros esta colección de doce anacreónticas y otras obrillas, ya originales, ya traducidas del griego y del latín de Lucano, Teócrito, etc., con las cuales no solo logró el que algunos las tuvieran por del siglo XVI, sino que manifestó su facilidad para componer en el género lírico y en toda clase de metro. (Sempere y Guarinos 1789, p. 112)

Palabras tan elogiosas que diríanse salidas de la pluma del propio Trigueros y que nunca más ha vuelto a recibir el libro. Así, el Marqués de Valmar (Cueto 1869, p. CXXIII) lo tilda en pocas líneas de «infantil antojo», «ridículo empeño», «inocente superchería», «deslucida tentativa», para remachar que nada tiene que ver la poesía del libro con aquella del Siglo de Oro que decía estar remedando. Sobre esta cuestión, que es la que más interesa para nuestro enfoque, volveré más adelante.

Antes quisiera referirme a las aportaciones que algunos estudiosos recientes han realizado para mejorar nuestro conocimiento de las circunstancias que rodearon la publicación del libro, así como su primera recepción crítica.

En primer lugar, Francisco Aguilar Piñal (1987) ha dado a conocer la existencia del autógrafo que sirvió como original de imprenta de la edición. Se trata de un ms. que perteneció a Rodríguez-Moñino y que hoy para en la Biblioteca de la RAE, con la signatura RM 6895. Su contenido es, lógicamente, el mismo del volumen impreso, pero con alguna información adicional. El texto presenta, por ejemplo, correcciones autógrafas de Trigueros, precedidas de tachaduras que a veces permiten leer lo que hay debajo. Así, la frase antes citada del prólogo del editor («seguir el buen gusto en las Bellas Letras y contribuir a adelantarle») antes decía sencillamente: «introducir el buen gusto en las imprentas sevillanas» (RAE, ms. 6895, p. IV). Asimismo, el códice trae, a la finalización del texto, una nota informativa, con fecha 7 de julio de 1776, que no figura en el impreso y cuyo redactor es Juan Nepomuceno González de León, canónigo bibliotecario de la Colombina, académico y secretario durante muchos años de Buenas Letras y tan amigo de Trigueros como para ser el editor del 'Poeta filósofo'. Dicha nota revela la verdadera autoría del libro, da algunos detalles sobre la elección del pseudónimo (o más bien heterónimo, como luego se dirá), sobre la financiación del proyecto (que corrió a cargo de Francisco Bruna, otro oidor de la Audiencia sevillana), y certifica que la rúbrica que figura en todas las hojas del manuscrito es la de «D. Juan Tortolero, Escribano de la Comisión de Imprentas», ya que se trata del original utilizado para la impresión.

El mismo Aguilar Piñal (1987, p. 132) señala que los versos de Díaz de Toledo ya estaban escritos en octubre de 1774, pues en esa fecha Trigueros remite, por medio de González de León, copia de algunos de ellos a López Sedano, el editor del *Parnaso español*, que se había interesado por ellos y cuya intervención motivó un cambio en el nombre del poeta, que en un

primer momento era el de Melchor Sánchez de Toledo.³ Asimismo nos recuerda el citado estudioso que Jovellanos hizo llegar un ejemplar de la obra recién publicada al joven Meléndez Valdés, quien con la ayuda de fray Diego González escribió una atinada reseña del libro que remitió por carta a don Gaspar (reseña en la que, por cierto, ya indica que se trata de una falsificación). Todo lo cual, reflexiona Aguilar Piñal, sitúa el volumen en el centro de los debates del momento acerca de la orientación que debía seguir la poesía española, entre el bucolismo rococó y la búsqueda de la ‘utilidad’ mediante el tratamiento de los temas ‘filosóficos’.

En este mismo contexto abunda el más reciente estudio de la falsificación, en el que la operación literaria de Trigueros se valora de este modo:

Su superchería entra en la categoría denominada de *autor supuesto o imaginario*, en la que se hace creer en la existencia de un autor, cuyos libros serían auténticos, aunque estén escritos por el misticador, que se divierte al mostrar su talento bajo el nombre y la personalidad del otro, y a este respecto habría que hablar de la autenticidad del falso. Trigueros perseguía hacer un ejercicio de estilo y proponer un modelo estético [...]. Su intención de mostrarse como poeta versátil y conocedor de la lengua española antigua no siempre se logra. Como ha señalado Aguilar Piñal, conocía el Poema del Cid y publicó y comentó algunos de sus versos antes que Tomás Antonio Sánchez, y también manipuló los de Lope de Vega para *mejorarlos*, como hizo con algunas de sus obras teatrales – es decir, que conocía la lengua antigua –, pero, como Melchor Díaz de Toledo, no consigue emular a un poeta del XVI. (Álvarez Barrientos 2011, p. 73; énfasis del Autor)

Esta última afirmación es incontestable y despierta un consenso generalizado entre los pocos críticos que se han ocupado del libro. No es mi intención, por tanto, refutarla, sino más bien articular el sistema poético que se desprende de los versos de Melchor Díaz de Toledo, y de esta manera reconstruir la idea de la poesía y del poeta que Trigueros proyecta hacia el siglo XVI. Esto permitirá preguntarse hasta qué punto esa idea refleja un concepto personal o se corresponde con la construcción crítica que se estaba haciendo de la poesía áurea en el último tercio del XVIII.

Y para esto, conviene empezar por el modelo de la propia operación editorial. Rescatar versos inéditos de un poeta desconocido del siglo XVI no era, en el fondo, algo muy distinto de lo que venían haciendo, con mayor o menor acierto, los eruditos y publicistas de la época (pienso, por supuesto, en agentes como López Sedano o Mariano José de Nipho).

3 Ese es el nombre que figura en otra copia del libro: Biblioteca Capitular y Colombina, sign. 58-4-27, ff. 111r-167r.

Inventarse poetas del pasado tampoco era algo del todo novedoso en ese momento. No en balde, Trigueros es contemporáneo de dos de los más renombrados falsarios de la historia literaria, Thomas Chatterton (1752-1770), alias Thomas Rowley, y James Macpherson (1736-1796), alias Ossian. Pero los precedentes ya los teníamos en casa. Álvarez Barrientos (2013, p. 72) recuerda uno de ellos, el Tomé de Burguillos de Lope, al hilo de un dato curioso: que entre los varios nombres que Trigueros barajó para su heterónimo, pensó en el de Melchor Díaz de Burguillos o Melchor Díaz de Orgaz.⁴ Pero seguramente hay otro ejemplo todavía más próximo, no sólo en cronología sino en ciertos rasgos poéticos. Me refiero a la edición de las *Poesías* de Francisco de La Torre por Quevedo, que Luis José Velázquez reimprimió en 1753, precedida de un interesantísimo *Discurso* en el que se esforzaba por demostrar que La Torre nunca había existido y que, por tanto, no era más que una máscara del propio Quevedo, como ya se anuncia desde la misma portada. Interesa subrayar, con Pérez-Abadín Barro (2013), el encuadre histórico-literario y estético que se hace en el *Discurso* de los supuestos versos quevedianos, juzgándolos una obra juvenil, compuesta al filo del año 1600, pero fruto a la vez de un profundo conocimiento de los clásicos greco-latinos y de los italianos modernos. De manera - argumenta Velázquez - que su salida a luz en 1631, el mismo año en que también publicó Quevedo los versos de Fray Luis, formaba parte de la campaña de Quevedo y Lope contra Góngora y sus secuaces. Aclaro que Lope entra en la danza porque dos de los suyos, Lorenzo van der Hamen y José Valdivielso, firmaron sendas aprobaciones del libro, aun a sabiendas - dice Velázquez - de que su verdadero autor era Quevedo, argucia esta que el señor de la Torre de Juan Abad habría aprendido del propio Lope, quien se inventó a Burguillos en la Justa de San Isidro de 1620. En definitiva: Quevedo se revistió de La Torre para combatir el gongorismo, y Velázquez rescató esos presuntos versos juveniles para proponerlos como modelo de buen gusto a los lectores de mediados del XVIII. Creo que ahí tenemos, *mutatis mutandis*, las claves de lo que Trigueros quiso hacer con su Melchor Díaz de Toledo en 1776. Para avanzar en esto, haré una somera descripción del contenido y disposición del libro en cuestión.

El volumen se divide en dos partes o secciones. La primera se rotula *Anacreónticas* y está conformada por una serie de doce *Cantilenas* en el molde del romance heptasílabo, según el conocido modelo métrico-genérico de Esteban Manuel de Villegas en el libro III de sus *Eróticas o Amatorias* (1618). Ahora bien, las doce de Trigueros comparten todas la misma asonancia e-o, rasgo formal que apunta a la existencia de una

4 «Díaz es el apellido de mi abuela paterna - afirma Trigueros en carta al padre Quirós - Burguillos su patria, Orgaz la mía» (Trigueros citado en Aguilar Piñal 1987, p. 132).

secuencia unitaria. Y, en efecto, la lectura así lo confirma: todas las piezas son, en el fondo una especie de glosa del conocido adagio *In vino veritas*, de tal manera que la embriaguez propia de la anacreónica se pone aquí al servicio más bien de la sátira de costumbres y actitudes. Por ahí van desfilando las críticas contra el afán de riquezas y de gloria, contra Cupido y quienes lo siguen, contra la prisa y el miedo de morir, contra el furor poético (con un pasaje antipetrarquista), contra la avaricia, contra la soberbia de los eruditos, arbitristas y políticos; en fin, contra los cortesanos. Se comprende fácilmente, así, la observación de Meléndez Valdés en su día: «me parecen más sátiras o censuras que anacreónticas» (citado en Aguilar Piñal 1987, p. 133). Con todo, la condición anacreónica no deja de estar presente en rasgos temáticos como la despreocupación feliz de la embriaguez, por oposición justamente a todas las cuitas que acarrearán las pasiones antes citadas; y análogamente, en el plano formal, con el uso de diminutivos y estribillos, en los que suele cifrarse la expresión de un hedonismo ingenuo: «Echa vino, Batilo; | bebamos y cantemos» (Díaz de Toledo 1776, p. VIII).

La segunda sección carece de título propio y resulta menos uniforme. De los diecisiete poemas que la forman, siete se rotulan expresamente como traducciones, aunque no es descartable que haya alguna más, sin ese rótulo. Las traducciones se nutren en su mayoría del corpus bucólico, anacreónico y epigramático de la literatura griega.⁵ En concreto, encontramos la versión del *Canto fúnebre por la muerte de Adonis*, obra de Bión; la del *Amor fugitivo*, de Mosco de Siracusa; la de otro poema anónimo sobre la muerte de Adonis, que durante mucho tiempo se tuvo por teocriteo; la del idilio, este sí de Teócrito, conocido como *Los pescadores*; y las de un par de epigramas de la *Antología palatina* (colección de la que podría haber alguna versión o recreación más, no identificada como tal). Completa el elenco la traducción de un fragmento del libro IX de la *Farsalia* de Lucano, aquel en que Catón rehúsa consultar el oráculo de Júpiter Amón (vv. 564 ss). La variedad temática se ve subrayada por la métrico-formal. Las traducciones de más empeño (las de Bión, Mosco y Lucano) recurren al endecasílabo suelto, si bien el idilio de Teócrito se trasvasa en el romance heroico. Para las demás, Trigueros opta por el romance heptasílabo, e incluso por el título de *Cantilena*, como en la primera sección del libro; pero ahora con un espíritu más genuinamente anacreónico, por así decirlo, como se aprecia en este juguete poético, traslación de un epigrama de Juliano Egipcio:

5 Se ocupan de estas traducciones Aguilar Piñal (1987, pp. 125-129), Nieto Ibáñez (2008) y Galán Vioque (2008).

Cantilena

Tejiendo una corona,
entre las rosas gratas
halleme el Amor bello;
cogile por las alas
y empapándole en vino,
me le bebí con ansia.
Él desde entonces juega
dentro de mis entrañas,
y allí sin cesar hace
cosquillas con las alas.
(Díaz de Toledo 1776, p. IV)

La voluntad de ensayar otros metros, géneros y temas se hace más perceptible en los poemas originales, entre los que encontramos, además del consabido romance heptasílabo, un ciclo de cuatro sonetos amorosos en torno a un personaje femenino de nombre Corina; una égloga en endecasílabos sueltos (como la tercera de Francisco de La Torre) que desarrolla el canto de Filis mientras lava en un arroyo el pañuelo de su amado (*El pañuelo de Mnasilo*); una *Cantilena sáfica Sobre la breve duración de la Juventud*; y por último, una *Cantilena lueña* (voz que Trigueros se obstina en usar con el significado de 'fúnebre', en lugar de 'lejano', que es el suyo); así que *Cantilena lueña Sobre la muerte de mi madre*, poema cuyo encabezamiento («Escribiola Melchor Díaz de Toledo el mesmo día que su madre yacía yerta en el lecho») y desarrollo acaba por adelgazar hasta el mínimo la máscara del heterónimo. En ella, emplea Trigueros una especie de septeto alirado (11A 7B 7C 11B 11C 7A 11A) sin precedentes entre los poetas del Siglo de Oro. Por otra parte, su estrofa sáfica se desvía del modelo canónico del género (esto es, nuevamente el de Villegas) por introducir la rima consonante (11A 11B 11A 5B) y no atenerse con rigor a los criterios rítmicos del verso (aunque sí lo hace en el incipit: «Hija terrible de la Noche oscura», variación obvia sobre «Dulce vecino de la verde selva»).

En cualquier caso, queda claro que el sistema métrico-genérico de Díaz de Toledo presenta rasgos que, por un lado, van más allá del vigente en el siglo XVI 'avanzado', y que alcanzan la primera mitad del XVII: cantilenas a la manera de Villegas, oda sáfica que emula las del riojano; o que corresponden más a la segunda mitad de siglo: empleo del romance heroico, forma que, si bien ofrece sus primeras muestras en los años veinte y treinta del siglo, como ha señalado Antonio Alatorre (2011, pp. 39-40), no se generaliza hasta después de 1650.

¿Y qué podemos decir de la lengua poética de Díaz de Toledo? Pues lo primero que llama la atención en ella es la casi total ausencia de ecos y

estilemas propios de los grandes poetas del XVI. Apenas si he encontrado uno del arranque de la oda II de Fray Luis en el verso «Y adora la virtud, hija del cielo», que aparece en uno de los sonetos del ciclo de Corina. Ni tan siquiera llegan a sonar esos versos al siglo XVI cuando abordan la parodia del petrarquismo:

Pintaremos a Fili:
prevén un gran tintero;
si está seco, echa vino,
y escribiré con ello.
Mas no lo desperdicies,
que más barato puedo
derretir para tinta
diamantes y luceros.
Liquidaré alabastro
para pintar su seno;
el sol para el un ojo,
para el otro un sol nuevo.
Perlas para sus dientes,
para sus labios bellos
iré a pescar a Tiro
el conchuelo bermejo,
y seré, como todos,
bambolludo y molesto.
(Díaz de Toledo 1776, p. XXI-XXII)

Bien se aprecia aquí la irrefrenable tendencia de Trigueros al empleo de un léxico que, pretendiendo ser llano y coloquial («conchuelo», «bambolludo»), peca en el fondo de artificioso. Esta proclividad se acentúa cuando el subdiácono trata de darle al lenguaje una pátina de vejez, porque entonces los términos y expresiones que salen a relucir son más propios de la lengua medieval que de la del Siglo de Oro (salvo que pensemos en los romances y comedias escritos en 'fabla antigua'). Así, encontramos a lo largo del libro heptasílabos como: «en somo a sus costillas»; «Buscailas, y vos huyen, | mas buscan vos huyendo»; «por la cibdad me huelgo»; «con gran afinamiento»; «Mas el Amor riendo, | está - me dice - gayo». O endecasílabos como «si los buenos ser pueden empecidos»; o «veme tu mampesada declarando». Voces que en ocasiones figuran anotadas al pie del texto, como parte del empeño del anónimo editor por acercar a sus lectores los añejos versos de Díaz de Toledo. Versos y voces, en definitiva, que denotan un apego arcaizante o casticista que, según parece, no es incompatible para Trigueros con su proclamada defensa del 'buen gusto'. Todo ello combinado, como ya señalara Meléndez Valdés en su carta-reseña a Jovellanos, con otras expresiones inequívocamente modernas.

De todo lo dicho se desprende que Melchor Díaz de Toledo es sencillamente un poeta imposible en la segunda mitad del XVI y que, en ese sentido, el experimento de Trigueros resultó fallido. Lo cual no significa que carezca de interés para la recepción y construcción crítica de la lírica áurea en el último tercio del XVIII. Y a este respecto podemos establecer algunas conclusiones:

1. El sistema poético que Trigueros adjudica a Melchor Díaz de Toledo tiene algunas concomitancias con el que despliega Villegas en sus *Eróticas*, que justamente acababan de reimprimirse por Sancha en 1774. Puede decirse, por tanto, que este es su modelo de referencia, algo que encaja perfectamente con la alta valoración que de este poeta se hizo entre los neoclásicos del XVIII.
2. En cierto modo, Villegas es el puente mediante el cual Trigueros pretende conectar con ciertas tendencias de la poesía grecolatina, haciendo una amalgama de la tradición anacreóntica, bucólica y epigramática con la sátira horaciana. Esta combinación tiene como consecuencia que los versos de Melchor Díaz de Toledo no desentonen de los que por entonces escribía Trigueros con el pseudónimo del 'Poeta filósofo'.
3. El aprecio por el Horacio satírico podría explicar la proclividad de Trigueros a combinar el léxico autorizado por la tradición literaria con otro más coloquial y contemporáneo. No tanto, sin embargo, el empleo de términos y giros arcaizantes y castizos. Esto denota más bien el gusto de Trigueros por ciertas manifestaciones más o menos marginales en la poesía del Siglo de Oro, como el empleo de la 'fabla antigua', o también por la vena paródica de la poesía barroca. En conjunto, el 'buen gusto' de Trigueros no excluye, por tanto, la aceptación de cierta dosis de libertad ingeniosa, en los márgenes de las normas relativas al decoro poético y del neoclasicismo más estricto. O si se prefiere, lo que tenemos es el intento, algo atolondrado si se quiere, de ir esbozando los perfiles de un clasicismo a la española.

Por eso, insisto, lo más destacado de la operación literaria de Trigueros es el gesto de equiparar imaginariamente a su Melchor Díaz de Toledo con Francisco de La Torre como presunto alias de Quevedo y con Tomé de Burguillos (reeditado por Sancha en 1778) como alias de Lope, estableciendo así una analogía entre la República de las letras en la España de las primeras décadas del XVII y la de su propia época. Lo que implicaba asumir el pasado literario, no como un parnaso jerárquicamente estático, sino como una realidad inestable y conflictiva, en permanente (re)construcción. Por eso, cuando años más tarde, en su poema *Las majas* (1789) proponga un Parnaso de poetas españoles del Siglo de Oro, junto a Fray Luis, «el Apolo de España», y al «dulcísimo Villegas», aparecen también, entre otros, el «sagaz Quevedo» y «Aquel embozadito, el buen Burguillos», e incluso el Cervantes

del *Quijote* («y es el primero que logró ver juntos | el mérito y fortuna en un sujeto»). Falta Góngora, pero no Lope en persona: «Mas repara en el gran Lope: otros más gusto | tendrán, pero ninguno más ingenio» (citado en Aguilar Piñal 2003, pp. 544-545).⁶ Toda una declaración de principios.

Bibliografía

- Aguilar Piñal, Francisco (1987). *Cándido María Trigueros: Un escritor ilustrado*. Madrid: Instituto de Filología.
- Aguilar Piñal, Francisco (2003). «La musa de Trigueros y el Parnaso neoclásico». En: González Jiménez, Manuel (ed.), *Carmona en la Edad Moderna. III Congreso de Historia de Carmona*. Carmona: Ayuntamiento de Carmona, pp. 531-547.
- Alatorre, Antonio (2011). «Avatares barrocos del romance». En: *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México, pp. 11-191.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (2011). «Trigueros falsario». En: Álvarez Barrientos, Joaquín (ed.), *Imposturas literarias españolas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 57-78.
- Díaz de Toledo, Melchor (1776). *Poesías de Melchor Díaz de Toledo, poeta del siglo XVI hasta ahora no conocido*. Sevilla: Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez y Compañía.
- Galán Vioque, Guillermo (2008). «Teócrito en el siglo XVIII: las traducciones de los bucólicos griegos de Cándido María Trigueros». *Bulletin of Hispanic Studies*, 85 (4), pp. 487-512.
- Nieto Ibáñez, Jesús María (2008). «La versión del *Idilio XIX* de Teócrito de Cándido María Trigueros en la tradición bucólica y anacreóntica del XVIII». *Estudios dieciochistas*, 9, pp. 193-210.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad (2013). «Francisco de la Torre por Quevedo: interferencias de su recepción en el siglo del Buen Gusto». En: Lara Garrido, José; Molina Huete, Belén (eds.), *La poesía española del Siglo de Oro en el Siglo de las Luces: Estudios sobre la Recepción y el Canon de la Literatura Española*, vol. 2. Madrid: Visor Libros, pp. 213-266.
- Sempere y Guarinos, Juan (1789). *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, vol. 6. Madrid: Imprenta Real.
- Velázquez, Luis Joseph (1753). *Poesías que publicó D. Francisco de Quevedo Villegas... con el nombre del bachiller Francisco de la Torre; añádese en esta segunda edición un discurso en que se descubre ser el verdadero autor... Francisco de Quevedo*. Madrid: Imprenta de Música de D. Eugenio Bieco.

6 Por cierto que, siguiendo con la broma, en ese poema Trigueros también incluye a Melchor Díaz de Toledo entre los buenos autores del Siglo de Oro.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Afectos penitenciales y sociabilidad literaria

Notas en torno a unos pliegos poéticos granadinos

Inmaculada Osuna

(Universidad Complutense de Madrid, España)

Abstract In 1663, several booklets of similar content were published in Granada, in the form of poems that recreate a penitential discourse by a lyrical 'I', normally dying, in the presence of Christ. This poetic arrangement has a precedent in *Avisos para la muerte* (Madrid, 1634), a successful collection that apparently originated in an *academia* or similar context in the Court. It is not rare to find analogous individual poems in miscellaneous manuscripts, in single-authored books of poems, and in booklets from different places and years during the 17th and 18th centuries. Similarities of place, time, and publishing preferences in these booklets from Granada, however, suggest a possible collective initiative. This fact may be considered in connection with the simultaneous publication of transcriptions of occasional *academias* from Granada; nevertheless, in this case, the publishing option chosen is more ambiguous, given the standardization of the booklet as a means of transmission of learned poetry.

Keywords Religious Poetry. Booklets. Granada. Sociability. 17th Century.

En 1663 se publican en Granada varios impresos de curiosa recurrencia editorial y literaria: en pliego suelto y con un solo poema, casi siempre un romance, de morosa expresión penitencial ante Cristo de un yo poético, por lo general agonizante.¹

Esa configuración genérica no era por entonces novedosa. Los *Avisos para la muerte* (Madrid, 1634) ya habían ofrecido un florilegio de poemas, semejantes entre sí, que recreaban el discurso contrito de un moribundo ante Cristo, según pautas comunes en las *artes moriendi*, como modelo para la ejercitación piadosa en preparación de momento tan crucial para el cristiano (cfr. Cerdán 1994; Osuna 2009). La colección original, excluidos preliminares, la constituían treinta poemas, a los que se fueron sumando otros en varias de sus reediciones. Tuvo origen en una iniciativa colectiva, declarada sin precisión en la dedicatoria, y entre los participantes hubo reputados autores del entorno cortesano, como Lope de Vega, Valdiviello,

1 Este trabajo se enmarca en el proyecto *Poesía hispánica en el bajo barroco (repertorio, edición, historia)* (FFI2011-24102 del MINECO).

Pérez de Montalbán, Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla, Bocángel, Salcedo Coronel, Pellicer... Su amplia fortuna rebasó el siglo XVII, pero hacia la fecha aquí abordada los *Avisos para la muerte* acusaban su ralentización editorial. Hasta 1660 se habían sucedido al menos veinte ediciones, en la forma primitiva o adicionadas, sin intervalos superiores a cinco años; después, se fueron espaciando (1665, 1671, 1672), y a partir de ahí la pervivencia del poemario se debilitaría visiblemente, con ediciones en 1697, 1772, 1777 y, dos siglos después de su gestación, 1832.² Se perfilaba, en fin, más que el éxito de un libro poético, el de una obra piadosa, idónea para la devoción seglar.

En paralelo, proliferaron poemas análogos, dispersos en cartapacios, colecciones de autor único impresas o manuscritas y pliegos. Baste citar, por ceñirse a algunos de estos, con variedad geográfica y temporal, los *Motivos de alcanzar la misericordia divina en el artículo de la muerte* (Madrid, 1649), de Alonso Chirino; *A Cristo crucificado, un pecador arrepentido en la hora de la muerte, afectos cristianos* (Sevilla, 1669), dedicados a la Virgen por «un humilde devoto y esclavo suyo»; los *Afectos de un pecador arrepentido, hablando con Dios en forma de confesión general* (s.l., ¿1681?), de José Pérez de Montoro; los *Métricos gemidos de un pecador contrito que a la hora de la muerte invoca a Cristo en la cruz* (Granada, 1682), de Antonio López de Mendoza; los anónimos *Afectos de un pecador, mirando a un crucifijo* (Murcia, 1685); o los *Afectos de un moribundo hablando con Cristo crucificado* (Sevilla, s.f.), de Gabriel Álvarez de Toledo (1662-1714).

Los pliegos aquí abordados conforman un peculiar episodio de este contexto, con más interrogantes sin resolver que respuestas efectivas. Su singularidad radica en su concurrencia espacio-temporal: Granada, 1663, a lo que se suma su posible nexos con hábitos de sociabilidad literaria, en especial con la proyección pública de las academias poéticas locales, en claro punto de inflexión por entonces con la impresión de varias sesiones de ocasión.

La delimitación del corpus no carece de problemas, y no solo por eventuales pérdidas en tan frágil material.³ Los datos editoriales de algunos pliegos son inequívocos. Nueve fueron publicados por Baltasar de Bolívar; tres, por Francisco Sánchez; impresores ambos de notable actividad en Granada, a menudo con la indicación «Imprenta Real», y a veces asociados tanto en obras de mayor fuste como en pliegos (cfr. López-Huertas 1997,

2 Me baso en Rodríguez-Moñino (1977, 3: pp. 473-542, salvo ediciones sin localización de ejemplar, y sumando dos de Madrid: 1644, 1648).

3 Véase al final la sección «Relación de pliegos», a la que remito en adelante por el apellido del autor; datos de localización y descripciones, en López-Huertas (1997, n^{os} 30, 106, 145, 170, 173) y García de Enterría, Martín Abad (1998, n^{os} 2, 104, 160, 241, 414, 276, 443, 499, 321-322, 883, 967, 980).

pp. 182-186, 190-204). Esos doce impresos muestran, además, rasgos comunes: en cuarto, de entre dos y diez folios (en su mayoría, cuatro), con un solo poema y sin preliminares, salvo a veces portada.

Otros pliegos similares parecen relacionados con estos. Dos o tres plantean dudas de diverso calado por falta de pie de imprenta: uno recoge el romance de Pedro Alfonso de la Cueva publicado por Sánchez en 1663; otro, un poema de Lorenzo Baltasar de Figueroa y Moscoso, participante en una academia granadina de 1661; en cambio, un tercero, sin ejemplar ni pie editorial conocido,⁴ y de autor con actividad poética en Granada en los años ochenta, Francisco Félix de Olea y Piña, parece excluible del episodio tratado aquí. Otro pliego de 1663 con un poema análogo de Francisco Hurtado de Mendoza, también del ámbito granadino coetáneo, se publicó en Madrid. En suma, si en términos tipobibliográficos no se puede equiparar estos pliegos a los probadamente granadinos, desde la perspectiva pragmática asumida aquí, cabe asimilarlos, salvo el de Olea, a los demás, aunque sea con puntuales reservas.

En ese conjunto de catorce poemas (y quince pliegos), desde el punto de vista editorial se contrapesan las afinidades señaladas con rasgos que desdibujan su percepción como serie cohesionada: criterios formales dispares (con o sin pie de imprenta, con o sin páginas orladas, con o sin portada, a una o dos columnas...), distinta relación entre autor y eventuales mediadores (mayoritaria indicación de autoría, pero un pliego anónimo; presencia o no de dedicatario o promotor; diversidad de estos...), e incluso publicación de un pliego en Madrid.

Desde el punto de vista textual, se reitera una pareja tensión entre líneas dominantes y cierta variabilidad. En cuanto a la métrica, como en los *Avisos para la muerte*, prevalece el romance, pero en dos poemas se acude al sexteto-lira – otro metro de temprana aclimatación a la poesía religioso-moral de amplia difusión –, en su tradicional forma de aBaBcC (Antonio de la Concepción) o con variación en cada estrofa del esquema de endecasílabos y heptasílabos, aunque no del patrón de rima (Suárez).

En lo temático, pese a la engañosa semejanza en la rotulación, se dan ocasionales variables dentro del común asunto penitencial, sobre todo en el marco situacional del sujeto lírico. Once de los catorce textos remiten en el título al momento de la muerte, aunque no todos explicitan en sus versos la coyuntura agónica. Por el contrario, el encabezamiento del poema de Antonio de la Concepción la niega («en todo tiempo»); y el de los romances de Carvajal y Rubio es impreciso («un pecador», «un pecador arrepentido»), y sus versos o evidencian un yo poético no moribundo o resultan ambiguos. En los demás poemas se recrean en grado variable

4 Así en Villena (1907), «Impresos», nº 54. No se ha podido localizar en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March.

los dos motivos aludidos en el título: la contemplación espiritual, y a veces material, de Cristo crucificado - recuérdese el ritual de situar un crucifijo frente al moribundo -, y la zozobra y síntomas de la agonía. En unos pocos poemas se suma a la interpelación a Cristo, presente en todos, una invocación final a la Virgen (Carvajal, Colodro, Cueva), o a esta y otros santos, como los discípulos y San Francisco (*A Jesu Cristo*) o, en nutrida serie, San José, el Ángel de la Guarda, San Juan Bautista y Moisés (Bella).

El diseño retórico y la elaboración literaria, al margen de variaciones personales en cuanto a efectismo, carga emocional o elevación elocutiva, con frecuencia sin grandes obstáculos para la comprensión, siguen en general pautas próximas a los *Avisos para la muerte*. Y solo como nota peculiar, dos poemas superponen una prolongada alegoría a la situación y tono penitencial común a los demás: el de Suárez Pimentel («petición», según la portada), de inicio a fin, una alegoría legal para apelar a la misericordia divina («yo, el mayor pecador, | en el pleito que sigo criminal, | de mis culpas y errores acusado», 1663, f. 2r); y el de Garcés, una alegoría náutica hacia el final del poema («Y pues en el mar del mundo | bajel soy», 1663, h. 3r), que por más de setenta versos representa como ‘naufragio’ la agonía y muerte del sujeto lírico, con el favor divino de trasfondo.

Así pues, la temática y formalización literaria de los poemas, como en los *Avisos*, eran adecuadas para la ejercitación espiritual y contaban con un potencial carácter ‘de consumo’, no limitado a lectores habituales de poesía culta;⁵ a su vez, la apuesta por el pliego suelto propiciaba expectativas comerciales de un público amplio, hasta cierto punto ‘popular’, quizás no por azar en un momento en que la colección madrileña mostraba su desgaste como modelo, si no poético, sí editorial. Y sin embargo, ciertos indicios autoriales o de edición de esos pliegos los distanciaban, en parte, del producto estrictamente popular.

En cuanto a constitución material, las frecuentes portadas (Bella, Carvajal, Colodro, Chirino, Estremera, Figueroa, Garcés, Hurtado de Mendoza, Rubio, Suárez), algunas con un grabado xilográfico con escena de la crucifixión (Bella, Carvajal, Colodro), o en varios las páginas orladas (los mismos que llevan portada, salvo Hurtado de Mendoza) y cierta generosidad tipográfica (solo están a dos columnas los pliegos de Bella, Chirino, Figueroa, y el de Cueva con pie de imprenta), dan indicio de no haber estado orientados al mínimo coste. Además, parece ajena a un producto popular la red de relaciones con dedicatarios o mediadores trazada en algunos pliegos. Su mera presencia en esta forma editorial, y con autores de cierto nivel social o profesional, sugiere más un valor simbólico o de cortesía que un imperativo pecuniario. Al margen de la función evocada en la mención («A devoción de», «dados a la estampa

5 Con marco cronológico anterior, recuérdese Infantes (1993).

por», «a instancia de», «dedícalos a»), se desprende de esos casos la voluntad de los autores de implicar individualizadamente a terceros - o declararse implicados por ellos - en su bifronte acto devoto, el poema en sí y su difusión impresa, quizás vista en términos de utilidad pública; una involucración que, al tiempo que justifica el impreso (y al autor), prefigura en cierto modo un perfil implícito de lector.

Lejos de un plan uniforme, y abstrayendo las varias funciones, si bien no falta una dedicación a la Virgen (Carvajal), dominan las menciones coetáneas. Ciñéndonos a lo explicitado al lector indiscriminado del impreso, estas atañen a esferas distintas: desde lazos de amistad (Chirino, Cueva; no se detalla si también Garcés y Suárez) o de familia (Hurtado de Mendoza) a las coordenadas socio-profesionales que encarnan miembros de órdenes e instituciones religiosas (Antonio de la Concepción, Trillo, Estremera, Figueroa) o de una nobleza ostentadora de señoríos o hábitos militares (Cueva, e indirectamente Figueroa). Con todo, incluso las dedicatorias suelen limitarse a la portada o título, sin desarrollo como paratexto autónomo, salvo en el pliego de Figueroa y Moscoso, ya peculiar aquí por carecer también de pie de imprenta.

La identidad de los poetas tampoco es de perfil homogéneo. Aparecen autores presentes en otros impresos poéticos granadinos y otros que no.⁶ Algunos son desconocidos, incluida la única mujer, Salvadora Colodro, de quien por ahora solo puede aducirse lo indicado en la portada: cierto estatus, al menos medio, inherente al tratamiento de «doña» y ser vecina de Granada (cfr. Marín Pina 2011, pp. 243-244). Tampoco las convenciones de este tipo de poemas ayudan mucho, pues predominó, con su vocación de uso devoto universal, la autorrepresentación del yo sin rasgos individualizadores, hasta el punto de que aun el poema de Colodro adopta una voz poética masculina.

Ni siquiera puede afirmarse si los poemas fueron de creación simultánea o sucesiva, salvo por la reedición declarada del poema de Chirino. La única dedicatoria desarrollada conjuga motivaciones de devoción y estímulo literario («y el amor que a Cristo en la cruz sacrifica mi afecto pudo alentarme a escribir este acto de contrición, asunto que veo escrito con singular elegancia de muchas plumas, habiendo logrado en sus remontados vuelos con el mayor acierto los merecidos aplausos», Figueroa s.f., h. 2r); sin embargo, su generalidad impide concluir si aludía al contexto granadino próximo o a uno más amplio.

Aparte de constatar la vigencia de una tradición genérica, este episodio editorial remite a hábitos de sociabilidad literaria - si bien, frente a géneros como la epístola o, por distinta vía, el 'libro de academia', tal sociabilidad

6 Aparte de eventuales fuentes más dispersas, uso como parámetros López-Huertas (1997); García de Enterría, Abad (1998); Bègue (2008).

no deja marcas textuales -, y de difusión impresa de sus creaciones. De hecho, coincide con la afloración pública en Granada de explícitos productos de academia, pues de las ocho impresas en el siglo XVII, todas de ocasión, cuatro se concentran entre 1661 y 1664.⁷ Parece significativo que ocho de los trece autores identificados en los pliegos penitenciales intervinieran en ellas: Gaspar Carlos de Estremera y Francisco Hurtado de Mendoza en las cuatro; Juan Antonio de la Bella, Martín de Carvajal y Pedro Alfonso de la Cueva en tres; en dos Juan Rubio de la Fuente y Francisco de Trillo; en una Lorenzo Baltasar de Figueroa. Y algunos participaron en impresos que recogen o sugieren iniciativas coordinadas, aunque sin plasmarlas como sesión académica: unas décimas immaculistas de 1650 (Cano et al.), en las que coinciden Bella, Cueva y Francisco de Trillo; unos sonetos para el ornato efímero del Corpus de 1661 (Osuna 2012), donde aparecen Rubio y Trillo; o un poemario colectivo de elogio nobiliario con motivo de unas fiestas (Pedro Antonio de Castro Jarava y Messía. *Poema [sic] de varios ingenios, donde habla la verdad. En las fiestas reales que celebró... Granada el día 15 de Noviembre de 1683.* [S.l.: s.n., s.f.]), al que contribuye Estremera.

Los pliegos que aquí nos ocupan - y algunos de estos citados, aunque en modo diferente - advierten sobre posibles formas editoriales alternativas al 'libro de academia' para productos de estas formaciones,⁸ o al menos generados según pautas suprapersonales en parte similares: propuesta colectiva y a veces prescripciones formales detalladas, participación cerrada o muy controlada por los promotores y, en caso de ir a la imprenta, aunque no se dé aquí, usual publicación conjunta. Este episodio muestra una peculiar situación, dada la tensión entre semejanza y variación en el corpus en cuanto a tratamiento temático, elocutivo y pragmático, y entre concurrencia espacio-temporal y falta de cohesión editorial. Sin embargo, a falta de datos fehacientes, participa del problema de su posible consideración como producto de academia, algo no exclusivo de este caso - piénsese en algunos pliegos o carteles poéticos por la muerte de María Luisa de Borbón, en 1689 (cfr. Osuna 2013) -, ni ajeno a la forma 'libro', como en los mismos *Avisos para la muerte* (cfr. Cerdán 1994, pp. 546-547; Osuna 2009, p. 44). Más bien mueve a contemplar una línea de continuidad, sujeta a la necesaria valoración de cada caso, en las estrategias de creación colectiva y proyección pública, abiertas a diversas modalidades: el libro de academia, por lo común con inclusión de todo el aparato ceremonial; el libro poético colectivo no formalizado ni

7 Hay descripción en Bègue (2007, pp. 82-93, 100-106, 112-125, 134-144) y tabla comparativa de participantes en Álvarez et al. (2008, pp. 334-335). Para la trayectoria general y otras academias granadinas impresas, véase Osuna (2004) y su descripción, en Bègue (2007).

8 Entendiendo por tal el libro o folleto que consignaba expresamente alguna sesión, a menudo de ocasión, como se ve en los recogidos en Bègue (2007).

a menudo declarado como academia; y la dispersión editorial – pero con indicios de acción conjunta, al menos en un núcleo inicial de poemas – en forma de pliego o cartel.

En estos pliegos la situación se agudiza por más factores de indefinición: su poesía de apariencia no circunstancial, solo por la suma de indicios paratextuales y editoriales susceptible de ser adscrita a lo colectivo-ocasional, se trate o denomine academia, o no; su paso a la imprenta, síntoma de aceptación de un lector indiscriminado, salvo que se limitara su distribución; y su potencial como poesía popular, o al menos para el gran público. La tensión entre un contexto autorial presuntamente imbuido en la idea de la distinción social e intelectual de la poesía y el nebuloso deslinde entre lo culto y lo popular en estos pliegos viene salvada, aparte de por varios aspectos editoriales (cierta calidad tipográfica, identidad de autores, dedicatarios y promotores, etc.), por su componente devoto, una práctica con precedentes prestigiados, como los *Avisos para la muerte*, y adaptable a formas de sociabilidad religiosa que ignoramos si subyacieron a la iniciativa o a la red de mediadores trazada. Eso permite que, frente a otros pliegos cultos granadinos coetáneos – por ejemplo, los que acogen panegíricos nobiliarios, entre los que destaca el epitalamio, o ciertas relaciones de fiestas en verso –,⁹ su pública legitimación desde esa mirada literaria elitista pueda estar no necesariamente ligada a una materia de expreso protagonismo aristocrático, con su inherente reafirmación de instituciones, familias e individuos, ni a una elocución de especial dificultad o distanciamiento de la poesía de amplio consumo; y que tampoco quede menoscabada por un cauce flexible y de gran inmediatez, el pliego suelto, que ya venía demostrando en ese entorno su versatilidad para la poesía culta (declaradamente) de ocasión.

Relación de pliegos

A Jesu Cristo crucificado consagra un pecador estos afectos a la hora de su muerte. Granada: Imprenta Real de Francisco Sánchez, 1663, 10 ff.
Antonio de la Concepción, Béjar y Figueroa. *Exclamación de un alma a los pies de un santo crucifijo en todo tiempo. Por ----, predicador recoleto agustino. A devoción una y otra vez del M.R.P. Doctor Fr. Salvador de Mallea, del orden calzado de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos y su coronista general.* Granada: Imprenta Real de Francisco Sánchez, 1663, 6 ff.

Bella, Juan Antonio de la. *Exclamación afectuosa de un pecador arrepentido que a la hora de la muerte pide perdón a un santo Cristo crucificado.*

9 Profundiza en el panorama poético y editorial de estos años Marín Cobos (2013).

- Escrita por el Licenciado ----*. Granada: Imprenta Real de Baltasar de Bolívar, 1663, 4 ff.
- Carvajal y Pacheco, Martín de. *Afectos de un pecador, hablando con un santo cristo. Dedicados a la Inmaculada Virgen María, Abogada y Señora nuestra. Escritos por don ----, del orden de señor Santiago*. Año 1663. Granada: Baltasar de Bolívar, 1663, 4 h.
- Chirino y Bermúdez, Alonso. *Motivos de alcanzar la misericordia divina en el artículo de la muerte. Escribiolos don ----*. Año 1648. *Dados a la estampa por D. Alonso Mateos Chacón y Carrasco, amigo del autor*. Granada: Imprenta Real por Baltasar de Bolívar, 1663, 4 ff.
- Colodro, Salvadora. *Afectos de un pecador arrepentido, hablando con un santo crucifijo a la hora de la muerte. Compuestos por doña ----, vecina desta ciudad de Granada*. Año 1663. Granada: Imprenta Real de Baltasar de Bolívar, 1663, 4 h.
- Cueva y Benavides, Pedro Alfonso de la. *Afectos de un pecador, hablando con un santo cristo en las agonías de la muerte. Escribiolos don ---- a instancia de don Francisco Antonio Pérez de Vargas, caballero de la orden de Calatrava, su amigo, que los dio a la estampa*. Granada: Imprenta Real de Francisco Sánchez, 1663, 2 h.
- Cueva y Benavides, Pedro Alfonso de la. *Afectos de un pecador, hablando con un santo cristo en las agonías de la muerte. Escribiolos don ---- a instancia de don Francisco Antonio Pérez de Vargas, caballero de la orden de Calatrava, su amigo, que los dio a la estampa*. [S.l.: s.n., s.f.], 2 h.
- Estremera Arjona, Gaspar Carlos. *Dolor de un pecador arrepentido, hablando en la hora de su muerte con su redentor crucificado. Escrito por ----. A instancia de don Francisco Blanco, racionero de la S. Iglesia de Granada, que le dio a la estampa*. Granada: Imprenta Real de Baltasar de Bolívar, 1663, 4 h.
- Figuroa y Moscoso, Lorenzo Baltasar de. *Afectos de contrición que un pecador en la hora última de su vida dice a Cristo S.N. en la cruz. Escribiolos D. ----. Y los dedica al señor don Fernando de Cardona y Cardona, arcediano de Pedroches, canónigo de Córdoba, abad mayor de Rute, hijo de los Excelentísimos Señores Duques de Sessa, condes de Cabra, etc.* [S.l.: s.n., s.f.], 4 h.
- Garcés, Juan Antonio. *Afectos que consagra un pecador a la hora de su muerte a Cristo nuestro redentor en la cruz. A devoción de Pablo Salcedo Bayala. Escribiolos don ----*. Granada: Imprenta Real de Baltasar de Bolívar, 1663, 4 h.
- Hurtado de Mendoza, Francisco. *Afectos de un pecador arrepentido, hablando en la hora de la muerte con Nuestro Señor Jesu Cristo crucificado. Escribiolos don ----, y los dio a la estampa don García Dávila Ponce de León, su primo*. Madrid: Manuel de Santiago, 1663, 4 h.

- Rubio de la Fuente, Juan. *Afectos que dedica a Cristo, nuestro bien, un pecador arrepentido. Escritos por D. ----*. Granada: Baltasar de Bolívar, 1663, 4 h.
- Suárez Pimentel, Antonio. *Petición del alma a un santo crucifijo, en que pide misericordia a la hora de la muerte. Escrita por don ----. A instancia de don Juan de Morales*. Granada: Imprenta Real de Baltasar de Bolívar, 1663, 4 ff.
- Trillo y Figueroa, Francisco. *De D. ----. Afectos de contrición, hablando en la hora de la muerte con un santo crucifijo. Al muy R.P. Doctor Fray Salvador de Mallea, del orden calzado de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos*. Granada: Baltasar de Bolívar, 1663, 6 ff.

Bibliografía

- Álvarez, Francisco J. et al. (2008). «Seventeenth-Century Academies in the City of Granada: A Comparatist Approach». In: Dixhoorn, Arjan van; Sutch, Susie (eds.), *The Reach of the Republic of Letters: Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, vol. 2. Leiden; Boston: Brill, pp. 309-336.
- Bègue, Alain (2007). *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII: Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Cano Turrión, Elena et al. (2014). «Concepto, devoción y rimas: Las Décimas a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora (Granada, 1650)». En: Gómez Canseco, Luis et al. (eds.), *Aurea poesis: Estudios para Begoña López Bueno*. Córdoba: Universidad de Córdoba; Sevilla: Universidad de Sevilla; Huelva: Universidad de Huelva, pp. 367-392.
- Cerdán, Francis (1994). «Los afectos del pecador arrepentido a la hora de la muerte. Tensión anímica y expresión poética en el siglo XVII». En: Serrano Martín, Eliseo (ed.), *Muerte, religiosidad y cultura popular: Siglos XIII-XVIII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 531-550.
- García de Enterría, María Cruz; Martín Abad, Julián (eds.) (1998). *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional: Siglo XVII*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Infantes, Víctor (1993). «En busca del lector perdido: la recepción de la poesía culta (1543-1600)». *Edad de Oro*, 12, pp. 141-148.
- López-Huertas Pérez, María José (1997). *Bibliografía de impresos granadinos de los siglos XVII y XVIII*. 3 vols. Granada: Universidad de Granada.
- Marín Cobos, Almudena (2013). «Relaciones sociales y literarias en los impresos poéticos de Granada (1650-1665)». *Bulletin Hispanique*, 115 (1), pp. 125-144.

- Marín Pina, María Carmen (2011). «Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía la singularidad de María Nieto». *Bulletin Hispanique*, 113 (1), pp. 239-268.
- Osuna, Inmaculada (2004). «Aproximación a las academias granadinas del siglo XVII». En: Lobato, María Luisa; Domínguez Matito, Francisco (eds.), *Memoria de la palabra = Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002), vol. 2. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 1401-1409.
- Osuna, Inmaculada (2009). «Los Avisos para la muerte de Luis Ramírez de Arellano». *Via Spiritus*, 16, pp. 43-80.
- Osuna, Inmaculada (2012). «La Academia como recurso articulador: sonetos y villancicos para dos fiestas religiosas granadinas (1661 y 1664)». *Revista de Literatura*, 74, pp. 165-206.
- Osuna, Inmaculada (2013). «La poesía fúnebre en honor de María Luisa de Borbón (1689): formas y contextos editoriales». *Criticón*, 119, pp. 85-98.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (1977). *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros*. 4 vols. Coord. por Arthur L.F. Askins. Madrid: Castalia.
- Villena, Emilio Manuel de (1907). *Catálogo de la Biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Gor* (1907). Granada: s.n.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

«Como la blanca flor o roxo lirio»

Variaciones portuguesas sobre el símil épico de la flor cortada

Aude Plagnard

(Université Paris-Sorbonne – CLEA 3, Francia)

Abstract The epic simile of the cut flower, frequently used in the Spanish and Portuguese *épica culta* of the Renaissance, imitates a long Antic and Italian tradition where it illustrated the death of a young warrior in the battlefield. I propose to study three Portuguese occurrences of this simile, imitated from Garcilaso de la Vega's lyrical and pictorial version (*Second Eclogue*, 1258-1265). All three break with the tradition by using this image to narrate the violent death of women: the indigenous natives of the Cambay coast killed by the Portuguese, the Christians of the Cambay coast killed by the Turks and Inés de Castro's murder. In these new contexts, the aim of the simile is no longer to deplore a young hero's death, but to censure the violent death of innocent women.

Sumario 1 'Corvo arado' y 'virgíneo pulgar': el modelo virgiliano en la épica portuguesa. – 2 Los colores de la muerte: el filtro de la reescritura garcilasiana. – 2.1 La recomposición bicromática del motivo virgiliano por Garcilaso. – 2.2 Colores conceptuosos: la bonina de Camões. – 2.3 «La blanca flor o rojo lirio» de Corte-Real. – 3 La muerte de una mujer en contexto guerrero. – 3.1 La barbarie en acción: masacres de civiles inocentes. – 3.2 Una demostración anti-caballeresca: la vil matanza de Inés de Castro.

Keywords Homeric simile. Epic poetry. Cut flower. Jerónimo Corte-Real. Luís de Camões

[...] cual la purpúrea rosa, que cortada
del corvo arado se marchita y muere,
o cual la dormidera, cuando acaso
cargada y grave de abundosa lluvia
inclina el débil cuello y la cabeza¹
(Virgilio 1555, IX, f. 82v)

Así moría Euríalo, joven guerrero troyano, en la traducción quinientista de la *Eneida* por Gregorio Hernández de Velasco. El símil (o comparación) de la flor cortada (o 'tronchada') se usó con frecuencia en la poesía épica

1 En todas las citas, modernizo las grafías, la acentuación y, cuando necesario, la puntuación.

para pintar la muerte de un joven guerrero en el campo de batalla: Gorgitión en la *Iliada*, Euríalo en la *Eneida*, Dardinel en el *Orlando furioso*, o don García de Toledo en la *Égloga segunda*. Se suspendía así por un breve momento el relato militar y se abría un espacio para lamentar una muerte demasiado temprana – la *mors immatura* – de un guerrero en la flor de la vida.

El símil épico constituye un lugar privilegiado para la imitación, en el que motivos e imágenes se van transformando a lo largo de la tradición poética occidental. Además, por la analogía que establece entre un elemento del relato y un elemento extra-textual, constituye un lugar importante para la construcción del sentido de los textos. En cuanto al de la flor cortada, se ofrece una amplia cadena de imitaciones y variaciones que Vicente Cristóbal rastreó en la poesía española y sus fuentes antiguas (1992). Tres ocurrencias épicas y portuguesas de dicho símil, compuestas a finales del siglo XVI, participan de esta tradición aunque no figuren en estudio citado: una de Luís de Camões (1572, III, oct. 134), recientemente comentada por Paola Laskaris (2016), y dos de Jerónimo Corte-Real, en portugués (ca. 1569 y 1574, XVIII, vv. 309-322) y en español (1575-1578, V, 104-111). Analizar el empleo de este símil por poetas de finales del Renacimiento portugués implica, en un primer tiempo, desvelar los modelos que imitaron y estudiar las modalidades de su imitación.

En la tradición occidental algunos elementos del símil que comentamos aquí variaron en función de la forma o del género literario contemplado: el marco de la acción (militar, amoroso o religioso), el agente del corte (fuerza de la intemperie, pisada de un caminante, corte por el arado o por el dedo de una mujer) y el tipo de flor (amapola, también llamada papaver, jacinto, lirio, rosa, o flor sin especificar). Veremos que las tres comparaciones de Corte-Real y Camões remiten a varios antecedentes, apuntando sin embargo a Virgilio en su traducción castellana como el modelo principal (1). Ambos poetas, sin embargo, acentuaron las potencialidades líricas y pictóricas de la descripción, coincidiendo en ello con la versión de Garcilaso de la Vega (2). La elección de este modelo vernáculo no era nada gratuita. Su potencia pictórica sirve para el relato de la muerte violenta de mujeres, en un contexto nuevo de *vituperatio* de actos militares censurados por el relato épico (3).

1 ‘Corvo arado’ y ‘virgíneo pulgar’: el modelo virgiliano en la épica portuguesa

En el canto XVIII del *Cerco de Diu*, Jerónimo Corte-Real recurrió al símil de la flor cortada para describir cómo unas doncellas heridas de muerte por soldados portugueses perdían el color rojo de su rostro:

Ficam todas

As cabeças sem cor desfiguradas,
Trespasados os seus olhos belíssimos,
Cobertos de u[m]la triste e mortal sombra.
Bem assim como quando ficam rosas
De suavíssimo cheiro e cor purpúrea,
Se por desastre são de animais brutos
Pisadas, perdem cor e aquela graça
Que dava vista aos olhos aprazível,
E ainda que perdida tem já toda
A fermosura e lustre que antes tinham,
E em diferente forma estão mudadas,
Todavia se enxerga e se vê nelas
Que tiveram frescor, valor e estima.
(Corte-Real 1574, XVIII, p. 350, vv. 309-322)

Corte-Real no sigue aquí un modelo en particular, sino que retoma elementos que podemos encontrar en varios antecedentes.² La comparación con la rosa ya se encontraba tanto en Estacio, como en Prudencio y Garcilaso, mientras que el color rojo, evocado a través del cultismo ‘purpúreo’, aparecía en poemas amorosos desde Safo y Catulo. Ambas características alejaban a Corte-Real de los empleos del símil en un contexto militar y remitían más bien a formas no épicas – una silva elegíaca (Estacio), un himno dedicado a la Epifanía (Prudencio), una *Égloga* (Garcilaso) y poemas líricos (Safo y Catulo). El agente del tronchamiento de la flor tampoco es muy común: Safo, Catulo y Ovidio – otra vez tres líricos – habían aludido a la flor pisada por unos pastores, pero nunca directamente por el ganado, que bien parece ser innovación de Corte-Real para alejarse del ambiente militar que sirve de marco, por ejemplo, para la muerte de Euríalo. En el símil de Corte-Real, el olor de la rosa forma un díptico con el color, en un intento de sinestesia del que tampoco encontré parangón en la tradición clásica. Tan sólo Bernardo Tasso aludía al «giglio odorato» (Tasso 1560, XXI, oct. 26, f. 118v), sin

2 Es un caso de imitación ecléctica o múltiple. Véanse respectivamente Greene (1982) y Ponce Cárdenas (2016).

comentar luego cómo el olor se difuminaba con el marchitar de la flor.

En los últimos cuatro versos de la comparación destacan, en cambio, más puntos de contacto con otra variante del mismo símil de la *Eneida* y con su traducción por Hernández de Velasco. En el libro XI muere Palante, momento que debía producir especial emoción en el lector y sería la causa de la ira de Eneas en el desenlace:

Hic iuvenem agresti sublime stramine ponunt:
qualem virgineo demessum pollice florem
seu mollis violae seu languentis hyacinthi,
cui neque fulgor adhuc nec dum sua forma recessit,
non iam mater alit tellus virisque ministrat.
(Virgilio 2008, XI, pp. 86-87, vv. 67-71)

Luego meten en él al muerto joven,
y tiéndenle sobre la agreste paja,
cual tierna flor, de viola blanda
o de Jacinto ya marchito casi,
cortada por pulgar de tierna virgen
que el propio resplandor aún no ha perdido,
ni aún la ha dejado su nativo lustre,
a quien la madre tierra no alimenta,
ni le administra humor vital ni fuerzas.³
(Virgilio 1555, f. 99r)

Al margen de unas correspondencias léxicas mínimas, como la «pérdida», el «ya» o el «lustre», es llamativa la alusión al vínculo de la flor con la tierra que la alimenta y le permite conservar su color por un breve momento después de la muerte. Las dos articulaciones lógicas, *ainda que* ('aunque') y *todavía*, distinguen primero la alteración irremediable de la flor y, a continuación, la permanencia en ella del recuerdo de las características vitales que antes había lucido.

Luís de Camões, por los mismos años,⁴ se fijó también en este símil de la flor cortada a la hora de contar la muerte de Inés de Castro. Con todo, él prestó mayor atención que su contemporáneo al «virgineo demessum pollice florem» del libro XI de la *Eneida*:

3 Dos versos se modificaron en la edición de 1574: «o de violeta blanda | o de azul lirio, ya marchito y mustio» (f. 248v).

4 Aunque cito el *Cerco de Diu* por la edición de 1574 y *Os Lusíadas* por la de 1572, la composición de ambos poemas se remonta a varios años antes (al principio de la década de los 60 en el primer caso y talvez a la década anterior en el segundo). Es muy probable que la versión manuscrita del *Cerco de Diu* (ANTT, cód. Cadaval 31) ya circulase en la corte de

Assim como a bonina que cortada,
 Antes do tempo foi, cândida e bela,
 Sendo das mãos lascivas mal tratada,
 Da menina que a trouxe na capela.
 O cheiro traz perdido e a cor murchada.
 Tal está morta a pálida donzela,
 Secas do rosto as rosas e perdida
 A branca e viva cor, coa doce vida.
 (Camões 1572, III, f. 60r, oct. 134)

El agente del corte es, como en Virgilio, una muchacha con dedo delicado – más frívola quizás pues lleva coquetamente la flor en el sombrero. Los verbos *perder* y *murchar* (esta vez aplicado al color y no a la flor) también se hallan en la traducción de Hernández de Velasco y la pareja *cheiro/cor*, tan original bajo la pluma de Corte-Real, vuelve a encontrarse en Camões.

Esta versión del símil inspiró a su vez a Corte-Real en otra epopeya escrita en castellano unos años después. En la *Felicísima Victoria* reelaboró el símil escogiendo la versión virgiliana del «*purpureus flos succisus aratro*» (*Eneida*, IX) que abre este artículo. Ya lo había aplicado a la muerte del joven guerrero Tristão de Sá en el *Cerco de Diu*.⁵ En la *Victoria de Lepanto* lo retomó para pintar la muerte de inocentes mujeres:

Como la blanca flor o rojo lirio
 a quien terreno humor, nel [*sic*] verde prado
 (en tiempo de la dulce primavera)
 entre las hiervas frescas daba vida,
 siendo de corvo arado o animal bruto
 sin respecto ofendida y mal tratada,
 mustia queda, inclinando el débil cuello,
 sin hermosura ya, sin brío y gracia.
 (Corte-Real 1578, V, f. 69v, vv. 104-111)

Esta vez, al igual que Virgilio, menciona el «corvo arado», la imagen del *languescere* y el término ‘marchitarse’, que ya hemos visto en Camões. Finalmente, aunque pasa en silencio la dormidera cargada de lluvia, cita la expresión «inclina el débil cuello» y conserva la alusión al vínculo entre la flor y la tierra, presente ya en el *Cerco de Diu*.

Lisboa desde 1569, cuando Camões volvió de la India y remató la composición de su poema. Para estas cuestiones de cronología, véase Alves (2001).

5 «Qual fica o roxo lírio, que o agreste | Rústico lavrador, com curvo arado | Arranca do lugar que o sustenta, | Dando-lhe ali virtude e fermosura. | Murcha-se a verde folha e se entristece | A fresca f[lor], perdendo o humor e a vida» (Corte-Real 1574, XI, p. 166, vv. 338-342).

Si bien tanto Corte-Real como Camões escogieron cada uno una versión distinta del símil - el arado (*Eneida*, IX) y el dedo virginal (*Eneida*, IX) -, coincidieron en los mismos aspectos pictóricos de la imagen para pintar la muerte de mujeres. Seguían, para ello, la famosa versión del mismo símil por Garcilaso de la Vega.

2 Los colores de la muerte: el filtro de la reescritura garcilasiana

Camões y Corte-Real rompían con la tradición épica al usar este símil para describir la muerte de mujeres en contextos en los que se mezclaba el acto guerrero, la celebración fúnebre y la descripción lírica. Hemos visto que la épica lo reservaba más bien para pintar la muerte de un joven guerrero en el campo de batalla. Así lo había hecho Corte-Real en el canto XI del *Cerco de Diu*, para pintar la muerte de Tristão de Sá, guerrero de tierna edad, con el que estaba aparentado y con cuyo abuelo mantenía una amistosa correspondencia poética (cfr. Fardilha 2008, pp. 203-215). Sin embargo, el símil también aparecía en obras narrativas donde se aplicaba a escenas amorosas: Safo y Catulo lo habían usado para evocar la pérdida de virginidad de la mujer y Petronio para figurar la impotencia del miembro viril. Estacio lo había empleado para una mujer en contexto elegíaco, pero sin que se tratase de una muerte violenta. Bernardo Tasso también lo aplicó a una mujer, aunque en un contexto distinto para describir el movimiento de la reina de Inglaterra que se desmayaba al enterarse de la muerte de Amadis, pero sin alusión a la pérdida de los colores. En Garcilaso volvemos a encontrar esta imagen aplicada a una muerte femenina: la de Elisa «casi en flor cortada» (2001, p. 241, v. 228) en la *Égloga tercera* (cfr. Ramajo Caño 1993, pp. 315-316). No es allí, sin embargo, donde encontramos desarrollado el símil heroico por el poeta soldado, sino en la *Segunda Égloga*, para la famosa escena de la muerte de don García de Toledo.⁶

2.1 La recomposición bicromática del motivo virgiliano por Garcilaso

Garcilaso trabajó allí en profundidad el texto de Virgilio. Mientras que, por los mismos años, Ariosto había calcado - casi traducido - el símil de

6 A pesar de describir la muerte de un joven guerrero, el símil garcilasiano hace de la rosa «[un] fiore simbolico» gracias a la «associazione con il colore e la freschezza dell'incarnato, specialmente femminile» (Laskaris 2016, p. 37). Véase su fortuna bajo la pluma de Cristóbal de Mesa en el mismo artículo.

la *Eneida* IX,⁷ Garcilaso combinó distintos aspectos de los dos símiles de los libros IX y XI:

como la rosa matutina,
 cuando ya el sol declina al mediodía,
 que pierde su alegría, y marchitando
 va la color mudando; o en el campo
 cual queda el lirio blanco que'l arado
 crudamente cortado al pasar deja
 del cual aun no s'aleja presuroso
 aquel color hermoso o se destierra,
 mas ya la madre tierra descuidada
 no le administra nada de su aliento,
 que era el sustentamiento y vigor suyo.
 tal está el rostro tuyo en el arena,
 fresca rosa, azucena blanca y pura.
 (Garcilaso 2001, p. 204, vv. 1254-1466)

Eligió el arado como el instrumento que corta la rosa y sumó a esta otra flor tronchada por la intemperie, el lirio blanco. También amplificó la descripción recurriendo al motivo de la tierra abastecedora. La imagen del 'marchitarse', aplicada a la rosa, inspiró posiblemente al traductor de Virgilio unos años después. Garcilaso fue también el primero en fundir ambos símiles de la *Eneida*, retomando la imagen del arado por una parte y la relación con la tierra por otra.

De esta forma, dotó al símil de una dimensión pictórica nueva, valiéndose de dos flores sucesivas, la rosa y el lirio, luego repetidas con la rosa y la azucena, para aludir a los dos colores del rostro, el rojo y el blanco. Semejante bicromatismo aparece en el soneto XXIII, «En tanto que de rosa y d'azucena», como característico del rostro femenino, evocando su desvanecimiento con la edad a través del marchitar de la rosa - «Marchitará la rosa el viento helado» (Garcilaso 2001, p. 49, v. 12). Para el símil de la *Égloga segunda*, Garcilaso profundizó en el juego de colores y describió la muerte como el apagamiento sucesivo de los dos colores, el rojo primero, y luego la misma blancura de la piel. Este bicromatismo fue uno de los principales rasgos en los que Camões coincidió con Garcilaso.

7 «come purpureo fior languendo muore, | che'l vomere al passar tagliato lassa, | o come carco di superchio umore | il papaver ne l'otro il capo abbassa» (Ariosto 2002, XVIII, p. 1164, oct. 153, vv. 1-4)

2.2 Colores conceptuosos: la bonina de Camões

El juego de colores para la muerte de Inés de Castro se prepara en la octava 132, mientras se purpurean las blancas rosas de su cuello por la sangre que brota de su herida:

Tais contra Inês os brutos matadores,
No colo de alabastro, que sustinha
As obras com que Amor matou de amores
Aquele que depois a fez Rainha,
As espadas banhando e as brancas flores,
Se encarniçavam, férvidos e irosos,
No futuro castigo não cuidadosos.
(Camões 1572, III, f. 60r, oct. 132)

Las 'blancas flores' del 'cuello de alabastro' se colorean por la sangre. Este juego bicromático sigue presente en el mismo símil a través de un procedimiento más conceptuoso, que arranca de la flor escogida: la bonina.⁸ En palabras del comentarista Faria e Sousa esta flor reúne, precisamente, los dos colores del rostro femenino:

[la imitación de los anteriores], la excedió [Camões] en especificar la flor [...]. El especificar la bonina fue, porque en Portugués, bonina es flor pequeña y tan delicada que con poco que se manosee, pierde su belleza. Y es compuesta de blanco y colorado, dos colores propios del rostro de una Dama. [...] Con estas flores, pues por esa ternura y por esos colores y propiedades pintó nuestro gran Pintor diestramente el rostro de D. Inés. (Faria e Sousa 1639, tomo 2, col. 205)

La flor bonina conllevaría pues este bicromatismo característico del rostro femenino. Camões lo desarrolla en dos tiempos: primero muestra públicamente el acto cruento por el que se colorean de sangre las blancas flores de la piel de Inés, y luego borra los colores de su rostro hasta la extinción del color y del olor, volviéndose palidez y sequedad.

8 «Bonina» o «manzanilla loca» según la definición actual del diccionario de la Real Academia. La encontramos de varios colores, entre los cuales dominan el blanco y el rojo.

2.3 «La blanca flor o rojo lirio» de Corte-Real

Corte-Real también imitó este juego bicromático en la *Victoria de Lepanto*, al describir a las mujeres cristianas antes de su muerte:

El dorado cabello de la casta,
bellísima doncella, allí se mezcla
con vil cuajada sangre, y los hermosos
ojos, en sueño eterno se sepultan.
(Corte-Real 1578, V, f. 69r, vv. 89-92)

Aquí, también, el rojo de la sangre contrasta con el dorado del cabello, ofreciendo un primer contraste de colores. Pronto el rojo y el oro se funden en la misma oscuridad:

La rosada color que se tendía
por un gesto de blanca pura nieve:
allí se muda y vuelve en mortal sombra,
en una amarillez y forma triste.
(vv. 93-96)

El mecanismo es el mismo que en la *Égloga segunda* y en *Os Lusíadas*, pero con flores elegidas explícitamente para evocar los colores: al rojo lirio, que ya había utilizado en la comparación del *Cerco de Diu*, Corte-Real añade, como alternativa, la blanca flor, que Camões había evocado en plural.

El poeta llama así la atención sobre el modelo de Virgilio al mismo tiempo que muestra cómo se distancia de él con la atribución del color rojo al lirio. También diferencia su símil del de la *Égloga segunda*: en cuanto Garcilaso pinta el momento en que el rostro, ya no alimentado por la vida, sigue luciendo algunos de sus colores, Corte-Real lleva el proceso hasta el final, mostrando cómo se impone una uniforme y lúgubre amarillez en el rostro de la muchacha. De la misma manera, Garcilaso aludía a la relación de la flor con la tierra cuando ya había dejado de existir, para expresar en negativo el «aliento» que proporcionaba a su sustentamiento y a su «vigor». Por el contrario Corte-Real se detiene, antes del corte, en la pintura de la flor viva, alimentada por el «humor terreno» y en toda la fuerza de su belleza. El campo y la primavera brindan un marco espacio-temporal idóneo para esta belleza floral y eficaz a la hora de contrastar el cuerpo vivo y el cuerpo muerto.

Estos rasgos – la viveza de los colores, su progresiva difuminación y el ámbito amoroso de la descripción – se adecuaban muy bien a la pintura de un retrato femenino tal y como lo emplean Corte-Real y Camões. Sin embargo, se inscriben en un uso nuevo del símil, aplicado a la muerte violenta de una mujer.

3 La muerte de una mujer en contexto guerrero

Entre los elogios fúnebres que se compusieron para la muerte de Marina de Aragón, dama de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, en 1549, un soneto anónimo comparó a la joven mujer con una blanca flor cortada por la cruda Parca (*Cancionero general* 1557, f. 398). La comparación de la flor cortada en contexto elegíaco desarrollaba la imagen del *flos ætatis* – la flor de la edad, imagen ampliamente explotada en la poesía fúnebre – en la que se encontraba la joven difunta (Ponce Cárdenas 2014, §§ 49-50). La fragilidad de la flor y su muerte prematura, como las de la mujer, son también dos componentes de los símiles de Corte-Real y Camões. Sin embargo, al referirse a muertes violentas en contextos guerreros, estos mismos símiles adquirirían una capacidad de denuncia muy distinta. Corte-Real parece haber sido el primero en explorar esta nueva modalidad.

3.1 La barbarie en acción: masacres de civiles inocentes

En el *Cerco de Diu*, el símil de la flor cortada refleja el cruel efecto de la masacre de poblaciones civiles en la ciudad de Diu por parte de los portugueses y participa de una *vituperatio* sin matices (Alves 2001, pp. 431-448). Lo indica claramente el poeta al principio de la escena, al comentar las órdenes del gobernador de la fortaleza, João de Castro, a sus tropas:

Quando soube [João de Castro]
Que o campo era vencido com famosa
E memorável honra a Deus dá graças.
Move para a cidade e entram dentro
Os soldados, mostrando uma inumana
Bárbara crueldade. Muitos houve
De cruel natureza, baixa, cível,
Que mataram cansados, tristes velhos
E inocentes meninos. Também moças
Alvíssimas, fermosas, no começo
Dos seus floridos e aprazíveis anos.
Cortam sem nenhum dor castas gargantas,
Peitos alvos traspasam, com feridas
Que as entranhas descobrem. Ficam todas
As cabeças sem cor desfiguradas [...]
(Corte-Real 1574, XVIII, pp. 349-350, vv. 299-310)

Culpables de ‘inhumana, bárbara crueldad’, ‘cruel naturaleza baja y civil’, los portugueses son ese mismo ganado que corta la flor – imagen que sin duda Corte-Real colocó allí intencionalmente.

Sus víctimas son inocentes poblaciones civiles declinadas en una tríada tópica formada por ancianos, niños inocentes y, finalmente, jóvenes vírgenes. La exaltación de la crueldad cobra, con el uso del símil, nuevos matices. La pintura de la masacre, servida por los recursos del *pathos* violento, contrasta con la imagen delicada de las doncellas y con la sutileza de la flor. A continuación el poeta enlaza con una escena más impactante aún: la matanza de los fetos en las entrañas abiertas de sus madres.

Corte-Real emplea el mismo símil en una escena muy similar de la *Victoria de Lepanto*, aunque en un marco ideológico distinto, donde la barbarie se atribuye a los enemigos turcos de los cristianos. En el canto V, después de la conquista de Chipre por el ejército otomano (1570) y antes de salir al escenario las tropas cristianas, aparece un personaje sanguinario que prolonga con una masacre las guerras anteriores. Uluj Alí (Ochiali en las fuentes españolas), rey de Argel, se lanza entonces al saqueo de la costa de Candía, contra poblaciones civiles. La furia le lleva a un torbellino de violencia, matando él también a ancianos, muchachas y niños inocentes. Para cada categoría de víctima se pinta la muerte de una figura sinécdoque de la muchedumbre, con la que el lector puede fácilmente identificarse. De nuevo las mujeres concentran la mayor atención: se describe su ansioso correr por las plazas (1578, V, vv. 73-80), y, en estilo directo, sus dolorosos lamentos (1578, V, vv. 117-124). El símil de la flor cortada recalca todavía más la crueldad de estas escenas.

Por otro lado, en ambos poemas, la matanza de las mujeres se asocia con comportamientos anticaballerescos. El poeta lo subrayaba en otro lugar del *Cerco de Diu*, cuando opinaba que lo Portugueses «não as tratavam | Com aquela cortesia honesta e branda, | Que por razão se deve em todo tempo» (Corte-Real 1574, XVI, pp. 285-286). Camões desarrolló la misma idea cuando aplicó el símil a la muerte de una protagonista histórica concreta: Inés de Castro.

3.2 Una demostración anti-caballeresca: la vil matanza de Inés de Castro

Inés de Castro, esposa del rey Pedro I de Portugal, ejecutada por orden de su suegro Alfonso IV, fue coronada y reinó después de muerta en forma de cadáver, al lado de su desconsolado esposo. En *Os Lusíadas* el relato de su muerte está marcado de entrada por el sello de un amor infeliz y cruento, de un «fiero Amor» que se baña en sangre humana (Camões 1572, III, 119, f. 57v, v. 5). El poeta dedica tres octavas a la pintura de la belleza de Inés y al amor que provoca en el príncipe Pedro. Frente a semejante criatura, solo sentimientos inhumanos podían conducir a un asesinato. El poeta no los atribuye al rey, rápidamente conmovido por su belleza y sus discursos, sino al pueblo y a los dos caballeros que cometen el crimen. Camões lo plantea como un problema ético y literario, condenando que se infrinja tan libremente la norma caballeresca:

Que furor consentiu que a espada fina,
Que pode sustentar o grande peso
Do furor Mauro, fosse alevantada
Contra uma fraca dama delicada?
(Camões 1572, III, f. 58v, oct. 123, vv. 5-8)

Arrancam das espadas de aço fino
Os que por bom tal feito ali apregoam.
Contra uma dama, ô peitos carniceiros,
Feros vos amostrais cavaleiros?
(f. 59v, oct. 130, vv. 5-8)

Las dos interrogaciones subrayan el desfase y la ilegitimidad del gesto. La delicadeza de la mujer, que se presta a la comparación con la flor, contrasta con la brutalidad de sus asesinos carniceros. La octava que casi precede la comparación los llama, de hecho, 'brutos matadores', desarrollando el léxico de la animalidad y recordando a los 'brutos animales' de Corte-Real.

Al final de este breve recorrido - modesta aportación a la historia del motivo de la flor cortada - quedan sin embargo por estudiar los vínculos entre el símil de la flor cortada, la *mors immatura* y el *flos ætatis*, bien como por precisar sus empleos en función de los géneros y del sexo del protagonista así caracterizado. Me limitaré aquí, por tanto, a trazar conclusiones de índole metodológica. Evidencia cuán necesario es tomar en cuenta el vaivén entre épica y lírica, entre poesía española y portuguesa y, más específicamente, entre Camões y Corte-Real para entender la génesis de estos textos, invitándonos a ampliar nuestro horizonte crítico respecto a criterios de género y nación. El estudio de este símil también resalta el fuerte potencial de la épica para la *vituperatio*, especialmente llamativo en las tres composiciones renacentistas aquí estudiadas.

Bibliografía

- Alves, Hélio J.S. (2001). *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- Ariosto, Ludovico (2002). *Orlando furioso*. Edición de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz. Madrid: Cátedra.
- Camões, Luís de (1572). *Os Lusíadas*. Lisboa: Antonio Go[n]çalvez.
- Cancionero General que contiene muchas obras de diversos autores antiguos con algunas cosas nuevas de modernos, de nuevo corregido y impreso* (1557). Amberes: Martín Nucio.
- Corte-Real, Jerónimo (ca. 1569). «Sucesso do segundo cerco de Diu, estando don Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, año de 1546». ANTT, Códice Cadaval 31.

- Corte-Real, Jerónimo (1574). *Sucesso do segundo cerco de Diu, estando don Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, año de 1546*. Lisboa: António Gonçalves.
- Corte-Real, Jerónimo (1575). «Espantosa y felicissima victoria cõcedida del cielo al señor Don Iuan d'Austria en el golfo de Lepanto, de la poderosa armada Othomana, en el año de nuestra saluacion de M.D.L.XXII». BNE, ms. 3696.
- Corte-Real, Jerónimo (1578). *Felicísima Victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto*. Lisbonne: António Ribeiro.
- Cristóbal López, Vicente (1992). «Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2, pp. 155-187.
- Fardilha, Luís Fernando de Sá (2008). *A nobreza das letras: os Sás de Meneses e o renascimento português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Faria e Sousa, Manuel de (1639). *Lusíadas de Luis de Camoens Comentadas Por Manuel de Faria I Sousa*. Madrid: Juan Sanchez.
- Greene, Thomas M. (1982). *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven-London: Yale University Press.
- Laskaris, Paola; Pintacuda, Paola (a cura di) (2016). «'De un glope al lirio el lustre y frescor quita': echi di un motivo classico in Cristóbal de Mesa». *Intorno all'epica ispanica*. Pavia: Ibis.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2014). «El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos» [en red]. *e-Spania*, 17, s.p. URL <http://e-spania.revues.org/23300> (2014-01-07).
- Ponce Cárdenas, Jesús (2016). *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*. Paris: Éditions Hispaniques.
- Ramajo Caño, Antonio (1993). «Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los siglos de oro». *Revista de Filología Española*, 73 (3/4), pp. 313-28.
- Tasso, Bernardo (1560). *L'Amadigi del S. Bernardo Tasso a l'invittissimo e cattolico Re Philippo*. Vinegia: Appresso Gabriel Giolito de Ferrari.
- Vega, Garcilaso de la (2001). *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica.
- Virgilio (1555). *Los doze libros de la eneida de Vergilio traduzida en octava rima y verso castellano*. Trad. de Gregorio Hernández de Velasco. Toledo: Juan de Ayala.
- Virgilio (1574). *La Eneida de Virgilio... traduzida en octaua rima y verso castellano; ahora en esta ultima impression reformada y limada con mucho estudio y cuydado, de tal manera, que se puede dezir nueva traduccion*. Trad. de Gregorio Hernández de Velasco. Toledo: Iuan de Ayala.
- Virgilio (2008). *Énéide*, vol. 2. Edición de Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Amantes como árboles en las *Flores de baria poesía* (núm. 131: «Con una aguda hacha derrocaba...»)

Fernando Rodríguez Mansilla
(Hobart and William Smith Colleges, USA)

Abstract This article explores the anonymous sonnet 131 («Con una aguda hacha derrocaba...») from the poetry collection *Flores de baria poesía*, collected in Mexico around 1577. My analysis focuses on the metaphor of lovers as trees. This poetic image prevails in the entire poem and contributes deeply to its final meaning. The exploration on the tradition of this metaphor accompanies the close reading of the sonnet. The conclusion of the analysis is that «Con una aguda hacha derrocaba...» shows an original balance between eroticism and the conventions of courtly love poetry.

Keywords Lovers. Trees. Love. Metaphor. Eroticism.

Las *Flores de baria poesía*, reunidas en México alrededor de 1577, son la primera muestra de poesía italianizante en América. La colección reúne una serie de motivos e imágenes, materiales propios del petrarquismo y el neoplatonismo, que se volverán lugares comunes en la lírica. Esta comunicación indaga en torno a la imagen de los amantes como árboles en este cancionero, a través de una lectura atenta del soneto anónimo «Con una aguda hacha derrocaba...», bajo el número 131 del segundo libro de las *Flores*, «en el cual se contiene todo lo que se pudo recoger de amores» (Pena 2004, p. 187).

El poema emplea esta imagen y otras afines como parte de una utilería para representar un triángulo amoroso, el cual configuran la mujer como árbol de membrillo, el hombre como manzano y el tercer miembro de la relación, entiéndase el marido cornudo, como un hortelano. El análisis de este poema y sus imágenes principales provoca la reflexión en torno a los límites entre neoplatonismo y poesía erótica, en la medida en que su significado global se contamina de alusiones a la sexualidad, inevitables cuando se alude a una relación de *menage à trois*. Este tipo de poema puede resultar estimulante para la discusión sobre la poesía amorosa áurea, en particular lo que respecta a la confrontación de tendencias o modelos de lírica que se desarrollan en paralelo. He aquí el poema, cuya ortografía modernizo siempre que no altere la fonética:

Con una aguda hacha derrocaba,
de dentro de su güerta un hortelano,
las ramas de un membrillo y de un manzano
porque entre el uno el otro se enredaba...
Pensó que un tanto así las apartaba
y fue su pensamiento falso y vano
que, cada uno a despecho del villano,
con la raíz del otro se abrazaba.
Mirándolos estuve y acordeme
de mí y de ti, y de aquellas ocasiones
por quien tan vivas lágrimas derramas.
Vertilas yo y al cabo consoleme:
que quien no aparta nuestros corazones,
no hace más que andarse por las ramas. (Pena 2004, p. 293)

Como ocurre con todo soneto, este poema puede segmentarse aprovechando la tensión entre los dos cuartetos y la pareja de tercetos. Mientras los cuartetos describen una escena completa y distante en el pasado, con un tono eminentemente descriptivo que provoca la abundancia de imperfectos; los tercetos se refieren a un pasado más reciente y con la plena participación del yo lírico, gracias al estricto uso del pretérito (sin imperfecto alguno) que se proyecta a la actualidad al combinarse con verbos en presente. La metáfora principal que otorga el significado final del soneto se basa en una idea de raigambre clásica, no obstante muy popular en la literatura de la época. Según la resume Covarrubias: «Del hombre dicen ser árbol al contrario del que tiene sus raíces en la tierra, porque él parece tenerlas en el cielo, figurando por ellas los cabellos y el cerebro» (2006, p. 197, s.v. «árbol»)¹ Establecido este parangón, las imágenes que explota el soneto se vuelven más o menos transparentes.

El primer cuarteto se ocupa de la escena emblemática del poema, a partir de la cual girará todo su mensaje: un hortelano corta con un hacha las ramas entrelazadas de un membrillo y un manzano. Aquella «aguda hacha» puede comprenderse como una imagen fálica, que caracterizaría al cornudo celoso.² Por su parte, los árboles de membrillo y manzano se refieren respectivamente a la mujer y al hombre, ya que estas plantas poseían atributos identificables con ambos sexos. El membrillo evocaba a la mujer dada la semejanza con el órgano sexual femenino, según lo apuntaba Covarrubias: «La etimología de membrillo traen algunos del diminutivo

1 Para la imagen del hombre como árbol, puede verse León Hebreo (1947, p. 86). En torno a la popularidad de esta idea en la literatura española, véase Rico (1986, pp. 29, 88-89, 233-234).

2 En una novela con recursos conceptistas como *El monstruo del Manzanares*, su autor, Andrés Sanz del Castillo, se refiere a la desfloración de una muchacha con la frase «talado virginio» (2010, p. 360), que evoca nuevamente el hacha como imagen fálica.

de la palabra *membrum*, por cierta semejanza que tienen los más dellos con el miembro genital y femenino» (2006, p. 1268, s.v. «membrillo»). Otro ejemplo de esta alusión erótica del membrillo se encuentra en *El licenciado Vidriera*, con aquel dulce de membrillo que la mujer enamorada le hace probar a Tomás Rodaja para que caiga rendido ante su deseo, como un afrodisíaco. Las reverberaciones que poseía su fruto eran bien conocidas en el Siglo de Oro: «Consagrada a Venus, quien a menudo aparece con un membrillo en la mano derecha, la fruta se ofrecía ritualmente a las novias en la Grecia Antigua» (Garcés 1995, p. 228).

Por su parte, el manzano expresa lo masculino debido a que es la imagen del hombre en el *Cantar de los Cantares*. El verso 3 del capítulo 2 del poema bíblico dice: «Cual el manzano entre los árboles silvestres, así es mi Amado entre los hijos» (León [1580] 2007, p. 193). He aquí la explicación de Fray Luis de León: «Cuanto, dice, el manzano por la amenidad de las hojas y por la hermosa presencia de las manzanas supera a la encina o al ílice, árboles ásperos y silvestres, tanto mi esposo vence a los demás por la elegancia de la forma [...]. El manzano destaca por ambas cosas, por las manzanas y por la hermosura» (2007, pp. 196-197). En la misma senda religiosa, hay testimonios del manzano interpretado como la cruz de Cristo, a quien se comparaba con la fruta (que desciende de lo alto, como él mismo es bajado de la cruz); la glosa bíblica se reforzaba gracias a la conocida identificación, sin sustento en el texto del *Génesis*, de la manzana con el 'fruto prohibido' y el manzano como el 'árbol de la vida'. Además, este árbol evocaba a Hércules, por su trabajo de robar las manzanas doradas de la inmortalidad. Finalmente, considérese que, para los antiguos, «la manzana se convierte en punto de referencia por ser la fruta por excelencia, la primera de todas. Las demás frutas no son sino variedades que tienen en común la carnosidad, y en ello se parecen a la manzana» (García Mahiques 1991, p. 81).³ Tal como se pensaba, en otros tiempos, que el hombre era el único generador de la vida y que la mujer era una derivación de él, con su útero como un mero recipiente (cfr. Dunn 1971).

Ahora bien, el hortelano se ocupa de talar las ramas del membrillo (la mujer) y el manzano (el hombre), «porque entre el uno el otro se enredaba». Si las ramas del árbol son metáfora de los brazos, queda explícito el sentido erótico que guarda el verbo 'enredarse', según se recoge en el vocabulario de la *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Alzieu et al. 2000, p. 337, s.v. «enredado»). Con esta alusión al acoplamiento sexual se cierra el primer cuarteto de nuestro soneto. El segundo cuarteto se refiere al propósito del hortelano celoso detrás de su acción: «Pensó que un tanto así las apartaba». El verbo «apartaba» se opone al «enredaba» con que se

3 Significados adicionales del manzano y su fruto se encuentran en De Gubernatis (1882, pp. 300-306).

cerraba el último verso del primer cuarteto, creando una ligazón entre este y el inicio del segundo; se da fe así a la observación de Wiesse Rebagliati sobre esta especie lírica: «El juego de rimas [del soneto] subraya las similitudes y las diferencias» (2013, p. 326). A continuación se ofrecen dos adjetivos negativos para calificar al pensamiento de «falso y vano», ya que un árbol «con la raíz del otro se abrazaba». El verbo ‘abrazarse’ lleva igualmente sentido erótico (Alzieu et al. 2000, s.v. «abrazar»). En este caso, leyendo en sentido literal, se abrazan las raíces, que están bajo tierra y en ese sentido fuera del alcance del hortelano, ya que este solo percibe lo visible, de allí que su pensamiento, tan limitado, sea «falso y vano». El hortelano no puede ir más allá de lo que perciben sus sentidos corporales.

Una connotación que no debemos desatender en torno a la raíz es que, en la metáfora del ser humano como árbol invertido, se identifica a la cabeza y los cabellos con las raíces: «Los árboles y plantas, su cabeza y fundamento en la tierra, los ramos y brazos para arriba» (Mexía 1989, p. 328). Es posible entonces evocar otro lugar común de la lírica amorosa de la época: el de los cabellos de la amada que enredan y aprisionan al amante. Es este aspecto de ‘cabeza y fundamento’ el que el hortelano no comprende, porque no puede ver lo que se encuentra bajo tierra, imagen que representa la experiencia íntima de los amantes, la conexión de sus almas.

El último cuarteto entonces apunta a revelar la ignorancia del hortelano cortando ramas que son solo lo aparente, ya que el amor prosigue en lo profundo, en las raíces, que él no alcanza. El primer terceto empieza con un cambio de sujeto, de la tercera persona (el hortelano) a la primera (el yo poético) que se implica en la escena finalmente y dice «mirándolos estuve». Precisamente usa el verbo ‘mirar’, ya que este acto en él sí conlleva un significado penetrante, a diferencia de la mirada del hortelano, cuyo pensamiento solo se vincula a lo aparente. En efecto, al yo poético esta mirada le lleva a la reflexión inspirada por la imagen que dispara su memoria: «acordeme | de mí y de ti», a través de los respectivos árboles. El sentimiento de nostalgia es sabiamente contrarrestado con la conjugación en presente que alude a una acción que lleva a cabo la amada ahora. El locutor piensa en «aquellas ocasiones | por quien tan vivas lágrimas derramas». Las «ocasiones» no serían otras que los encuentros de la pareja, un pasado que se recupera, se refresca a través de las «vivas lágrimas» que, en presente, son derramadas por la amada, cuyo llanto – así lo podemos deducir – mantiene igualmente vivos a los árboles. Las «lágrimas vivas» de la amada, puro sentimiento que revitaliza la historia de amor, se enfrentan a aquel «pensamiento falso y vano», en la medida en que lo falso y vano no existe o está muerto y se disipa como una idea; mientras que las lágrimas están llenas de emoción y riegan los árboles que representan los amantes, vivificándolos.

Tras la imagen de la amada que es evocada en tiempo presente (como trayéndola del pasado y actualizando la relación) vienen las lágrimas del

locutor («vertilas yo, y al cabo consoleme»), que no son tan vivas, porque se manifiestan en pasado y cesan ante el consuelo, reflexión final del poema que unifica todos sus elementos y con ellos la idea principal: «que quien no aparta nuestros corazones | no hace más que andarse por las ramas». El amante se aferra a la vigencia de su sentimiento repitiendo los verbos con negación: «no aparta», «no hace». Apartar los corazones, finalmente, se contrasta con apartar las ramas. Lo último es lo que el hortelano efectivamente hizo, en vano, ya que los corazones siguen juntos, como las raíces de ambos árboles que el hombre no puede ver. «Andarse por las ramas» es una frase hecha hartamente conocida que le da un giro irónico al cierre del poema e intenta arrancar la risa del lector inteligente, ya que apunta nuevamente a la ingenuidad del hortelano, quien solo se fija en lo secundario y no en lo esencial (eso es 'andarse por las ramas'), y a la oposición de ramas/brazos (lo visible) frente a raíces/corazones/cabezas (el mundo interior de los amantes).

Ahora bien, resulta interesante poner nuestro soneto de *Flores de baria poesía* en diálogo con otro que emplea igualmente las metáforas de árboles para referirse a los amantes, ya que arroja semejanzas compositivas suficientes para hablar de un tópico, el de los amantes como árboles, en la lírica de la época. Se trata del soneto «Al pie de un viejo olivo un diligente» de Juan de Ochoa, incluido en el folio 282v del manuscrito Magliabechiano VII-353 de la Biblioteca Nacional de Florencia:⁴

Al pie de un viejo olivo un diligente
 capataz trasplantó una joven parra
 De suya junta al parecer bizarra
 uvas y olivas prometió a su gente.
 La hembra que del macho el calor tiene
 con tan lascivos lazos se le agarra
 que el peso de su fruto le desgarran
 y caen en tierra entrambos juntamente.
 Sacó el villano avaro el desengaño
 del modo mismo Aridama que lo sacó
 a costa de su fama y de su daño.
 Volvióse con razón el pesar flaco
 y juró no juntar en otro año
 con el árbol de Palas el de Baco.

Encontramos en este soneto una serie de imágenes familiares: la parra que es la mujer, en este caso joven, que busca el calor asociado con lo masculino

4 Debo esta referencia a Anna de Santis, quien ha estudiado a fondo esta recopilación de versos fechada entre 1604 y 1606. Le expreso aquí mi profundo agradecimiento.

(ya que la mujer era, según la medicina de la época, fría y húmeda), aquí representado por el árbol de olivo, hasta el punto de que su lascivia arruina al varón. En la poesía de Garcilaso ya aparece la alegoría del olmo y la parra para representar la unión amorosa. Elías Rivers, oportunamente, reveló las fuentes clásicas (Horacio y Ovidio) de este motivo (1974, p. 278). Por su parte, Lope de Vega en un conocido pasaje de *El perro del hortelano*, hacía la lectura moral que parece evocar un emblema: «Y en un viejo una mujer | es en un olmo una hiedra, | que aunque con tan varios lazos | le cubre de sus abrazos | él se seca y ella medra» ([1618] 2008, vv. 2741-2745). Tal es el mismo mensaje que posee el poema de Juan de Ochoa, en el que, además, la parra o vid connota el vino, bebida de Baco, asociada con la alegría y la lujuria (la bacanal propiamente dicha), en tanto el «viejo olivo», un hombre maduro, es el «árbol de Palas», la diosa de la sabiduría, la racionalidad del varón, seco y caliente, perjudicado por la muchacha que es todo pasión.

Lo cierto es que existe un emblema de Alciato que representa un olmo macizo al que se encuentra abrazada la vid. Lo interesante es que la octava explicativa ofrece una reflexión moral totalmente distinta, pues la relación de estos árboles exalta la amistad perpetua:

Al olmo viejo, seco y sin verdura,
la parra fresca y verde entretejida
es encubierto ejemplo en tal figura
que a la amistad durable nos convida.
Pues no es perfecto amor el que no dura
al menos hasta el ir de aquesta vida.
Bueno será buscar amigos tales
que quedos siempre estén a nuestros males. (1975, p. 63)

Estos ejemplos dan fe de la popularidad del motivo de la mujer como planta trepadora o enredadera (hiedra o vid) que se abraza (literalmente) al árbol, olmo u olivo, ambos de tronco macizo y grueso, que es el hombre. Luis Carrillo y Sotomayor suma un ejemplo más de esta identificación varonil. En su soneto «A un olmo, consolando su mal», el yo poético se identifica con el olmo viejo derribado, metáfora del paso del tiempo que todo lo consume: «Envidia al alto cielo fue tu altura | cual tú me abraza el suelo, derribado, | imagen tuya al fin, ¡oh, tronco hermoso!» (Blecuca 1957, p. 242).

Valga esta digresión para resaltar la originalidad del soneto analizado en las *Flores de baria poesía*. Frente a las imágenes más populares del olivo y el olmo, el anónimo autor explotó la del manzano, de raigambre bíblica y con ecos asimismo clásicos. La mujer como árbol de membrillo resultaba, en cambio, una metáfora eróticamente arriesgada que escapa del discurso más bien misógino que puede revelar la imagen de la hiedra o vid en la emblemática, según lo referían Lope y el soneto de Ochoa.

Considérese, asimismo, el carácter eminentemente neoplatónico de los poemas amorosos del segundo libro de *Flores de baria poesía*, cuando no vuelven sobre el tópico, más bien proveniente del amor cortés de origen medieval, por el cual «retratan a la mujer como antagonista, estableciendo, dando pie, a la típica relación sadomasoquista entre el poeta y la musa, en la cual [el poeta] siempre tendrá el papel de víctima» (Peña 2004, p. 664). Nuestro soneto «Con una aguda hacha derrocaba» se ocupa de un triángulo amoroso que el marido pretende acabar ejerciendo la violencia (al menos metafóricamente), sin saber que la relación subsiste pese a sus esfuerzos, propios de un pensamiento «falso y vano».

Otra virtud, si no la principal, digna de resaltar, es que el poema guarda el decoro gracias a un vocabulario erótico (abrazarse, enredarse, hacha, ocasiones, etc.) que se transpone en una escena más propia de la emblemática, aunque sin lectura estrictamente moralizante, salvo que esta sea la del amor como una experiencia no apta para necios, sino para espíritus sutiles y elevados. El erotismo, producto de la transposición anotada, se halla en perfecto equilibrio con este mensaje, que vuelve las raíces (los corazones, las almas, las cabezas de los amantes) tan trascendentes como las ramas (los brazos, los cuerpos, la unión física de ambos), que ya se han enredado y ahora, pese a los esfuerzos del tercer miembro del triángulo, no se van a separar jamás. Recuérdese, finalmente, que la imagen del árbol, con todas las connotaciones que posee, «viene a dar en un significado común que engloba el resto, el de que la vida se regenera periódicamente» (Egido 1990, p. 222). Y he allí que el esfuerzo del hortelano es mucho más inútil. El soneto estudiado aquí es, en conclusión, una muestra más del viejo adagio de *'Omnia vincit amor'*.

Bibliografía

- Alciato, Andrea [1549] (1975). *Emblemas*. Edición de Mario Soria. Madrid: Editora Nacional.
- Alzieu, Pierre et al. (eds.) (2000). *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Blecua, José Manuel (ed.) (1957). *Floresta de poesía española*. Madrid: Gredos.
- Covarrubias, Sebastián de [1611] (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- De Gubernatis, Angelo (1882). *La mythologie des plants ou les légendes du règne végétal*. 2 vols. París: C. Reinwald.
- Dunn, Peter (1971). «Materia la mujer, el hombre forma: Notes on the Development of a Lopean Topos». En: Kossoff, David; Amor y Vázquez, José (eds.), *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid: Castalia, pp. 189-199.

- Egido, Aurora (1990). «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*». En: *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, pp. 216-240.
- Garcés, María Antonia (1995). «Delirio y obscenidad en Cervantes: el caso Vidriera». En: Ward, Aengus et al. (eds.), *Actas del XII Congreso de la AIH* (21-26 de agosto de 1995), vol. 2. Birmingham: Dept. of Hispanic Studies, The University of Birmingham, pp. 225-236.
- García Mahiques, Rafael (1991). «*Malum arbor*. El código semiológico de la manzana». *Ars longa: cuadernos de arte*, 2, pp. 81-87.
- Hebreo, León [1589] (1947). *Diálogos de amor*. Trad. del Inca Garcilaso de la Vega. Madrid: Espasa-Calpe.
- León, Luis de [1580] (2007). *Triple explicación de 'El Cantar de los Cantares'*. Traducción, introducción y notas de José María Becerra Hiraldo. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mexía, Pedro [1540] (1989). *Silva de varia lección*, vol. 1. Edición de Antonio Castro. Madrid: Cátedra.
- Peña, Margarita (2004). *Flores de baria poesía*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rico, Francisco (1986). *El pequeño mundo del hombre*. Madrid: Alianza Editorial.
- Garcilaso de la Vega (1974). *Obras completas con comentario*. Edición de Elías Rivers. Madrid: Castalia.
- Sanz del Castillo, Andrés [1641] (2010). «El monstruo del Manzanares». En: Bonilla Cerezo, Rafael (ed.), *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, pp. 339-376.
- Vega, Lope de [1618] (2008). *El perro del hortelano*. Edición de Antonio Carreño. Madrid: Espasa-Calpe.
- Wiese Rebagliati, Jorge (2013). «Función del soneto en el *Quijote*». *Anales Cervantinos*, 45, pp. 325-340.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

El diseño de CABIGO (Catálogo Bibliográfico sobre Góngora) Criterios, metodología y estadísticas

Antonio Rojas Castro
(Universität zu Köln, Deutschland)

Cèlia Nadal
(Università per Stranieri di Siena, Italia)

Amanda Pedraza
(Universidad de Cundinamarca, Colombia)

Abstract In this paper we describe the design of a catalogue called CABIGO, which collects 786 bibliographic entries, pertaining to the poetry of Luis de Góngora and published between 2000 and 2014. This paper, however, does not focus on the catalogue itself but rather on the editorial decisions made during its creation. We also exhibit the tools, which help users search through the database as well as assist them in creating additional bibliographies for their work. Finally we present some statistical data, which has revealed some meaningful publication patterns depicting how criticism on the poetry of Góngora is currently being disseminated.

Sumario 1 Introducción: presentación de CABIGO. – 2 Justificación de criterios editoriales y posibilidades de uso. – 2.1 Criterios unificadores. – 2.2 Funcionalidad de la base de datos. – 3 Metodología. – 4 Estadísticas. – 5 Conclusiones.

Keywords CABIGO. Bibliography. Catalogue. Góngora. Mendeley. Open access. Poetry.

1 Introducción: presentación de CABIGO

El punto de partida de este trabajo es la constatación de la elevada cantidad de publicaciones existentes en torno a la figura de Luis de Góngora y sobre su obra literaria. La atención crítica que el poeta cordobés ha recibido desde inicios del siglo pasado no ha cesado de aumentar con algunos picos que coinciden con destacados aniversarios como su nacimiento, defunción y fecha de creación de sus obras más emblemáticas. Creemos que la mejor manera para no naufragar ante la marea de publicaciones es recopilar la más reciente bibliografía sobre Góngora. Ahora bien, la metodología

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-23 | Submission 2015-08-06 | Acceptance 2016-03-31
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

no puede situarse al margen de los avances tecnológicos y de las nuevas prácticas colaborativas suscitadas por el paradigma digital.

El resultado de todas estas ideas es CABIGO (Catálogo Bibliográfico sobre Góngora): un documento que contiene 801 referencias bibliográficas fechadas entre 2000 y 2014 sobre la vida y la obra de Luis de Góngora publicado en colaboración con el portal Luis de Góngora de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.¹ Durante el proceso de selección de publicaciones no se han impuesto restricciones por razón de lengua u origen de publicación, pero sí sobre los tipos de documentos seleccionados, que corresponden, por un lado, a fuentes primarias (ediciones críticas, traducciones y documentos históricos) y, por el otro, a fuentes secundarias o crítica literaria en general (tesis doctorales, libros monográficos, capítulos en libros colectivos y artículos científicos) en formato impreso y digital. Quedan por lo tanto excluidos los materiales de divulgación escolar, las reseñas, las ediciones no académicas y cualquier otro ítem que no comporte una aportación científica en sentido estricto. Asimismo, se ha prescindido de webs, vídeos y entrevistas, dado que se tratan de formatos peculiares que no se rigen aún por los mismos sistemas de arbitraje.

Este catálogo se ha diseñado a partir de tres objetivos básicos: el primero es el de poner a disposición de cualquier interesado un documento digital, de acceso libre y gratuito, con la bibliografía más amplia y reciente sobre Góngora, editada a partir de unos criterios razonados pero flexibles y de fácil utilización. El segundo, reunir la labor investigadora dedicada a un mismo tema a nivel internacional a partir de un método eficiente de recolección de datos. El tercero, fomentar el diálogo y la colaboración entre investigadores interesados en Góngora y en la poesía y la literatura del Siglo de Oro.

A día de hoy es la bibliografía más extensa sobre Góngora en relación a las coordenadas temporales que abarca (de momento, los catorce años del siglo XXI). Su realización, sin embargo, ha supuesto el empeño de buscar soluciones prácticas de unificación y presentación, propias de este tipo de trabajos, pero también de funcionalidad: de esta manera se marca la diferencia entre un listado tradicional y una base de datos, que ofrece múltiples modos de gestión, consulta, recuperación y uso de la información. Finalmente, hay que reconocer que reunir y filtrar una gran cantidad de referencias ha impulsado el necesario diseño de una metodología que puede extrapolarse a otros proyectos similares con la voluntad de sumar al estudio de las humanidades y al criterio científico las ventajas de las nuevas redes y aplicaciones informáticas.

1 El trabajo se inscribe en el marco de actividades promovidas por el grupo de investigación *Todo Góngora II* [I+D+I FFI 2010-17349] dirigido por el profesor José María Micó (Universitat Pompeu Fabra de Barcelona). El enlace a la publicación es el siguiente: http://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_de_gongora/obra/cabigo--catalogo-bibliografico-sobre-gongora-2000-2014/.

2 Justificación de criterios editoriales y posibilidades de uso

2.1 Criterios unificadores

Las referencias bibliográficas contenidas en CABIGO siguen el estándar de la APA con ligeras modificaciones. Las razones de nuestra elección son varias: se trata de un estilo internacionalmente extendido en el campo de las ciencias sociales y humanas, se caracteriza por su sencillez y favorece la lectura en pantalla (es un estilo muy utilizado en *Wikipedia*). Sin embargo, se ha modificado ligeramente este modelo para incrementar su legibilidad, ampliando información, traduciendo partículas del inglés al español e introduciendo algunas convenciones consolidadas en la tradición ortotipográfica europea.

Ésta es la forma básica de una publicación periódica en el estilo APA:

Apellidos, A.A., Apellidos, B.B. & Apellidos, C.C. (Fecha). Título de artículo. *Título de la publicación, volumen* (número), xx-xx.

Las modificaciones que hemos aplicado al estilo APA son las siguientes:

- Desarrollo del nombre del autor en lugar de su fórmula abreviada.
- Sustitución de ‘&’ por ‘y’.
- Sustitución de ‘In’ por ‘En’.
- Adición de un espacio entre volumen y número.
- Supresión de la cursiva en volumen.
- Eliminación de la expresión ‘Recuperado de’ para indicar el origen de los enlaces electrónicos.

En consecuencia, CABIGO recoge referencias bibliográficas de publicaciones periódicas de la siguiente manera:

Apellidos, Nombre del primer autor, Apellidos, Nombre del segundo autor y Apellidos, Nombre del tercer autor. (Fecha). Título de artículo. *Título de la publicación, volumen* (número), xx-xx.

Estas seis modificaciones también se aplican a los otros tipos de publicaciones ya mencionados. Además, la combinación de diferentes bases de datos nos ha obligado a realizar un trabajo de unificación con criterios editoriales propios. Queremos explicitar las siguientes intervenciones:

Se han utilizado comillas inglesas (“ ”) para énfasis, citas, títulos de poemas o primeros versos dentro de títulos de artículos o de capítulos. Por ejemplo:

Chaffee-Sorace, Diane. (2007). “En una fortaleza preso queda”: a Landscape of Political Allegory. *Romance Notes*, 47 (3), 245-251.

A pesar de todo, hemos preferido ignorar el énfasis o las comillas cuando la expresión se encontraba en los títulos de libros y tesis, a fin de evitar el solapamiento de comillas y cursivas, y simplificar la lectura. Por ejemplo:

López Bueno, Begoña. (2012a). "Con poca luz y menos disciplina". Góngora contra Jáuregui en 1615 o los antídotos al *Antídoto*. En Antonio Gargano (Ed.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro* (pp. 205-226). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Por lo que se refiere al uso de cursiva, éste se ha reservado no sólo para títulos de libros, también para palabras latinas y títulos de obras (abreviados o enteros) dentro de títulos de artículos o de capítulos. Por ejemplo:

Dolfi, Laura. (2005a). Luis de Góngora y la agudeza *famulorum famularum*. En Luciano García Lorenzo (Ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso* (pp. 189-202). Madrid: Fundamentos.

Ponce Cárdenas, Jesús. Las *Soledades*: géneros y modelos. En Joaquín Roses (Ed.), *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones* (en prensa). Córdoba: Diputación de Córdoba.

Si el título de una obra se encuentra en el título de una publicación (libro o tesis), hemos suprimido la cursiva para distinguirla del conjunto:

Blanco, Mercedes. (2012c). *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica* (p. 444). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

Para cerrar el comentario sobre el uso de cursivas y comillas, hemos procurado insertar estas marcas según el sentido de los enunciados, por lo que una misma palabra o sintagma puede distinguirse de diversos modos dependiendo de su función específica, como muestran, por ejemplo, los siguientes usos de la palabra 'Polifemo':

Micó, José María. (2002). El canto de Polifemo: ensayo de un comentario integral. En Joaquín Roses (Ed.), *Góngora hoy, I-III* (pp. 127-143). Córdoba: Diputación de Córdoba. También en: *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria de Dante a Borges* (pp. 145-158). Madrid: Gredos. 2008.

Micó, José María. (2005). Ariosto en el *Polifemo*. En Joaquín Roses (Ed.), *Góngora hoy, VII. El Polifemo* (pp. 139-156). Córdoba: Diputación de Córdoba.

Sin embargo, siempre que nos hemos encontrado con un caso ambiguo sobre el sentido pragmático de una palabra o frase, hemos consultado y respetado el criterio del original.

Hemos unificado a la norma actual palabras como ‘don’ («don Luis de Góngora»), ‘sor’ («sor Juana»), ‘abad’ («abad de Rute») y ‘duque’ («duque de Lerma»). También hemos traducido los nombres de lugares de publicación cuando su uso en castellano es extendido. Por ejemplo:

Blanco, Mercedes. (2007b). Les *Solitudes* de Góngora: une poétique du paysage? En Dominique de Courcelles (Ed.), *Nature et paysage. L'émergence d'une nouvelle subjectivité dans la Renaissance* (pp. 117-138). París: École Nationale des Chartes.

Por último, una nota sobre los enlaces electrónicos: éstos han sido señalados mediante corchetes angulares (< >). Nuestro objetivo ha sido ofrecer cuantos enlaces conocíamos. Se ha accedido a los documentos electrónicos durante las dos primeras semanas de noviembre de 2013. El lector queda advertido de que los enlaces pueden caducar con el paso del tiempo si el propietario mueve los ficheros o los elimina puesto que en la mayoría de los casos no se han encontrado DOI's ni URI's sino URL's.

2.2 Funcionalidad de la base de datos

Con esta propuesta basada en el sistema APA se pretende aportar una salida posible a toda la información contenida en el gestor bibliográfico que hemos utilizado para almacenar y gestionar los datos bibliográficos. Una estrategia contraria, con unos criterios de unificación altamente personalizados, es decir, que no siguieran un estándar más o menos establecido, podría dificultar la importación y exportación automáticas de los registros bibliográficos. Si el usuario prefiere un estilo distinto como MLA o Chicago, existe la posibilidad de cambiarlo por otro o de realizar modificaciones parciales de manera automática gracias al gestor bibliográfico en línea Mendeley.² Este gestor bibliográfico permite una publicación de acceso abierta y gratuita para la participación y el consumo.

Lo mismo sucede en lo que refiere al orden en el que aparecen las entradas y la estructuración por tipo de publicación. CABIGO se divide en cuatro grandes apartados: ediciones (ediciones críticas y antologías), traducciones,

² Es un gestor bibliográfico creado en 2008 (Elsevier) para almacenar y gestionar referencias bibliográficas. Dispone de 2G iniciales de almacenamiento, ofrece la posibilidad de crear grupos de trabajo colaborativo y de automatizar citas y listas bibliográficas. Las publicaciones se pueden consultar en línea tras la creación de una cuenta de usuario y solicitar adhesión al grupo Luis de Góngora.

comentarios antiguos y estudios (tesis, libros monográficos, capítulos de libros colectivos y artículos aparecidos en revistas científicas). La disposición de las referencias bibliográficas sigue un orden alfabético (apellido del autor) y cronológicamente ascendiente (cuando un autor tiene más de una publicación se ordena de la más antigua a la más reciente). Sin embargo, la consulta de las publicaciones en Mendeley permite organizar la información según una variedad de opciones mucho más amplia mediante parámetros como nombre de autor, nombre de publicación, año de publicación, etiquetado, etc.

Las intervenciones sobre el estilo y la aplicación de criterios de búsquedas específicos son algunas de las principales ventajas de una publicación digital a modo de base de datos que se espera anunciar de modo definitivo en breve. Por el momento, todas estas funciones y la consulta en general pueden llevarse a cabo a partir del acceso a Mendeley. En esta línea, se ha articulado el grupo *Luis de Góngora* en Mendeley como comunidad virtual de fácil acceso. Cualquier usuario puede unirse al grupo y proponer fuentes para añadir y modificar.³ Naturalmente, toda participación ajena al grupo de editores es debidamente supervisada por los mismos con la finalidad de garantizar un control de calidad a nivel de edición y de selección del material.

Por lo que se refiere a la distribución y uso, CABIGO se publica bajo una licencia Creative Commons 3.0 Unported (CC BY 3.0); por lo que cualquiera puede usar, copiar, distribuir y transformar esta obra libre y gratuitamente a condición de reconocer los créditos de la misma.⁴ De esta manera se facilita la rápida transmisión de datos y su divulgación.

3 Metodología

Si hasta ahora se ha hablado de la contribución que puede suponer el catálogo bibliográfico en sí para todos aquellos interesados en el estudio de Góngora, en este apartado se puntualiza en su creación. Hoy en día son muchas las bases de datos y recursos a disposición, las aplicaciones y las plataformas en donde poder encontrar, seleccionar y editar información; en pro de las necesidades específicas del proyecto en cuestión – que requería, entre otras cosas, un filtrado por tema (Góngora), por tipo de publicación

3 Para sugerir aportaciones, el usuario puede ponerse en contacto con los responsables enviando un *e-mail* a peticionescabigo@gmail.com o, si lo prefiere, puede introducir o modificar entradas directamente en el grupo dedicado a Luis de Góngora en Mendeley. La URL es la siguiente: <https://www.mendeley.com/community/luis-de-gongora/> (2017-05-15).

4 El resultado: CABIGO. *Catálogo Bibliográfico sobre Góngora (2000-2013)* by Cèlia Nadal, Amanda Pedraza y Antonio Rojas Castro is licensed under a Creative Commons. Reconocimiento 3.0. Unported License. Se pueden leer más detalles sobre este tipo de licencia en http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/deed.es_ES (2017-05-15).

(científica) y por fechas (2000-2014) – el equipo editor de CABIGO ha diseñado una metodología que permite combinar fuentes (antiguas y nuevas) y extraer información filtrada. Este método no es el único posible, pero desde luego ha permitido obtener buenos resultados, por lo que humildemente se expone a continuación para quien quiera utilizarlo en futuros proyectos bibliográficos que aspiren al tratamiento masivo de datos.

Aunque la aspiración del catálogo ha sido recoger toda la producción científica existente (combinando fuentes filtradas), se trata de un proyecto que requiere una actualización continua. En ese sentido, se ha hablado de la posibilidad de albergar un espacio para el diálogo y la participación: de este tipo de aportaciones surgen inesperadas actualizaciones puntuales, puesto que los propios autores y miembros de la comunidad científica pueden alertar de nuevas publicaciones a incluir (incluso, autores con trabajos en prensa comunicaban la fecha prevista de su publicación).

El grueso de publicaciones contenidas en CABIGO ha sido recolectado mediante un proceso de búsqueda sistemático. En lo que a este aspecto se refiere, cabe agregar que el modo de recoger referencias bibliográficas ha sido exploratorio. Se han realizado diversos tipos de búsquedas, sobre todo de palabras clave, en las principales bases de datos que indexan publicaciones, particularmente WorldCat, Internet Archive, Dialnet, Recolecta, DOAJ y OATD. También han sido de gran utilidad algunas redes sociales como Academia y ResearchGate, en donde los propios investigadores etiquetan sus publicaciones con el membrete «Luis de Góngora» o similar. Por último, han sido de gran utilidad la *Bibliografía de la literatura española desde 1980*, de María del Carmen Simón Palmer (1998-2013), y la *Bibliografía gongorina*, de Antonio Carreira (2012), que se encuentra dentro del catálogo *Góngora: la estrella inextinguible*, editado por Joaquín Roses. Sin el proceso de vaciado de estas dos publicaciones los logros hubieran sido mucho más limitados, lo cual demuestra la utilidad de la construcción común de conocimiento y las ventajas de poderlo compartir de la manera más abierta y fácil posible.

La combinación de fuentes implica la ventaja de recopilar muchas más referencias, sin embargo, el elevado número con el que se estaba trabajando impuso retos para su gestión (no repetir ni omitir títulos). Es por esta razón que se decidió acudir a un gestor bibliográfico en línea que permitiera a los tres editores registrar entradas y modificar datos de manera colaborativa y simultánea.⁵ El proceso en sí no es complicado y, aunque la publicación de una bibliografía siempre necesita de revisiones con lupa, la automatización de procesos resulta de gran ayuda.

5 En una primera fase del proyecto se utilizó RefWorks porque la Universitat Pompeu Fabra facilitaba la extracción automática de registros a partir de las bases de datos. En una segunda fase se exportaron los datos contenidos en RefWorks a otro gestor bibliográfico en línea, Mendeley. Esto se debió a dos razones: en primer lugar, porque la universidad sede planeaba rescindir el acceso a RefWorks e implantar el uso del gestor gratuito Mendeley; en

4 Estadísticas

Con la descripción más precisa del proyecto de CABIGO se ha pretendido poner a disposición unos caminos para la confección de bibliografías que pueden ser útiles a cualquier investigador, incluyendo opciones de edición y de uso, pero también metodologías para la reunión y filtrado de datos. Para acabar, sólo queda por mencionar que una vez concluido el catálogo ha sido fácil extraer algunas informaciones cuantitativas, que no sustituyen el estudio de la literatura, pero que ofrecen un pequeño retrato del panorama de los estudios gongorinos durante los catorce años abarcados.

Las 801 publicaciones contenidas en CABIGO en el momento en que se escriben estas líneas se han publicado durante un período temporal de catorce años. La media de publicación, por tanto, es 57 publicaciones aparecidas por año. La frecuencia de publicación es constante a lo largo de estos años aunque se pueden apreciar algunos picos significantes en 2012 con 72 publicaciones y en 2013 con 70. La interpretación que damos a estas cifras es que, si bien en 2011 se celebraron diversos eventos y congresos para conmemorar el 450 aniversario del nacimiento de Luis de Góngora, los libros colectivos que recogen las comunicaciones fueron publicados al cabo de uno o dos años. La distribución temporal de las publicaciones es la siguiente:

Distribución temporal	
año	nº
2000	29
2001	33
2002	60
2003	27
2004	63
2005	57
2006	43
2007	66
2008	57
2009	42
2010	51
2011	67
2012	72
2013	70
2014	64

segundo lugar, porque Mendeley ofrece la posibilidad de crear grupos abiertos de tal manera que el trabajo podía ser utilizado, completado y/o modificado por otros investigadores de manera fácil y sostenible.

Otra variable que nos permite conocer mejor qué contiene CABIGO tiene que ver con el tipo de publicación. En la actualidad, como ya se dijo más arriba, hemos seleccionado únicamente cuatro tipos de documentos: capítulo de libro colectivo, artículo de revista científica, libro y tesis. Los datos sobre la distribución de esta tipología nos permiten confirmar la preeminencia del capítulo de libro colectivo como modo privilegiado de difundir las investigaciones en torno a Góngora:

Tipo de publicaciones	n°
Capítulo de libro colectivo	415
Artículo de revista científica	293
Libro	78
Tesis	17

Esta preferencia es lógica en la medida en que el libro impreso sigue gozando de prestigio y es fuente de autoridad. Ahora bien, esto tiene consecuencias en otro orden: el acceso en línea. Para la elaboración de CABIGO hemos consultado distintas bases de datos, repositorios institucionales y redes sociales, pero solo 156 publicaciones del total de 801 contienen una URL que apunta hacia un objeto digital. Esto se explica porque el modelo de publicación preferido por los investigadores es el libro impreso, en contraposición a la revista científica digital. Por último, cabría preguntarse cuántos investigadores no han podido archivar sus versiones en repositorios institucionales con el objetivo de cumplir los derechos de explotación cedidos a las editoriales.

5 Conclusiones

Con este trabajo hemos querido dar a conocer a los investigadores un catálogo de 801 contribuciones críticas relacionadas con Góngora publicadas en los últimos catorce años y el proceso llevado a cabo para gestionar la información de manera eficiente y garantizar la calidad de los registros bibliográficos. También hemos justificado los criterios de unificación aplicados y hemos descrito algunas funciones del gestor bibliográfico Mendeley. Por último, el análisis cuantitativo de CABIGO nos permite afirmar que la producción científica sobre Góngora es elevada y constante, que el capítulo de libro colectivo es el tipo de publicación preferida por los investigadores y que, en consecuencia, solo un porcentaje muy reducido de las publicaciones son accesibles en internet en acceso abierto.

Bibliografía

- Carreira, Antonio (2012): «Bibliografía gongorina». En: Roses, Joaquín (ed.), *Góngora: La estrella inextinguible*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, pp. 249-322.
- Nadal, Cèlia; Pedraza, Amanda; Rojas Castro, Antonio (2015). CABIGO. *Catálogo Bibliográfico sobre Góngora (2000-2014)* [en red]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL http://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_de_gongora/obra/cabigo--catalogo-bibliografico-sobre-gongora-2000-2014/ (2017-05-15).
- Simón Palmer, María del Carmen (1998-2013). *Bibliografía de la literatura española desde 1980* [en red]. ProQuest. URL http://www.proquest.com/products-services/bib_lit_espanola.html (2017-05-15).

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Fragmentos del ocio: edición y reescritura en el bajo barroco

Pedro Ruiz Pérez
(Universidad de Córdoba, España)

Abstract The lyric volume *Fragmentos del ocio* appears anonymously in 1668. Its author, Juan Gaspar Enriquez de Cabrera, Admiral of Castile, republished the work in 1683, with significant changes in the form of textual variants, the organization of the poems and the object of love poetry. The history of the text becomes more complex when added up to four manuscript copies, with substantive differences, but always dated after the last edition, with doubts in only one case. The analysis of alterations and consideration of the resulting path pose reflections on the authorial construction, the processes of rewriting and the control of transmission of the texts, in a more complex picture than usually considered, with significant projection in the characterization of poetry in the low Baroque.

Keywords Edition. Rewriting. Low Baroque. Poetry. Enríquez de Cabrera.

No hay crítica sin historia. Acercarse a los textos y a los discursos superando la intuición o la especulación requiere historiar, esto es, recuperar la historicidad de una práctica concreta y de sus resultados, situados en un contexto que perfile su propia identidad, entre semejanzas y diferencias. La reflexión es pertinente al atender a un terreno tan poco estudiado como el que discurre entre la muerte de Quevedo (1645) y la de Eugenio Gerardo Lobo (1750), o, si se prefiere, entre la publicación del *Parnaso español* (1648) y los *Orígenes de la poesía castellana* (1754), todo un siglo tan postergado por los siglodoristas como por los dieciochistas. Como verdadera *terra incognita*, marginada hasta hace bien poco por la historiografía y los estudios críticos, la obligación inicial era, sin duda, una adecuada cartografía, y a ella venimos dedicando, con un étodo de renovado positivismo, el trabajo de los últimos años.¹ Asimismo, hemos de

¹ La materia ha sido objeto de dos proyectos del Plan Nacional, *La poesía del periodo postbarroco: repertorio y categorías* (FFI2008-03415) y *Poesía Hispánica en el bajo Barroco. Repertorio, edición, historia* (FFI211-24102), en el que se inscribe este trabajo; sus resultados se recogen en la PHEBO. Es justo mencionar también los trabajos de Alain Bègue y el CELES, recopilados en su web. Algunos resultados se recogen en Bègue y Croizat-Viallet (2008), García Aguilar (2009), López Guil (2013) y Ruiz Pérez (2012).

reconocer la exactitud de la reflexión complementaria, pues sin crítica no es posible superar la mera crónica de hechos, tan limitada como falsa en su pretendida objetividad. A estas alturas del proyecto y en este marco se impone un ejercicio de síntesis de esta doble perspectiva, partiendo de un caso cuya singularidad le otorga, paradójicamente, un cierto valor sintomático, en línea con nuestra hipótesis de trabajo y la lectura del bajo barroco como un período marcado en el terreno de la poesía por una multiplicada presencia de los autores en la imprenta, una variedad en las posiciones de campo y los perfiles de autor, siempre dentro de un cambio en la valoración autorial orientado hacia lo positivo y una conceptualización del libro de poesía, al margen de la recopilación completiva o el volumen de 'varias rimas'.²

Como atribuido a Juan Gaspar Enríquez de Cabrera registra Simón Díaz (1971) el significativo título de *Fragmentos del ocio que recogió con templada atención, sin más fin que apartar estos escritos del desaliño por que no los empeorase el descuido ordinario de la pluma en los traslados*. La obra aparece en 1668, sin datos de lugar ni impresor y, más sorprendente aún, sin nombre de autor. Junto al contenido de la obra y sus rasgos formales y temáticos, se trataba de datos atrayentes para el investigador (sorprendentemente esquivados hasta ahora), y lo fueron mucho más al comprobar que esta edición no era, ni mucho menos, el único testimonio del poemario, como registró el rastreo de PHEBO. En tanto preparamos la edición de la obra, valga este adelanto de noticias y la aproximación a algunos aspectos vinculables con el despliegue de la lírica en el período, pero también con la dinámica en la relación entre el poeta y sus textos.

La atribución de autoría es temprana e incontrovertida, y así figura en los márgenes de algunas portadas y en otras notas manuscritas, indicios claros de un proceso de lectura y transmisión reflejado en los avatares del texto y sus testimonios. Salvá y Mallén (1992) recoge la atribución, y un estudio de Narciso Alonso Cortés (1926) apoya el hecho. La vida de nuestro autor discurre entre 1623 y 1691, en la generación siguiente a la de Calderón y la primera fase del bajo barroco. Perteneció a una familia noble, de la que heredó el almirantazgo de Castilla, el título de duque de Medina de Ríoseco y la afición por las letras, que pudo desarrollar en un entorno cortesano y en un amplio entramado de relaciones, en el centro de la vida cultural de la segunda mitad de siglo. Fue el último mayordomo mayor de Felipe IV y desempeñó el cargo de caballero mayor de su heredero, Carlos II, lo que lo mantuvo en la cercanía más inmediata del trono. A la vez, sus vínculos culturales fueron muy destacables: su ayo fue Tamayo de Vargas, ejerció el mecenazgo con el pintor Juan de Alfaro, hermano del poeta Vaca de Alfaro, y cruzó poemas con Ulloa y Pereira, López de

2 Ruiz Pérez (2009, 2011), así como sus trabajos en López Bueno (2008, 2010, 2012).

Zárate y Salazar y Torres, con reflejo en los *Fragmentos*. Su paralelo con figuras como la del príncipe de Esquilache lo sitúa de lleno en la categoría del *amateur* (cfr. Jiménez Belmonte 2007), y así lo refleja tanto el cuidado material de su libro como la propia rotulación, cuya significación (cfr. García Aguilar 2008) puede analizarse siguiendo los paradigmas contrastados de ocio, fragmentos, descuido y copistas («traslados»), de una parte, y templada atención, recopilación e (implícitos) rigor y autoría, de la otra. Aunque la falta de rúbrica expresa parecería apuntar a lo contrario, la historia del texto confirma la preocupación autorial y el cuidado puesto en la transmisión de su obra, convirtiendo el silencio sobre su nombre en una irónica forma de afirmación.

Si bien el anonimato formal podría tomarse inicialmente como un argumento a favor de un acceso involuntario de la obra a la imprenta, algunos hechos desmontan esta interpretación. En cualquier caso, contando sólo con la edición de 1668, nos la habríamos con un poemario perfectamente ordenado, articulado en su *dispositio*, que sólo podría obedecer al traslado de un cuidado manuscrito autorial o a la cuidadosa labor de un editor ajeno, que tampoco figura en los paratextos. Y, sobre todo, un dato resulta indiscutible, al sumar a la conocida una edición en 1683, con una portada casi idéntica (también huérfana de indicaciones editoriales y firma), pero con cambios sustanciales, que sólo cabe postular como debidos a la mano del autor.

En numerosos casos las alteraciones se sitúan en el nivel estilístico, con un extendido proceso de revisión de las expresiones, en una buena muestra de la *labor limae* recomendada por Horacio, aunque situada ahora en la revisión de un texto ya impreso y no precisamente en una edad muy temprana del poeta; el acierto en la mayor parte de las ocasiones, con una a veces llamativa acomodación a los cambios ideológicos y estéticos registrados al avanzar en la época de los novatores, no ha de tomarse necesariamente y por sí solo como una prueba de la mano autorial, aunque sumado a otros datos confirma el interés de Enríquez de Cabrera por revisar y mejorar su texto, hasta el punto de introducir en él modificaciones sustanciales, que podrían llevar a cuestionar la unicidad de la obra. Un cambio importante se opera en el nivel de la estructura dispositiva al reaparecer 15 años después de la *princeps*. Se mantiene básicamente³ la macroestructura que organiza las piezas en bloques métricos, convertida ya en habitual en la primera mitad del siglo (cfr. García Aguilar 2008), en una secuencia de sonetos, poemas en octavas, un largo bloque de romances (con variaciones llamativas en su caracterización formal) y una

3 Dejo al margen lo relativo a las alteraciones en los insertos en prosa: los «Preceptos de una opinión» que precedían a los poemas en 1668 se convierten en 1683 en «Reglas para torear», con título añadido, y pasan al final del volumen, tras los «papeles» dirigidos a Carlos II y a Mariana de Austria que ya aparecían así en la *princeps*.

amplia variedad de composiciones en octosílabos, alternando redondillas y décimas, para rematarse con endechas, glosas y seguidillas. Sin embargo, en el seno de cada uno de estos bloques los cambios son amplios y significativos, tanto en lo que se refiere a los poemas incluidos como en lo concerniente a su ordenación. Sirva de muestra de estos cambios y de su trascendencia los registrados en el inicio de la serie de sonetos.⁴ En 1668, los cinco primeros sonetos llevan los siguientes epígrafes:

1. *Asegura con lágrimas a una dama que dudaba de su fineza*
2. *Aconseja a un amigo la quietud del ánimo*
3. Prueba que sólo su amor consigue el atributo de dios fabuloso, y no el que se emplea mal
4. *Acusando la incredulidad de una dama y contentándose con la razón de su afecto*
5. *En ocasión que para hacer una imagen de Venus se copió el rostro de una dama*

Al reeditarse (1683), son estos otros los sonetos que ocupan los lugares iniciales:

1. *De un amante que no puede disimular su fuego*
2. Prueba que sólo su amor consigue el atributo de dios fabuloso, y no el que se emplea mal
3. *Finge que le pide el amor cuenta de lo mal entendido que está de Casandra*
4. *Quéjase olvidado y ausente*
5. *Disculpa no haberse muerto de enamorado*

La primera impresión es la de un avance en la cohesión temática de estas piezas iniciales. La variedad inicial, con piezas de carácter moral y circunstancial, desaparece en favor de una insistencia regular en la materia amorosa, y la ambigüedad derivada del uso de indefinidos («una dama») deja paso a la personalización manifestada por el nombre propio, Casandra; por más que tal nombre aparezca en el cuerpo de dos sonetos amorosos de 1668, su mención en el rótulo de la edición posterior subraya el peso de esta figura en la articulación de la serie poemática. Los cambios son más significativos si atendemos a los desplazamientos de los poemas en danza: de 1668 a 1683, el 1 pasa a ser el 29; el 2 a 32; el 3 a 2; el 4 a 11; y el 5 desaparece. A la inversa, el 1 de 1683 era el 19 en 1668, aunque con otro rótulo («A un afecto que no podía disimular»); el 2 era el 3; el 3, el 9; el 4, el 10; y el 5, el 7. No se trata del desplazamiento de bloques regulares, sino de una intensa reordenación, cuya guía parece ser el acercamiento a

4 Sin contar los dos sonetos de Ulloa y Pereira incluidos en 1683, el número de 32 se mantiene para el conjunto de sonetos, aunque no son los mismos.

un cancionero de carácter más unitario, con cierta vinculación al legado petrarquista, con un preliminar que, si no presenta todos los rasgos del soneto-prólogo, arranca con una fuerte carga metapoética (bocas, voz, claridad, arte, artificio, descuidos, cuidado), ligada a una experiencia amorosa cuajada de antítesis paradójicas. Muy atrás quedaba el sentido de *varietas* patente en el arranque de la primera edición, incluyendo las anticlimáticas reglas de toreo que abrían el volumen.

Es justamente en el plano del argumento amoroso donde registramos el cambio más trascendente, con una inequívoca huella textual de la radical metamorfosis del texto y, podríamos decir, de la escritura y aun de la experiencia vital y/o poética del autor. Si bien en la *princeps* el lector encontraba una variedad de nombres femeninos (Belisa, Lesbia, Matilde, Anarda), era la ya mencionada Casandra quien se erigía como figura central en el plano sentimental, y como tal reaparece en el ya mencionado inicio de la edición posterior. No obstante, esta presencia pronto es desplazada por la de una nueva figura: Leonida desplaza a Casandra en el centro de los sentimientos del amante-poeta, como si, a la manera de lo registrado en el libro II de las *Obras* de Boscán en los primeros pasos de la adaptación del *Canzoniere* al castellano, un amor, más decantado, viniera a sustituir a otro, de frutos más amargos que sabrosos para el enamorado. Algo de ello se mantiene en el conjunto de sonetos, pero su brevedad no permite un despliegue de la apuntada historia, ni parece que ese fuera un propósito consolidado en el autor. Las intenciones, aun sin aclararse del todo, parecen ser muy otras, en especial a la luz de una sustitución más llamativa: apoyado en la idéntica prosodia de los nombres (un trisílabo llano) y en su ausencia de posiciones de rima, en varios de los sonetos Enríquez de Cabrera sustituye el inicial nombre de Casandra por el de Leonida, sin alterar (al margen de esporádicos retoques de estilo) la composición del soneto. Tanto si la variación respondía a circunstancias biográficas del autor como si permanecían al margen de las mismas, el hecho mueve una profunda revisión no sólo de las relaciones entre vida y escritura, entre experiencia y narración, sino también sobre la noción misma de reescritura.

Si la sustitución de la amada lleva al reciclaje de los poemas, sólo cabe concluir que la expresión obedece menos a una proyección individualizada y particular de la sentimentalidad, correspondiente a la irrepitibilidad del objeto y, por tanto, de la experiencia del amor, que a una construcción completamente codificada en una retórica por completo ajena a los rasgos de una pasión personal, es más, independiente de la existencia misma de dicha pasión. En tal caso, tanto Casandra como Leonida (como las innumerables Filis, Amarilis o Elisas) se nos imponen como poco más que un lugar vacío, un mero espejo para el reflejo no tanto del amante como del poeta, empeñado en la continuidad de una tradición. De ser así, es obligado plantearse el sentido del desplazamiento operado por Enríquez

de Cabrera, que no parece un problema menor. A falta de un análisis más minucioso, no cabe descartar del todo una simple razón de eufonía, en la busca de eliminar la relativa violencia de la vibrante o la monotonía en la repetición de la vocal abierta. Ello supondría, en todo caso, reflexionar sobre el alcance de la labor de reescritura, pues la circunstancia no es la misma (y no sólo por su regularidad) que la que afectaría a otro tipo de palabras o expresiones. Al introducir esta variación, el poeta toca el núcleo mismo de la convención petrarquista y de su continuidad barroca, por lo que no es sostenible la consideración de un mero pulimento expresivo, sino de una reelaboración de la historia amorosa y de su discurso poético, máxime al presentarse en la versión última un desdoblamiento que articula las fases de la pasión y orienta la historia amorosa a una superación del desengaño, con un nuevo inicio y una proyección diferente. La pregunta se impone y deja en el aire la respuesta acerca de si podemos seguir considerando una simple reedición con añadidos o hemos de considerar una obra distinta, donde unas modificaciones textuales relativamente leves pueden llegar a producir un profundo y esencial cambio de sentido. La resolución deberá esperar, sin duda, no sólo a una reflexión más profunda a partir de una completa sistematización de los datos; también al acopio de casos similares que nos permitan acercarnos a una tipología y sustentar sobre base sólida una propuesta interpretativa.

En tanto podemos alcanzar este grado, recuperamos el aspecto más positivista de la transmisión de los *Fragmentos del ocio*, para ampliar la reflexión sobre los problemas que plantea. El abanico de testimonios se abre con los de carácter manuscrito. De ellos dio una amplia noticia Peinador Marín (s.f.), identificando tres códices de la BNE (3956, 3958 y 5693), que representan otras tantas copias completas de la obra, siguiendo la edición de 1683, fecha que hemos de tomar *a quo*, ya que son a todas luces copias del impreso, pues ninguna puede tomarse como autógrafo ni original de imprenta, en tanto muestran en todos sus rasgos el seguimiento de la composición material del volumen, incluyendo textos en prosa y tablas, hasta llegar a la reproducción de la *mise en page* de la portada impresa en el inicio del 5693. Con similar cuidado en la composición de los códices y la distribución de los poemas en sus páginas, los tres manuscritos son de distinta mano e incluyen diversos errores de copia, pudiendo registrarse variantes separativas de 3956 frente a los otros dos. Aunque no descartable del todo, parece difícil sostener la hipótesis de que se trataran de iniciativas aisladas, aunque tampoco es posible postular con total viabilidad la existencia de una suerte de taller de reproducción manuscrita. Con esta otra incógnita por despejar, sí se impone la constatación de la pervivencia de una práctica que podría considerarse ya desusada, la de reproducir en copias manuscritas obras ya impresas. Si la existencia de una segunda edición podría relacionarse con el agotamiento de la primera, en los últimos años del siglo XVII los ejemplares de 1683 no debían de ser

tan raros como para justificar una práctica que pudiera ser excepcional.⁵ Si nos hablan de la aceptación de estos textos, lo hacen en relación con la edición de 1683, pues nada similar encontramos para la de 1668, cuando pudo haber tenido más impacto la obra de Enríquez de Cabrera.

El panorama se complica al descubrir en la BNE un cuarto manuscrito (10418), este con unas características especiales. Lo cuidado de su caligrafía queda incluso eclipsado por la orla ornamental y, sobre todo, por los aditamentos y cambios en el inicio de la copia, que vienen a confirmar su confección para una biblioteca aristocrática. Tras una hoja en blanco con muestras de la orla, el códice se abre con un escudo heráldico, seguido en distintas hojas por una portada arquitectónica, la copia de la portada original, aunque sin indicación de fecha, y un rotundo *ex libris*: «Es del excelentísimo señor duque de Pastrana, príncipe de Melito, comendador mayor de Castilla del orden de Santiago» (f. 6r). No queda otra huella de los preliminares impresos que el soneto de López de Zárate al autor. En el final se mantiene la tabla de versos, pero no los textos en prosa, a diferencia de lo observable en los códices ya conocidos. También se separa de ellos en un hecho sustantivo, como es el despliegue de un criterio dispositivo diferenciado de los vistos en 1668 y 1683 a la hora de presentar la serie de sonetos. No es descartable que en relación con ello se encuentren otras peculiaridades distintivas, como es la sustitución en el título de portada de la palabra final («traslados») en las versiones impresas y las demás copias manuscritas por la forma «scriptos», posiblemente atraída por la primera aparición del término en el centro del sintagma. No es descartable, sin embargo, que fuera una recurrencia intencionada, para extraer posibilidades conceptistas del políptoton, y en esta hipótesis podría abundar la opción del mencionado *ex libris* por referirse al volumen como «Obras líricas».

No he podido determinar si se trata de una versión intermedia entre las dos impresiones o de un paso más en el proceso de reescritura posterior a 1683. Tampoco si las alteraciones se deben a la pluma del autor o al capricho de un lector singular, como sin duda debiera de serlo el duque. Su relación con el mecenazgo no parece ser la razón de una entrega homologable al manuscrito Chacón, ya que la posición social del poeta no lo reclamaba. Esta misma circunstancia no descarta, en cambio, que pudiera tratarse de un regalo distinguido a un receptor (y coleccionista) privilegiado. Del otro lado, también es viable pensar que la iniciativa pudo corresponder al noble, que encargara una versión del impreso acomodada a sus gustos, tanto en el carácter único y selecto de la copia como en la adecuación de los contenidos del poemario.

5 Frente al único localizado de 1668 (BNE), hay ejemplares de 1683 en la BNE (3), la Universidad de Barcelona, la Casa de Medina Sidonia, la Biblioteca de Navarra, la Hispanic Society of America, la Biblioteca Real y la Biblioteca Nacional de Austria. Todos los manuscritos están disponibles en la Biblioteca Digital Hispánica.

En este breve repaso del actual estado de la investigación se imponen los problemas pendientes, pero podemos aprovechar algunas certezas y las sugerencias que se abren. De entrada, nos encontramos con la pervivencia de un complejo y heterogéneo escenario de difusión, con dinámicas tan divergentes como las propias de la imprenta y el mercado (entre la continuidad y la innovación, también en el caso de una misma obra) y las de la copia selecta, no exenta de similar dinámica de adaptación, y ello con el trasfondo de unas formas de transmisión manuscrita ya separadas de la técnica y las formas del cartapacio, en ajuste a los cambios producidos por la impresión de los textos.

Junto a ello, mientras el título de nuestro poemario mantiene los ecos de las reticencias a la publicación, la realidad confirma la familiarización con la imprenta aun en el caso de poetas *amateurs* como Enríquez de Cabrera. La posibilidad de la reedición potencia en ellos la práctica de la reescritura, hasta llegar a extremos de consideración, que afectan al concepto mismo de edición como forma de fijación textual, ya que ni siquiera los tipos de imprenta garantizan que estemos ante una forma *ne varietur*. Y en el trasfondo, aun con el factor de la anonimia formal, se perfila la problemática abierta en torno a la definición autorial y sus estrategias.

Un caso como este nos aboca, pues, a una revisión conceptual y metodológica algo más que superficial, pues pone en cuestión bastantes de las nociones con que habitualmente trabaja la investigación sobre la lírica áurea, una revisión que ha de dar respuesta al doble reto de la historiografía y la crítica apuntado inicialmente. Sirva para concluir apuntar tres de los campos de reflexión abiertos por esta obra y su transmisión. El primero afecta a los procesos de construcción autorial a partir del acceso regularizado a la imprenta, incluso cuando se trata de un autor aristócrata y, paradójicamente, la falta de firma llega a convertirse en una forma de refuerzo de la *auctoritas*, más allá de la simple autoría. En relación con ello nos encontramos con las consecuencias de unas prácticas de reescritura que alcanzan la propia estructura del poemario e inciden en la definición misma del libro de poesía en su acercamiento al concepto moderno. Y todo ello en el marco de una evidente preocupación por el control de la transmisión en un panorama nada homogéneo ni regular, donde conviven distintos canales y niveles de difusión y se interfieren entre ellos, como se entrecruzan las variantes en el texto.

Concluimos. La realidad histórica que alumbró Rodríguez Moñino (1968) para la difusión de la lírica áurea conoce una significativa inflexión en la segunda mitad del XVII, al extenderse para el verso una práctica más inclinada al comercio con la imprenta. Una vertiente directamente ligada al mercado alienta el auge de los formatos breves incluso para la poesía más culta y aristocrática. Otra vertiente, donde late una forma diferente de conciencia de autor, menos profesional que artística, aflora en

la confección de volúmenes líricos. En este segundo ámbito, a la vez que se experimentan cambios determinantes en la propia constitución poética del libro de poesía, hay más espacio para la expresión y la conformación de la conciencia autorial y la práctica de la escritura. A partir del caso, el marco merece, sin duda, nuestra atención crítica y de manera más sistemática, pero eso será otra historia.

Bibliografía

- Alonso Cortés, Narciso (1926). *Miscelánea vallisoletana (Cuarta serie)*. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago.
- Bègue, Alain; Croizat-Viallet, Jean (eds.) (2008). «La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)». Núm. monogr., *Criticón*, 103.
- CELES. *Centro de Estudios de la Literatura Española de Entresiglos (siglos XVII-XVIII)* [en red]. URL [http://celes.labo.univ-poitiers.fr/es/\(2017-04-10\)](http://celes.labo.univ-poitiers.fr/es/(2017-04-10)).
- [Enríquez de Cabrera, Juan Gaspar] (1668). *Fragmentos del ocio, que recogió una templada atención sin mas fin que apartar estos escritos del desaliño, por que no los empeorase el descuido ordinario de la pluma en los traslados*. S.l.: s.n.
- [Enríquez de Cabrera, Juan Gaspar] (1683). *Fragmentos del ocio, que recogió una templada atención sin mas fin que apartar estos escritos del desaliño, por que no los empeorase el descuido ordinario de la pluma en los traslados*. S.l.: s.n.
- García Aguilar, Ignacio (2008). *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- García Aguilar, Ignacio (ed.) (2009). *Tras el canon: La poesía del Barroco tardío*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Jiménez Belmonte, Javier (2007). *Las 'Obras en verso' del Príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*. Woodbridge: Tamesis.
- López Bueno, Begoña (2008). *El canon poético en el siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Grupo PASO.
- López Bueno, Begoña (2010). *El canon poético en el siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Grupo PASO.
- López Bueno, Begoña (2012). *La 'Idea' de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Grupo PASO.
- López Guil, Itziar et al. (eds.) (2013). «Heterodoxias y Periferias: La Poesía Hispánica en el Bajo Barroco». Núm. monogr., *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas*, 60 (3).
- Peinador Marín, Luis Jesús (1990). «Los *Fragmentos del ocio*, de Juan Gaspar Enríquez de Cabrera (MS. 3.956)». *Manuscrpt.Cao*, 3, pp. 41-58.
- PHEBO. *Poesía Hispánica en el Bajo Barroco* [en red]. URL <http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/es> (2017-05-15).

- Rodríguez Moñino, Antonio (1968). *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia.
- Ruiz Pérez, Pedro (2009). *La rúbrica del poeta: La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ruiz Pérez, Pedro (ed.) (2011). «El libro de poesía (1650-1750): Del texto al lector». Núm. monogr., *Bulletin Hispanique*, 113 (1).
- Ruiz Pérez, Pedro (ed.) (2012). «'Tardos vuelos del Fénix'. La poesía del bajo barroco». Núm. monogr., *Calíope. Journal of the SRBHP*, 18 (2).
- Salvá y Mallén, Pedro (1992). *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*. Madrid: Julio Ollero.
- Simón Díaz, José (1971). *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. 9. Madrid: CSIC.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Los poéticos álamos...

Una lectura de la poesía de Luis de Góngora a través de las representaciones de árboles

Elizabeth San Juan San Juan
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Abstract The functions of representations of trees (poplars) are studied in the poetry of Luis de Góngora. The proposal is to read beyond the function of *ornatus* or *decorado pastoril*. In his poetry such representations are not concomitant with a rhetorical purpose. Initially, because it constantly subverts the rules provided for the used genres. The article is divided into two parts: 1) The context of rhetoric that prevails the poetic elements, material analysis and its function, taking into account the existence of the *Rota Virgilii* that entered into sublime style of the laurel and the cedar in the middle to fruit trees. The examples of representations of trees considered of the humble style are collected to analyze the amounts of prestige thanks to Góngora's wit games; 2) An aspect, not studied by critics, will be emphasized: the implications of the tree species chosen and poetic potential.

Keywords Rhetoric. Literary styles. Tree. Topos.

La propuesta de lectura de la obra de Góngora a través de las representaciones de árboles (en este caso álamos blancos o chopos) consiste en poner de manifiesto la forma en la que nuestro poeta, subvirtiendo los cánones retóricos, es decir, ascendiendo de categoría plantas «muy villanas» (Jammes 1987, p. 514) nos muestra algunas representaciones desengañadas del amor. Para llevar a cabo esta lectura ha sido de gran ayuda la consideración que hace Enrica Cancelliere al hablar de «sujetos poéticos» (2003, pp. 113-115), y reconsiderar lo que tradicionalmente se ha sido visto como *ornatus*, como es el caso de nuestro objeto de estudio. Compartimos su idea de identificar la autonomía de los elementos iconológicos y enfatizar su función mnemotécnica por excelencia. Si bien nuestra atención se centra en las *Soledades*, aprovechamos otras partes de la obra del cordobés para demostrar algunas de dichas funciones y la importancia árboles en su poética.

Robert Jammes fue uno de los primeros en señalar la presencia notable de los álamos blancos, o chopos, en la poesía de Luis de Góngora:

También es evidente que Góngora manifiesta una neta inclinación por los álamos, cortinas de verdura agitadas por el viento: árboles consagrados

a Hércules. Helíades gimiendo a la orilla de los ríos, aparecen a menudo, de manera muy concreta, al fondo o incluso en el primer plano de estos cuadros pastorales. (1987, p. 305)

¿Por qué de las diferentes especies de árboles el poeta prefiere precisamente a los álamos? En diversas partes de la obra del autor es asimismo evidente que se siente especialmente atraído por un aspecto mitológico contado por Ovidio en su *Metamorfosis* respecto a dichas plantas y que consiste en la actitud que las hermanas de Faetón tienen hacia la caída de su ingenuo y audaz hermano.

Jammes notó con acierto un rasgo que nos ha ayudado en nuestra lectura:

no se trata únicamente de nombres de flores, sino de plantas a menudo vulgares e incluso muy «villanas»: álamos, olmos, pobos, alisos, coscoja, lentisco, nogal, cantueso, etc. Por el contrario, los casos de elusión son muy pocos y de ninguna forma se les puede considerar como un rechazo a la realidad: el clavo no es nombrado, aunque su nombre aparece a través de un juego de palabras; los chopos, llamados algunas veces «árboles de Hércules» (como también los olmos), son mencionados por su nombre en varias ocasiones; [...]. En cuanto a la segunda, sólo anoto dos nombres de plantas sustituidos por perífrasis: el chopo, llamado «hermana de Faetón; y la caña, aunque en este último aparece la palabra («rebelde ninfa, humilde ahora caña»). Y sobra decir que esas dos palabras («caña», «álamo o «chopo») son empleadas varias veces en el resto del poema. (1987, p. 514)

De lo señalado por Jammes deseamos subrayar la forma en la que alude al prestigio retórico de los álamos y su carácter «muy» villano. La alusión de Jammes corresponde, en efecto, a la antigua retórica de los estilos genéricos, *Rota Virgilioi*, a la que los poetas de la época se ceñían según los cánones poéticos. Es verdad que la forma en la que nos presenta plantas vulgares o «muy villanas» como los álamos a través de perífrasis es un recurso común, el rasgo de novedad consiste en la forma en la que se rompe con las convenciones estilísticas a través de un sentimiento como el que muestran las hermanas de Faetón hacia la caída, así como por el hecho de que son memoria de la caída.

La memoria consignada en los álamos no se restringe al mito de Faetón. Los antiguos ya lo llamaban *populus graeca* (álamo griego) y *populus alba* (álamo blanco), y en los juegos funerarios de Rodas, el vencedor obtenía una corona de este árbol, consagrada especialmente a los Manes (cfr. De Gubernatis [1878] 2003, p. 20); asimismo, ya Homero denomina al álamo *Acheraide*; o también se le llama álamo de Alcides (Hércules), «porque los sacerdotes de Hércules se coronaban con ramas de álamo, y también el

propio dios» (De Gubernatis [1878] 2003, pp. 20-21), pues se dice que éste «al regresar de su viaje a los Infiernos, llevaba una corona de álamo» (pp. 20-21); también Teócrito lo incluye en calidad de planta sacra: «y ciñendo mi sien alba guirnalda | del álamo celeste | a Alcides consagrado, | y con cintos de púrpura adornado» (*Idilios*, II, vv. 122-133). Los versos bucólicos de Virgilio fijan también este nombre: «Populus alcidae gratissima, uitis, Iaccho» (*Ecl.* VII, pp. 61-64). Mientras la especie *populus nigra* (álamo negro) estaba especialmente consagrado a Proserpina. Y como señalábamos, Ovidio en sus *Metamorfosis* narra cómo Zeus conmovido por el llanto de las hermanas de Faetón, al ver caer las cenizas de su hermano al río, decide convertirlas en los álamos que rodean el Eridano. En los Siglos de Oro dicha tradición poética se tradujo en otorgarle al tópico del árbol en cuestión y su simbolización: el triunfo, la gloria, la permanencia, gracias al verdor perenne de sus hojas y asimila a quien se dedica con la divinidad correspondiente a los atributos de ciertos dioses de la Antigüedad - el laurel de Apolo, el olivo de Minerva, el mirto de Venus, etc. - y que permiten participar aunque sea de manera vicaria de su poder y superioridad, como ha observado Sálazar Rincón (1999, pp. 495-519).

Por otro lado, dos de las influencias contemporáneas de los rasgos del mito de Faetón por el que Góngora muestra más interés parecen ser Aldana y sobre todo el soneto XII de Garcilaso de la Vega:

Si para refrenar este deseo | loco, imposible, vano, temeroso, | y
guarecer de un mal tan peligroso, | que es darme a entender yo lo que
no creo, | no me aprovecha verme cual me veo, | o muy aventurado, o
muy medroso, | en tanta confusión que nunca oso | fiar el mal de mí que
lo poseo, | ¡qué me ha de aprovechar ver la pintura | d'aquel que con la
alas derretidas, | cayendo fama y nombre al mar ha dado, | y la del que
su fuego y su locura, | llora entre aquellas plantas conocidas, | apenas
en el agua resfriado. (2001, p. 54)

Si bien las similitudes en el tratamiento de utilizar el tema del mito de Faetón son moneda corriente entre los poetas áureos, así como el vocabulario y las fórmulas parecidas, podemos decir que Góngora logra renovar dicho lenguaje.

Un claro ejemplo se observa en el soneto: «Gallardas plantas, que con voz doliente | Al osado Pháeton llorastes vivas, | I ia sin invidiar palmas ni olivas, | Muertas podéis ceñir cualquiera frente» (Vega 2001, XII, p. 54, vv. 1-4), glosa de un soneto de Bernardo Tasso: «Quid ove meste il loro car Fetonte | piansero giá l'alte sorelle vive | ch'or senza invidiar lauri et olive| potrian ornar ogni pregiata fronte» (1995, p. 90, vv. 1-4).

Las diferencias entre ambos sonetos es que el laurel se sustituye en los versos españoles por una palma. Y otra distinción, como observó Poggi (2009, pp. 40-41), es que el de Góngora es de tema amoroso:

Assi del Sol Estivo al raio ardiente | Blanco Choro de Naiades lascivas | Precie mas vuestras sombras fugitivas, | Que verde margen de escondida fuente, | I assi bese (a pesar del seco Estío) | Vuestros troncos (ia un tiempo pies humanos) | El raudo curso deste undoso río, | Que lloréis (pues llorar sólo a vos toca | Locas empressas, ardimientos vanos) | Mi ardimiento en amar, mi empresa loca. (2001, p. 139, vv. 5-14)

Lo más importante para nosotros resulta ser que en ambos casos se coloca a los álamos a la par de la palma y de la oliva para celebrar, recordar, el tipo de fracaso simbolizado en los árboles villanos y, por ello, alcanzar el rango del estilo sublime.

La insistencia en mostrar el tipo de «empresa» que puede ser el amor es evidente. Y el rasgo que más le conmueve es la piedad representada en las plantas y es en virtud de dicha característica que la voz lírica se dirige a ellas en una invocación: «acabad con mi loco pensamiento». Este poder que le confiere a los árboles mitológicos, por medio de la invocación, forma parte de las características particulares que suelen pasar inadvertidas.

Las Helíades en este soneto no solamente son invocadas, también son sentenciadas por la voz lírica a llorar piadosas lágrimas a la empresa más ingrata (la amorosa) que, no obstante, para Tasso y Góngora vale más que la gloria militar o la gloria poética. La glorificación del fracaso es la sentencia del fracaso de la voz lírica.

La manera en la que saca partido de las correspondencias entre el fuego y la locura (osadía, audacia, por la que Faetón perece y es llorado por sus hermanas transformadas en las «plantas conocidas») y la empresa amorosa se retoman en otras parte de su obra. Aunque dicha relación no es nueva, gracias al énfasis que el cordobés pone en el mito vegetal podemos observar cómo éste se redimensiona para volverse una imagen desengañada del amor.

En otros versos, «A los poetas que asistían en Ayamonte», permanece la insistencia en elevar por encima de la perennidad de palmas y olivas a aquellas en las que encuentran un símil con la ruinas humanas, si bien, excelsas, siempre ruinas:

Sacras plantas, perpetuamente vivas | émulas no de palmas ni de olivas | (que en duración se burlan y en grandeza | de cuantas ostentó naturaleza), | sino de las pirámides de Egipto, | de la estatua de Rodas, | puesto que ya son todas | polvos de lo que en ellas está escrito. (Góngora 2015, p. 256, vv. 25-32)

Nuestro poeta consagra a los álamos y celebra un tipo de fracaso. Insistir en la fijación de Góngora por un aspecto en el que están involucrados los álamos mitológicos nos interesa por el énfasis que en sus poemas tiene lugar. Nos hallamos, en efecto, como señala Gallego Morell (1961) ante la

parte más poética de la fábula, para el estudioso, el tópico de las Helíades cuenta para su argumentación con los elementos más poéticos, pues sólo a través de ellas permanece la memoria de la caída. La inclinación de Góngora elegir una representación del desengaño es muy relevante. La comunicación del desasosiego de una empresa como es la del amor va a ocupar un sitio destacado en varias partes de su obra. Subrayar la insistencia en el aspecto vegetal del mito es importante pues marca la diferencia entre los contemporáneos a Góngora, recreadores del mito como tema y tópico.

La cantidad de alusiones mitológicas es uno de los rasgos estilísticos más estudiados de la poesía gongorina, y entre lo interesante de su mecanismo de creación encontramos la forma en la que inicia con lo que parece ser un tópico y termina mostrándonos el germen de éste, precisamente en esa historia guardada (en clave, como observó agudamente un poeta de la Generación del 27) es que se aprecia la gran calidad de su poesía. Federico García Lorca (1954, p. 1019) en los versos 328-331, a propósito de ciertos álamos o chopos de la *Soledad segunda*: «Seis chopos, de seis hiedras abrazados, | tirsos eran del griego dios, nacido | segunda vez, que en pámpanos desmiente | los cuernos de su frente» (Góngora 2015, *SII*, p. 467, vv. 328-331), señala lo siguiente:

[Góngora] Procede por alusiones. Pone a los mitos de perfil, y a veces sólo da un rasgo oculto entre otras imágenes distintas. Baco sufre en la mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Cisso, que muere y se convierte en vid. Por último muere para convertirse en higuera. Así es que Baco nace tres veces. Góngora alude a estas transformaciones en una *Soledad* de una manera delicada y profunda, pero solamente comprensible a los que están en el secreto de la historia. (Lorca 1954, p. 1019)

Jammes al respecto señala que se trata de «el Baco de la bacanal, cerca de su amor estilizado en hiedra abrazadora, desmiente, coronado de pámpanos, sus antiguos cuernos lúbricos.» (1987, pp. 129-130). Se ha comentado asimismo que estos seis chopos abrazados a seis hiedras cumplen la función de *locus amoenus*, de decorado pastoril. Mercedes Blanco, por su parte, se apoya en la explicación de Salcedo Coronel, «La copa del árbol hace aquella misma forma que tenía la punta de los tirsos, que eran al modo de piña, y a las astas estaba envuelta la yedra, como finge aquí los árboles» (citado en Góngora 2015, p. 467), y señala:

Los seis chopos que circundan el lugar elegido por las seis bellas hijas del pescador para agasajar al peregrino, se vuelven tirsos, bastones rematados en una piña, y adornados por espirales de vid o de hiedra, que blanden los coribantes en el *thiasos* o cortejo báquico de Dionisos, a quien se consagran los tirsos es señalado en el texto por la perífrasis «el

griego dios nacido segunda vez, que en pámpanos desmiente los cuernos de sus frente». Como en los casos anteriores, se combina aquí la fidelidad naturalista de la imagen y una metamorfosis de efecto maravilloso. El tirso es un buen esquema icónico de un chopo revestido de hiedra, porque pone de relieve las propiedades visuales de este árbol, con su tronco liso y recto por donde trepan yedras y su follaje apretado. (2012, p. 136)

Podemos agregar a todo lo anterior la función de los tirsos como símbolos fálicos, atendiendo la carga de masculinidad que poseen las piñas de los pinos, lo que convertiría el episodio de la boda de las *Soledades* en un acto de indudable paganismo.

Por otro lado, poco se ha cuestionado la función del número seis del verso 328 de la *Soledad segunda*, «Seis chopos, de seis hiedras abrazados» (Góngora 2015, *SII*, p. 467). Debemos recordar que en las *Soledades* aparecen las seis hijas con los seis prometidos que el peregrino ve desde lo cóncavo de una encina. El detalle es relevante porque contribuye a la comparación que se hace, oblicuamente, entre los chopos y las parejas de jóvenes. Para el poeta no son las parejas de jóvenes lozanos que danzan quienes asemejan a los árboles abrazados a las hiedras, sino los chopos con las hiedras emulan a las seis parejas, y quizá esa sea la probable razón del número misterioso. No es en dichos versos el arte el que imita a la naturaleza, sino la naturaleza la que imita la belleza de los jóvenes: «y cual mancebos tejen anudados | festivos corros en alegre ejido, | coronan ellos el encanecido | suelo, de lilios, que en fragantes copos | nevó el mayo a pesar de los seis chopos» (*SII*, p. 467, vv. 332-336).

Asimismo el mecanismo utilizado que consiste en sublimar en las plantas sentimientos, más allá de la prosopopeya, cumple un propósito mnemotécnico. No sólo son dignas de memoria, como el laurel o la palma, él insiste en subrayar que lo sacro no siempre nos llevará a los caminos de la gloria en las armas o en las artes; existen otras batallas, en las que incluso sabiendo que se perderán, se batalla, y esa audacia o ingenuidad es digna de piedad y de memoria. El amor es una de dichas batallas.

Por otra parte, sería injusto dejar de mencionar que la presencia de álamos, y de otras plantas, en las *Soledades* es una de las manifestaciones más grandes de amor hacia la naturaleza, como ya ha señalado agudamente Carreira. Por ejemplo, en las siguientes descripciones las frondas sufren una metamorfosis similar al paralelismo entre las seis parejas y los seis chopos: «De Alcides lo llevó luego a las plantas | que estaban no muy lejos | trenzándose el cabello verde a cuantas | da el fuego luces y el arroyo espejos» (*SI*, pp. 436-437, vv. 659-662). Antes de este detalle aparece la mención a los cabellos del álamo: «Músicas hojas viste el menor ramo | del álamo que peina verdes canas» (*SI*, p. 434, vv. 590-591). Y en la *Soledad segunda* aparece la imagen nuevamente: «Hermana de Faetón, verde el cabello, | les ofrece el que el joven ya gallardo | de flexuosas mimbres

garbín pardol toscó le ha encordonado, pero bello» (SII, p. 464, vv. 263-266). Pero dichas imágenes cobran dimensiones cósmicas de gran originalidad, no sólo porque se abandona el tópico del cabello con el mineral cotizado: Góngora cotiza la naturaleza vegetal, también porque el poeta nos dice que la Naturaleza es bella porque nos recuerda aquello que lo es. Más que tratarse de la disputa entre la belleza de la Naturaleza y el ser humano, o la belleza humanista renacentista y la barroca, Góngora nos recuerda que el hombre es también Naturaleza. A ello se suma un hecho particular: que se trata de imágenes tan cotidianas, o incluso íntimas, como el acicalamiento.

Pero la predilección por los álamos blancos abraza las menciones referenciales a los que se alude por medio de perífrasis tienen en la descripción una función referencial, los ejemplos aparecen tanto en los *Romances*: «Descanse entretanto, el arco, | de la cuerda que lo aflige, | y pendientes de sus ramos | orne esta planta Alcides, | mientras yo a la tortolilla | que sobre aquel olmo gime | le hurto todo el silencio | que para sus quejas pide» (Góngora 1998, p. 283, 13 [1584], vv. 11-16), como en sus sonetos: «Suspiros tristes, lágrimas cansadas, | que lanza el corazón, los ojos llueven, | los troncos bañan y las ramas mueven | de estas plantas a Alcides consagradas; | mas del viento las fuerzas conjuradas | los suspiros desatan y remueven, | y los troncos las lágrimas se beben, | mal de ellos y peor ellas derramadas» (2001, p. 124, 59 [1582], vv. 1-8).

Al parecer la belleza que ve en los álamos pertenece a la languidez que ellos proyectan, no sólo por estar dedicados a Alcides, y ser memoria de la caída de Faetón, sino por una característica 'realista': el hecho de que ellos crezcan casi siempre en los márgenes de los ríos. El agua a la que ellos se asocian representa lo relativo a este elemento, el llanto, pero también el espejo, donde casi siempre don Luis humaniza a las plantas como vimos en los versos antes citados. Ya en su soneto «Al tramontar del sol la ninfa mía» se distingue esta comparación desde una muy particular perspectiva vegetal de belleza, la valoración cósmica que supera el símil tópico: «Ondeábale el viento que corría | el oro fino con error galano, | cual verde hoja de álamo lozano | se mueve al rojo despuntar del día» (2001, p. 120, 55 [1582], vv. 5-8).

Podemos, con lo anterior, cuestionar los juicios que ven en los poemas sólo alusiones mitológicas, y el caso de los álamos es muestra de ello. La 'retina' de Góngora es realista y memoriosa, y por ello puede ver lo que otros poetas antiguos han visto, y entregarnos en esa alquimia que es el lenguaje poético 'belleza nueva'.

Bibliografía

- García Lorca, Federico [1932] (1954). «La imagen poética de don Luis de Góngora». En: *Obras completas*, vol. 2, *Verso. Prosa. Música. Dibujos*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. Madrid: Aguilar, pp. 1001-1025.
- Gracián, Baltasar (2001). *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 2. Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia.
- Blanco, Mercedes (2012). «La extrañeza sublime de las *Soledades*». En: Roses, Joaquín (ed.), *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción cultural, pp. 125-137.
- Cancelliere, Enrica (2003). «Las *Soledades* como 'teatros de la memoria'». En: Arellano, Ignacio (ed.), *'Loca ficta': los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Pamplona: Iberoamericana, pp. 103-115.
- Carreira, Antonio (2008). «El sentimiento de la Naturaleza en Góngora». En: Cazal, Françoise (ed.), *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdan*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 135-150.
- De Gubernatis, Angelo (1882). *La mythologie des plants ou les légendes du règne végétal*, vol. 2. París: C. Reinwald.
- Gallego Morel, Antonio (1961). *El mito de Faetón en la literatura española*. Madrid: CSIC.
- Góngora, Luis de (1998) *Romances*. Edición crítica de Antonio Carreira. Barcelona: Quaderns Crema.
- Góngora, Luis de (2001). *Sonetos*. Introducción y notas de Birute Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia.
- Góngora, Luis de (2009). *Antología poética*. Edición e introducción de Antonio Carreira. Barcelona: Crítica.
- Jammes, Robert (1987). *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Trad. de Manuel Moya. Madrid: Castalia.
- Ovidio (2010). *Metamorfosis*. Traducción, introducción y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México: UNAM.
- Poggi, Giulia (2009). *Gli occhi del pavone: Quindici studi su Góngora*. Firenze: Alinea Editrice.
- Salazar Rincón, Javier (1999). «Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca». *Revista de literatura*, 122, pp. 495-519.
- Tasso, Bernardo (1995). *Rime*. Torino: RES.
- Teócrito (1986). *Bucólicos griegos*. Introducción de Carlos Montemayor. Trad. de Ipandro Acaico. México: Secretaria de Educación Pública.
- Vega, Garcilaso de la (2001). *Poesías castellanas completas*. Edición, introducción y notas de Elías Rivers. Madrid: Castalia.
- Virgilio (1990). *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*. Traducción, introducción y notas de Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler. Madrid: Gredos.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

«He de cantar afectos suspendidos»

El poder de la música en la poesía del Siglo de Oro

Lorena Uribe Bracho

(The City University of New York, USA)

Abstract Listening to music is one of the most subjective of experiences and, as such, it has always posed a challenge for poets who wish to describe it. What words does one use to speak about that which is, in essence, beyond words? Paradoxes such as this one offer a space for individual creativity, but they also offer insight into patterns of thought that are recurrent within a specific poetical tradition: motifs, associations, figures of speech that reappear in the work of poets of the same period. In this case I explore three distinct meanings behind the motif of ‘suspension’, a word that appears often in 16th and 17th century Spanish poetry seeking to represent the effects of music on the listener. In the first case, it suggests a vertical voyage, a raising of the spirit in contemplation; in the second case it implies a sudden pause, a halting of a previous discourse; and in the third case it marks the reaction to a music that arouses the senses and achieves seduction. As an object of study, musical motifs in poetry easily slip away from classifications, constantly shift what they imply, end up meaning the opposite of that which they seemed to mean. And yet a careful reading of the poetical language with which music is ciphered reveals much about the relations that music and poetry hold with philosophical, medical, literary and religious ways of thinking that were current at the time.

Keywords Golden Age Poetry. Early Music. Affect. Rhetoric. Suspension. Poetry about music.

En 1668 el dominico ornitólogo Andrés Ferrer de Valdecebro describió, en su *Gobierno general, moral, y político, hallado en las aves más generosas, y nobles*, el canto de un ruiseñor:

Canta todo lo que enseña la Musica el Ruyseñor con perfeccion, haze con vna voz toda la diferencia de las voces: y leuanta de la diferencia la harmonia tan suaue, y tan sonora, que admira, y suspende juntamente; entra con el tenor buscando el contralto, trina dulcemente hasta alcançar el tiple, y luego se desliza al contrabaxo, ya varía, ya distingue, ya vne, ya se alarga, ya se recoge, ya se empeña, y sin pensar rompe los fueros de la harmonía, ya se cobra, ya se arroja, y todo tan a tiempo, que en lo que parece que falta a seguir el compàs, es su mayor destreza: aun quando gorgea, que llena, que graue, que aguda, que seguida, que dilatada en las consonancias! que segura! (1670, f. 82v)

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-26 | Submission 2015-07-21 | Acceptance 2016-05-02
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

El pasaje delinea la filigrana del canto del ruiseñor: pinta su ligereza y su ductilidad con palabras tales que crean en la imaginación una escena, una écfrasis musical. *Ut musica poesis*. La escena tiene la particularidad, sin embargo, de que no está descrita directamente; para imaginarse el canto del ruiseñor uno tiene que imaginar primero el universo al que alude el ornitólogo con sus elecciones léxicas: tenor, tiple, contrabajo, diferencias, armonía, tiempo, compás. El canto del ruiseñor se ha igualado, metafóricamente, a la música humana. Lejos del «canto no aprendido» de las aves de Fray Luis, el cantar que elogia Valdecebro incorpora «todo lo que enseña la Música»: se configura como un arte, con un nivel de destreza y de seguridad que equipara el gorjeo del ave a la música artificiosa, pensada, retórica. La misma retórica que funge como el elemento clave detrás de la composición y la interpretación musical en el siglo XVII.

La teoría platónico-aristotélica de los afectos, que había cobrado nueva fuerza desde el Renacimiento, «supone el concepto de que un estado de ánimo, racionalmente definible, puede ser expresado por medio de determinados recursos musicales» (Martín Moreno 2003, p. 322). La exploración retórica musical, basada en los mismos tratados – como los de Cicerón o Quintiliano – con los que se estudiaba retórica para escribir y declamar textos, cobró importancia porque era el punto de referencia para decidir qué recursos musicales provocaban qué efectos en el escucha. Así como en la doctrina retórica de los griegos y latinos la finalidad principal era enseñar al orador a controlar y dirigir las emociones de su auditorio, en la música del Renacimiento y el Barroco había una gran conciencia sobre cómo debían convergir distintos elementos para lograr un efecto en el escucha. En el caso de la descripción de Valdecebro, el efecto que tiene el despliegue habilidoso del ruiseñor sobre el que lo oye es dejarlo a la vez ‘admirado’ y ‘suspendido’.

Detengámonos un momento en esto. ¿Por qué suspendido? ¿Por qué elige Valdecebro la imagen de la suspensión para hablar de uno de los aspectos más importantes del canto ‘humanizado’ del ruiseñor, como lo es el efecto que produce? Quizá porque la imagen de la suspensión aparece una y otra vez en la poesía de la época cuando se quieren mostrar los efectos y los poderes de la música. Es el caso, por ejemplo, del siguiente fragmento de un poema sobre la música de Bartolomé Cairasco de Figueroa:

Las voces acordadas
a todos los oyentes
alegran y regalan;
mas todos no se igualan,
antes son en el gusto diferentes,
que a cada cual suspende
la música conforme a lo que entiende.
(Micó, Siles 2003, p. 233)

Según Cairasco de Figueroa, del gusto personal y – sobre todo – de la capacidad de entendimiento dependerá cómo ‘suspende’ la música al escucha. ¿Pero cuáles son las distintas maneras en que la música puede tener a alguien ‘suspendido’? O, si dejamos por un momento la *musica instrumentalis*, como diría Boecio, y empezamos a hablar de música como imagen poética, ¿cuáles son las distintas acepciones que pueden desprenderse del uso del verbo ‘suspende’?

La primera acepción que da el *Diccionario de Autoridades* para ‘suspende’ es «levantar, colgar, ò detener alguna cosa en alto, ò en el áire». Para entender en qué sentido la música puede ‘levantar’ o ‘detener en alto’ al escucha hace falta volver hacia atrás para ver cuál es el origen – o por lo menos el origen legendario y simbólico – de la música misma. Sirva como pista la siguiente décima, que dedica don Gonzalo de Mendoza al tratadista musical Nicolao Doizi de Velasco, y que es uno de los textos de encomio que aparece en los preliminares de su *Nueuo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfeccion*, de 1640:

A tan alta gerarquia
 Alcançan vuestros desuelos
 Que trasladais de los cielos
 A la tierra la harmonia.
 De su dulce tirania
 Esta suspenso, y atento
 El celestial mouimiento
 Viendo por industria humana
 Su musica soberana
 Reduzida a un instrumento. (p. IV)

La música, si hacemos caso al discurso que está detrás del elogio de Mendoza, viene de los cielos. Por vía de la «industria humana», el movimiento armónico celestial desciende y se encarna en el instrumento de Doizi. Aunque la alabanza sea, evidentemente, hiperbólica, el vínculo entre la música y los cielos viene desde los griegos y latinos, y era lugar común durante el Siglo de Oro español. Platón había establecido una correspondencia entre las relaciones armónicas que operan en ciertos tipos de música y las que operan en la composición natural del alma, mientras que los pitagóricos creían que había una relación proporcional entre los intervalos de la escala musical y las distancias entre una y otra esfera celeste, analogía que permite entender el concepto de ‘la música de las esferas’ (cfr. Callahan 2000, p. 153). De acuerdo con el Neoplatonismo, que tuvo mucha influencia en la poesía española del Renacimiento, la *musica humana*, gracias a la relación entre el microcosmos y el macrocosmos, puede funcionar como vía para conducir el alma del individuo hacia el alma universal, restableciendo así la unidad de la que se gozaba antes de

nacer. Para Marsilio Ficino, por ejemplo, cuando la música humana imita a la música del cielo, «despierta maravillosamente nuestro espíritu y lo eleva hacia la influencia celestial, en tanto que la influencia celestial ejerce su influencia hacia abajo sobre nuestro espíritu» (Strunk 1998, p. 387; traducción del Autor).

Esta idea de que la armonía auditiva – «haciendo suspensión de toda una alma | el que sólo era objeto de un sentido», como diría Sor Juana (2009, p. 440) – puede conducir a un viaje vertical figura muchas veces en los poemas renacentistas y barrocos que hablan de música. En la famosísima oda «A Francisco de Salinas» de Fray Luis de León, por ejemplo, al «son divino» de la música gobernada por la «sabia mano» del organista, el alma recobra la memoria perdida de su origen,

Traspasa el ayre todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.
(1998, p. 98)

De manera similar, en el soneto de Luis Martín de la Plaza que concursó en un certamen literario en honor de la beatificación de Santa Teresa en 1614, el éxtasis místico que «Suspendía [...] la acción humana en inmortal reposo» le sobreviene a la santa porque «Jesús le arrebatava» y «los sentidos la embestia | de luz oscura gloriosamente | y de armonía dulcemente muda» (Martín de la Plaza 1995, p. 158). Dentro de la paradoja que pretende evocar lo inefable, la armonía musical conduce a la contemplación de lo más alto. Como señala el tratadista musical español Martín de Tapia en su *Vergel de musica spiritual speculatiua y activa*, «lo mismo siente el ínclito Fray Luys de Granada quando dize que la música [...] bien proporcionada no es otra cosa sino un correo que despachamos de la tierra al cielo para pedir socorro» (1570, f. 30v).

Según el *Diccionario de Autoridades*, ‘suspender’ «vale tambien detener, ò parar por algun tiempo, ò hacer pausa», y así como el verbo tiene varias acepciones, la imagen poética de la ‘suspensión’ como efecto de la música tiene varias posibilidades. En los versos anteriores hemos visto cómo se eleva el espíritu de una persona; ahora veremos cómo la poesía imagina que la música afecta al cielo y lo hace detener su curso, como se advierte que sucederá en el siguiente terceto de una epístola de Baltasar del Alcázar:

Y al son de esta armonía, el presuroso
Cielo suspenderá su movimiento;
el viento y mar adquirirán reposo.
(2012, p. 96)

La música tiene el poder de frenar, de detener el movimiento presuroso, de calmar. Lo mismo afecta a los cielos, a las hojas de los árboles, a los ríos y a las aves, si le hacemos caso a Martín de Tapia, que cuenta en su tratado cómo «en cierta casa en Salamanca avía una garçeta, y yendo de industria a cantar allí (por ver lo que no creya) salía a mirar y a oyrnos y en dexando de cantar el concierto del villancico, se yva, y si tornávamos a la música, volvía a estar suspensa» (1570, f. 14v).

El poder de la música incide incluso sobre lo más salvaje: las fieras que suspende Orfeo, los mares y los vientos que suspende Arión, como en los siguientes dos pasajes, de Juan de Arguijo y de Pedro Soto de Rojas, respectivamente:

Mientras lleuado de un delfín piadoso
corta Arión el mar, suspende el viento,
i las aguas enfrena el blando acento
de la cítara y canto artificioso.
(1972, pp. 228-229)

sonarà tu zampona dulcemente,
suaue tu zampona
con quien las duras sierpes su ponçonã,
los vientos su braueza,
y las fieras suspenden su aspereza.
(1950, p. 172)

Ambas historias son, evidentemente, tópicas, y los ejemplos innumerables. Sin embargo, el hecho mismo de que lo sean funciona como un reto, más que como una limitante. Los poetas, sobre todo en el Barroco, se ven ante la necesidad de aguzar el ingenio para crear escenas que a la vez cumplan con los lineamientos de una historia preestablecida y sean innovadoras en sus imágenes poéticas. En el *Orfeo* de Juan de Jáuregui, por ejemplo, las Bacantes, que tocan furiosamente cítaras, tímpanos, albugues y pífaros, toman sus «músicos instrumentos» como armas y se los lanzan a Orfeo buscando perforarle el pecho; salvo que la música que está tocando Orfeo es tan poderosa que suspende el «vuelo arrojadizo» de los instrumentos y los hace caer inofensivamente a sus pies (1973, pp. 60-61). La versión de Jáuregui recuerda algunos de los episodios que se narraban en los tratados musicales desde hacía siglos: Boecio, por ejemplo, cuenta cómo un joven enfurecido desenvaina su espada para atacar a un huésped que había criticado a su padre, pero justo a tiempo Empédocles altera el modo en el que estaba cantando y logra detener el enojo del joven (Strunk 1998, pp. 139-140).

Hay varios poemas en los que la música suspende, no una acción, sino un estado de ánimo. El antecedente más famoso es la historia bíblica en la que

David aplaca la melancolía de Saúl tocando un instrumento de cuerdas; un referente tan conocido que figura incluso en poemas burlescos, como el siguiente pasaje de Juan de Salinas, en el que el yo lírico dice pasar «rascando infinitas noches | la panza de mi laúd, | por suspenderme el tormento, | como David a Saúl» (1987, p. 105).

Sin embargo no hay que olvidar que lo que hace la música en la poesía del Siglo de Oro es suspender, no curar. La música detiene momentáneamente un discurso – en muchos casos un discurso de sufrimiento, de dolor –, pero una vez que termina la música y regresa el silencio, el discurso inicial seguirá su camino. La gran tristeza de Fray Luis en la oda a Salinas es que no puede ‘durar en el reposo’ «sin ser restituido | jamás a aqueste baxo y vil sentido» (1998, p. 99). Lo mismo que le sucede, por ejemplo, a Arguijo, en un poema en que su vihuela tiene el poder de «suspender mi dolor, mi pena fiera», aunque a cambio de un precio:

pero cuéstanme caro alivios tales
cuando el discurso, un rato suspendido
con el grato sonido,
cobra para afligirme fuerça nueva,
con que después mis lágrimas renueva
(1972, p. 335)

Así como la ‘aposiopesis’ – la figura retórica del silencio¹ – abre un espacio para la reflexión que puede conducir a que se reafirme el discurso inicial, la suspensión del dolor por vía de la música puede repercutir en un dolor que, tras un pequeño descanso, se instala con más fuerza.

Cuando un poema renacentista o barroco menciona el dolor, el lector avisado podrá sospechar, sin peligro de incurrir en interpretaciones descabelladas, que el responsable de los daños es el Amor. Probablemente el amor de una dama bella, voluntaria o involuntariamente seductora, que ejerce el poder de sus encantos sobre el desprotegido yo lírico. ¿Y cuál es una de las formas más efectivas en las que la mujer-ficción-poética del Siglo de Oro puede hacer despliegue de sus talentos y atractivos? Tocar música. Como explica el conde de Villamediana en un soneto que escribe «A una dama que cantaba», «la peregrina voz y el claro accento» provocan

Efetos varios, porque el mismo canto
deja en la suspensión con que enagena
cuerdo el enloquecer, la razón loca.
Y por nuevo milagro o nuevo encanto

1 En música, la aposiopesis se puede definir como «silencio con propósito» en todas las voces (Vega 2003, p. 445).

quando la voz más dulcemente suena,
con ecos de dolor el alma toca.
(1990, p. 90)

De nuevo aparece la palabra «suspensión» cuando se habla de efectos, pero ahora los efectos son más tormentosos que antes: ya no es la música que calma a una fiera; es la música que despierta los sentidos del oyente, que lo enajena, que lo hace oscilar entre el enloquecimiento y una nueva forma de cordura. Antes la música era una pausa durante la cual el dolor se iba; ahora la dulzura misma del sonido es ambivalente, y toca al alma con ecos de dolor. Se trata de una tercera acepción de verbo 'suspender', que según el DRAE también significa «Embelesar [...], arrebatarse, cautivar los sentidos».

El erotismo suspende los sentidos, como nos ha enseñado San Juan de la Cruz en el poema de la noche oscura.² Y por vía de los sentidos se puede suspender el alma. «Cuando Preciosa el panderete toca» - dice Cervantes en la *Gitanilla* -

y hierre el dulce son los aires vanos,
perlas son que derrama con las manos;
flores son que despide de la boca.
Suspensa el alma, y la cordura loca,
queda a los dulces actos sobrehumanos,
que, de limpios, de honestos y de sanos,
su fama al cielo levantando toca. (1981, p. 249)

Como en los poemas que hemos visto al principio, lo que se suspende es el alma; salvo que aquí la suspensión no se debe a la afinidad armónica con los cielos, sino a los atractivos que salen a relucir cuando Preciosa canta y baila, atractivos que hieren los sentidos tanto como su «dulce son» hierre los aires. El resultado no es la contemplación mística de Fray Luis o de Santa Teresa... pero al mismo tiempo sí es una contemplación mística. Dentro de un contexto en que la música femenina claramente despierta pasiones humanas, Cervantes se toma el cuidado de aclarar que los actos de Preciosa son limpios, honestos y sanos; que su fama se eleva tanto que toca el cielo.

Quizá la necesidad de aclarar esto se deba a la ambivalencia que había en torno a los efectos de la música. La música femenina, así como podía conducir - en el caso de una mujer 'pura' con intenciones 'puras' - a lo más alto, también podía tener el efecto contrario: pecar de exceso de sensualidad, atar a la carne, ser 'canto de sirenas' (cfr. Austern 1989).

2 «El ayre del almena | quando yo sus cavellos esparcía | con su mano serena | en mi cuello hería | y todos mis sentidos suspendía» (1983, p. 262).

Monteverdi, citando a Boecio, advierte que la música puede ennoblecer o puede corromper el carácter (Strunk 1998, p. 666). Acaso de ahí derive lo multiforme de su poder, y sus posibilidades para la modulación retórica. La retórica que opera cuando un compositor barroco decide representar el canto de un pájaro dentro de una sonata, o convertir la suspensión en aposiopesis, cargándola de sentido. La retórica, de nuevo, que está en el trasfondo cuando el gorjeo de un ruiseñor se imagina como humano y por lo tanto se imagina como expresivo, o la que está presente cuando, en un poema, la voz de Calderón de la Barca pide a la «bellísima Amarili» que lo escuche porque ha «de cantar afectos suspendidos» (Micó, Siles 2003, p. 593). La retórica que se vale del tópico de la ‘suspensión’, que, como se ha visto, ofrece amplias posibilidades para que la poesía muestre cómo imagina la música; o cómo toma la música como punto de partida para construir sus propios universos evocadores y dejar, finalmente, suspenso al lector.

Bibliografía

- Alcázar, Baltasar del (2012). *Poesía*. Edición de Valentín Núñez Rivera. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Arguijo, Juan de (1972). *Obra poética*. Edición de Stanko B. Vranich. Madrid: Castalia.
- Austern, Linda Phyllis (1989). «‘Sing Againe Syren’: The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature». *Renaissance Quarterly*, 42 (3), pp. 420-448.
- Callahan, Christopher (2000). «Music in Medieval Medical Practice: Speculations and Certainties». *College Music Symposium*, 40, pp. 151-164.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1981). *Poesías completas*, vol. 2. Edición de Vicente Gaos. Madrid: Castalia.
- Cruz, San Juan de la (1983). *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (2009). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 1, *Lírica personal*. Edición de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- Doizi de Velasco, Nicolao (1640). *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfeccion, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantissimo*. Nápoles: Egidio Longo.
- Jáuregui y Aguilar, Juan de (1973). *Obras*. Edición de Inmaculada Ferrer de Alba. Madrid: Espasa-Calpe.
- León, Fray Luis de (1998). *Poesías completas*. Edición de Cristóbal Cuevas. Madrid: Castalia.
- Martín de la Plaza, Luis (1995). *Poesías completas*. Edición de Jesús M. Morata Pérez. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.

- Martín Moreno, Antonio (2003). «Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro». *Edad de Oro*, 22, pp. 321-360.
- Micó, José María; Jaime Siles (eds.) (2003). *Paraíso cerrado: Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Salinas, Juan de (1987). *Poesías humanas*. Edición de Henry Bonneville. Madrid: Castalia.
- Soto de Rojas, Pedro (1950). *Obras*. Edición de Antonio Gallego Morell. Madrid: CSIC.
- Strunk, Oliver (ed.) (1998). *Source Readings in Music History*, vol. 3, *The Renaissance*; vol. 4, *The Baroque Era*. Edición revisada de Leo Treitler. New York; London: Norton.
- Tapia, Martín de (1570). *Vergel de musica spiritual speculatiua y activa. del qual, muchas, diuersas y suaues flores se pueden coger*. Villa del Burgo de Osma: Diego Fernández de Córdoba.
- Valdecebro, Andrés Ferrer de [1668] (1670). *Gobierno general, moral, y político, hallado en las aves más generosas, y nobles: sacado de sus naturales virtudes y propiedades*. Madrid: Melchor Alegre.
- Vega, María José (2003). «Música retórica y música poética en el Renacimiento tardío». *Edad de Oro*, 22, pp. 425-450.
- Villamediana, Juan De Tassis, Conde de (1990). *Poesía impresa completa*. Edición de José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Díaz de Rivaz y Vázquez Siruela: sobre las afinidades en sus documentos

Saiko Yoshida
(Seisen University, Japan)

Abstract Among many documents related to the controversy about gongorism, only two have the word *estilo* in their titles: *Discursos apologéticos por el estilo del ‘Poliphemo’ y ‘Soledades’* by Pedro Díaz de Rivas and *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora* by Martín Vázquez Siruela. These two documents show affinities not only in their titles but also in their views. What do these affinities suggest? Do they imply the great influence of Díaz de Rivas on Vázquez Siruela or any possibility of the authorship of the former in both documents? Reasons to suspect that Vázquez Siruela is the author of *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora* was presented at the 18th Congress of AIH held in Buenos Aires in 2013. It would not be futile to pay attention to those affinities. Carefully reading the document attributed to Vázquez Siruela, we found 9 points in common with the views of Díaz de Rivas. We have evaluated the result to draw a conclusion as follows: the verified affinities neither support the possibility of authorship of Vázquez Siruela nor exclude that of Díaz de Rivas. We must yet be cautious about affirming that Vázquez Siruela is the author of *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora*.

Sumario 1 Introducción. – 2 Los *Discursos* y Díaz de Rivas. – 3 El *Discurso* y Vázquez Siruela. – 3.1 Agradecimiento a Salcedo. – 3.2 Renovación en la Poética. – 3.3 Influencias del estilo nuevo de Góngora. – 3.4 Sobre los malos imitadores. – 3.5 Sobre las dos etapas de Góngora. – 3.6 ¿Quién maldice a Góngora? – 3.7 Sobre la oscuridad. – 3.9 Lengua poética. – 3.10 Función del comentarista. – 3.11 Mérito de los comentarios de Salcedo. – 4 Puntos afines en ambos documentos. – 5 Una vez más sobre la autoría del *Discurso* atribuido a Vázquez Siruela.

Keywords Díaz de Rivas. Vázquez Siruela. Controversy. Gongorism. Affinities. Authorship.

1 Introducción

Aunque consideramos actualmente que la polémica gongorina surge en torno al estilo del poeta, existen solo dos documentos cuyos títulos ostentan la palabra ‘estilo’: *Discursos apologéticos por el estilo del ‘Poliphemo’ y ‘Soledades’* de Pedro Díaz de Rivas y *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora* de Martín Vázquez Siruela. Ya mencionamos someramente las afinidades que muestran ambos escritos y nos preguntamos si el hecho indica la influencia del anterior al posterior o la autoría de Díaz de Rivas en ambos documentos (Congreso AISO 2005). Ahora quisiéramos observar

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-27 | Submission 2015-07-14 | Acceptance 2016-05-03
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

más detalladamente las afinidades enumeradas en aquella ocasión: los usos del término «estilo nuevo», la comparación del sol y la vista, la idea del poeta-profeta, los modos de argumentar a base de contraposiciones del poeta-versificador-orador y la lengua popular-oratoria-poética (cfr. Yoshida 2006, p. 631). ¿Podremos solucionar las dudas arriba expuestas?

2 Los Discursos y Díaz de Rivas

Pedro Díaz de Rivas (Córdoba, 1587-1653) era «muy famoso por sus escritos, presbítero, teólogo y perito en la antigüedad» (Antonio 1999, 2: p. 218). Sus *Discursos apologeticos por el estilo del 'Poliphemo' y 'Soledades'* fueron escritos en 1616 o 1617 (cfr. Jammes 1994, pp. 654-655).

Afirmando que la causa de las objeciones acerca de *Polifemo* y *Soledades* está en la novedad del estilo de estas obras, enumera cuatro objeciones relacionadas con el estilo nuevo: 1. Las muchas voces peregrinas que introduce. 2. Los tropos freqüentísimo [sic]. 3. Las muchas transposiciones. 4. La obscuridad de estylo que resulta de todo esto. Luego añade 7 objeciones «no pertenecientes al estylo nuevo» (p. 35).¹

Antes de contestar a cada objeción en concreto, explica algunos principios. El fin de la poesía es enseñar deleitando y el deleite es lo que diferencia la poesía de la oratoria, cuyo fin es enseñar persuadiendo. El deleite de la poesía nace, por una parte, «de las cosas portentosas, admirables y escondidas» y por otra, «de las voces y frasis sublimes y peregrinas» (p. 36). El arte de la poética «sólo se distingue de los demás por la alteza del lenguaje. Esto confirma solamente el concederse escribir poéticamente a ingenios muy grandes y por lo remoto de el decir vulgar» (p.37). Los poetas son «partícipes de impulsos divinos y de inspiración superior», así «a los Poetas, por la alteza y divinidad de espíritu, los llamaron [...] Profetas» (p. 37). Añade «la diferencia de Poeta y versificador» (p. 37) y «la diferencia entre el orador y el Poeta» (pp. 38-39).

Después de argumentar estas tres objeciones relacionadas con el estilo nuevo, discurre largamente la respuesta a la cuarta la oscuridad del estilo. La oscuridad en la poesía, que «nace de las historias, de los pensamientos delgados, de el estylo sublime», es «propia tanto del Poeta, que por ella se distingue del orador» (p. 49). La oscuridad de las *Soledades* nace, por una parte, de la erudición y, por otra, de la alteza conseguida con las voces peregrinas, tropos y transposiciones (hipérbatos). Y también del modo de decir sublime, que huye de la humildad, para apartarse de lo común (pp. 49-53), o de las figuras como circucción (perífrasis), aposiciones y ablativos absolutos (pp. 54-55). Concluye: «lo que llaman oscuridad en

1 Texto de los *Discursos*. Citado según la edición de Gates (1960).

nuestro Poeta no es falta suya, sino sobra de virtudes poéticas y falta o de lección o de ingenio o de atención en el lector: como no es la falta de el Sol que yo no le pueda mirar de hito, sino de mi vista dévil y flaca.» (pp. 55-56). Y añade: «el Poeta no tiene obligación de regular la alteza de su ingenio con el juicio del vulgo, antes todos huyeron de agradarle [...] bien podrá sólo componer para los doctos con estylo sumamente sublime, en el qual éstos trabaxen con mucho gusto» (pp. 56-57). Al final aparece la idea del intérprete que hace inteligible las obras de los poetas, escritas en un lenguaje no común (pp. 61-62).

3 El *Discurso* y Vázquez Siruela

Martín Vázquez Siruela (Borge, 1600-Sevilla, 1664) vivió en Granada, de 1618 a 1642. Después de estudiar en el Colegio de San Dionisio y luego en la Universidad de Granada, fue canónigo del Colegio de Sacro Monte a partir de 1625. Tras ocupar cargos de la Abadía, cada vez más importantes, en 1640 obtuvo el título de doctor en la Universidad de Granada, siendo nombrado Rector del Colegio al año siguiente. Se marchó a Madrid en 1642 para ser maestro de los hijos del Marqués del Carpio y allí permaneció hasta 1647, año en que fue promovido a una ración vacante en la Iglesia de Sevilla donde residió hasta su muerte, acaecida en 1664.²

El *Discurso* está destinado a Salcedo Coronel, quien pidió la opinión del autor enviando sus Comentarios a Don Luis de Góngora. Los comentarios aquí referidos deben ser de 1645 o de 1648, puesto que el título 'del hábito de Santiago' no aparece en la edición del 1629 ni del 1639 (cfr. Jammes 1994, p. 707).

A continuación vamos a revisar el contenido del *Discurso*.³ A la vez advertimos que el título original de este documento es *Sobre el estilo de Don Luis de Góngora i Carácter Legítimo de la Poética*. El «Discurso» puesto al principio fue añadido después, al ordenar el manuscrito, por alguna mano diferente a Vázquez Siruela.⁴

2 Las informaciones biográficas las referimos aquí en base a Gallego Morell (1953), aunque rectificamos el lugar de la muerte siguiendo a Antonio (1999, 2: p. 137). El año del traslado a Sevilla es 1645 según Ryan (1953, p. 428). Acerca del fin del traslado a Madrid, también existe otro testimonio: para ser maestro del hijo mayor del Marqués, no hijos (cfr. Antonio 1999, p. 137; Ryan 1953, p. 428).

3 El texto del *Discurso* lo citaremos de Yoshida (1995), la publicación realizada con la generosa ayuda del profesor Robert Jammes. Aquí quisiéramos manifestar una vez más nuestro agradecimiento por su ayuda, sin la cual no hubiera sido posible realizar dicho trabajo.

4 Este aspecto ya fue comentado en Yoshida (2016, pp. 516-517).

3.1 Agradecimiento a Salcedo

El autor, agradecido por la «modesta cortesía» de Salcedo que había enviado el manuscrito antes de publicarlo, decide escribir su parecer aunque piensa que «la edad i la ocupación de otros estudios me jubilaban ya de este argumento» (f. 1r).

3.2 Renovación en la Poética

En la historia, cuando se agota la fuerza en los líderes para reinar su país o provincia, el cielo envía algunas personas grandes, ciertas almas heroicas y divinas, y ellos salvan su país dándole nuevos alientos y fuerzas. Esto ocurre también en la Poética, «por lo que en ella luze más de divina que en las otras [artes]» y «como la correspondencia natural deste arte con el cielo es más estrecha». Cuando entra la Poética en la etapa de decadencia, aparece algún hombre de genio y la vivifica realizando la renovación (ff. 1v-2v). De tal modo, apareció Homero en Grecia, Virgilio en Roma y Luis de Góngora en España (f. 3r-v).

3.3 Influencias del estilo nuevo de Góngora

Después de que apareciera Góngora, todos los que han escrito versos han estado influidos por él.

- Aún los detractores imitaban las frases de Góngora.
- En los escritos de los que no quisieron seguir a Góngora, se advierte

una maravillosa desigualdad: los que escribieron antes que este nuevo estilo se apareciese, inferiores mucho i desemejantes a los que trabaxaron después; que estos últimos con una increíble distancia vencen los primeros. (f. 4v)

- La misma «mudanza» se ve también en «las prosas». Ocurre que los escritores u oradores no han sido conscientes de esta imitación, puesto que ya en esa época el estilo nuevo de Góngora había penetrado ampliamente en la lengua española, y la gente lo percibe como algo natural, «como la luz i el aire» (f. 5r).

3.4 Sobre los malos imitadores

Hay que diferenciar la valoración de Góngora y la de sus malos imitadores:

con poner uno en sus versos Canoro, Erije, Purpúreo, Gigantes de cristal, o cualquiera de vocablo destes numerosos, se persuade que tiene ya todo el estilo de D.L. cautivo en sus redes [...]; tan engañados los que esto imaginan de su vanidad que, siendo estas voces usadas oportunamente i con la debida colocación, que las miramos en D.L. de suma elegancia, quien juega de ellas a cada paso con tiempo y sin tiempo las buelve odiosas i ridículas. (f. 6v)⁵

Pero no es Góngora el primero que ocasionó tal fenómeno, puesto que hay muchos ejemplos de «la imitación mal emprendida de Homero, Cicerón, Virgilio i otros Antiguos de primer nombre» (f. 5v). Con todo, el nuevo estilo de Góngora tuvo buenos imitadores más que malos.

3.5 Sobre las dos etapas de Góngora

Góngora disfrutaba de la fama como poeta mientras escribía «los versos líricos de cantidad corta» (f. 7r). Cuando emprendió el género heroico, con los poemas, empezaron los ataques contra «el estilo nuevo» de Góngora, reprochando sobre todo su oscuridad, por no poder negar «ni magnificencia en lo hablado, ni sublimidad en los pensamientos» (f. 7r). Tal observación, de aclamar al Góngora de la primera etapa y negar al de la segunda etapa, no tiene fundamento porque entre las dos etapas del poeta solo existe la misma diferencia que entre el arroyo y el río de caudal grande, o «entre la luz del sol que comienza a nacer i la más ardiente del medio día». Es la diferencia «entre el estilo medianamente cultivado i el sublime i espléndido» (ff. 7v-8r).

3.6 ¿Quién maldice a Góngora?

Son los poetas «Pretensores del mismo laurel, o dependientes suyos» y no podemos admitir sus juicios como imparciales. Sin embargo, ellos mismos, en el fondo, admiten la primacía de Góngora, y así, «entre los ultrajes con que lo [a Góngora] denuestan» dejan «caer unos elogios». Con ello podemos concluir de esta manera: aunque ellos creen ser los primeros

5 El pasaje nos recuerda la *Aguja de navegar cultos* (1631) de Quevedo y *La Dorotea* (1632) de Lope de Vega.

ellos mismos, en segundo lugar nombrarían a Góngora. En el sentido de «los Académicos solían persuadir el principiado de Platón i su doctrina» se admitirá la primacía de Góngora sobre otros poetas (ff. 8r-10r).

3.7 Sobre la oscuridad

¿La oscuridad de las obras de Góngora, de la que muchos le acusan, podrá ser obstáculo para admitir la prioridad del poeta? Cuando uno percibe la oscuridad, la causa puede existir no en los objetos sino en los ojos. El hecho de que no puedan verse los objetos «tanto suelen causarse de la copia de luz, como de la falta» (ff. 10v-11r). Los que critican las obras de Góngora, señalan como causa de la oscuridad «la demasiada cultura de la oración, la osadía i frecuencia de las metáforas, las voces esquisitas, las antíthesis, los hypérbatos» (f. 11r), etc. Todos estos son ornamentos de la oración y con los que la iluminan. Si estas son la causa de la oscuridad, podría decirse que la oscuridad es el resultado de la abundancia de luz (de los ornamentos de la oración) y «la noche más está de su parte [del lector] que en los objetos mismos» (f. 11v).

3.8 Lengua poética

Cicerón, «haciendo distinción entre la Oratoria y la Poesía», dice que la poesía tiene que cumplir dos condiciones: la primera, ser escondida, y en segundo lugar, buscar «la aprobación de pocos». Lo «escondido» se entiende en la disposición y en el ornato de las palabras. Los pocos equivalen a los buenos. Como la bondad se refiere a las costumbres y a la ciencia, estos buenos, o pocos, son «los entendidos en el arte, los doctores y desinteresados». Frente a ello, la oratoria se dirige al vulgo, con el estilo popular, «en la locución y disposición de palabras» (ff. 12r-13r).

Entonces, ¿hasta que grado tiene que estar escondido el lenguaje poético? «Hasta parecer que habla en lengua estraña» (f. 13r).

Cada lengua «se puede dividir en tres formas o especies»: la popular, la oratoria y la poética. La popular y la poética son dos extremos opuestos y no tienen nada en común. La oratoria, que está en medio, a veces se parece a la Poética y otras veces a la popular (f. 13v).

Quintiliano distingue la Latina (= la popular), a la que concede «la utilidad i claridad» y la Oratoria, a la que concede «sublimidad, magnificencia, lustre» (f. 14v).

Píndaro manifestó que escribió «sus canciones en esta lengua estraña» (ff. 14v-15r) que pueden entender los sabios pero el vulgo necesita intérpretes.

Los acusadores de Góngora declararon que el poeta «habló en otra lengua i no en la Castellana». Estos afirman que Góngora «Habló, habló sin duda [...] no en la Lengua Castellana popular, sino en aquella forastera que dize Antonio i en que se preciaba Píndaro». Góngora creó una lengua poética distinta de la castellana y ello merece gran alabanza (f. 15r-v).

3.9 Función del comentarista

La lengua poética es el velo tendido por Góngora sobre sus escritos y cada comentarista puede recorrerlo con el estudio y esmero. V.M. (Salcedo) lo desvelará con su inteligencia haciendo todo muy fácil. Si lo difícil del estilo de Góngora solo servía para animar a los detractores, resultó muy útil porque ello dio motivo a Salcedo para comentar la obra de Góngora (elogio a Salcedo) (f. 15v).

Las interpretaciones (o sea comentarios) deben ser coetáneas de la obra. Cuando se alejan de la época en que se escribe la obra, la oscuridad se va a duplicar: además de la oscuridad propia del lenguaje poético, surge la «inducida del tiempo», por las modificaciones del sentido o costumbres. Así los comentarios de Salcedo se justifican también por las palabras de Píndaro, quien declara la necesidad del intérprete para su obra recién escrita. Un punto en el que difieren los comentarios de Salcedo del concepto de Píndaro es que éste declara la necesidad del intérprete sólo para el vulgo, pero los comentarios de aquél sirven incluso para los doctos (elogio a Salcedo) (f. 16r).

3.10 Mérito de los comentarios de Salcedo

Según Platón, el intérprete debe dedicarse a los sentimientos y los pensamientos del poeta, más que a sus palabras. Lo que hace Salcedo en su comentario está conforme a los preceptos de Platón, porque atiende más a los conceptos que a las «voces», «descifrando lo misterioso de ellos con tanta claridad i elegancia, que ya Góngora para los doctos que conocen su erudición en la de V.M. es doctísimo, popular para los populares, i para nadie oculto» (f. 17r). Lo realizó así porque el espíritu heroico de Góngora se había derivado en Salcedo. Como explica Platón con el ejemplo del imán y los anillos, el impulso de Góngora, se transmite a Salcedo, el segundo anillo, esta vez el impulso duplicado por ser éste, además de ser intérprete, valiente imitador de Góngora. Gracias al comentario de Salcedo, el ímpetu poético de Góngora llegará a una gran mayoría de los que lo lean aun viviendo lejos del poeta. Este es el mayor mérito del comentario de Salcedo.

4 Puntos afines en ambos documentos

En el documento atribuido a Vázquez Siruela encontramos muchas coincidencias con los *Discursos* de Díaz de Rivas.

1. Reconocimiento de la renovación poética por Góngora. D-1⁶ empieza con estas palabras: «Suele la novedad causar nuevos pareceres y contradiciones» (p. 35); D-2, ponderando la importancia de Góngora en la historia de las renovaciones (ff. 1v-3v).
2. Uso de la palabra «estilo nuevo» (D-1, p. 35; D-2, f. 4v).
3. La noción del poeta-profeta: «a los Poetas, por la alteça y divinidad de espíritu, los llamaron [...] Prophetas» (D-1, p. 37); «por lo que en ella [la poética] luze más de divina que en las otras [artes]» y «como la correspondencia natural deste arte con el cielo es más estrecha» (D-2, f. 2v).
4. Causas de la oscuridad. Según D-1, la oscuridad de las *Soledades* nace de la erudición, las voces peregrinas, tropos y transposiciones (hipérbatos), del modo de decir sublime, o de las figuras como circucción (perífrasis), aposiciones y ablativos absolutos (pp. 49-55). En D-2, «la demasiada cultura de la oración, la osadía i frecuencia de las metáforas, las voces esquisitas, las antíthesis, los hypérbatos» (f. 11r).
5. Comparación del Sol y los ojos en el problema de la «oscuridad»:

lo que llaman obscuridad en nuestro Poeta no es falta suya, sino que sobra de virtudes poéticas y falta o de lección o de ingenio o de atención en el lector: como no es falta de el Sol que yo no le pueda mirar de hito, sino de mi vista dévil y flaca. (D-1, pp. 55-56)

Quisiera yo saber de dónde an colegido que es obscuridad ésta que reprehenden, i no antes abundancia de luz? Porque [...] el desaparecerse los objetos, el no dexarse manosear de cualquier vista [...] esos efectos tanto suelen causarse de la copia de luz. (D-2, ff. 10v-11r)

6. La noción del lenguaje poético. En D-1: las palabras del poeta son «remotas de el lenguaje vulgar» (p. 35); el poeta se diferencia del versificador por «lo remoto de decir vulgar» aunque igualmente «atado a números y medida de verso». Del mismo modo se diferencia del orador, porque este no está atado al metro, aunque igualmente busca el lenguaje no ordinario (pp. 37-38). En D-2, se introduce

6 En este apartado, para no repetir los nombres de los comentaristas o los títulos de los documentos, usamos las abreviaturas como: D-1 (Documento 1) por *Discursos* de Díaz de Rivas, D-2 (Documento 2) por *Discurso* atribuido a Vázquez Siruela.

- primero la distinción sobre la oratoria y la poesía, diciendo que la primera se dirige al vulgo frente a la segunda que se dirige a los pocos y buenos (f. 12r-13r); luego se expone tres formas de la lengua, la popular, la oratoria y la poética, de la cual, citando la palabra de Antonio en *De Oratore*, dice que «los Poetas hablan i escriben en *lengua forastera*» (f. 14r).
7. Las dos condiciones de la lengua poética: estar escondido y buscar la aprobación de «pocos». (D-1, p. 56; D-2, ff. 12r-v) Los dos documentos citan la misma frase de Cicerón, con las pocas diferencias en puntuación y ortografía: «Poema enim reconditum paucorum approbatione oratio popularis ad pensum vulgari debet movere» (D-1, p. 56; D-2, f. 12r).
 8. La necesidad del intérprete. Como la lengua poética tiene que estar escondida al vulgo hasta que le parezca como una lengua forastera, se necesita un intérprete, es decir, un comentarista (D-1, p. 61; D-2, ff. 13v-15v). Una vez más se cita la misma frase de Cicerón, *De Oratore*: «Poetas omnino, quasi aliena quadam lingua locutos non conor attingere» (D-1, p. 61; D-2, f. 13v). En D-2 se añade otra cita de Píndaro.
 9. Una coincidencia estilística: la repetición enfática en la expresión. Defendiendo la introducción de las voces peregrinas por Góngora: «Lean, lean los Poetas antiguos, griegos y latinos y los mejores toscanos...» (D-1, p. 43). Defendiendo a Góngora ante la crítica de que el poeta «habló en otra lengua i no castellana»: «Habló, habló sin duda [...] no en la Lengua Castellana popular, sino en aquella forastera que dize Antonio...» (D-2, f. 15r-v).

Vemos que casi todas las ideas expuestas en el Documento 2, atribuido a Vázquez Siruela, aparecen ya en los *Discursos* de Díaz de Rivas. Apenas hay contradicciones entre los dos documentos. Los nuevos temas añadidos en el documento dos son: 1. Las influencias del estilo nuevo de Góngora en la poesía española, y aún en la prosa. 2. La existencia de malos imitadores de Góngora que perjudican la valoración del mismo. 3. Sobre las dos etapas de Góngora. Son los que se refieren a los fenómenos después de los años 20 y no pueden formar parte de los *Discursos*. Sin embargo, la perspectiva amplia que abarca el mundo literario de la época, la conciencia histórica y la perspicacia crítica, y la estructura lógica muy firme nos recuerda mucho el tono de los *Discursos* de Díaz de Rivas.

5 Una vez más sobre la autoría del *Discurso* atribuido a Vázquez Siruela

Hace un año manifestamos ciertas dudas sobre la autoría de Vázquez Siruela, teniendo como base el hecho de pedir por parte de Salcedo la opinión de aquel, y la frase del autor que dice: «I aunque la edad i la ocupación de otros estudios me jubilaban ya de este argumento, i con Horacio podía decir Non eadem est aetas, non mens»(f. 1r), y nombramos a Pedro Díaz de Rivas como posible autor del documento (cfr. Yoshida 2016, pp. 521-522).

Ahora bien, ¿las afinidades arriba enumeradas sostendrían nuestra hipótesis? La respuesta sería una de estas dos: 1) en primer lugar, que las afinidades muestran simplemente las influencias de Díaz de Rivas sobre el autor, y el hecho no niega que sea Vázquez Siruela su creador. 2) O por el contrario, que el autor del documento destinado a Salcedo es Díaz de Rivas y su contenido representa una evolución de las ideas expuestas en los *Discursos* hace más de 20 años.

Un hecho nos impide aceptar la respuesta primera: el autor no nombra ni una vez a Díaz de Rivas. Si la mitad del documento repite las ideas de los *Discursos*, y además, las dos frases de *De Oratore* citadas en los *Discursos* están copiadas, el autor del segundo documento tendría la obligación de mencionar a quién debe las ideas que él transcribe. Así lo hizo Salcedo con las anotaciones de Díaz de Rivas. Pellicer no lo hizo, de lo cual Díaz de Rivas se quejaba mucho. Vázquez Siruela, teniendo buena relación con éste como se ve a través de su correspondencia,⁷ ¿cómo se le podría ocurrir tomar la actitud de plagiario en un documento destinado a Salcedo?

Aun aceptando las opiniones que adviertan que los criterios expuestos en estos dos documentos son, en su mayoría, monedas comunes en la crítica literaria de la época, podríamos señalar los casos peculiares como las citas de *De Oratore*. Una de estas citas, la de la palabra de Antonio, es curioso. Antonio denomina la lengua forastera para reprobar la lengua poética, pero los dos documentos la cita para justificar el lenguaje no común, cambiando la intención de la obra de Cicerón.

Creemos que las afinidades arriba comprobadas acusan la clara vinculación entre los *Discursos* de Díaz de Rivas y el *Discurso* atribuido a Vázquez Siruela. Ya propusimos no afirmar categóricamente la autoría de éste sobre el *Discurso* y respetar la reserva que expresa el registro del BNE (cfr. Yoshida 2016, p. 523). Si se acepta la interrogación puesta al dicho registro, no sería una idea totalmente disparatada incluir a Díaz de Rivas dentro de sus posibles autores.

7 En el manuscrito n. 158 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid existen cartas de Díaz de Rivas (cfr. Jammes 1960). En el catálogo digital se encuentra una fechada 22-03-1642.

Bibliografía

- Antonio, Nicolás (1999). *Biblioteca Hispana Nueva o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*. 2 vols. Trad. de Miguel Matilla Martínez. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Gallego Morell, Antonio (1953). «Algunas noticias sobre don Martín Vázquez Siruela». En: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. 4. Madrid: CSIC; Patronato Menéndez Pidal, pp. 405-424 [tirada aparte, pp. 1-20].
- Gates, Eunice Joiner (1960). *Documentos gongorinos. Los 'Discursos apologéticos' de Pedro Díaz de Rivas. El 'Antídoto' de Juan de Jáuregui*. México: Colegio de México.
- Jammes, Robert (1960). «Études sur Nicolás Antonio. Nicolás Antonio commentateur de Gongora». *Bulletin Hispanique*, 62, pp. 16-42.
- Jammes, Robert (ed.) (1994). *Góngora, Luis de: Soledades*. Madrid: Castalia.
- Ryan, Hewson A. (1953). «Una bibliografía gongorina del siglo XVII». *Boletín de la Real Academia Española*, 33, pp. 427-467.
- Yoshida, Saiko (1995). «Martín Vázquez Siruela: *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora. Presentación, edición y notas*». En: Cerdan, Francis; Vitse, Marc (eds.), *Autour des 'Solitudes': Entorno a las 'Soledades' de Luis de Góngora*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 89-109.
- Yoshida, Saiko (2006). «Lógica de la defensa. Posibles errores de los partidarios de Góngora». En: Close, Anthony (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense = Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)* (Cambridge, 18-22 de julio de 2005). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 625-632.
- Yoshida, Saiko (2016). «Una revisión sobre Martín Vázquez Siruela y su Discurso». En: Funes, Leonardo (ed.), *Hispanismo del mundo: Diálogos y debates en (y desde) el Sur = Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Buenos Aires, 15-20 de julio de 2013). Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 515-525. Anexo digital, sección II.

3.2 Comunicaciones

Teatro

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *La adúltera penitente* y *¿La fuerza del natural?*

María Rosa Álvarez Sellers
(Universitat de València, Espanya)

Abstract The comedy written in collaboration comprises a *corpus* of a hundred and fifty texts dated between 1619 and 1720, although the height of this popular form of theatrical writing takes place between 1630 and 1680. It is not, therefore, an ephemeral mode, but a way of making theatre that possessed the support of the public, since it was successful both in the Palace and in the *corrales*. For this reason, authors such as Calderón, Rojas Zorrilla or Moreto took part in that practice. In the case of Moreto, some of his plays were written in collaboration with two assiduous playwrights, Cáncer and Matos Fragoso. We will study the sources and the resources used in the performance of two plays, *La adúltera penitente* and *La fuerza del natural*, in order to try to find the keys to the success and the continuity of the writing in collaboration. Finally, we focus on the question of the authorship of *La fuerza del natural*.

Keywords Comedy. Collaboration. Moreto. Cáncer. Matos Fragoso.

Que «el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres» ya lo dijo Lope de Vega en el prólogo a su tragedia «escrita al estilo español», *El castigo sin venganza* (1631), y prueba de ello es la existencia de dos prácticas escénicas muy populares en el Siglo de Oro que no han gozado de reconocimiento por parte de la crítica posterior: la comedia en colaboración y la reescritura de piezas teatrales, muchas de las cuales presentaban sutiles cambios en el título precisamente para evocar la obra de la que procedían.

Ya en su tiempo, las comedias de consuno fueron calificadas de «Monstri de varie specie» por Fabio Franchi en sus *Essequie Poetiche* (Venecia 1636), dedicadas a recoger alabanzas póstumas a Lope de Vega, que solo compuso *Los terceros de San Francisco* con otro dramaturgo, Juan Pérez de Montalbán. Pero el Fénix, tan amigo de las innovaciones, quizá no llegó a tiempo a lo que probablemente empezó como un experimento que acabó por convertirse en una forma sólida y específica de escribir teatro, pues la comedia en colaboración abarca un *corpus* de unos ciento cincuenta textos fechados entre 1619 y 1720, aunque su auge sobre los escenarios

tuvo lugar entre 1630 y 1680 y, a nivel de impresión, entre 1652 y 1667.¹

No sabemos qué pudo mover a los dramaturgos a compartir su ingenio, por lo que se han apuntado razones de amistad o de puro entretenimiento (cfr. Madroñal 2012, p. 163), así como la necesidad de satisfacer con rapidez las demandas de las compañías y de la Corte. Pero lo cierto es que tales comedias tenían éxito en los corrales y en palacio y no quedaron en una moda pasajera. Hubo autores que se prodigaron en el género, como Cáncer, Matos Fragoso, Martínez y Meneses, Rosete o los hermanos Diego y José de Figueroa, pero también participaron plumas de mayor envergadura: Vélez de Guevara o Mira de Amescua colaboraron en varias obras, Calderón compuso una docena de piezas y, tratándose de Rojas Zorrilla o Moreto, el porcentaje ronda el veinte por ciento del total de su producción.

No es de extrañar que Moreto, Cáncer y Matos Fragoso repitieran la experiencia, interrumpida por la muerte de Cáncer el 2 de octubre de 1665. Juntos escribieron *La adúltera penitente*, *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar o San Gil de Portugal*, y tal vez *La fuerza del natural*, en la que no está documentada la participación de Matos Fragoso.²

De hecho, podemos apreciar similitudes de tema, estilo y recursos entre las tres primeras comedias. Tratan asuntos bíblicos o hagiográficos, propicios a escenas insólitas, tales como conversiones repentinas y espectaculares, apariciones de ángeles y demonios, milagros, tentaciones y mujeres disfrazadas, y requerían el uso de tramoya, todo lo cual debía impresionar y agradar al espectador. *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar* se inspiran en *Las maravillas de Babilonia* de Guillén de Castro y *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, respectivamente, por lo que la falta de originalidad se suplía con los golpes de efecto en escena. Es más, recrear argumentos conocidos podía no ir en detrimento de las «segundas partes» sino contribuir a su éxito, al recuperar sucesos pertenecientes a la memoria teatral colectiva.³

La historia de Santa Teodora aparece en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine y es recreada en la *Famosa comedia de Santa Teodora*, por

1 La impresión e inclusión de piezas de varios ingenios en los volúmenes de ‘partes’ – compuestos todos de obras de múltiples autores – o en sueltas pertenecientes a muy distintas colecciones a lo largo del siglo XVII, es claro indicio del éxito de este tipo de comedias, acaso no apreciadas por sus autores, pero en todo caso sí por los editores, compañías, lectores y coleccionistas. Muestra de ello es el interés editorial que siguieron suscitando en el XVIII, aun cuando la citada práctica compositiva ya había desaparecido (cfr. Ulla 2010, pp. 95-96).

2 Moreto y Cáncer escribieron además: *Nuestra Señora de la Aurora*, *Hacer remedio del dolor* y *El hijo pródigo*, y Moreto y Matos Fragoso colaboraron en *El príncipe prodigioso*, *Oponerse a las estrellas*, *Nuestra Señora del Pilar* y *El mejor par de los doce*.

3 Véase Álvarez Sellers (2017).

otro nombre *Púsoseme el sol, salióme la luna* de Andrés de Claramonte, incluida en la *Parte XXVI* de Lope de Vega (1645) y estrenada en julio de 1642 en Alcázar por la compañía de Alonso Caballero (BNE, Ms. 16.986). *La adúltera penitente*, por lo tanto, no es la primera obra que trata la vida de la santa, ni la única.⁴ Fue publicada en la *Parte nona de comedias Escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657). En 1658 formaba parte del repertorio de la compañía de Francisco García, pero quizá ya había sido representada en 1651 por la de Sebastián García Prado (cfr. Lobato 2009, p. 209), por lo que su fecha de composición ha sido situada en torno a 1650 (cfr. Cassol 2008, p. 180) o 1651 (cfr. Urzáiz, Cienfuegos 2013, p. 303). Como también sucederá con *La fuerza del natural*, *La adúltera penitente* es atribuida solo a Moreto en un manuscrito fechado en 1669 (BNE, Ms. 14.915), una copia de representación perteneciente a la compañía de Manuel Vallejo (cfr. Urzáiz, Cienfuegos 2013, p. 303).

La primera Jornada presenta los componentes propios de una tragedia de honra: un triángulo amoroso formado por Natalio, enamorado de su esposa Teodora, que fue forzada a casarse por su familia cuando en realidad amaba a Filipo (I, vv. 31-52),⁵ pretendiente despechado que no está dispuesto a renunciar a la mujer que cree que le pertenece. Planteamiento idéntico a tres iconos del género, *El médico de su honra* (1635), *El pintor de su deshonor* (1645-1651) y *A secreto agravio, secreta venganza* (1635) de Calderón. Como esas esposas, Teodora se resiste a los embates de Filipo y recuerda con pesar su pasada ilusión (I, vv. 421-450), pero alude además a prodigios que marcaron su nacimiento:

TEODORA De nobles padres nací
 en la grande Alejandría,
 con prodigiosos anuncios
 que mi pecho atemorizan.
 (I, vv. 391-394)

De este modo, lo que parecía un conflicto de honor, queda salpicado de indicios sobrenaturales que desvían la trama hacia lo que finalmente será una comedia de santos. Elementos físicos y oníricos tientan a Teodora: una estatua de Venus y Marte que hay en su jardín y el mismo demonio hablándole en sueños. Pero este no es producto de su imaginación sino

4 Dedicada «al asunto hay una de Calderón, con título de *Santa Teodora*; otra de Lope, con los de *Púsoseme el sol y salióme la luna*; *Santa Teodora*, que es idéntica a la atribuida a Claramonte con iguales títulos, y otra, también de Lope, con los de *El Prodigio de Etiopía* y *Santa Teodora*» (Paz y Meliá 1934, p. 8). Citado en Urzáiz, Cienfuegos (2013, p. 308), que resumen las cuestiones sobre la autoría de las piezas (pp. 308-311).

5 Citamos por el texto base de Fausciana (en red).

que, como en *Caer para levantar* (Parte XVII de las *Escogidas* 1662), desplegará una gran actividad para vengarse de Dios despeñando almas (I, vv. 615-629). Así, propicia que unos ladrones dejen colgando una escala de la ventana de Teodora antes de huir al oír ruido en la calle, y Filipo decide aprovechar la ocasión, no sin antes debatirse entre los susurros del demonio y una música que suena 'dentro' advirtiéndole del peligro de dejarse llevar por lo que él mismo llama «mi despeñado amor» (I, v. 746), en una escena similar a la sucedida entre D. Gil y D. Diego en *Caer para levantar*.⁶

Los dramaturgos no pierden la ocasión de incluir una escena de otra de sus obras conjuntas, *El bruto de Babilonia* (Parte XXX de las *Escogidas* 1668), donde Susana, que estaba bañándose, es asaltada por dos ancianos jueces que tampoco pueden resistir sus impulsos: «*Salen los viejos retirándose de Susana, que saldrá a medio vestir*» (II, entre vv. 1804-1805).⁷ De igual forma, «*Retírase [el demonio] y sale Filipo, y Teodora a medio vestir, con una luz que pondrá en un bufete*» (I, entre vv. 856-857). Pero el diablo no tiene bastante con el deshonor privado y culmina su logro con la deshonor pública para que no haya posibilidad de ocultación o enmienda: convence a Teodora de que su única opción es huir para que su esposo, que se había ausentado engañado por el criado Morondo, no la mate.

La segunda Jornada vuelve a recordar a *Caer para levantar*, pues Filipo, como D. Gil, se ha convertido en bandolero, y Teodora vive oculta en un convento disfrazada de fraile para purgar su pecado - también Violante en *Caer...* se convertirá en penitente cuando se arrepienta de los suyos. Han pasado dos meses, y Natalio vaga desesperado buscándola y culpándose de su desaparición: «que quien no la merecía | justamente la perdió» (II, vv. 1302-1303).

Un enredo entre Morondo - que también vive como fraile en el convento - y Flora, está a punto de permitir, con la complicidad del demonio, que Filipo vuelva a gozar a Teodora, pero ella se aclama a Dios y, milagrosamente, el bandolero queda sin poder moverse. Mas no acaban ahí sus fatigas, pues Flora acusa a fray Teodoro de ser el padre de su hijo, y el abad lo expulsa del convento. Teodora suplica a Dios que sustente al niño, y el súbito descenso de dos ángeles que le muestran una cueva con una leona que lo criará concluye esta Jornada, dejando, sin duda, suspenso al auditorio.

En la tercera Jornada, Teodora es acusada de robo y apaleada por unos

6 D. Diego llega de noche a casa de Violante para fugarse con ella cuando suene una música, seña convenida entre ambos. Pero D. Gil, famoso por su vida devota y ejemplar, lo sigue y logra convencerlo de que desista de su empeño, pues quizá solo le falta un pecado para condenarse. Paradójicamente, seducido por la música y el ambiente, será él quien ocupe el lugar de D. Diego.

7 Citamos por el texto base de Álvarez Sellers (en red).

campesinos, pero consigue escapar y desenmascarar tanto al demonio⁸ como a Morondo, al que le pide que haga el milagro de apaciguar al león:

Sale un león con dos cántaros de agua en unas aguaderas

MORONDO ¡Jesús, qué león tan cruel!

TEODORA Llegue.

MORONDO ¡Ay padre, que no puedo!

TEODORA ¿Pues un santo tiene miedo?

[...]

TEODORA ¡Llega, fiera! Ahora verá

que sin temor se los quito.

¡Tente allá, bruto maldito!

MORONDO ¡Jesús, qué manso que está!

(III, vv. 2436-2451)

Este milagro tampoco es exclusivo, pues encontramos otro con leones en *El bruto de Babilonia*, donde se oye cantar *dentro* mientras van «elevándose los leones» (II, entre vv. 1334-1335). Pero otro más espectacular la aguarda: «*Descúbrese un coro en un bofetón que saldrá hasta donde está la santa*» y «*Sale un ángel en una apariencia*» (III, entre vv. 2507-2508) para anunciarle que «con sus ángeles María | te restituye al coro» (III, vv. 2510-2511); «*Sube la santa en una elevación al coro*» (III, entre vv. 2512-2513) y «*Cantan todos*» (III, entre vv. 2515-2516).

Las emociones continúan: «*Cae Filipo por un despeñadero*» perseguido por Natalio y su gente, y llega a la cueva donde está leyendo Teodora, que lo defiende. Natalio lo interpreta como un aviso del Cielo para templar su deshonor (III, vv. 2651-2655) y ceja en su empeño. Filipo se arrepiente y, avalados por una música que dice «*Abridle las puertas | al siervo de Dios*» (III, vv. 2727-2728; vv. 2763-2764) pide, con Teodora, asilo en el convento. Finalmente, reconociendo públicamente su derrota, el demonio se hunde en el tablado mientras tocan con fuerza las campanas y se produce una *anagnórisis* general: «*Descúbrese la santa con tunicela y Filipo con el hábito abajo, y un ángel*» (III, entre vv. 2891-2892) que anuncia la muerte dichosa de Teodora, redimida por la penitencia de Filipo.⁹

8 TEODORA ¡Ah, infernal dragón, qué en vano son tus cautelas aquí!

DEMONIO [Ap.] Ya me conoció, ¡jay de mí!

¿Qué le dé el Cielo tirano

a una mujer tal favor? (III, vv. 2396-2400)

9 Similar conclusión tiene *Caer para levantar*: el cruce de identidades entre el ermitaño D. Diego y el bandolero D. Gil se descubre, el demonio se hunde en el tablado, Violante purga sus pecados antes de morir y D. Gil se entrega a la vida religiosa para borrar los suyos.

Del éxito de la obra dan testimonio sus representaciones, tanto en el XVII - en Valladolid, en abril de 1686 por la compañía de Miguel Vela y en febrero de 1696 por la de Serafina Manuela «con máquina» -, como en el XVIII - en Valladolid, en mayo de 1700 por la compañía de Lucas de San Juan (cfr. Ferrer 2008) y en 1733, por la compañía de Manuel de San Miguel, del 26 al 30 de septiembre en el Corral del Príncipe (cfr. Fernández 2011, p. 914) -, como sucede con las otras comedias en colaboración entre los tres dramaturgos. Una versión orquestal realizada por Joaquín Turina fue estrenada en el Teatro Real de Madrid el 3 de diciembre de 1917 y, en versión escénica, en el Teatro Eslava de Madrid el 15 de octubre de 1917.

Así pues, si *La adúltera penitente* presenta un inconfundible aire de familia respecto a *Caer para levantar* y *El bruto de Babilonia*, no sucede lo mismo con *La fuerza del natural*, en la que no consta la participación de Matos Fragoso. La edición *princeps* (*Parte XV de Comedias escogidas*, 1661) concluye diciendo: «Y de Cáncer y Moreto | fin aquí las plumas dan, | probando que en todo sobra | la fuerza del natural», pero en la edición de la *Segunda parte* (1676) de las comedias de Moreto figura solo a su nombre: «Y de Moreto los lauros | fin aquí a su pluma dan, | probando que en todo sobra | la Fuerza del Natural».¹⁰ La hipótesis de la colaboración de Matos Fragoso fue formulada por Morley (1918, pp. 168-169) a tenor de la métrica de la tercera Jornada, sin redondillas y con predominio del romance sin mediar otro tipo de estrofa entre los cambios de rima, esquema más propio del portugués que de Moreto. Dicha propuesta ha sido secundada por Kennedy (1932, pp. 132-133), Lobato (2008, p. 35) o Cassol (2008, pp. 170 y 181), y García Reidy considera que «entra plenamente dentro de lo posible» (2016, p. 468), pero señala también la ausencia de cualquier alusión a Matos en los testimonios conservados, en la documentación de la época o en la propia comedia, por lo que concluye que fue escrita por Moreto y Cáncer «y, tal vez, Juan de Matos Fragoso» (p. 467).

Si nos adentramos en *La fuerza del natural* comprobamos que han desaparecido los milagros y el ascenso o descenso de personajes que requerían sorprendentes usos de tramoya, o temas como el deseo, la tentación, el pecado o la deshonor, comunes a las otras comedias de los tres autores. El argumento es plenamente humano y profano, y gira en torno a la confusión de identidades entre dos hermanos, Carlos y Julio, y el contraste entre la vida rústica y las costumbres de la Corte. Carlos es un voraz lector y aspira a mejorar socialmente tras enamorarse de Aurora, sobrina del

¹⁰ En opinión de Alejandro García Reidy, al que quiero agradecer el haberme facilitado el prólogo, aún inédito, de su edición de la obra, «Este cambio posiblemente se debió a algún tipo de estrategia editorial para resaltar la labor de Moreto, pues, a fin de cuentas, el volumen se presentaba exclusivamente bajo el marbete autorial del madrileño» (2016, p. 467). Lo mismo sucede en otra comedia incluida en ese volumen, *La fingida Arcadia* (cfr. Kennedy 1932, p. 8).

Duque de Ferrara, a la que dedica cortesanos requiebros sin atreverse a poner nombre a lo que siente:

CARLOS Fue una batalla,
que al veros sentí en mi pecho.
AURORA ¿Batalla sentís?
CARLOS Y mala,
porque es poco mi poder.
AURORA Y eso ¿qué es?
CARLOS No sé nombrarla.
AURORA ¿La sentís y la ignoráis?
CARLOS Es que por alguna causa
puedo decir lo que siento,
pero no cómo se llama.
(I, vv. 475-483)¹¹

La trama recrea una serie de tópicos que ya aparecían en el teatro del siglo XVI, como sucede en *Don Duardos* (1522), obra de otro dramaturgo portugués, Gil Vicente, en la que un príncipe se disfraza de hortelano para enamorar a la infanta Flérida en su jardín: Don Duardos, que llega a la Corte para desafiar a Primaleón, también describe el súbito amor que siente al ver a la hija del Emperador de Constantinopla como «otra más oscura guerra, | de tanta pasión que la temo» (I, p. 230),¹² y decide falsear su apariencia para hacer valer sus cualidades y no su estado. Aunque tampoco acierta a nombrar lo que siente, la calidad de su discurso impide a Flérida asociarlo con un villano, y lo mismo le pasa a Aurora:

FLÉRIDA Debes hablar como vistes
o vestir como respondes.
(I, p. 249)

AURORA Recatado es para loco,
para humilde, muy bien habla;
no es deste traje este estilo,
no esta osadía es villana.
(I, vv. 528-531)

Observamos además un curioso guiño a la tragedia a la que aludíamos al principio, *El castigo sin venganza*. En ella, la sobrina del Duque de Ferrara también se llama Aurora, y el Duque tiene también un hijo natural,

11 Citamos por la edición de García Reidy (2016).

12 Citamos por la edición de Hermenegildo (1990).

Federico, que evita casarse con ella porque se enamora de su madrastra Casandra. Al descubrirlo, el Duque los matará a los dos. La obra se representó solo una vez, quizá porque Federico recordara a Carlos ‘el desdichado’, hijo natural de Felipe II enamorado de su madrastra, Isabel de Valois, y muerto en extrañas circunstancias (cfr. Carreño 1991), y Lope tuvo que imprimirla en Barcelona. En *La fuerza del natural*, el hijo del Duque de Ferrara se llama, precisamente, Carlos. Su padre lo ha mantenido oculto por culpa de la «condición celosa» (I, v. 570) de su esposa Casandra pero, al morir esta al caer de un caballo, ha decidido hacer público el secreto.

Y así, el sueño de Carlos queda truncado cuando Roberto, su padre, le revela que Julio es hijo del Duque y este lo ha llamado a palacio porque quiere casarlo con Aurora, confiando en que una buena educación doblegará su talante rústico y necio. La tosca aparición en escena de Julio vestido de gala vuelve a recordar la de Camilote, «caballero salvaje» en *Don Duardos*, pues ambos se empeñan en defender que la fea Maimonda y la rústica Gila - «Cien Auroras | no la llegan al zapato» (III, vv. 2327-2328) - son más hermosas que Flérída y Aurora respectivamente:

ARTADA ¡Algo será más hermosa
Flérída!
CAMILOTE ¿Quién? ¿Aquella?
¡Asaz de mal!
¡Por Dios, vos estáis donosa!
Comparáis una estrella
a un pardal.
(I, p. 237)

AURORA Veré a quien me comparó
si es más hermosa que yo.
JULIO ¿Qué? Lo que va de mí al Papa.
(I, vv. 1029-1031)

Las semejanzas concluyen en la segunda Jornada, en la que ninguna de las dos protagonistas es capaz de reconocer una pasión que creen dirigir hacia la persona inadecuada:

FLÉRIDA Tal me hallo
que no sé cómo os diga
ni calle tanta pasión
como callo.
(I, p. 260)

AURORA ¡Qué dices!
 Lo que yo digo se queda
 en solo conocimiento,
 y aunque conozco sus prendas,
 una cosa es estimarlas
 y otra cosa es conocerlas.
 [Ap.] Miento, que siento en el alma
 no sé qué oculta violencia,
 que si digo que es amor,
 me lo escucho con vergüenza;
 (II, vv. 1162-1171)

La previsible solución llega en forma de *deus ex machina* cuando aparece Roberto y confiesa que su mujer le ocultó que trocó a los niños, y que el verdadero hijo del Duque es Carlos. El orden queda definitivamente restaurado con el anuncio de las bodas entre Carlos y Aurora, Alejandro y Camila y Julio y Gila.

Como otras comedias en colaboración, *La fuerza del natural* no presenta una intriga original, sino que se inspira en *Examinarse de rey* o *Más vale fingir que amar* de Mira de Amescua. Aunque no sabemos la fecha exacta de su composición, «probablemente fue representada por la compañía de Juan Correa en 1668 y años sucesivos» (García Reidy 2016, p. 470) y su éxito continuó en el XVIII, pues regresó a los escenarios madrileños casi anualmente (Andioc y Coulon 1996, pp. 724-725; citado en García Reidy 2016, p. 471); la compañía del actor Isidoro Máiquez la llevó a las tablas en diez ocasiones entre finales del XVIII y principios del XIX (Kennedy 1932, p. 117) y fue representada también en palacio, como se dice en la edición suelta que publicó en Madrid Antonio Sanz en 1742, subtitulada «Fiesta que se ha de representar a sus majestades en el real palacio del Buen Retiro». Además, dio lugar a dos refundiciones: *Cuando no se aguarda y príncipe tonto* (Parte XL de la colección de *Comedias Escogidas*, Madrid, Julián Paredes, 1675) de Francisco Leyva Ramírez de Arellano y *El príncipe y el villano* de Bretón de los Herreros, estrenada en 1826 (García Reidy 2016, p. 472).

A tenor de la lectura realizada, creemos que poco tiene que ver esta comedia con las tres que se atribuyen a Moreto, Cáncer y Matos Fragoso, aunque tienen en común el éxito cosechado. Han desaparecido los golpes de efecto, las escenas espectaculares y corales, el erotismo, la conjunción de temas y elementos religiosos, profanos y sobrenaturales,¹³ la inspiración bíblica y hagiográfica, para dejar paso a una comedia palatina cuyo enredo

13 Dassbach (1997) propone este esquema para estudiar la comedia hagiográfica y Mata (2006) lo aplica a *La adúltera penitente*.

y desenlace se hace presentir desde el principio. No hay sorpresas que impresionen al público, ni a nivel temático ni de tramoya. Quizá las cuestiones métricas puedan arrojar luz acerca de la autoría compartida, a lo cual añadiríamos que el recurso de utilizar escenas procedentes de otras obras es característico de Matos Fragoso (cfr. Álvarez Sellers 2012), pero lo cierto es que, tanto por sus planteamientos semánticos como escenográficos, *La fuerza del natural* se distancia claramente de *El bruto de Babilonia*, *Caer para levantar* y *La adúltera penitente*.

Bibliografía

- Álvarez Sellers, María Rosa (2017). «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar*». En: Matas Caballero, Juan (ed.), *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Colección «Olmedo Clásico».
- Álvarez Sellers, María Rosa (2012). «Um dramaturgo português na Corte espanhola: procedimentos de reescrita de Matos Fragoso em *El sabio en su retiro* y *villano en su rincón*». Em: Petrov, Petar et al. (eds.), *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas: Da Idade Média ao século XIX*. Santiago de Compostela: Através, pp. 163-179.
- Andioc, René; Coulon, Mireille (1996). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Cáncer, Jerónimo; Moreto, Agustín [1661] (2016). *La fuerza del natural*. Edición de Alejandro García Reidy. En: Lobato, María Luisa; Trambaioli, Marcella (eds.), *Comedias de Agustín Moreto: Segunda parte de comedias*, vol. 5. Kassel: Reichenberger, pp. 467-485.
- Carreño, Antonio (1991). «Las 'causas que se silencian': *El castigo sin venganza* de Lope de Vega». *Bulletin of the Comediantes*, 43 (1), pp. 5-19.
- Cassol, Alessandro (2008). «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto». En: Lobato, María Luisa; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 165-184.
- Dassbach, Elma (1997). *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang.
- Fernández, Natalia (2011). «Veneno mortal para la juventud: público y censura ante las pecadoras penitentes de la comedia nueva». *Bulletin of Hispanic Studies*, 88 (8), pp. 911-930.
- Ferrer Valls, Teresa (ed.) (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Kassel: Reichenberger.

- Kennedy, Ruth L. (1932). *The Dramatic Art of Moreto*. Philadelphia: Smith College.
- Madroñal, Abraham (2012). «El Lope último y las comedias en colaboración». En: Vaccari, Debora. (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 4, *Teatro*. Roma: Bagatto Libri, pp. 162-170.
- Mata Induráin, Carlos (2006). «*La adúltera penitente*, comedia hagiográfica de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso». En: Vitse, Marc (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro: La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, pp. 827-846.
- Matos Fragoso, Juan; Cáncer, Jerónimo; Moreto, Agustín (1657). *La adúltera penitente* [en red]. Edición de Emily Fausciana. URL <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php> (26-09-2016).
- Matos Fragoso, Juan; Cáncer, Jerónimo; Moreto, Agustín (1668). *El bruto de Babilonia* [en red]. Edición de María Rosa Álvarez Sellers. URL <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php> (26-09-2016).
- Morley, Sylvanus G. (1918). «Studies in Spanish Dramatic Versification of the 'Siglo de Oro': Alarcón and Moreto». *University of California Publications in Modern Philology*, 7 (3), pp. 131-173.
- Lobato, María Luisa (2008). «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)». En: Lobato, María Luisa; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 15-37.
- Lobato, María Luisa (2009). «Los fundamentos del teatro de Moreto». En: Blecua, Alberto et al. (eds.). *El teatro del Siglo de Oro: Edición e interpretación*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 207-229.
- Paz y Meliá, Antonio (1947). *Papeles de Inquisición: Catálogo y extractos*. Madrid: Archivo Histórico Nacional.
- Ulla Lorenzo, Alejandra (2010). «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las *Partes*». *Criticón*, 108, pp. 79-98.
- Urzáiz, Héctor; Cienfuegos, Gema (2013). «Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: *La adúltera penitente*». *eHumanista*, 23, pp. 296-325.
- Vicente, Gil (1990). «Don Duardos». En: Hermenegildo, Alfredo (ed.), *Teatro renacentista*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 213-288.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Algunos aspectos barrocos en la comedia de Lope de Vega *El piadoso veneciano*

Christian Andrès

(Université de Picardie Jules Verne, France)

Abstract *El piadoso veneciano* (1599-1608) is a beautiful and tragic play of love and honour, situated in 16th century Venice. In that play, Lope de Vega emphasizes several Baroque aspects. Among these are plot elements (one attempted rape, one homicide in a duel, etc.), and metaphors emblematic of the Baroque mentality, such as doubt and disillusionment. This paper will analyze a few of the metaphors. First, we will examine metaphors which refer to Venice, such as the isle and the lagoon. Second, the paper will scrutinize the role of Lucinda who turns up for the date with Fulgencio, in a gondola, with her golden hair floating in the wind, as if she were a Venitian Venus. In this case, Lope could be inspired by some engravings of Giacomo Franco, and beautiful ladies painted by Tiziano. Taking into the account to the style, poetics, as well as the generic conventions of a typical Baroque play, this study will show that *El piadoso veneciano* is an accomplished Baroque drama of Lope de Vega worthy of further study.

Keywords El piadoso veneciano. Tragic play. Love. Honour. Metaphors. Giacomo Franco.

Ante todo, habrá de suponer admitida por todos la realidad histórico-literaria de un barroco hispánico, bien conocidas sus principales características, y las principales concepciones del Barroco, entre otras las de Heinrich Wölflin, Eugenio d'Ors, Karl Gebhardt, Emilio Orozco Diaz, Leo Spitzer, Emilio Carrilla, Jean Rousset, Antonio Maravall... Sólo para limitarme a la 'poesía barroca', y por ser tan numerosas sus definiciones, de modo casi arbitrario se propondrá esta bella evocación que evidentemente no podía abarcar todos los aspectos: «La poesía barroca abandona los límites de la antigüedad clásica para rozar, tocada por el vértigo, el rostro primero de lo contemporáneo: la inquietud, la nada, la duda» (Siles 1975, p. 166). En cuanto a lo que se puede llamar el 'drama barroco' – y pretendo que *El piadoso veneciano* lo es – quizás no sea inútil recordar lo que escribió hace ya bastantes años el muy lúcido Cioranescu: «Lo importante es que el axioma fundamental de Aristóteles, que comprende en sí todas sus verdades ulteriores, y todo el mundo conceptual de que se alimentaba el arte, la idea de que no es posible que una cosa sea y no sea al mismo tiempo, recibe un mentís y una refutación en cada drama barroco» (1957, pp. 365-366). Y volveremos sobre tal tema al examinar la duda y las contradicciones del

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-29 | Submission 2015-11-16 | Acceptance 2016-06-14
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

‘corazón humano’ – si es lícito así hablar para personajes que no son sino ficciones teatrales o actantes si se prefiere – rasgos también perceptibles en la comedia veneciana de Lope.

Resultan numerosos, pues, los aspectos propiamente barrocos de tal comedia. Por eso privilegiaremos lo poético y lo estético, con análisis de unas cuantas metáforas e imágenes, así como probables analogías con ciertas obras pictóricas y por lo menos con un grabado italiano anterior de unos decenios a la fecha de composición del *Piadoso veneciano*. Pero ante todo, me parece imprescindible recordar aunque sea muy brevemente los principales momentos de la acción en nuestra comedia, quiénes son los protagonistas y en qué estriba el conflicto que desembocará en el homicidio del amante, la condena del marido homicida y su salvación *in extremis* por el mismo Duque de Venecia.

Sidonio, patricio veneciano pero sin gran fortuna, se ve obligado a matar a otro noble veneciano, Fulgencio, locamente enamorado de Lucinda, su bellísima y virtuosa esposa. Mas el duelo en plaza pública está prohibido en Venecia so pena de encarcelamiento y confiscación de bienes, o de muerte, y Sidonio tiene que desterrarse a Ferrara abandonando a su esposa y a sus hijos. En el Acto II, el Senado veneciano empeora todavía más la vida del matrimonio, ya que Lucinda y sus hijos se ven condenados a no salir de Venecia, y a vivir casi en la miseria. Se complica un poco el asunto, con la traición de dos soldados de Ferrara, Marcelo y Urbino, la libertad recobrada por Sidonio gracias a la amistad del viejo Evandro, y el encuentro con una bella pastora, Silvia, que inmediatamente se enamora del fugitivo que oculta su verdadera identidad. Y Lope juega con cierta ambigüedad en la nueva situación creada, ya que en aparte cada personaje evoca su distinto estado amoroso, Silvia, su nuevo gusto por el soldado recién encontrado, y Sidonio, su fiel amor por «la prenda querida» y ausente. El Acto III no es avaro en lances dramáticos, porque primero Octavio, hijo de Fulgencio, trató de vengar su muerte matando a Lucinda a quien injurió antes llamándola «Cava», «Elena» y «Circe». Y por suerte, no pudo ejecutar el homicidio de la madre al ver a la hermosa hija, Elisa, a quien califica de «ángel», y por el flechazo consiguiente. Doble flechazo, porque tampoco le quedó indiferente a Elisa el bello Octavio... Luego, volvemos al marido y padre, Sidonio, que soporta muy mal los seis años de destierro, y sobre todo se enteró por una carta veneciana del estado inquietante de su familia, con la honra de su hija Elisa que cree puesta en peligro. Entonces, Sidonio decide volver a Venecia a pesar de la condena del Senado, lo que provoca el despecho y desengaño de la hermosa Silvia tan enamorada de él, ya que no sabía la verdad sobre el caso. Y, por casualidad, Sidonio, que vuelve a casa acompañado por Gerardo, encuentra en su calle ante su puerta a Octavio, en muy mal trance por ser agredido por dos hombres, y le socorre. Se informa entonces del motivo real de su presencia cerca de su casa, y finge ser un extranjero llegado de Cremona. Y nuestro «piadoso» veneciano, confortado por lo que sabe de la

honra bien guardada de su esposa y de su hija, decide entregarse a la justicia del Senado, o mejor dicho, que su mujer lo lleve prisionero al Senado para cobrar los dos mil ducados ofrecidos por su prendimiento. El Acto III acaba bien, con el parlamento conmovedor de Lucinda ante el Duque de Venecia, que le perdona a Sidonio el delito, seguro del perdón de Octavio por la muerte de su padre, pero un perdón obtenido con un concierto, que le permitan casarse con la bella Elisa.

No importa mucho al caso el saber que *El piadoso veneciano* se inspiró en una novela de los *Hecatommithi*,¹ de Giovan Battista Giraldi Cintio (1504-1573), por la gran distancia literaria que cabe entre ambas obras. En cambio, yo creo que en nuestra comedia el primer aspecto barroco – aunque el disfraz no sea un recurso exclusivamente barroco, por supuesto – se encuentra ya desde la primera didascalía: «Fulgencio, Leoncio; Persio y Tadeo, en hábito de turcos».² Porque estamos desde el principio – como espectadores – repentinamente hundidos en una acción *in medias res* donde es cuestión de máscara, y de ‘real’ identidad, de falsas apariencias y de reales motivaciones, de vida y de muerte, aunque todo quede fingido en la escena inaugural. El disfraz – inventado por los griegos con las carátulas – en nuestra comedia se armoniza muy bien con la representación barroca del mundo como teatro, con aquella concepción del individuo que actúa en su propio mundo como si fuera un representante. Fulgencio ha pedido a sus dos criados que, disfrazados de turcos, hagan creer a la bella Lucinda, la mujer codiciada – pero casada y virtuosa – que están dispuestos a matar al marido, si no cede a sus deseos. O sea que el disfraz equivale a un ardid, un engaño, a una trasgresión de las normas sociales, permitiendo fácilmente la conquista de una mujer no seducida sino víctima manipulada por el medio y sólo motivada su propio amor conyugal. Y es que lo de los fingidos turcos mercaderes presentes en Venecia en la época histórica donde transcurre la acción (1573) resulta muy creíble para Lucinda, ya que el comercio de Venecia con el Oriente era muy antiguo, sólo interrumpido por los tiempos de guerra. Lucinda, pues, no podía adivinar en estas condiciones la estratagema de Fulgencio. Hasta se podría afirmar que el procedimiento del disfraz que aludía a la muerte del marido desde el principio del primer acto va a invertirse, con ironía trágica, a transformarse en el homicidio esta vez no fingido del amante por Sidonio al final del acto.

Otro aspecto de nuestra comedia por considerar, es «la presencia de imágenes barrocas» (Sánchez Rivero 1958, p. 47). Obviamente, no se

1 Más exactamente, se trata de la novela V de la I Década de la I parte de los *Hecatommithi ovevero cente novelle* (Giraldi Cintio 1608, pp. 140-148). Por la fecha de publicación, y al suponer que Lope la hubiera leído por estas fechas, se podría datar la composición de su comedia a partir de 1608, argumento que no tomaron en consideración Morley y Bruerton.

2 Todas las citas de *El piadoso veneciano* están sacadas de la edición de Menéndez Pelayo (1972).

pueden examinar todas las imágenes y metáforas barrocas de esta comedia por ser tan numerosas; por eso escogeré tres de entre ellas (sólo en el Acto I) ahondando en su estudio mucho más de lo que se hizo hasta la actualidad. Primero, recordaré que una metáfora es un tropo muy expresivo y estético cuya etimología griega ya dice lo esencial: transporte, traslación, transferencia. Se funda en la analogía y/o la sustitución, siendo la metáfora *in absentia* (o pura) la más perfecta, la más sugerente. Mientras que si la imagen – o símil – es también un tropo, se diferencia de la metáfora en que se indica explícitamente la relación lógica, la semejanza entre dos términos, por medio de la comparación. En *El piadoso veneciano*, pues, se leerá:

[Sidonio] ¿Quieres ver las islas bellas
llenas de templos famosos,
que con brazos amorosos
sirve el mar de muro en ellas? (p. 395a)

Nos parece muy barroca esa personificación erotizada del mar, seguida por una materialización que contrasta con ella, como si fuera a veces una mujer con sus «brazos amorosos» alrededor de las islas masculinas en la ocurrencia, y otras veces un hombre protector con sus brazos firmes que evocan «muros» defensivos y protectores... Mezcla de impresiones, sensaciones, de los elementos (agua-tierra), de lo femenino y de lo masculino. Se vale Lope de antítesis, pero también de la armonía de los contrarios, porque el resultado es una suerte de sincretismo entre el agua (el mar) y la tierra (las islas), el erotismo y la defensa bélica (los «brazos amorosos», el «muro» protector). Mucha movilidad, casi borramiento de las fronteras entre los elementos, las formas, los seres y las cosas. Pero es de notar un bello símil con varias metáforas barrocas cuando se nos evoca a Lucinda viniendo en góndola al encuentro de Fulgencio. Esta evocación no carece de cierta ambigüedad, finalmente, porque Lucinda es de una hermosura tan resplandeciente con sus rubios cabellos flotando al viento, que parece rendirse al cortejo obsesivo de su amante, ceder al miedo de que le mate al marido tan amado. En resumidas cuentas, muy bien parece ir a una cita amorosa, o por lo menos así lo pudiera interpretar su loco amante, Fulgencio. En realidad Lucinda quiere decirle una vez por todas que la deje quieta por fin, porque es una mujer virtuosa y una esposa que ama a su marido, imposible de conquistar por cualquier modo deshonesto. Aquí viene la cita íntegra:

[Persio] En una góndola rica
con una alfombra turquesca,
que de crea blanca y fresca
un toldo por cielo aplica,
con una sola criada

y el arráez que los remos
 mueve, dando a sus extremos
 plata en espuma nevada,
 viene la hermosa Lucinda,
 tan señora de la mar,
 que la ha jurado abrasar
 cuando no se humille y rinda.
 Amor ya le rinde el arco,
 Venus todo su elemento,
 y en sus cabellos el viento
 quiere hacer velas al barco.
 La calle de agua en que viene
 se estrecha para tocarla,
 y el agua quiere anegarla,
 de envidia y celos que tiene.
 Tanto, en fin, el mar la precia,
 que pienso que la barquilla
 carga en los hombros la quilla
 de las ninfas de Venecia.
 Toma una góndola luego,
 entra señor, en el mar;
 que bien podrás conquistar
 con tanta agua tanto fuego. (pp. 397b-398a)

Se notará primero una corta pero bella descripción de una rica góndola veneciana, una góndola patricia, con su «alfombra turquesca», pero también con su talamete (*felze* en veneciano) protegido por un toldo hecho de «crea blanca y fresca», es decir de lino.³ Y es la primera metáfora del parlamento, con lo del «toldo por cielo», metáfora que parece bastante sencilla, con su toldo que recubre el interior del talamete de la góndola y se ve comparado con el «cielo», pero ¿en qué sentido? ¿por hacer como una bóveda? ¿por su belleza? ¿como si fuera el paraíso? También es de saber que la primera aparición de la góndola en un lienzo veneciano se debe a Carpaccio, en su famoso cuadro *La llegada del Patriarca de Grado* visible en las Gallerie dell'Academia. A continuación, habrá una bella metáfora barroca, o manierista, si se prefiere, con la «plata en espuma nevada» o sea el chapoteo y los destellos provocados por el movimiento de los remos que golpean el agua en sus «extremos». Lope evoca la góndola en movimiento, como si fuera pintada en un cuadro con colores delicados (plata, nieve), sin hablar del azul del cielo y de las ondas, y del oro de los cabellos de Lucinda

3 Para más detalles, y detalles preciosos sobre la góndola en Venecia (y en esta comedia de Lope), su evolución, su función, y su representación en la pintura veneciana, véase Mariutti (1958, pp. 32-39).

que no va tardar a evocarse, como si fuera la diosa del mar, otra Venus pero veneciana esta vez. Lope no nos precisa aquí el color rubio de su pelo, pero será rubio, infaliblemente, según los criterios de la belleza femenina en aquellos siglos, por lo que sabemos del tópico petrarquesco tantas veces repetido en la poesía clásica, sin hablar del *rosso tizianesco*, es decir el color rubio puesto de moda por Tiziano. Hablar de Lucinda como si fuera «señora de la mar» la hace competir con otra belleza, divina, mitológica, la de Venus, pero antes se insiste en otro elemento, el fuego, ya que Lope sugiere de modo sorprendente un incendio del mar, o para decirlo más justamente, recalca el poder abrasador, destructor, solar, de Lucinda, y su victoria sobre el mar caso de que este elemento no admita su superioridad flagrante. Y al mismo tiempo, tanta belleza de Lucinda no puede dejar de evocarnos otras bellas damas pintadas por Tiziano, o Veronés, entre otros maestros venecianos. Y no es todo, porque quien dice Venus dice Cupido, y me parece más propio del barroco que del renacimiento semejante manera de valerse de la mitología, insistiendo graciosa y galantemente en la superioridad de una mujer sobre la diosa del amor y su hijo, con la metáfora del arco y del elemento acuático (no olvidarse del nacimiento de Venus, como en el famoso cuadro de Botticelli). En cuanto a los solares cabellos deshechos por el viento – otro rasgo barroco por la atención al movimiento, al detalle dinámico, y no sólo al color –, podría muy bien inspirarse en uno de los grabados de Giacomo Franco, donde se ve a varias bellas damas con su cabellera flotando al viento, pero cada vez con dos gondoleros de pie y usando de un solo remo, y no como dice Lope, un anacrónico «arráez» que mueve «los remos»... Sin detenerme ahora mucho más sobre los versos siguientes, es de señalar el papel de otro sentido, el tacto, con la evocación de «la calle de agua» que va estrechándose «para tocarla», suerte de personificación y erotización del elemento acuático, por el estilo marinista, mientras que retoma Lope la expresión metafórica de la rivalidad celosa entre el agua – la de la laguna veneciana y el elemento al mismo tiempo – y Lucinda. Luego, habrá una alusión mitológica a «las ninfas de Venecia», que parecen acompañar a la hermosa Lucinda, y se acaba el pasaje por un verso muy barroco hecho de una antítesis agua/fuego, pero en sentido contrario esta vez al que vimos antes, ya que Persio – criado adúlador – no duda mucho en el éxito amoroso de su amo, dando sin vacilar la victoria al «agua» (el encuentro con Lucinda favorecido por el agua y la góndola) sobre el «fuego» (la belleza solar de Lucinda, la mujer hecha símbolo vivo de la pasión, el cuerpo luminoso y deseado). Otra metáfora – entre tantas – que en mi opinión merece verse analizada, es la que figura en estas palabras de Leoncio, criado de Fulgencio:

[...] que apenas oyó que el fin
tu amor de su esposo ordena,
cuando el campo de azucena
se le volvió de carmín. (pp. 396b-397a)

De hecho, se notará la violencia sintáctica del hipérbaton que corresponde a otra violencia proferida, la muerte del esposo querido caso de no ceder a las instancias del pertinaz amante. Ahora bien, si viene preparada por lo que precede⁴ la metáfora del «campo de azucena» - para designar a las mejillas de Lucinda, a su tez delicada y blanca - la metáfora a la vez vegetal y cromática del «campo de azucena» que cambia repentinamente de color para volverse «carmín» traduce la fuerza de las emociones que sufre la mujer tan codiciada, y parece anunciar en modo menor la famosa metáfora gongorina del principio de las *Soledades*, «en campos de zafiro pace estrellas».⁵

Desde un punto de vista dramático, y respecto a los estados anímicos que los protagonistas parecen experimentar, es de poner de relieve la violencia con que se expresan ciertos sentimientos, por no decir pulsiones, y a veces unos accesos de duda muy perturbadores, siendo la duda para Cioranescu no una invención barroca - claro está - sino una manifestación de crisis quizás más intensa en el drama barroco que en otras épocas.⁶ Así, el marido tan ejemplar y tan enamorado de Lucinda acaba por inquietarse, padecer desvelos, ante la inexplicable (para él) melancolía de su querida esposa, y su insólito comportamiento. Sidonio se pone a dudar del amor de su mujer, de su fe, a tener celos, y en presencia de Gerardo, se queja lastimosamente a través de la imagen barroca del «reloj desconcertado»:

Amor vive en un concierto,
y es consonancia gallarda
mientras celos y desvelos
con quimeras no han turbado
aquel orden de los cielos;
porque el amor con los celos
es reloj desconcertado. (p. 398b)

Siguen unas metáforas que comparan su inquieta perplejidad, su turbación, con un reloj que se descomponen, y el mismo Sidonio evoca el

4 «donde vieras de improviso | su hermoso color turbado».

5 En «Soledad primera» (v. 6). Al pensar en este verso, sin embargo, soy consciente de la mayor calidad poética de Góngora en su escritura, de una estupenda condensación metafórica en tan pocas palabras - sólo cuatro, tres sustantivos y un verbo - ya que en realidad son cuatro metáforas imbrincadas las que propone.

6 Escribe Cioranescu: «Evidentemente, la duda empezó el mismo día que la conciencia y existió desde siempre; pero nunca ha sido, como a partir del siglo XVI, la forma generalizada del pensamiento y el catalizador de todas las experiencias intelectuales» (1957, p. 387). Y a propósito de la duda en el drama español, y en Lope de Vega, añade: «En la mayoría de los casos, la duda está ausente, y los personajes no vacilan ante los mandamientos de la fe, o, según los casos, del honor, del deber o del amor. Es bastante raro, por ejemplo, que encontremos algún titubeo o indecisión en los personajes de Lope de Vega» (p. 347).

cruel desengaño, que va apoderándose de él, y todos sabemos que si no lo inventó el Barroco, el desengaño fue un tema intensamente tratado en la literatura barroca, «el tema barroco por excelencia» (Orozco Díaz 1988, p. 4).

En cuanto al empedernido amante, Fulgencio, no conocerá prácticamente ninguna duda en su loco amor ni vacilación en lo que tiene que hacer para llegar a sus fines, se muestra presa de su fatal pasión, cueste lo que cueste. A la diferencia de Sidonio, que acabó por dudar de la fidelidad de su mujer, como lo vimos, y también de Lucinda, aunque en su caso parezca algo breve el tiempo de su incertidumbre, si, enfin, existe el dilema entre el honor y el compromiso pragmático, como lo muestra el patético soneto siguiente:

Dudoso estado a lamentar me obliga
la misma fortuna en que me veo:
veo el peligro, y puesto que le creo,
no sé si dél me guarde o si le siga.
¿Será mejor rendirme a la enemiga
fuerza, y guardar la vida que deseo,
o que muera la gloria que poseo
donde la fama mis hazañas diga?
¿Rendiré de mi amor la fortaleza
a un hombre que dos vidas pone en calma?
Mas ¿cómo ofenderé tanta nobleza?
Morir quiero y ganar eterna palma;
que no hay mayor desdicha ni bajeza
que dar el cuerpo, no queriendo el alma. (p. 394a)

Luego, habrá otras situaciones muy críticas, y sólo me fijaré en tres lances muy violentos en el Acto I. Cuando la bella Lucinda va en góndola al encuentro del amante tan peligroso, determinada a morir o a hacer desistir a Fulgencio de su empresa, como acabamos de verlo, la escena empieza por «¡Mal término!», y ciertos versos que siguen nos dejan entender que el amante unilateral trata de abrazarla, de aprovecharse de la ocasión, pero al mismo tiempo Lucinda le ofrece una firme resistencia, y la escena evoluciona en un tenso diálogo entre ellos en el que la esposa no cede, si Fulgencio esta vez se decide por matar al marido. Salvo que Sidonio – empujado por sus dudas y sus celos – siguió a su mujer, y al llegar los ve juntos, interpretando mal la escena. Inmediatamente, se enoja, le reprocha el encontrarse en secreto con un hombre, la injuria («infame»), y la exclamación miedosa de Lucinda («¡Ten la daga!») nos informa de la homicida intención del marido. Sin embargo, felizmente, Sidonio no ejecuta su acto, y deja a su esposa explicarle claramente la situación, y el por qué de su silencio y de su conducta. Entonces, frente al agravio que le hizo

Fulgencio, no le queda más que pedir cuentas al loco amante desengañado. Los dos hombres se enfrentan, y, primero, Fulgencio parece disculparse y querer enmendarse. Sidonio le reprocha su arrogancia, le trata de «loco», lo que le disgusta mucho a Fulgencio que lo provoca diciéndole que no sólo no renuncia a su mujer sino que la servirá «públicamente»... La salida no podía ser otra - a pesar de su prohibición en Venecia - que un duelo funesto, y Sidonio hiere de muerte al hombre que le deshonra.

El piadoso veneciano, por la importancia de los temas del amor y del honor que va desarrollando a lo largo de sus escenas, por su tratamiento teatral de la violencia (bajo varios aspectos, psicológico, pasional, social, institucional, con todo lo que gira alrededor del duelo y de su prohibición en Venecia, por la repentina intención de matar a la esposa a quien se cree infiel, por la tentativa homicida de Octavio que por suerte pronto abortó), por la escritura dramática y poética de Lope de Vega que insiste en unos breves pero intensos momentos de duda experimentados por Sidonio y Lucinda, con la presencia brillante de ciertas bellas imágenes y metáforas barrocas (sobre todo en el Acto I), no podía dejar indiferentes a los espectadores y a los lectores de antaño, como no puede no llamar la atención e interés del lector actual. Y como si no fuera poco, se destaca y representa con mucha sensibilidad pictórica la belleza resplandeciente de Lucinda (y en menor grado la de su hija, Elisa), a través de una expresión verdaderamente barroca que pone en relación y en escena los elementos y la belleza femenina, lo humano y lo mitológico, y el aspecto marítimo de Venecia. Sin hablar de correspondencias posibles entre ciertos cuadros de grandes pintores de la Escuela veneciana (Tiziano, Veronés, Tintoretto), un grabado de Giacomo Franco, y varios versos de Lope de Vega. Lo barroco, pues, como sensibilidad, como mentalidad, y como corriente artística, parece inspirar tal comedia que no se olvida de mostrar y demostrar que en el teatro del mundo las apariencias engañosas, los intereses humanos a veces los más sórdidos e inmorales, no triunfan al fin y al cabo sobre la virtud, la nobleza y la pureza del corazón, que se trate del amor conyugal, o del amor entre los padres y los hijos.

Bibliografía

- Cioranescu, Alejandro (1957). *El barroco o el descubrimiento del drama*. Tenerife: Universidad de La Laguna.
- Giraldi Cintio, Giovan Battista (1608). *Hecatommitti overo cente novelle*. Venezia: Deuchino e Pulciani.
- Mariutti De Sánchez Rivero, Angela (1958). «El piadoso veneciano». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162, pp. 1-54.

- Menéndez Pelayo, Marcelino (ed.) (1972). «El piadoso veneciano». En: *Vega, Lope de: Obras*, vol. 33, *Comedias novelescas*. Madrid: Atlas. Biblioteca de Autores Españoles, pp. 389-438.
- Morley, Sylvanus G.; Bruerton, Courtney [1940] (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos.
- Vega, Lope de (1638). *El piadoso veneciano*. En: *Parte veintitrés de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio [...]*. Madrid: Por María de Quiñones. A costa de Pedro Coello.
- Orozco Díaz, Emilio (1988). *Introducción al Barroco*, vol. 1. Granada: Universidad de Granada.
- Rosales, Luis (1966). *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Siles, Jaime (1975). *El barroco en la poesía española: Conscienciación lingüística y tensión histórica*. Madrid: Doncel.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Reelaboración y reescritura de la *Gerusalemme Liberata* en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, atribuida a Cervantes

Fausta Antonucci

(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

Abstract *La conquista de Jerusalén*, an anonymous play composed before 1586 which Stefano Arata attributes to Miguel de Cervantes, borrows parts of its plot from *La Gerusalemme liberata* (1581), an epic poem by Torquato Tasso. My purpose is to deepen the observations that Arata already made in 1992 on the relationship between the two texts, examining the reprocessing strategies adopted by the dramatist. I will compare the sequences that show an accurate adaptation of the Italian poem, with other sequences that, in contrast, diverge from *La Gerusalemme*, although still taking into account the relationship between its characters (Olindo and Sofronia, Tancredi, Erminia and Clorinda). This will allow us to appreciate the dramatic skills of the author, and strengthen the hypothesis that Cervantes wrote the drama.

Sumario 1 De Olindo y Sofronia a Solinda y Eustaquio. – 2 El triángulo amoroso: Tancredi-Tancredo, Erminia y Clorinda. – 3 El duelo entre Tancredi-Tancredo y Clorinda.

Keywords Cervantes. Intertextuality. Epic and Drama. *La Gerusalemme liberata*.

La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón, comedia anónima conservada en el fondo manuscrito de la Biblioteca del Real Palacio de Madrid, fue atribuida por Stefano Arata (1992) a Miguel de Cervantes. Sin querer resumir ahora todos los argumentos aducidos por el estudioso italiano para apoyar su hipótesis de atribución, me limitaré a recordar que esta no ha sido puesta seriamente en tela de juicio hasta ahora, antes bien, en los últimos cinco años muchos trabajos científicos han venido añadiendo argumentos que la corroboran (cfr. Brioso 2009; Kahn 2010; Rodríguez López-Vázquez 2011, 2014; Cerezo Soler 2013, 2014). Mi objetivo en estas páginas es el de analizar algunos de los vínculos intertextuales que unen *La conquista de Jerusalén* con *La Gerusalemme Liberata*, el poema de Torquato Tasso publicado en 1581. Solo recordaré, como pórtico, que Arata (1992, p. 46) supuso que el dramaturgo autor de la comedia leyera el poema en el original italiano: algo que cuadra perfectamente con el perfil de Cervantes, que había pasado cinco años en Italia entre 1569 y 1575.

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-30 | Submission 2015-07-22 | Acceptance 2016-03-31
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

La intriga de *La conquista de Jerusalén* se compone de dos hilos fundamentales: uno centrado en la guerra entre cruzados y musulmanes (podríamos llamarlo el tema épico); otro centrado en las relaciones sentimentales entre algunos personajes (el tema amoroso). En razón del corto espacio de que dispongo, solo me detendré en analizar las modalidades de construcción de las secuencias que componen el tema amoroso de la comedia. Señalaré para ello las novedades introducidas por el dramaturgo con respecto a su fuente de inspiración, con el intento de avanzar una hipótesis acerca del significado que estas divergencias adquieren en el contexto de la comedia y, a ser posible, de cara a la cuestión de la autoría.

1 De Olindo y Sofronia a Solinda y Eustaquio

La historia de Solinda y Eustaquio, dramatizada en el cuadro final de la primera jornada de la comedia,¹ procede del II canto de la *Gerusalemme Liberata*, al que se ajusta con bastante fidelidad. En el poema, las octavas 1-12 están dedicadas a relatar los antecedentes del episodio: el rey de Jerusalén, aconsejado por el adivino Ismeno, secuestra a los cristianos una imagen de la Virgen y la traslada a la mezquita, como defensa contra el ataque del ejército cruzado; pero al día siguiente la imagen desaparece misteriosamente. El rey, incapaz de encontrar al responsable del robo, ordena la muerte de todos los cristianos. El relato de las octavas 1-10 se dramatiza en la comedia por el trámite de un diálogo entre dos comparsas, los cautivos Anselmo y Teodoro (vv. 312-395 en liras-sextinas); las invectivas del enfurecido rey, que ocupan en el poema las octavas 11 y 12, se dramatizan en otra escena dialógica, esta vez en octavas, protagonizada por el mismo rey y por su adivino. No estará de más observar que este adivino no se llama Ismeno, como en la *Gerusalemme Liberata*, sino Marsenio, como el hechicero de la cervantina *Numancia*. Las octavas 13-36 del II canto de la *Gerusalemme* introducen a los dos protagonistas: Sofronia, la joven cristiana que se autoacusa del robo de la imagen para salvar a sus correligionarios, y Olindo, el joven silenciosamente enamorado de ella que trata de salvarla acusándose a su vez. El rey, ante la imposibilidad de saber quién de los dos es el verdadero responsable, los manda ejecutar a ambos: ya atados en la hoguera, Olindo confiesa su amor a Sofronia, mientras esta lo invita a pensar en la perspectiva de la vida eterna.

En la comedia los dos jóvenes tienen un nombre distinto: Sofronia se llama Solinda (quizá por efecto de un cruce voluntario con el nombre

1 Para un análisis estructural de la comedia, puede verse Antonucci (2014).

de su enamorado en el poema de Tasso), Olindo se llama Eustaquio.² La secuencia protagonizada por los dos personajes sigue sustancialmente la pauta de la *Gerusalemme Liberata*, pero al final se añade una coda totalmente novedosa. Después de la confesión amorosa del joven (vv. 560-591), y tras la respuesta de Solinda (vv. 592-615) – reescritura de la réplica de Sofronia a la que acabo de aludir (octava 36 del poema) –, el dramaturgo prolonga el intercambio dialógico introduciendo el siguiente pedido de Eustaquio:

Solinda, sola en el mundo
 en valor y en hermosura,
 si quieres que en la ventura
 yo no tenga otro segundo,
 y que este trance dudoso
 no me sea tan terrible,
 rescíbeme, si es posible,
 gloria mía, por tu esposo.
 Mira que en esto no irás
 contra [tu] casta intención
 pues que el tiempo y la ocasión
 hacen que no pida más.
 (Cervantes 2015a, p. 1125, vv. 616-627)

Tras una réplica vagamente irónica («Dime mancebo, ¿cuál mano | te daré para este efeto | si a entrambas el lazo liga?», vv. 630-632) Solinda consiente en pronunciar el «sí» que la une al joven. En el segundo cuadro de la segunda jornada, sabremos que Clorinda (como en el poema) ha obtenido la liberación de los dos jóvenes, por lo cual el matrimonio contraído *in extremis* y aparentemente sin perspectiva de consumación se ha hecho efectivo.

En la *Gerusalemme*, en cambio, no se habla de matrimonio entre los dos jóvenes hasta después de la liberación obtenida por Clorinda. Pero estas bodas no se deben a un pedido explícito del enamorado, como en la comedia, sino a que su gesto generoso y valiente ha despertado por fin el amor de Sofronia:

2 En el manuscrito que nos ha transmitido la comedia el joven se llama Lustaquio, probable error de copia debido al gran parecido entre la ‘e’ y la ‘l’ cursivas; en ninguno de los textos recogidos en el CORDE está atestiguado este nombre. En mi edición de la comedia (Cervantes 2015a) edito por tanto el nombre del personaje como Eustaquio, tal como hace Rodríguez López-Vázquez (2014). Recuerdo aquí que el hermano de Godofre de Bullón se llamaba Eustaquio, y que aparece en la *Gerusalemme Liberata* con el nombre de Eustazio (canto IV y *passim*), lo que puede haber inspirado a nuestro dramaturgo a la hora de cambiar el nombre tassiano de Olindo en el de Eustaquio.

Cosí furon disciolti. Aventuroso
ben veramente fu d'Olindo il fato,
ch'atto poté mostrar che 'n generoso
petto al fine ha d'amore amor destato.
Va dal rogo a le nozze; ed è già sposo
fatto di reo, non pur d'amante amato.
Volsè con lei morire: ella non schiva,
poi che seco non muor, che seco viva.³
(Tasso 1963, pp. 61-62)

Esta diferencia, que puede parecer nimia, es en mi opinión muy importante de cara a la cuestión de la autoría de la comedia. De hecho, el argumento que utiliza Eustaquio para convencer a Solinda a darle la mano de esposa recuerda el que esgrime don Quijote para convencer al rico Camacho a dar su consentimiento al matrimonio *in articulo mortis* entre Quiteria y el aparentemente suicida Basilio: «Aquí no ha de haber más de un sí, que no tenga otro efecto que el pronunciarle, pues el tálamo de estas bodas ha de ser la sepultura» (*Quijote*, II, cap. 21, p. 804). Luego, exactamente como sucede en el *Quijote*, este matrimonio aparentemente solo formal llegará a ser matrimonio de hecho: aunque es cierto que en la comedia este vuelco feliz se debe a la fortuna y no, como en el *Quijote*, a la industria del enamorado. Si, a pesar de esta discrepancia, concedemos el parecido entre la mencionada situación del *Quijote* y este cambio al parecer mínimo que el dramaturgo de *La conquista de Jerusalén* imprime al episodio original de la *Gerusalemme Liberata*, tendremos un argumento más en favor de la autoría cervantina de nuestra comedia.

2 El triángulo amoroso: Tancredi-Tancredo, Erminia y Clorinda

El amor no correspondido de Erminia por Tancredi se introduce en la *Gerusalemme Liberata* en el canto III, pero las circunstancias de su nacimiento se relatan cumplidamente en el canto VI, en las octavas 56-58: Tancredi se había portado caballerosamente con Erminia, hija del rey de Antioquía Cassano, honrándola y restituyéndole la libertad, y la joven mora se había enamorado del guerrero cristiano admirando su generosidad. El contenido de estas octavas se reproduce en el cuadro inicial de la segunda jornada de la comedia, en una escena de diálogo entre Boemundo y Tancredo. En este diálogo, el dramaturgo añade sin embargo muchos elementos

3 «Libres quedaron luego; ¡oh venturoso | del firme Olindo el inaudito hado! | Pues su firmeza y acto generoso, | de puro amor firmezas ha formado; | del fuego va a las bodas, nuevo esposo | de condenado ya, y de amante amado; | quiso morir con ella, Dios testigo, | y ella, pues no murió, vivir consigo» (Sedeño [1587] 1829, I, p. 50).

de su cosecha; además de una descripción bastante tópica de la belleza de Erminia engastada el parlamento de Boemundo (vv. 680-683), llaman la atención sobre todo las razones por las que Tancredo declara haber resistido al amor de la bella mora. En primer lugar, Erminia es musulmana, y él en cuanto cristiano nunca podría enamorarse de una infiel (vv. 693-699). En todo caso, un caballero debe socorrer a las mujeres, cualquiera sea su estado, y resistir los flechazos del niño ciego (vv. 712-719). Por otra parte, y finalmente, en la guerra no hay sitio para el amor (vv. 720-732). El Tancredo cristiano, caballeroso e impermeable al amor que se dibuja en estos versos es radicalmente diferente del Tancredi de la *Gerusalemme*, quien, ya desde el canto I, se caracteriza por la debilidad de un «vano amor» que lo martiriza: el amor por Clorinda, cuyo nacimiento se describe en las octavas 45-48 del mismo canto I. El cambio introducido en la comedia es un gran acierto dramático, pues crea un contraste efectista entre el Tancredo caballero ejemplar e impermeable al amor, y el Tancredo que, tras haber visto a Clorinda, se enamora perdidamente de ella. El contraste entre los dos momentos, que abren y cierran la jornada con un efecto de circularidad que resalta la antítesis, lo subrayan las palabras irónicas de Boemundo, antes del monólogo final de Tancredo:

BOEMUNDO ¿En qué piensas, Tancredo?

TANCREDO ¡Oh, niño ciego!

BOEMUNDO ¿Quieres tornar a decir mal de amores?

TANCREDO ¿Cuándo dije yo mal?

BOEMUNDO ¿Ya se te olvida

que dijiste que nunca entre atambores

y son de trompas el Amor se añida,

ni tiene que hacer con el acero

ni con la dura malla entretejida?

(Cervantes 2015a, p. 1148, vv. 1264-1270)

Otro acierto dramático es la elección de mostrar en el tablado el momento del surgimiento del amor de Tancredo por Clorinda, cuyas circunstancias son parecidas solo en parte a las del poema. Como en el poema, el guerrero se enamora de Clorinda cuando ella descubre la cara y él puede verla. El contexto sin embargo es distinto, pues en el poema Tancredi descubre la belleza de Clorinda en un ambiente natural, cerca de una fuente, al estar ambos solos; mientras que en la comedia Tancredo y Clorinda están acompañados cada uno por campeones del propio bando. La situación es de tregua y cortesía, pues Clorinda y Argante llegan como embajadores al campamento cristiano, pero tanto Boemundo y Enrique del lado de Tancredo, como Argante del lado de Clorinda, saben que una enemistad mortal los separa, y esto refuerza y subraya el contraste con las palabras amorosas que Tancredo pronuncia nada más haber visto el rostro de la guerrera mora.

Para llevar al tablado los amores de los tres personajes de Tasso, nuestro dramaturgo de hecho juega repetidamente con antítesis y contrastes que realzan el dramatismo de estos amores imposibles. Ya hemos visto la cuidada construcción circular que opone el primer cuadro y el último de la segunda jornada, el Tancredo impermeable al amor de Erminia y el Tancredo enamorado de Clorinda. Hay que añadir que el tercer cuadro nos muestra, en contraste otra vez con la actitud de Tancredo en el primer cuadro, el amor apasionado de Erminia, indiferente a las razones de su ayo Alzardo⁴ quien le recuerda que Tancredo es un cristiano, responsable de la muerte de su padre y de la pérdida de su reino. Este diálogo es una acertada invención del dramaturgo. La Erminia de Tasso es una joven recatada, preocupada constantemente por su honor, que no confiesa a nadie su amor, ni siquiera al escudero al que pide ayuda para salir de la ciudad e ir en busca de Tancredi: «Scopre il disegno de la fuga, e finge | ch'altra cagion a dipartir l'astringe» (Tasso 1963, p. 215, canto VI, octava 90).⁵ La confesión de su amor por Tancredi llegará solo al final del poema, en el canto XIX. En cambio, en la comedia Erminia habla detenidamente de su amor con el anciano ayo Alzardo, y le explica sin ambages por qué quiere ir al campamento cristiano disfrazada con las armas de Clorinda. El amor prevalece en ella sobre las consideraciones de honor, como lo dice clarísimamente a su ayo en el segundo cuadro de la tercera jornada al acercarse al campamento cristiano:

No tengas de mi honor algún [ningún] cuidado,
tenlo de mi dolor que es lo que importa,
pues ves que aquí el consejo es excusado.
(Cervantes 2015a, p. 1163, vv. 1696-1698)

En este diálogo entre Erminia y Alzardo se barajan los mismos argumentos y se defienden las mismas posturas encontradas que en la segunda jornada de la comedia cervantina *El gallardo español*, en las escenas protagonizadas por Margarita y Vozmediano. Como Erminia, Margarita es una mujer enamorada que va, disfrazada, al encuentro del hombre amado, acompañada por su ayo, en un contexto muy parecido al de *La conquista*

4 En mi edición de la comedia, de la que cito, así como en todas las demás ediciones existentes, el nombre de este personaje es Alzardo, de acuerdo con la lectura del manuscrito (Alçardo). Sin embargo, como me hizo observar Dolores Noguera, quien trabajó en la versión del texto para su representación por la compañía Antiqua Escena (2016), en el elenco de *dramatis personae* que encabeza el mismo manuscrito el nombre del personaje se escribe como Aleardo: un nombre italiano que parece sin duda más plausible que el de Alçardo, fruto probable de un error paleográfico por el parecido entre 'e' y 'ç'.

5 «Bien que la causa principal no dice, | ni el dulce amor que sin cesar bendice» (Sedeño [1587] 1829, I, p. 186).

de *Jerusalén* (el cerco de una ciudad, en este caso Orán). Los argumentos de Vozmediano, que trata de disuadir a Margarita de sus propósitos, son singularmente parecidos a los de Alzardo; y singularmente parecida a la de Erminia es la reacción de Margarita, que no quiere consejos sino ayuda:

Déjate de aconsejarme,
y dame ayuda, si quieres,
que lo demás es matarme.
(p. 75, vv. 1528-1530)

Finalmente, igual que Alzardo, ante las insistencias de la joven Vozmediano declara que no puede dejar de ayudarla.⁶ El parangón con estas secuencias de *El gallardo español* es otro argumento en favor de la autoría cervantina de *La conquista de Jerusalén*, pues es indudable y llamativo el parecido en la situación dramática y en la configuración de los personajes. Por otra parte, y no secundariamente, muestra que Cervantes consideraba muy rentable desde el punto de vista dramático este enfrentamiento entre una joven dispuesta a todo para entrevistarse con su amado, y un anciano ayo que trata en vano de aconsejarla: tan rentable, que después de haberlo introducido en *La conquista de Jerusalén*, vuelve a utilizarlo en *El gallardo español*.⁷

Otro cambio importante que el dramaturgo introduce en *La conquista de Jerusalén* con respecto al poema de Tasso se observa en el cuadro final de la tercera jornada.⁸ El intento de Erminia de entrevistarse con Tancredi se relata en la *Gerusalemme Liberata* en el canto VI, octavas 89-114; sin embargo, allí Erminia no llega a encontrarse con su amado, porque unos soldados cristianos la ven, y tomándola por Clorinda la asaltan obligándola a huir. El equívoco también afecta a Tancredi, quien se lanza en seguimiento de la que supone ser Clorinda, pero sin alcanzarla. En la

6 Las citas paralelas muestran el parecido en la reacción de los dos personajes: «No pongáis en eso dudas, | siendo yo tan vuestro en todo, | que, pues mi sano consejo | no admitís en tal jornada, | por no faltaros en nada | a serviros me aparejo» (*Conquista de Jerusalén*, Cervantes 2015a, p. 1137, vv. 944-949); «Por quien soy y por quien eres, | siempre te oiré sin cansarme | y siempre te ayudaré, | porque a ello me obligué | cuando de venir contigo | como ayo y como amigo | te di la palabra y fe» (*El gallardo español*, en Cervantes 2015b, p. 75, vv. 1531-1537).

7 La mayoría de los críticos coincide en considerar *El gallardo español* una comedia perteneciente al último periodo de la producción teatral cervantina. Ver al respecto Cervantes 2015b, p. 62. En un reciente trabajo, Trambaioli (2014) supone en cambio que *El gallardo español* haya servido de modelo para la comedia lopesca *El amigo hasta la muerte*; en razón de la actitud amistosa hacia Cervantes que todavía se transparentaría en esta pieza, propone una fecha más temprana que la fijada por Morley y Bruerton (1599-1604 en vez de 1606-1612). Se adelantaría así por consiguiente la fecha de composición de *El gallardo español* (aunque Trambaioli no se expresa explícitamente al respecto), que se acercaría por tanto a la de *La conquista de Jerusalén* (antes de junio 1586).

8 Es decir, de la que era la tercera jornada en la versión inicial en cuatro jornadas.

comedia, al contrario, lo que en el poema es encuentro fallido se realiza, dando pie a una escena de gran intensidad emotiva, que pivotea alrededor del equívoco y del desencuentro amoroso. Tancredo, lleno de ilusión pues cree estar yendo al encuentro con su amada, pasa en breve tiempo al más amargo desengaño cuando comprende que tiene delante a Erminia; y no menos amargo es el desengaño de Erminia, cuando se da cuenta de que Tancredo quiere a Clorinda. En el dramático diálogo que sigue a este descubrimiento, la invención del dramaturgo con respecto al poema llega a su ápice. La Erminia pudorosa y recatada de Tasso se transforma en una mujer desesperada que llega a ofrecerse abiertamente a su amado, invitándolo a olvidar aunque sea por un momento a Clorinda, o mejor dicho, a hacerle el amor a ella imaginando que lo hace con Clorinda, pues las armas de las que se viste Erminia son las de ella:

Mas, aunque de esta manera
quiera Amor desengañarme,
torna, Tancredo, a abrazarme
por estas armas siquiera.
Haciéndome a mí favor
en esto tu gusto harás,
y vendré yo a deber más
a las armas que al amor.
(Cervantes 2015a, p. 1169, vv. 1879-1886)

Pero Tancredo queda firme aunque caballeroso en su rechazo; y el cuadro y la jornada se cierran con un breve monólogo suyo que insiste en lo especular y complementario del dolor de ambos:

¿Cuál vas y cuál quedo yo?
¿Tú qué viste o yo qué vi?
Que yo muero por un sí
y tú acabas por un no.
Tales son, Amor, tus mañas,
en este aprieto nos pones;
devoras las intenciones
y consumes las entrañas.
(p. 1173, vv. 2007-2014)

Donde los paralelismos y las antítesis refuerzan, a nivel de figuras de la elocución, lo paralelo y al mismo tiempo antitético de los sentimientos de los dos personajes.

3 El duelo entre Tancredi-Tancredo y Clorinda

También se construye en paralelismo y antítesis con este cuadro final de la tercera jornada, el segundo cuadro de la que fue la cuarta jornada, que reescribe el famosísimo pasaje de la *Gerusalemme Liberata* que relata el duelo entre Tancredi y Clorinda y la muerte de esta (canto XII, octavas 51-70). Exactamente como la escena que acabamos de comentar, el desafío y el duelo entre los dos personajes son otra manifestación de equívoco, desencuentro y doloroso desengaño final. El dramaturgo supo aprovechar de forma excelente la sugerencia del poema tassiano, que presenta a Erminia vestida de las armas blancas de Clorinda, y a Clorinda que, poco antes del choque con los cristianos, se viste una armadura negra. Estos colores (una vez más, en contraste antitético) engañan doblemente a Tancredo: la primera vez, porque cree ver a Clorinda cuando tiene delante a Erminia; la segunda vez, porque no reconoce a Clorinda tras la armadura negra y la hiere mortalmente. El momento de la comedia en el que Tancredo descubre la verdad da pie, como sucedía en último cuadro de la tercera jornada, a una escena de gran intensidad emotiva. La conmoción nace, como en el poema tassiano, del contraste entre la agresividad del duelo y la desesperación de Tancredo al darse cuenta de que acaba de herir mortalmente a Clorinda. Pero en la comedia la emoción es, si cabe, superior a la que suscitan las octavas correspondientes del poema. En la comedia este es el primer enfrentamiento entre el guerrero cruzado y la heroína mora, mientras que en la *Gerusalemme Liberata* el duelo final había sido precedido por otro, relatado en el canto III (octavas 21-28), en el que Tancredi ya le había declarado su amor a Clorinda. Esto hace que en la comedia coincidan, con gran efectismo, la declaración de amor del guerrero y su dolor desgarrador al darse cuenta de haber herido de muerte a la mujer amada; y este cambio a su vez propicia una mayor expansión de las palabras de Clorinda a Tancredo (64 vv. frente a los solo 4 de la *Gerusalemme*).⁹ En el poema de Tasso, Tancredi deja sola a la moribunda Clorinda para ir a toçmar un poco de agua para bautizarla, porque no sabe todavía que se trata de su amada: solo lo descubrirá cuando le quite el yelmo para bautizarla. En cambio, en la comedia, al pedirle el bautismo Clorinda declara su identidad, y entonces Tancredo ya no quiere dejarla sola. Toma en brazos a su amada para llevarla a la fuente, y tanto el bautizo como la muerte de Clorinda no se representan en el tablado. El cuadro se cierra con estas palabras de Tancredo, que sellan la escena del duelo con una imagen de sensualidad malograda y trágica de seguro efecto dramático:

9 «Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona | tu ancora, al corpo no, che nulla pave, | a l'alma sí; deh! per lei prega, e dona | battesmo a me ch'ogni mia colpa lave» (canto XII, octava 66); cfr. con los vv. 2283-2302 de la comedia (Cervantes 2015a, pp. 1182-1183).

Ven en los brazos de quien
de toda su gloria y bien
por su mal ha visto el cabo.
¡Oh, más dichoso que Atlante,
si con más gusto y consuelo
sostuviera aqueste cielo
al divino semejante!
(Cervantes 2015a, p. 1184, vv. 2340-2346)

No me queda espacio para las conclusiones: solo apuntaré algo que me parece demasiado importante para callarlo. Los dos componentes, el épico y el amoroso, que conforman la intriga de la comedia, no llegan, de hecho, a imbricarse y fundirse satisfactoriamente. El componente épico adolece de rigideces, de torpezas dramáticas, y se caracteriza por una postura ideológicamente maniquea y descaradamente propagandista. Se merece pues por completo las críticas que han sido formuladas por los estudiosos, a partir del juicio de Arata, según el cual la comedia «no [está] plenamente lograda desde el punto de vista de la técnica dramática» (1992, p. 32). Pero el componente amoroso revela a un dramaturgo de gran sensibilidad y acierto, capaz de transformar el texto que lo inspira en razón de sus exigencias, atento al drama íntimo de los personajes, capaz de hacer aflorar, en las palabras y en los gestos, la sensualidad que corre bajo la piel del poema de Tasso en los pasajes que le sirvieron de fuente de inspiración. No es un resultado menor, y creo que puede aspirar con pleno derecho a ser considerado al lado de todas las demás variaciones cervantinas sobre el gran tema narrativo y dramático del amor.

Bibliografía

- Antonucci, Fausta (2014). «La estructura dramática de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*: un análisis comparado con *La Numancia*». En: Carrascón, Guillermo; Capra, Daniela (eds.), *'Deste arte': Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV Centenario de las 'Novelas Ejemplares'*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 97-108.
- Arata, Stefano (1992). «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580». *Criticón*, 54, pp. 9-112.
- Brioso Santos, Héctor (2009). «Introducción». En: Cervantes, Miguel de, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*. Madrid: Cátedra, pp. 11-114.
- Cerezo Soler, Juan (2013). «*La conquista de Jerusalén* y la literatura de Cervantes. Nuevas semejanzas que respaldan su autoría». En: Mata Induráin, Carlos et al. (eds.), *Festina lente = Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)* (Pamplona,

- 2-3 de agosto de 2012) [en red]. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 79-93. URL <http://dspace.unav.es/handle/10171/29457> (2017-06-08).
- Cerezo Soler, Juan (2014). «*La conquista de Jerusalén* en su contexto: sobre el personaje colectivo y una vuelta más a la atribución cervantina». *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 32, pp. 33-49.
- Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes; Crítica.
- Cervantes, Miguel de (2014). *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*. Edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Madrid: Clásicos Hispánicos.
- Cervantes, Miguel de (2015a). «La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón». Edición de Fausta Antonucci. En: Gómez Canseco, Luis (ed.), *Cervantes, Miguel de: Comedias y tragedias*. Madrid: Real Academia Española, vol. 1, pp. 1101-1195; vol. 2, pp. 182-194, 276-283, 641-653.
- Cervantes, Miguel de (2015b). «El gallardo español». Edición de Luis Gómez Canseco. En: Gómez Canseco, Luis (ed.), *Cervantes, Miguel de: Comedias y tragedias*. Madrid: Real Academia Española, vol. 1, pp. 19-131; vol. 2, pp. 61-73; 228; 298-317.
- Kahn, Aaron M. (2010). «Towards a Theory of Attribution: is *La Conquista De Jerusalén* by Miguel De Cervantes?». *Journal of European Studies*, 40 (2), pp. 99-128.
- Rodríguez López Vázquez, Alfredo (2011). «*La Jerusalén* de Cervantes: nuevas pruebas de su autoría» [en red]. *Artifara*, 11. URL <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/10> (2017-06-08).
- Rodríguez López Vázquez, Alfredo (2014). «Introducción». En: Rodríguez López Vázquez, Alfredo (ed.), *Cervantes, Miguel de: La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*. Madrid: Clásicos Hispánicos.
- Sedeño, Juan [1587] (1829). *La Jerusalén libertada: Poema heroico escrito en italiano por Torcuato Tasso y traducido en octavas castellanas por Juan Sedeño*. Barcelona: Viuda e Hijos de Gorchs.
- Trambaioli, Marcella (2014). «*El amigo hasta la muerte* de Lope de Vega y *El gallardo español* de Miguel de Cervantes: entre intertextualidad y proyección autobiográfica» [en red]. *Arte Nuevo. Revista de estudios áureos*, 1, pp. 106-133. URL http://doc.rero.ch/record/233043/files/Arte_nuevo_1_2014.pdf (2017-06-08).

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La presencia morisca en la romería de la Virgen de la Cabeza en la obra *El bautismo del príncipe de Marruecos* de Lope de Vega

Benedetta Belloni

(Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Italia)

Abstract In the second act of the play *El bautismo del príncipe de Marruecos*, Lope de Vega depicts an vivid picture of the pilgrimage of the *Virgen de la Cabeza in Andújar*, one of the biggest religious events of 16th and 17th century Spain. In the Fénix's representation some *morisco* figures appear. The article offers a reflection about a possible significance that the participation of the *crístianos nuevos de moro* gained within the scene drawn by the Spanish author in his drama.

Sumario 1 Introducción. – 2 Lo que hay detrás de la intriga lopesca. – 3 Los moriscos en la romería andujareña: ¿un acierto histórico? – 4 A modo de conclusión.

Keywords Lope de Vega. Morisco figures. El bautismo del príncipe de Marruecos. Spanish Golden Age Theatre.

1 Introducción

La obra lopesca *El bautismo del príncipe de Marruecos*¹ cuenta la extraordinaria trama biográfica del príncipe musulmán Muley Jeque mediante el relato de las etapas más significativas de su historia personal: la pérdida del reino de Marruecos y el consecuente desplazamiento a España, la conversión a la fe católica y, finalmente, el bautizo en el Escorial a la presencia de Felipe II de Austria. En el acto central de la obra destaca la cuidadosa descripción lopesca del grandioso espectáculo de religiosidad popular de la romería de la Virgen de la Cabeza, en la que el autor inserta unos personajes de origen moro como participantes del festejo andujareño. Para entender cómo se justifica la presencia morisca en esta pieza de claro corte religioso-político parece necesario primero hacer hincapié en

¹ La obra aparece en la primera lista de *El peregrino* (1603) con el título *El príncipe de Marruecos* y fue publicada en la *Parte XI* (1618). Sobre la fecha de composición de la obra, véase Pontón (2012, pp. 793-821).

la figura del protagonista, contextualizando al mismo tiempo el momento histórico en el que el acontecimiento de su conversión tuvo lugar.

Muley Jeque fue el último descendiente de la dinastía saadí, hijo de Muley Muhammad, el rey de Marruecos y Fez aliado con don Sebastián de Portugal para combatir al usurpador Muley Moluc. En 1578, antes de que la sangrienta batalla de Alcazarquivir terminara a favor de las fuerzas de Moluc, el infante Muley fue enviado por su padre a Portugal como garantía de su coalición con los portugueses. El fallecimiento sin descendencia del joven rey luso originó una profunda crisis sucesoria al trono de Portugal, un desequilibrio político que finalizó únicamente al ser proclamado rey Felipe de Austria en 1581. La ocasión que el príncipe islámico aprovechó propiciamente para presentarse al monarca y pedir su protección fue la llegada de Felipe a Lisboa después del juramento y de la solemne ceremonia de investidura en las Cortes de Tomar.² La estancia del monarca en la capital de su nuevo reino se prolongó dos años (1581-1583): no cabe duda de que durante ese tiempo las relaciones entre el Rey Prudente y el joven Príncipe de Fez se estrecharon y de eso nos dan claro testimonio la alta consideración y el profundo afecto que el soberano muestra hacia el infante marroquí en una carta a él destinada, un documento que el clérigo Matteo Gianolio incorpora en traducción italiana en su obra *Memorie storiche intorno la vita del Real Principe di Marocco Muley Xequé*.³ Entonces, además por un creíble sentimiento de ternura de Felipe hacia el joven príncipe, el rey intervino a su favor otorgándole amparo en Portugal y en España al advertir sobre todo que Muley podía ser una pieza relevante en sus manos en la gestión del muy complejo juego político de finales del siglo XVI. En efecto, por causa de los diferentes planes estratégicos realizados por el monarca español en las distintas fases de las negociaciones con Ahmad al-Mansur, el joven príncipe fue movido como una pieza en un tablero de ajedrez y desplazado, según conveniencia, de Lisboa a Sevilla, de Sevilla a Carmona, de Carmona a Lisboa de nuevo, hasta finalmente establecerse con el beneplácito real en la ciudad de Andújar en 1593.⁴

2 Véase Gianolio (1992, p. 14); Riba García (1930, pp. 178-213); Palacio Atard (2003, pp. 183-198).

3 Escribió Felipe II al joven Muley (Gianolio inserta en su obra la traducción italiana de la carta del soberano): «[...] La preminenza maggior d'un Re è il poter far grandi, ed io antepongo me solo a voi, voi e ogni altro. La vostra grandezza non diminuirà la mia gloria: ma la raddoppierà. Se poi un lampo della Religion Cristiana balenasse un dì sopra gli occhi vostri, voi rigenerato al fonte battesimale m'avrete due volte in conto di Padre, ed io voi in conto di figlio con gran corrispondenza d'affetto; e l'amore, che nasce per virtù superiore, e celeste, non muore mai prima del genitore» (Gianolio 1992, pp. 16-17).

4 Para más información sobre las complejas relaciones políticas entre España, Marruecos e Inglaterra, véase Fernández Álvarez (1951); Oliver Asín (1955, pp. 66-93); Cabanelas Rodrí-

Es precisamente sobre este concreto momento de la vida del príncipe Muley que se enfoca la obra del Fénix: después de consagrar por entero la primera jornada a la descripción de los hechos históricos de la batalla de los Tres Reyes, en el acto segundo Lope localiza prontamente al príncipe de Marruecos y su séquito en la ciudad andaluza de Andújar. En la segunda jornada, entonces, el dramaturgo se dedica a transformar el episodio de la conversión del príncipe musulmán en el núcleo central de la comedia. El Fénix resuelve dejar de lado las circunstancias políticas para acentuar la vertiente religiosa que fue, probablemente, uno de los aspectos que resultaron más convenientes para sus propósitos personales. De hecho, el segundo acto de la pieza se caracteriza justo como la fase central de la obra por incluir en sí el momento clímax del drama, el de la 'transformación' cristiana del príncipe islámico, acción que se realiza posteriormente a la asistencia de Muley a la fiesta popular de la romería de Nuestra Señora de la Cabeza. La excelente representación del festejo religioso y la descripción de lo milagroso de la conversión del musulmán parecen representar dos sucesos dramáticos que responden a un único intento: la afirmación de la potencia de la religión católica. Está muy claro que la propaganda religiosa que empapa la escena de la conversión tiene como objetivo primario exhibir el triunfo de la fe católica sobre la ley islámica y declarar entonces el rechazo de lo musulmán, con la finalidad de satisfacer a un plan subyacente más amplio que correspondería sin duda a la difusión de la ideología del poder.

2 Lo que hay detrás de la intriga lopesca

Considerada la evidente finalidad ideológico-religiosa del autor, hay que razonar primero sobre las modalidades a través de las cuales Lope presenta a los personajes moriscos dentro de la romería de la Virgen de la Cabeza, con el objetivo de indagar, posteriormente, el motivo último por el cual el dramaturgo decidió engastar a esas figuras precisamente en la escena del festejo religioso. Lope da comienzo a la pintura de la fiesta romera en el verso 1394 de la pieza para terminar con su representación en el verso 1874: en este largo espacio dramático, el autor consigue montar un conjunto de escenas folclóricas de una fineza descriptiva admirable. En ellas, el Fénix arma con maestría unos cuantos cuadros de costumbres en los que es posible disfrutar del paisaje de la fiesta andujareña y de sus colores locales: la de Lope es una descripción muy realista de los distintos talantes de los romeros andaluces, de sus profesiones y de su

guez (1958, pp. 19-48); García Arenal, Rodríguez Mediano, El Hour (2002). Sobre la estancia de Muley Jeque en Lisboa y su traslado a España, véase Oliver Asín (1955, pp. 63-68 y 85-93).

pertenencia a distintas clases sociales, de su uso individual de la lengua y del uso de instrumentos musicales tradicionales. Además, el autor da cuenta de los coros, de los 'vivas' y de los bailes tributados a la Virgen. Describe incluso las carrozas adornadas de las cofradías, las caballerías y las tiendas de campaña montadas por las calles.⁵ Se trata, en fin, de un minucioso reportaje, casi fotográfico diríamos, sobre cómo los grandiosos espectáculos de las romerías se realizaban en España durante la época barroca.⁶

Muley Jeque presencia el cortejo romero en honor a la Virgen Morena como espectador privilegiado: delante de sus ojos desfilan los pintorescos personajes que participan en la procesión. En el verso 1708 aparecen en la fiesta popular unas figuras moriscas: Lope teatraliza una estampa de costumbres en la que dibuja el encuentro entre unos cristianos viejos de Jaén y unos cristianos nuevos de Granada. Se trata de una escena muy breve, de una duración aproximada de 34 versos, en la que los cristianos nuevos están representados como elementos integrados en el ambiente festivo. También Pontón remarca este aspecto al subrayar que los personajes moriscos «están ahí como parte de la realidad de esos festejos y no son rechazados» (2012, p. 809). Sin embargo, las ironías de las que son objeto los granadinos demuestran que todavía, a finales del siglo XVI, subsistía entre los dos grupos sociales una situación de perpetuo roce. Y no podía ser de otra manera, considerado el hecho de que en el momento de la visita de Muley en Andújar, en 1593, había pasado sólo una veintena de años desde la derrota definitiva de los rebelados en las Alpujarras y desde la deportación de los moriscos granadinos a distintos lugares de España.⁷ Lope, entonces, sin la aparente intención de relegar a las figuras moriscas a una condición de marginalidad, porque en efecto las incluye en la fiesta como participantes activos de ella, les atribuye igualmente unas características algo ridículas, reservándoles un halo de comicidad que se funda esencialmente en las usuales marcas estereotípicas de las que en los siglos XVI y XVII los cristianos viejos se aprovechaban para etiquetar despectivamente a los 'cristianos nuevos de moros'.⁸

5 Véase Vega ([1618] 2012, pp. 884-905).

6 En sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Menéndez Pelayo comentó lo agradable de la representación de la romería realizada por el Fénix (1949, pp. 169-170). Además de Lope, también otros autores de la época mencionaron la romería de la Virgen de la Cabeza en sus obras: el caso más relevante es el de Miguel de Cervantes que describió la procesión en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* después de asistir personalmente a ella en el abril de 1592 (cfr. De Torres 2006, pp. 157-170).

7 Sobre las fases de la rebelión, véase (Caro Baroja 1957, pp. 157-179); Domínguez Ortiz, Vincent (1993, pp. 35-36); Bernabé Pons (2009, pp. 42-44).

8 En las escaramuzas entre el grupo de los cristianos viejos y el de los cristianos nuevos, Lope insiste en algunos motivos-estigmas que hacen referencia directa a la categoría social

Ahora bien, ¿cómo interpretar la aparición de las figuras moriscas en este punto concreto de la comedia de Lope? Nuestra reflexión apunta a la posibilidad de que el engarce de la breve escena 'de tinte morisco' en la pieza de Lope no surja de una auténtica necesidad dramática del poeta, sino que proceda directamente de una intencionada voluntad de construcción de un trasfondo que resulte adecuado al argumento central del acto segundo, la conversión de Muley Jeque, para que este mismo fondo sirva, contemporáneamente, a sustentar el meollo ideológico principal de la obra entera. La presencia de unas figuras de origen moro, supuestamente convertidos de manera sincera a la fe católica, crea en cierto modo una expectativa acerca del avance de los hechos teatrales porque anticipa la conclusión del acto segundo.

Frente a las circunstancias dramáticas, el autor parece aspirar entonces, a que la audiencia consiga intuir el desenlace de la historia personal del príncipe musulmán: la destreza de Lope consiste, en este caso específico, en utilizar la técnica de saber cifrar la historia del personaje central en los intersticios de la historia misma para luego desencadenar de manera abierta el final. Por tanto el Fénix, a través de la larga escena de la romería que incluye, a su vez, el cuadro local con los moriscos, logra construir un juego de espera que, dentro de unos pocos versos, terminará con la presentación del momento final, cuando la acción que todos esperan - la conversión del príncipe islámico - se cumplirá. La construcción lopesca del armazón del hecho teatral se encamina, desde el principio, hacia una única finalidad: exhibir el vigor de la religión católica. El autor tramita de manera clara el mensaje ideológico según el cual la potencia evangélica consigue metamorfosear a los moros de cualquier estado y posición social, sean ellos príncipes o villanos. Entonces, la obra, como ilustra lúcidamente Pontón, «ofrece una historia ejemplar para los cristianos precisamente porque su protagonista renuncia a todo vínculo con el Islam, y por consiguiente es una reafirmación - también contra los refractarios a una plena conversión - en la verdad y la fuerza de la fe católica» (2012, p. 809).

3 Los moriscos en la romería andujareña: ¿un acierto histórico?

La adherencia del Fénix a las circunstancias históricas auténticas parece ser otra cuestión interesante que merece la pena indagar. Más concretamente, el interrogante es si el autor, para acomodarse a la necesidad de construir una realidad teatral propia que justificara las intenciones finales de su

de los moriscos: el hecho de beber vino (en contra a la prohibición islámica), el color moreno de la piel («doña sartén») o la indicación de las profesiones humildes de origen moro («bunolero»). Sobre esta misma escena de la obra lopesca, véase Pontón (2012, pp. 896-898); Oliver Asín (1955, pp. 104-106).

comedia, pudo traicionar en cierta manera la verdad histórica. ¿Se puede considerar verosímil la escena dramática lopesca en la que unos moriscos acuden a la romería para rendir culto a la Virgen? Para intentar dar una respuesta a la cuestión planteada, primero hay que considerar cómo se configuró la cuestión morisca en Andújar en el periodo que corresponde a la asistencia del príncipe Muley a la romería (1593).

Según el análisis de los historiadores, el territorio del Reino de Jaén, al que pertenecía Andújar, fue el que mayor número de repobladores moriscos granadinos aportó después de la conclusión de la Guerra de las Alpujarras y de la orden del destierro al interior de Castilla decretado por la Corona en 1570. En efecto, Martínez Rojas subraya que la consistencia demográfica y social de la comunidad morisca en el territorio de Jaén se hizo, año tras año, cada vez más relevante porque «con una alta tasa de natalidad, apenas diez años después de llegar a Jaén, algo menos de 3.000 moriscos que habían sido expulsados de Granada, agrupados casi todos en los núcleos urbanos de Jaén, Baeza y Andújar, se convirtieron en 7.267 personas en 1581, número que aumentó a 7.388 en solo un año» (2013, p. 111). Sin embargo, más allá del necesario cómputo numérico de la presencia morisca dentro del extenso ámbito territorial giennense, lo que resulta fundamental descifrar, a la hora de valorar la exactitud de la representación lopesca, es si los moriscos pudieran o no constituir una dificultad en ámbito religioso, un problema que habría podido repercutir también en el contexto social.

Según los datos proporcionados por los investigadores, parece que las comunidades moriscas asentadas en las zonas en observación vivieran en unas condiciones inciertas, entre una tolerable convivencia con los cristianos viejos y la marginación social. El proceso de asimilación de los hispano-musulmanes en el escenario socio-cultural de la comarca evolucionó muy lentamente y con mucha dificultad. El obispo de Jaén, don Francisco Sarmiento, que ocupó el cargo eclesiástico entre 1580 y 1595, habló de un verdadero 'problema pastoral' causado por la refractariedad de los componentes de la comunidad morisca. Martínez Rojas recalca que, desde el momento de la llegada de los moriscos del Reino de Granada, «la convivencia entre ambas comunidades era difícil, y la integración de la minoría morisca en el tejido social era, si acaso, pura apariencia» (2013, p. 113). La diligencia pastoral del obispo de Jaén frente a la cuestión morisca en sus territorios fue 'encomiable': Sarmiento intentó realizar un riguroso programa de adoctrinamiento del colectivo morisco siguiendo cuidadosamente las disposiciones reales.⁹ Martínez Rojas refiere los resultados negativos de la obra de educación religiosa llevada a cabo por los clérigos de la diócesis giennense, comentando que

9 Véase Quesada Morillas (2008, p. 10).

«los moriscos adultos fingían ser cristianos, y de ahí se derivaban toda una serie de sacrilegios y abusos que eran intolerables desde el punto de vista religioso» (2013, p. 114).

Entonces, como el mismo obispo subraya en la correspondencia con el rey Felipe fechada 17 de febrero de 1582, la labor catequética no tuvo las consecuencias esperadas: «estamos todos muy desconfiados porque aunque se confiesan y traen cédulas de confesados son sus confesiones fingidas y sin jamás confesar pecado, en lo demás biben quietos y subiectos que casi todos son gente miserable y probíssima; banse multiplicando mucho y salen tan ruines los hijos como los padres» (Martínez Rojas 2013, pp. 115-116). Sarmiento no se rindió frente al fracaso de los esfuerzos catequéticos en su provincia: en acuerdo con la pragmática de Felipe II de 1572, el obispo quiso poner en ejecución métodos coercitivos en tema de asimilación y mandó que los párrocos siguieran precisas órdenes.

Del profundo abismo que separaba los cristianos viejos y los cristianos nuevos y del mantenimiento de éstos últimos de sus costumbres religiosas y culturales islámicas, frente a los numerosísimos actos pastorales del episcopado de Sarmiento, es testimonio también el trabajo del Santo Oficio en el Reino de Jaén, un territorio donde, explica Coronas Tejada, «por el alto número, o mejor proporción, de moriscos denunciados se puede colegir un especial interés por la persecución de éstos y ello viene a corresponderse con la actitud inquisitorial del último tercio del siglo XVI, pues para este periodo en el Reino de Jaén los casos de moriscos llegan al 20% del total» (1990, p. 79). Las acusaciones principales a los ‘cristianos nuevos de moros’ se relacionaban esencialmente con la práctica a escondidas de la religión islámica, un hábito que se identificaba con la herejía. Es entonces necesario recordar que la cuestión del fracaso de los programas de asimilación de la minoría morisca en el tejido social cristiano no era asunto que interesaba únicamente el Reino de Jaén; en realidad, la cuestión morisca se erigió como tema de elevada importancia política para la Corona puesto que el concepto de uniformidad religiosa representaba el cimiento de la unidad política de la nación. Por este motivo, durante las juntas celebradas en Lisboa en 1581 y 1582, ya se había formulado ante Felipe II la propuesta de la expulsión definitiva (cfr. Domínguez Ortiz, Vincent 1993, p. 71).

4 A modo de conclusión

La cuestión a la que tratamos de dar respuesta se vincula esencialmente con la interpretación del propósito con el que Lope lleva a la escena algunos personajes de origen moro en la representación de la romería andujareña y también con la definición del grado de libertad que el Fénix se concede frente a la materia relacionada con el asunto histórico de tema morisco.

Como es bien sabido, para razonar sobre una obra literaria siempre es necesario considerar cuáles fueron las condiciones en las cuales vino a la luz. En el caso de *El bautismo del Príncipe de Marruecos*, las variables que hay que evaluar son muchas. Unas, por ejemplo, se entrelazan con el aspecto socio-histórico: considerados el período de estancia de Muley en Andújar (1593) y la acotación cronológica fijada por Pontón en relación al momento de composición de la obra (1602-1603), la pieza se intercala en dos coyunturas históricas harto espinosas en lo que atañe al asunto morisco (bajo Felipe II, la idea de una extirpación definitiva ya se había sopesado, mientras que, durante el reinado de Felipe III, la expulsión estaba a punto de cumplirse). Desde una perspectiva social, en ambos momentos los hispano-musulmanes experimentaron una compleja y algo escurridiza condición de integración, como atestiguan las denuncias del Santo Oficio y los datos recaudados por los investigadores (Lope, en cambio, relata, aunque con tonos cómicos, una condición de asimilación). Otras dos variables encadenan la comedia con los intereses de las personas involucradas en la historia real y en la escritura de la historia ficcional: Muley Jeque, después de aprovechar de un largo periodo de favor por parte de la Corona durante el reinado del Rey Prudente, encargó supuestamente la pieza al Fénix, como explica Pontón, «debido a la necesidad de afianzar o sostener su posición en la corte tras el advenimiento de un nuevo monarca menos proclive que Felipe II a dispensarles favores» (2012, p. 800). Y Lope, al montar un plan dramático en el que el sentimiento colectivo nacional se vinculaba rigurosamente con la exaltación de la monarquía y de la religión católica, quizás pensó aprovecharse del proyecto para conseguir el mismo objetivo que Muley, o sea, alabar los cuadros ideológicos del poder e intentar entonces ganar ventaja de la operación con vistas a posibles provechosos mecenazgos nobiliarios. Ahora bien, aunque el reflejo ficcional de los acontecimientos en la obra lopesca no corresponda exactamente a lo que era realidad (según lo que aclaran los documentos proporcionados por los historiadores), lo que creemos significativo destacar finalmente es el diálogo que en la obra del Fénix entablan historia y ficción, una relación de reciprocidad muy fecunda en la que la historia resalta como elemento que sustenta a la literatura.

Bibliografía

- Bernabé Pons, Luis F. (2009). *Los moriscos: Conflicto, expulsión, diáspora*. Madrid: Catarata.
- Cabanelas Rodríguez, Darío (1958). «Cartas del sultán de Marruecos Ahmad Al-Mansur a Felipe II». *Al-Andalus*, 23 (1), pp. 19-48.
- Caro Baroja, Julio (1957). *Los moriscos del reino de Granada: Ensayo de historia social*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Coronas Tejada, Luis (1990). «Una visita de la Inquisición a Jaén, Baeza y Andújar». *Chronica Nova*, 18, pp. 77-100.
- De Torres, José Carlos (2006). «'La fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza' según Miguel de Cervantes». *Boletín del Instituto de Estudios Giannenses*, 193, pp. 157-170.
- Domínguez Ortiz, Antonio; Vincent, Bernard (1993). *Historia de los moriscos: Vida y tragedia de una minoría*. Madrid: Alianza.
- Fernández Álvarez, Manuel (1951). *Felipe II, Isabel de Inglaterra y Marruecos*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos.
- García Arenal, Mercedes et al. (2002). *Cartas Marruecas: Documentos de Marruecos e archivos españoles (siglos XVI-XVII)*. Madrid: CSIC.
- Gianolio, Matteo (1992). *Memorie storiche intorno la vita del Real Principe di Marocco Muley Xequé*. In: *Mirabilia Ducalia*. Vigevano: Società Storica Vigevanese; Diakronia.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. 9, *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Santander: CSIC.
- Martínez Rojas, Francisco Juan (2013). «Los moriscos en el Reino de Jaén a finales del s. XVI: realidad social y desafío pastoral». *Studia Philologica Valentina*, 15, pp. 107-124.
- Oliver Asín, Jaime (1955). *Vida de don Felipe de África, príncipe de Fez y Marruecos*. Madrid; Granada: CSIC.
- Palacio Atard, Vicente (2003). «Un español rey de Portugal». En: Ruiz Martín, Felipe (ed.), *La monarquía de Felipe II*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 183-198.
- Pontón, Gonzalo (2012). «Prólogo a *El bautismo del príncipe de Marruecos*». En: Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo (eds.), *Comedias de Lope de Vega: Parte XI*. Madrid: Gredos, pp. 793-821.
- Quesada Morillas, Yolanda (2008). «Los moriscos del Reino de Granada: su expulsión y el consejo de población». *Revista Electrónica de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada*, pp. 1-27.
- Riba García, Carlos (1930). «El viaje de Felipe II a Portugal (1580-83)». En: *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)*, vol. 2. Madrid: Imprenta Viuda e hijos de Jaime Ratés, pp. 178-213.
- Vega, Lope de [1618] (2012). «El bautismo del príncipe de Marruecos». En: Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo (eds.), *Comedias de Lope de Vega: Parte XI*. Madrid: Gredos, pp. 791-965.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

De sonetos calderonianos

María José Caamaño Rojo

(Universidade de Santiago de Compostela, España)

Abstract I would like to analyze the sonnets of two Calderon's plays, *Antes que todo es mi dama* and *El José de las mujeres*, to prove if the dramatist uses them as he did in *El mayor monstruo del mundo* or *A secreto agravio, secreta venganza*, which I have studied previously. The function of the sonnets in these two Calderonian plays is not the common monologue of a character alone on stage; rather, Calderón uses this type of composition in other contexts and situations and emphasizes the introduction of every sonnet placing them within other stanzas and anticipating their appearance throughout the dialogue. Moreover, similar to *El mayor monstruo del mundo* and *A secreto agravio, secreta venganza*, in these two new plays Calderón could be using these sonnets to emphasize them in multiple ways.

Keywords Calderón. Comedy. Sonnets. Versification.

Este trabajo pretende dar continuidad a dos aportaciones anteriores (Caamaño 2006, 2010) en las que se analizaban sendas comedias de Calderón cuyos sonetos presentaban una funcionalidad un tanto particular. Es mi pretensión comprobar si los usos observados previamente en *El mayor monstruo del mundo* y *A secreto agravio, secreta venganza* son casos aislados o constituyen, por el contrario, una pauta de actuación habitual en el dramaturgo. Me centraré para ello en dos de las comedias de Calderón que resultan más significativas tanto cuantitativa como cualitativamente en lo que atañe al uso de sonetos.¹ Se trata de *Antes que todo es mi dama* y *El José de las mujeres*, dos comedias próximas en su período de composición que además presentan el mismo número de sonetos: tres cada una de ellas.

En cuanto a la cronología, aspecto señalado por Profeti (1999, p. 147) como pertinente a la hora de abordar el estudio de la eventual evolución 'sonetística' de cada dramaturgo, las dos comedias se situarían entre 1637 y 1644. Bentley, en su edición de la pieza, ubica *Antes que todo es mi dama* en el período 1637-1640 (cfr. Calderón 2000, pp. 2-12), mientras que para

1 *El mayor encanto, amor* es, junto con *A secreto agravio, secreta venganza*, la comedia que más sonetos incluye: cuatro. No me centraré aquí en ella, sin embargo, puesto que sus sonetos han sido recientemente objeto de análisis en la brillante tesis doctoral de Ulla Lorenzo (2011, pp. 238-243).

El José de las mujeres tan sólo contamos con el análisis métrico de Hilborn (1938, p. 45), que la sitúa entre 1641 y 1644.² No parece fortuito el hecho de que las otras dos comedias calderonianas que mayor número de sonetos presentan, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El mayor encanto, amor*, con cuatro cada una, se sitúen en un momento muy próximo: las dos datan de 1635 (cfr. Cruickshank 2011, p. 265; Ulla Lorenzo 2011, pp. 260-263). Parece, pues, que en ese arco de fechas que abarcaría casi una década, de 1635 a 1644, el dramaturgo pareciese más proclive a insertar un número relevante de sonetos en algunas de sus comedias.³

Antes que todo es mi dama es una comedia de capa y espada de excelente factura, protagonizada por la clásica pareja de galanes amigos que pretenden a sendas damas y sobre cuyo ocultamiento y trueque de identidades se entreteje el enredo. Tres sonetos son los que Calderón incluye en esta pieza, los tres en la primera jornada (vv. 299-312, 453-466 y 599-612). No obstante la cercanía que se puede observar entre los tres, pues los separan apenas trescientos versos, los dos primeros presentan unos vínculos muy estrechos que permiten entenderlos como una suerte de díptico.⁴ En efecto, ambas composiciones son ‘recitadas’, en el sentido exacto del término, por los dos galanes protagonistas, don Félix y Lisardo, en el seno de sendas relaciones romanceriles – habituales, por otra parte, en los inicios de las comedias para explicar al espectador los antecedentes de la historia comenzada *in medias res*.

Los dos galanes, viejos amigos que se acaban de reencontrar, deciden trasladarse a la misma posada madrileña para compartir juntos su estancia como forasteros en la Corte. En este momento inicial de la comedia, que comienza con una escena de carácter jocoso protagonizada por sus respectivos criados, don Félix y Lisardo deciden hacerse confidencias mutuas y se relatan pormenorizadamente sus cuitas de amor. Con este motivo ambos galanes insertan un soneto en su relación, pues los dos evocan el momento en que por primera vez vieron a su amada y recuerdan el poema que, en el caso de don Félix, compuso para tal ocasión («he de decir un soneto | que hice, estándola mirando», vv. 295-296), y en el de Lisardo, el

2 Cruickshank (2011) no añade ningún otro dato para precisar más la datación de estas comedias.

3 Con todo, como puede comprobarse a través del catálogo de Osuna (1974, p. 18), Calderón disminuye notablemente el número de sonetos con respecto al uso que de este molde estrófico se observa en la comedia de Lope. Osuna recopila 74 sonetos en un total de unas 200 piezas calderonianas, mientras que en Lope, en un total de 179 obras auténticas, se encuentran 346.

4 Osuna (1974, pp. 20-21) incluye en la categoría de ‘sonetos en dípticos’ también a aquellas parejas de sonetos que, como estos, pese a no aparecer en sucesión inmediata, presentan la misma conexión temática o estructural que aquellos que más propiamente se inscribirían dentro de lo que entenderíamos como una especie de *joc partit*.

que recitó al ver tal hermosura («No hice yo soneto, | que no tengo ingenio tanto, | pero acordándome de uno | hecho quizá al mismo caso, | desta manera la dije», vv. 447-451). En ambas ocasiones, de modo similar a lo que ocurría con los sonetos de *A secreto agravio*, *secreta venganza*, los dos personajes introducen el nuevo molde métrico presentándolo y anunciándolo al espectador, en esta ocasión con referencias explícitas que responden a su condición de mensaje habitual en el código de las relaciones amorosas de la época. A esta condición, la del soneto como medio para iniciar o propiciar el asedio amoroso, alude el propio don Félix tras declamar su soneto: «Éste, que fue de mi afecto | corta línea y breve rasgo, | fue de mi afecto también | primer tercero, Lisardo» (vv. 313-316); para a continuación pronunciar unos versos que a menudo se han tomado como evidencia de lo desusado que en este momento era ya la inserción de sonetos en la comedia:

Que aunque hoy el dar un soneto
no está en uso, despertando
las ya dormidas memorias
de Boscán y Garcilaso
acompañado de otro
papel, sin batir, dorado,
por medio de una criada
pudo llegar a sus manos. (vv. 321-324)⁵

No obstante, lo cierto es que estos versos han de entenderse no como referidos al soneto en la comedia, sino al brindar un soneto como prueba de amor a la dama, sentido que corroboran los versos finales del pasaje. Esto es: el soneto compuesto por don Félix, junto con otro papel,⁶ es el medio para llegar a la amada, a pesar de ser una galantería ya en desuso en esos tiempos. No parece que Calderón se refiera aquí a su uso en la comedia, pues precisamente en esta incluirá hasta tres.

Desde el punto de vista de la enunciación, no se trata, por tanto, como indica Osuna (1974, p. 15), de monólogos dirigidos a alguien, sino que estamos ante dos sonetos entendidos como composiciones poéticas *stricto sensu*, esto es, como poemas de amor declamados a la dama en su momento y recordados ahora en el seno del diálogo con el amigo.

Los dos sonetos se articulan en torno a dos motivos archiconocidos en la lírica amorosa de corte petrarquista: el cabello de la dama y la

5 En adelante citaré siempre el texto de *Antes que todo es mi dama* por la edición de Bentley (Calderón 2000).

6 Este segundo papel parece ser una moneda de oro, que alude al carácter venal de la criada que debe entregarlo.

comparación de la belleza femenina con la de la rosa respectivamente (textos 1 y 2). El primero sirve a don Félix para alabar la hermosura de su enamorada, que trata de recoger sus cabellos por la mañana sin que ello incremente su belleza, pues la suya es tal que no necesita ningún tipo de artificio. Lisardo, por su parte, advierte a su dama de que su belleza, al igual que la de la rosa, no debe armarse de espinas para defenderse, pues de ser así verá cómo se marchita su florida primavera. El hecho de que las dos composiciones giren en torno a motivos tan trillados en la tradición de la lírica petrarquista reafirma su configuración como mensajes o billetes dedicados a la dama para iniciar a través de ellos la relación amorosa; y por tanto, obliga a entender la referencia a lo desusado del soneto dentro de ese contexto y no tanto en el de la comedia propiamente dicha.

Como indicaba con anterioridad, estos dos sonetos presentan unos vínculos tan evidentes entre ellos que incluso podrían entenderse como uno de los tan habituales sonetos en dípticos del teatro de Calderón. Y es que, al margen de su proximidad – apenas los separan ciento cincuenta versos –, las dos composiciones se incardinan en sendas relaciones en romance en las que cada uno de los galanes relata al otro su situación amorosa, que también resulta, por otra parte, bastante similar: los dos se han enamorado de una dama a la que galantean y agasajan componiendo o recitando sonetos. Los paralelismos entre ambos personajes se aprecian ya desde el inicio de la comedia: se abre con una escena entre los criados de ambos a su llegada a la posada, a la que enseguida llegan Lisardo y Félix, enviando fuera de escena a sus respectivos criados con encargos diversos, para a continuación iniciar las consabidas relaciones en las que se insertan los sonetos, similares también por su contenido y el contexto en que son declamados. La selección métrica parece pues, contribuir a afianzar los paralelismos entre los dos galanes, que curiosamente omiten el nombre de su dama y además así lo explicitan al final del cuadro (vv. 520-526). Esta omisión del nombre de sus respectivas damas genera unas expectativas muy claras en el receptor: la posibilidad de que ambos galanes amigos se hayan enamorado de la misma joven. Por estos derroteros nos conduce Calderón al menos durante toda la primera jornada, pues no será hasta el final de esta cuando se aclare que don Félix pretende a Laura y Lisardo a Clara, también ellas amigas entre sí.

La aparición del tercer soneto de la comedia (texto 3) contribuye a potenciar estas expectativas, pues será una de las damas, Laura, quien lo declame, respondiendo así estructuralmente a los dos galanes. Apenas cien versos después del pasaje anterior en el que don Félix y Lisardo habían recitado sendos sonetos y se enorgullecían de haber preservado el nombre de su amada, aparece en escena Laura y, tras quedarse sola, pronuncia a su vez un soneto que, de alguna manera, parece dialogar con los dos anteriores, potenciando así la ambigüedad en torno a la conformación de

la(s) pareja(s) protagonista(s). ¿Es Laura la dama de la que están enamorados los dos amigos? Pronto sabremos que no, pero hasta este momento los paralelismos entre los dos galanes, la omisión del nombre de la dama y, sobre todo, la utilización de los sonetos, parece dirigir nuestras expectativas en esa dirección.

A diferencia de estos, el pronunciado por Laura se aviene a la perfección con los parámetros enunciados en el *Arte nuevo*, o al menos con la interpretación que de ellos habitualmente se ha hecho. Efectivamente Laura, mientras espera a que Beatriz, su criada, va a ver quién llama a la puerta, decide reflexionar en voz alta sobre sus sentimientos a través del cauce sonetil. Lo llamativo es que así lo anuncia expresamente el personaje: «Y yo entretanto diré | cuánto estoy de amores muerta» (vv. 597-598), versos que anteceden inmediatamente al soneto y que, al igual que ocurría con los previamente analizados y también con los de *A secreto agravio, secreta venganza*, se convierten en una especie de presentación, de llamada de atención sobre los catorce versos que siguen. Por otra parte, la composición ahora declamada por Laura gira también, al igual que las dos anteriores, en torno a un motivo muy socorrido en la lírica petrarquista, el de la pasión amorosa como fuego e infierno en el que se consume el amante.

Los vínculos entre los tres sonetos de *Antes que todo es mi dama* son, pues, más que evidentes: son declamados por los protagonistas de la comedia, giran en torno a motivos tradicionales en la lírica petrarquista, y aparecen todos ellos precedidos de una llamada de atención que crea una especie de silencio previo a la declamación de la composición. Además, todos ellos son formas englobadas, los dos primeros en romance y el tercero en redondillas. Los sonetos de los galanes se inscriben en un primer cuadro monométrico, conformado por 526 versos en romance durante los cuales el único cambio de modulación se produce en esos veintiocho versos endecasílabos. El de Laura se ubica en el segundo cuadro de la primera jornada, también prácticamente monométrico, pues está constituido, salvo la última quintilla, por redondillas y el soneto en cuestión.⁷

El José de las mujeres es una comedia hagiográfica que dramatiza la vida de Santa Eugenia. Apenas se conocen datos sobre la vida de esta santa, pero en la pieza de Calderón se nos presenta como la hija de Filipo, gobernador de Egipto, una mujer cultivada e instruida que decide convertirse al cristianismo tras una revelación. Es en el contexto de una academia literaria que tiene lugar en la primera jornada cuando se introducen los tres sonetos de la comedia. Se trata de una escena habitual en el teatro áureo, que encontramos también, por ejemplo, en *La dama*

7 Esta situación parece acercarse a la planteada por Gavela (2010, p. 175) para los sonetos de las comedias de Moreto.

boba o *Duelos de amor y lealtad*, y en la que damas y galanes hacen alarde de sus facultades poéticas. En este ambiente de entretenimiento lúdico, amoroso y cortesano, serán tres de los personajes principales quienes, a instancias de Eugenia, la protagonista, tomen la palabra para declamar los textos que aquí nos interesan. El primero en recitar será Sergio, hermano de Eugenia y enamorado de Melancia, también presente y participante en la tertulia. Los preámbulos que preceden a la declamación de este soneto son extensos y aúnan tanto aspectos textuales como escénicos, de manera que generan una gran expectación en torno al poema. Así, el soneto resulta enfatizado por toda una serie de elementos que preparan al espectador para el momento en que es declamado: la presentación previa por parte de Eugenia de su asunto, a modo de título⁸ (*A una dama que, sobre agravios y celos, le mandó a su amante hacer una fineza*), los movimientos escénicos que lo anteceden (acotación), la alusión por parte del recitante a su composición como un 'epigrama', así como el cambio métrico, pues se trata de un soneto englobado en romance (texto 4).⁹

Los otros dos sonetos se engastan de modo similar, pues toda esta escena de la academia literaria se articula en torno a Eugenia, que la preside dando paso a cada uno de los contertulios para que éstos declamen un poema que es comentado por los presentes. Así, al soneto de Sergio seguirá el de Aurelio (texto 5), personaje fundamental en la comedia, pues pasará de ser pretendiente de Eugenia y anteriormente de Melancia en el primer acto, al final del cual muere, para pasarse el resto de la obra como el cuerpo del que se apodera el demonio para tratar de tentar infructuosamente a Eugenia. Al igual que ocurría con el de Sergio, el soneto de Aurelio aparece precedido de elementos contextuales que preparan su declamación - alusión a él como epigrama, título -, a los que se añade ahora un aparte que le confiere un doble sentido y que enlazará con el momento en que declame el suyo Melancia.

Es precisamente Melancia es quien declama el tercer soneto en esta academia presidida por Eugenia (texto 6). Al igual que en el caso de Aurelio, su función en el desarrollo de la comedia será también fundamental, pues en la tercera jornada se enamora de Eugenia cuando ésta, oculta su identidad bajo la de un esclavo cristiano, es obligada por Aurelio a servir a la que había sido su rival amorosa. Como viene siendo habitual, también para este tercer soneto Calderón crea esa atmósfera apropiada, con la intervención de Eugenia presentando a quien va a declamar, adelantando el título-asunto del soneto, y ahora también un aparte de Melancia que aclara a quién va dirigido realmente su poema.

8 Así, con los títulos que se deducen de los preámbulos, los edita Osuna (1974, pp. 115-117) en su catálogo.

9 Reproduzco los textos siguiendo la edición de Viña Liste (Calderón 2010).

Resulta sintomático que, de todos los personajes presentes en la academia, Eugenia y Cesarino sean los únicos que no recitan sonetos.¹⁰ Eugenia se limita a dar paso a cada uno de los contertulios, y aunque Cesarino es uno de ellos, el hijo del emperador no se valdrá del molde petrarquista por antonomasia como los otros tres contendientes, sino que hará una glosa a una letra de Julia – con quien previamente se ha concertado – sirviéndose del mismo romance en é-o que engloba los tres sonetos comentados. Sintomático también es el hecho de que los tres sonetos versen, como sus propios ‘títulos’ indican, sobre agravios y celos, sentimientos ambos que vinculan muy directamente a los tres personajes que los recitan: Sergio, Aurelio y Melancia conforman el triángulo amoroso sobre el que se entreteje la acción secundaria de la comedia y que afecta muy directamente a la principal, la biografía de Eugenia. Recordemos que Aurelio y Melancia han tenido una relación, truncada por la decisión de Aurelio de pretender a Eugenia, y que Melancia inicia, como confesará en la tercera jornada, una relación con Sergio, hermano de Eugenia, tan sólo para vengarse. De agravios, celos y entresijos amorosos quedan fuera Eugenia, obsesionada a lo largo de la comedia tan sólo por sus controversias religiosas, y Cesarino, que idolatra a la protagonista y enseguida, al creerla muerta, levanta un templo en su honor. Acaso las conexiones que establecen los sonetos entre los personajes que los declaman, y que se ven afianzadas no sólo por la utilización del mismo molde métrico, sino también por los motivos recreados, el tipo de enunciación utilizado¹¹ o los preámbulos que los anteceden, estén de algún modo adelantando la dirección en que va a desarrollarse la acción dramática.

En definitiva, las comedias calderonianas con mayor número de sonetos confirman su versatilidad, pues su uso va mucho más allá del compás de espera para el personaje solo en escena. Las dos comedias analizadas aquí son una buena muestra de ello, puesto que de los seis sonetos que incluyen sólo uno es un soliloquio, el de Laura en *Antes que todo es mi dama*; los demás se incluirían dentro de la tipología de los poemas leídos o recitados.¹² Continúa confirmándose además la pauta observada

10 Tampoco Flora, pero es lo esperable en una criada.

11 Los tres sonetos son poemas declamados o leídos en ese contexto de la tertulia literaria presidida por Eugenia. Osuna los tipifica como ‘cartas’, si bien ya indica en su introducción que «esta designación no denota necesariamente una epístola; la extendemos a cualquier papel escrito» (1974, p. 13). No obstante, no queda claro si todos los recitantes de *Antes que todo es mi dama* leen sus poemas o los declaman de memoria, por cuanto quizás habría que adoptar una taxonomía más cercana a la propuesta por Morley y Bruerton (1968), que distinguían para las comedias de Lope hasta seis tipos de sonetos: monólogos líricos, monólogos interpelativos, oraciones, cartas, poemas leídos y dialogados.

12 Algo similar puede afirmarse de las otras dos comedias con mayor número de sonetos: en *A secreto agravio, secreta venganza* nos encontramos con un díptico, una carta y un poema leído; en *El mayor encanto amor* con dos dípticos.

en *A secreto agravio* con respecto a la necesidad de hacer hincapié en la recitación del soneto a través de unos versos previos que de alguna manera presentan el nuevo molde estrófico o llaman la atención del espectador sobre él, creando una especie de atmósfera especial, de silencio, que de algún modo marcaría un quiebro en el ritmo dramático.¹³ El hecho de que se trate siempre de formas englobadas contribuye, evidentemente, a potenciar la focalización sobre el segmento sonetil, puesto que emerge, digámoslo así, de forma notoria sobre el campo llano del octosílabo que habitualmente lo arropa. Tampoco parece baladí el hecho de que en todos los casos analizados sean personajes principales de la trama quienes pronuncien los sonetos, y que desde el punto de vista temático giren en torno a aspectos sustanciales en el desarrollo de la acción dramática. Me parece arriesgado todavía, sin analizar un mayor número de comedias, poder sustentar la hipótesis del profesor Güntert (2011) en torno a la posibilidad de que los sonetos calderonianos, frente a los que Lope incluye en sus piezas, puedan considerarse una especie de *mise en abyme*, pero lo que sí parece fuera de toda duda es que el dramaturgo era muy consciente de la excepcionalidad de este molde estrófico en el seno de la comedia, por lo que lo utiliza con mucha menos asiduidad que Lope pero le saca una rentabilidad máxima, tanto desde el punto de vista estructural como temático.

Antes que todo es mi dama

Texto 1

Viendo el cabello, a quien la noche puso
en libertad, cuán suelto discurría
con las nuevas premáticas del día,
a reducirle Cintia se dispuso.
Poco debió al cuidado, poco al uso
del vulgo, tal la hermosa monarquía,
pues no le dio más lustre que tenía
después lo dócil que antes lo confuso.
La blanca tez, a quien la nieve pura
ya matizó de nácar al aurora,
de ningún artificio se asegura;
y pues nada el aliño la mejora,
aquella solamente es hermosura
que amanece hermosura a cualquier hora. (vv. 299-312)

13 En la línea de lo apuntado por Fernández Mosquera (2002) para los sonetos de *El gran teatro del mundo*.

Texto 2

¿Ves esa rosa que tan bella y pura
amaneció a ser reina de las flores?
Pues, aunque armó de espinas sus colores,
defendida vivió, mas no segura.
A tu deidad, enigma sea no oscura
dejándose vencer porque no ignores
que aunque armas tu hermosura de rigores
no has de armar de imposibles tu hermosura.
Si esa rosa gozarse no dejara,
en el botón donde nació muriera
y en él pompa y fragancia malograra.
Rinde, pues, tu hermosura y considera
cuánto fuera rigor que se ignorara
la edad de tu florida primavera. (vv. 453-466)

Texto 3

¿Qué género de ardor es el que llevo
hoy a sentir, que más parece encanto,
pues luciendo tan poco, abrasa tanto,
y abrasando tan mudo, arde tan ciego?
¿Qué género de llanto es, sin sosiego,
éste que a tanto incendio no da espanto
pues al fuego apagar no puede el llanto,
ni al llanto puede consumir el fuego?
Donde materia no hay, no se da llama;
mas ¡ay! que sin materia en el abismo
una y otra aprehensión es quien la inflama.
Luego cierto será este silogismo:
si fuego de aprehensión tiene quien ama,
amor y infierno todo es uno mismo. (vv. 599-612)

El José de las mujeres

Texto 4

en la academia pasada
se dio por asunto a Sergio
que respondiese a una dama
que, sobre agravios y celos,
le mandó a su amante hacer
una fineza...

Levántase Sergio, toma el papel haciendo reverencias, vuelve a sentarse y lee, y todos hacen lo mismo.

SERGIO A ese intento
escribí este epigrama,
y hablé con mi mismo afecto:
«Que te sirva, Lisarda, me ha pedido
este traidor descuido de tu agrado;
harto es que sea para ser mandado
quien no fue para ser obedecido.
Mas no tan presto injurias de tu olvido
traten tan como ajeno mi cuidado;
que para cortesías de olvidado
aún hay en mí rencores de ofendido.
Deja que borre el tiempo las señales
de aquella esclavitud; que, si me deja
las prisiones, veraste obedecida:
que, mal convalecida a tus umbrales,
me ha de durar el ruido de la queja
lo que el dolor me dure de la herida.»
CESARINO Bien cortesano epigrama.
EUGENIA Yo le llamara grosero. (p. 179)

Texto 5

EUGENIA Aurelio, aunque vino tarde,
tomando el asunto él mismo,
trujo este epigrama.
AURELIO Y es
de su discurso el sujeto
un amigo, importunado
a desengañar los celos
de un ausente. (Así he de hablar
a Eugenia y Melancia a un tiempo).
«Licio, la obstinación de tu porfía,
mariposa solícita del daño,
morir quiere a la luz del desengaño.
Tuya es la culpa, la obediencia es mía.
Mucho fía de sí quien de sí fía;
saber que Lisis, con traidor engaño,
memorias ya de un año y otro año
en los olvidos sepultó de un día.
¡Oh, cuánto avaro está el dolor contigo,
pues aun la queja no se atreve a dalla
de mí, de Lisis, ni de ti tampoco!

Que tú celoso, ella mujer, yo amigo,
nos halla disculpados, pues nos halla
a mí fiel, a ella fácil, y a ti loco». (pp. 180-181)

Texto 6

EUGENIA Tras vos, ¿quién podía atreverse
a decir nada, no siendo
quien apadrinado tenga
de su hermosura su ingenio?
Y así habrá de ser Melancia.
El asunto que la dieron
fue aconsejar una amiga
qué hará con un caballero
que, porque le hizo un agravio,
volvió a servirla de nuevo.

MELANCIA (Porque era el asunto éste
dije que viniera a Aurelio).

«Dices, Laura, que Fabio está ofendido
y que ofendido vuelve enamorado
a buscar en aquel ardor pasado
las ya muertas cenizas de tu olvido.
Bien puede ser que sea de rendido,
mas yo temo que sea de obstinado;
porque amor, una vez desengañado,
solo vuelve a no ser lo que había sido.
No creas a sus labios ni a sus ojos,
aunque a sus ojos veas y a sus labios
mentir caricias, desmentir tristezas.
Porque, Laura, finezas sobre enojos,
finezas pueden ser; mas sobre agravios
más parecen venganzas que finezas».

EUGENIA Cuerdo consejo de amiga. (pp. 183-184)

Bibliografía

- Caamaño Rojo, María José, (2006). «De amor y celos: sobre la funcionalidad de dos sonetos calderonianos». En: Fernández, Dolores; Rodríguez-Gallego, Fernando (eds.), *Campus Stellae: Haciendo camino en la investigación literaria*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 409-417.
- Caamaño Rojo, María José, (2010). «El soneto está bien en los que aguardan». En: Vega García-Luengos, Germán; Urzáiz Tortajada, Héc-

- tor (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega = Actas selectas del XIV congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (Olmedo, 20-23 de julio de 2009). Valladolid: Universidad de Valladolid; Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 295-304.
- Calderón de la Barca, Pedro (2000). *Antes que todo es mi dama*. Edición de Bernard P.E. Bentley. Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (2010). «El José de las mujeres». En: *Comedias*, vol. 6. Edición de José María Viña Liste. Madrid: Turner, pp. 156-252.
- Cruikshank, Don W. (2011). *Calderón de la Barca: Su carrera secular*. Madrid: Gredos.
- Fernández Mosquera, Santiago (2001). «Los sonetos del Rey y la Hermosura en *El gran teatro del mundo* de Calderón». En: Arellano, Ignacio (ed.), *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños = Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón*, vol. 2. Kassel: Reichenberger, pp. 756-774.
- Gavela, Delia (2010). «Desajustes entre criterios de segmentación: desafío para la crítica y... ¿advertencia para el receptor?». *Teatro de palabras*, 4, pp. 159-177.
- Güntert, Georges (2011). «Función del soneto en el teatro áureo: ¿Pausa reflexiva del personaje o tematización del drama?». En: López Guil, Itziar y Talens, Jenaro (eds.), *El espacio del poema: Teoría y práctica del discurso poético*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 205-223.
- Hilborn, Harry Warren (1938). *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: Toronto University Press.
- Morley, Sylvanus G.; Bruerton, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos.
- Osuna, Rafael (1974). *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas: Estudio y edición*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- Profeti, Maria Grazia (1999). *Nell'officina di Lope*. Firenze: Alinea Editrice.
- Ulla Lorenzo, Alejandra (2011). *El mayor encanto, amor de Calderón de la Barca, fiesta cortesana: Estudio y edición* [tesis de doctorado]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Monjas portuguesas entremesiles: desvíos a la norma

José Camões
(Universidade de Lisboa, Portugal)

Abstract The convent life of cloistered nuns in Portugal during the 17th and 18th centuries presents appealing material for satire. It creates a new farcical character: the nun's beau. The *entremeses* (short farces) – the theatrical genre most suitable for satire – that depict the relations between the characters do not strictly follow the rules set for the genre, but rather establish new categories as the *entremés de monja* (nuns' farce), not to be found elsewhere in the Spanish tradition. This paper studies the representation of the transgressive behaviours of the supposedly rigorous canonical models in a relevant set of plays, unique in the history of Iberian theater which were banned by Portuguese censorship boards.

Keywords Portugal. 17th century Theatre. Short farce. Nuns. Satyre.

En Portugal, y creo que en España también, a lo largo de los siglos se fue instalando en la sociedad civil una curiosidad, a veces morbosa, sobre la vida claustral. Generalmente venía propiciada por las mayores o menores simpatías hacia las instituciones religiosas de facciones políticas e ideológicas que, de vez en cuando, intentaban profanar esos espacios misteriosos. Son sobradamente conocidas las 'historias secretas o escandalosas' que, sobre todo en el siglo XIX, proliferaron en Portugal.

A la par de este interés, menos inocente de lo que pueda parecer, se fue desarrollando otro más específicamente centrado en la figura de la monja, muchísimo más privado y muchísimo menos ingenuo, pero que aun así, floreció en el arte del siglo XX: el cine. Basta recordar películas como *Viridiana*, de Buñuel o *Entre tinieblas*, de Almodóvar. Hoy día, el fetiche se ofrece en miles de páginas de erotismo y de pornografía en Internet. En la cultura popular, por su parte, abundan los chistes protagonizados por monjas que el pudor me impide ejemplificar.

Los siglos XVII y XVIII no han sido una excepción a este intento de sacrilegio. Es medianamente conocida la llamada literatura 'monjil' o de monjas, no la producción literaria de monjas, sino la que tiene por tema las supuestas vidas paralelas de las esposas de Dios y sus galanes – si bien el género parece haber sido más cultivado en Portugal que en el resto de la península ibérica. A este propósito, habría que aclarar un pormenor de

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-33 | Submission 2015-07-14 | Acceptance 2016-06-15
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

léxico. En portugués utilizamos las palabras *monja* y *freira* para designar la misma profesión vocacional, aunque esta última es mucho más utilizada hoy día. Así que el adjetivo formado a partir de ese nombre es *freirático*, que, a su vez, en determinados contextos asume la morfología de nombre: un *freirático* es un admirador de monjas, por ejemplo; pero pasa a adjetivo cuando califica, por ejemplo, a un estudiante *freirático*. En español se acuñó la figura del galán de monjas.

Esa literatura *freirática* o **monjil** está compuesta normalmente por poemas cortos, de tipo satírico - décimas, quintillas o sonetos, como mucho, o algún otro género brevísimo.¹ En prosa existen algunas epístolas y escritos de naturaleza panfletaria. Que yo sepa, el teatro estaba, hasta hace muy poco, exento de estas manifestaciones jocosas. Pero existieron.²

En el teatro, el género parece haber florecido en Portugal más que en cualquier otra zona peninsular - lo que es verdaderamente extraño, dado que la cultura teatral española influyó directamente la producción dramática portuguesa desde finales del XVI hasta finales del XVII, especialmente durante los cuarenta años de monarquía compartida.

Como dije antes, el tipo *freirático*/monjil no es desconocido en España, donde la denominación menos peyorativa galán de monjas puede seguramente aplicarse a aquel tipo;³ pero no lo conozco en el contexto teatral. Hace unos meses tuve la oportunidad de trabajar en colaboración con Abraham Madroñal, uno de los grandes especialistas en el teatro breve áureo, cuya generosidad puso a mi disposición una versión en pruebas de una increíble e inestimable base de datos que constituye el catálogo de entremeses, jácaras, bailes, mojigangas y otras piezas breves del siglo de oro en que está trabajando. Ambos nos admiramos de que un género que, al parecer, se encuentra omitido en la tradición teatral española, hubiese florecido en Portugal durante ese periodo de contaminación cultural. En vano buscamos en más de los cuatro mil títulos que tiene recogidos. En ninguno de ellos se pone en escena el galanteo monjil. Como primer ejemplo de la tendencia portuguesa a la inclusión del universo monástico en la sátira entremesil, presento el caso raro de la adaptación de una anécdota, seguramente proveniente de la cultura popular de ambos países. En España fue dramatizada por Agustín Moreto en el *Entremés de la Campanilla*.

1 Véase, por ejemplo, Sena-Lino (2012), Hansen (2003), o las páginas dedicadas a lo burlesco y a la sátira por Graça Almeida Rodrigues (1983).

2 La crítica de esta abundante literatura *freirática* de los siglos XVII y XVIII se olvidó del teatro, principalmente por ser desconocido, a excepción de algún que otro entremés de *Musa Entretenida*, colección de la que apenas se han estudiado algunos en español que no tratan del asunto. Aquella ausencia se explica fácilmente por ser un tema más propio de la farsa - entremés - que de la comedia, que es género serio, a pesar de lo que su nombre pueda hacer creer a algún incauto.

3 Cfr. Gómez (1990).

En Portugal se conserva en una colectánea manuscrita de entremeses de finales del XVII, principios del XVIII, con el título de *A campainha encantada*, de autor anónimo, como casi todos los que figuran en dicha colección. La historia es muy sencilla: un matrimonio se ve en posesión de una campanilla que tiene la propiedad de inmovilizar a quien escucha su sonido, excepto a sus dueños, quienes deciden divertirse haciéndola sonar junto a quien pasa. La primera víctima es un galán que se prepara para estrenar un traje nuevo (el marido, en ambas versiones, es un sastre).

Texto español:

Sale don Braulio en jubón y un sastre poniéndole la ropilla u ongarina.

ESCAMILLA Alerta,
 porque vistiéndose sale
 de nuevo, porque le espera
 la procesión de esta tarde.
 DON BRAULIO El calzón zurdo me aprieta
 más que el derecho, así cosa
 de dos puntadas y media.
 Sastre: El tafetán da de sí;
 si no, aquí está la tijera.
 DON BRAULIO ¿Y he de pasar yo esta arruga
 junto al muslo?
 ESCAMILLA ¡Buena flema!
 DON BRAULIO ¿Cómo ha de quedar airosa
 la cinta de esta jareta?
 (Moreto 1691, p. 21)

Texto portugués:

Escondem-se e sai o 1.º Galã em véstia e o Alfaiate com tisoura grande e a casaca nas mãos.

GALÃ 1.º Isto é para fazer, diga mestre?
 Aí há caso como este?
 Quer você que apareça
 à vista de ãa abadessa
 dessa sorte?
 ALFAIATE Tão mau está este corte
 que não possa aparecer?
 GALÃ 1.º Dê-me você a conhecer
 que cousa é vestir ao justo
 e mais à vista de freiras

que no que tem de matreiras
fazem perder o mais pulcro.
(f. 297v)⁴

Es curioso notar que el contexto en que se desarrolla la acción remite en ambos casos a la esfera religiosa, en el texto español a una procesión, ocasión propicia para lucir traje nuevo, pero el texto portugués es testigo casi documental de la práctica del galanteo de mujeres comprometidas con Dios y de la preocupación de la vanidad varonil por ponerse guapo para dicha ocasión. O sea, el galán visita un convento y la enamorada es ni más ni menos que la abadesa, llena de mañas como las demás monjas, dice el galán.

Pues bien, lo que aquí se aflora va a ser tema y asunto de una serie considerable de entremeses que pude encontrar al desarrollar los proyectos *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII: uma biblioteca digital* (PTDC/CLE-LLI/122193/2010, financiado por la Fundação para a Ciência e a Tecnologia) y *Teatro proibido e censurado em Portugal no Século XVIII* (FCG/PGLCP-134706, financiado por la Fundação Calouste Gulbenkian) que actualmente dirijo.⁵ Sus primeras etapas de búsqueda por bibliotecas y archivos nos permitieron encontrar algunos volúmenes manuscritos inéditos con entremeses, un género de teatro en Portugal poco asociado al siglo XVII, como, por lo demás, cualquier otro. Uno de esos volúmenes se encuentra en la Biblioteca da Ajuda,⁶ que el rey D. Carlos ofreció a su padre, D. Luís, con una nota manuscrita: «Carlos de Bragança, 20 de Novembro de 1882: Livro de autos e de entremeses dos princípios de 1500; veio de Alcobaça, onde pertencia a um padre que aí morreu». La datación es incorrecta, pero es muy posible que provenga de allí. De sus 21 entremeses, 6 son de matéria *freirática*:

Entremez verdadeiro (ff. 5r-12r): Frei Folgazão das Chagas; Um Alcaide; Maria Benta, criada; Sousa, criada; Branca das Luzes, freira.

Entremez dos Frades (ff. 13r-20r): Um frade bento; Um frade trino; Um frade jerónimo; Um frade franciscano; Um clérigo; Ña freira.

Entremez das Freiras (ff. 22r-26r): Um capitão; Um criado; A Pinheira; 1ª freira; 2ª freira; 3ª freira; A rodeira.

Entremez do Noivo (ff. 26r-30v): Escudeiro; Cura; Noivo; Vilão; Companheiro; Inês, freira; Isabel, freira; Rodeira; Maria, criada; Duas viloas.

4 Coimbra, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), CF D 6-22. S.l.: s.n.

5 Los proyectos están disponibles, respectivamente, en <http://www.cet-e-seiscentos.com> y <http://www.teatroproibido.ulisboa.pt>.

6 Lisboa, Biblioteca da Ajuda (BA), Cod. 50-I-35. S.l.: s.n.

Entremez de seis figuras sobre os amantes nas grades das freiras (ff. 95r-96v): Pedro Fernandes Monteiro; Dois juízes; Duas freiras; Uma moça
Entremez de sete figuras (ff. 101r-105v): D. Brás; Um moço; Um frade; Um negro; Ña rodeira; e Ña freira; e Ña moça.

Curiosos son los tomos de producción conventual que se conservan en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo (ANTT), provenientes de la biblioteca del convento de San Bento o San Juan Evangelista de Xabregas, en la parte oriental de Lisboa: uno de ellos (Manuscritos da Livraria 109)⁷ tiene dos entremeses monjiles:

Entremez dos Frades (ff. 71r-80v), en una versión ligeramente diferente de la contenida en el volumen de la Biblioteca da Ajuda, lo que atesta la circulación de los textos

Entremez do Estudante Freirático (ff. 125r-130r): Estudante; Criado; Freira; Criada.

En otro tomo de la misma biblioteca (Manuscritos da Livraria 211)⁸ se encuentra el

Entremez da Freira Mouca (ff. 170v-178v): Freira 1^a; Uma criada; Freira 2^a, mouca; Um frade; Um criado; O meirinho.

Por fin, en un códice de la Faculdade de Letras de la Universidad de Coimbra (CF D-6-22)⁹ se encuentran tres:

Entremez de Ana Gil (ff. 103r-106v): Figuras: Ña Freira; Sua Criada; Um Estudante; Ana Gil, velha.

Entremez da Freira (ff. 212v-216r): Figuras; Estudante; Moço; Freira; Criada.

Entremez do Freirático (ff. 216v-219v): Figuras; Amo; Moço; Escrivão; Meirinho; [Freira].

Tenemos, pues, una docena de entremeses que escenifican exclusivamente el comportamiento descarriado de monjas. El asunto genérico es el de hombres involucrados en amores prohibidos con monjas.

Este número es seguramente una muestra reducida de una larga serie de entremeses suficiente para establecer una tipología que, resumidamente,

7 Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Manuscrito da Livraria 109. S.l.: s.n.

8 Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Manuscrito da Livraria 211. S.l.: s.n.

9 Coimbra, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) - CF D 6-22. S.l.: s.n.

incluye en el universo de personajes femeninos además de la monja o monjas: a) la moza (confidente de su ama, tipo teatral que en el siglo XVII se va dejando contaminar por las características del antiguo mozo de escudero), que se queja de hambre y hace comentarios satíricos a sus amas; b) la alcahueta, que normalmente manifiesta alguna animosidad hacia la moza, ya sea por rivalidad en la obtención de premios de la señora monja, ya sea en otros casos por la extrema fidelidad de la moza hacia su ama, protegiéndola de embusteras; c) la tornera, una figura que no encuentro en otros textos que no sean los subsidiarios de la temática monjil y parece asumir una función exclusivamente pragmática de verosimilitud.

En un teatro *realista*, o sea, que pretende reproducir fielmente el mundo que se quiere reconocido, este personaje de la tornera es inevitable, pero la figura no se encuentra totalmente tipificada: asistimos al simple cumplimiento de su función de portera hasta los extremos opuestos de complicidad o desaprobación.

De la parte masculina, tenemos: a) los *freiráticos*, que pueden ser estudiantes, poetas, capitanes, hidalgos y, muy frecuentemente, frailes o clérigos, además de algunas figuras de autoridad que se dejan seducir, y que pueden constituir un apartado singular; b) los respectivos mozos, con las características que la tradición teatral fijó de hambrientos o golosos y de contrapunto gracioso; c) los agentes de la autoridad (corregidor, juez, alcalde, alguacil, escribano) que se mueven entre dos polos: antes y después de la seducción. Normalmente se dejan prender en las tramas de la seducción monjil y casi siempre acaban corridos a palos: así es en el *Entremez verdadeiro* en que la monja Branca das Luzes es deseada por dos pretendientes: un fraile y un alcalde. Un equívoco hace que sean ambos convocados para una cita amorosa el mismo día y a la misma hora. El encuentro entre rivales es inevitable y el entremés termina con el fraile dándole una paliza al agente de la autoridad.

El más emblemático de estos entremeses quizás sea el entremés de *Os amantes nas grades das freiras*, que empieza con la emisión de un edicto que prohíbe el amancebamiento de monjas y galanes. El corregidor envía a dos jueces pesquisidores a un monasterio, y decide acompañarlos. Las monjas, recelosas, concluyen que su única esperanza consiste en intentar seducirlo. Nada más sacar las gafas para poder ver mejor a las monjas, queda prendado de amores por la monja que lo recibe. Cuando los dos jueces llegan al local lo reprenden y agreden por su inusitado e ilícito comportamiento. El corregidor se confiesa merecedor de castigo, no por lo que acaba de hacer - enamorarse de una monja - sino por el tiempo que tardó en hacerlo.

Finalmente, encontramos el tipo de la mujer enclaustrada y teóricamente inaccesible, que no desprecia el asedio de los pretendientes, más bien lo desea, y, con frecuencia, lo busca y fomenta. Es tal vez un punto de divergencia que el teatro presenta con relación al resto de la literatura

monjil, que se interesa más por la figura del galán de monjas *freirático*. Si, como vimos, hay casos en que los protagonistas son los pretendientes, en otros la monja asume un protagonismo que sobrepasa el de simple objeto de deseo. De hecho, y de acuerdo con cierta convención del género, el desenlace apunta hacia la punición, que suele aplicarse a través de una paliza (muy a menudo la acotación final indica que los personajes se recogen a palos). Pero, al estar físicamente imposibilitada de recibir este tipo de agresión, el castigo de la monja adopta alguna forma de humillación. Es lo que pasa en el *Entremez dos frades*: un clérigo y cuatro frailes, un benedictino, un trinitario, un franciscano y un jerónimo disputan el amor de una novicia junto a la reja de un convento. La cuestión se solucionará con la exhibición de habilidades que incluyen, entre otras, el galanteo - cada uno le dirige, a la vez, palabras amorosas - y el paseo - cada uno desfila, a la vez, con un contoneo ridículo (la acotación dice: «cada uno a su modo con acciones y meneos divertidos», f. 17v). La joven monja se confiesa indecisa pero con un corazón suficientemente ancho para acoger la afición de todos ellos a la vez. Sin embargo, los frailes no pueden aceptar tal 'generosidad' y proponen una nueva prueba: el canto. Una vez más, todos quedan empatados, llegando a la conclusión de que será la danza el modo de encontrar a un vencedor. Sin embargo, terminan todos dándose golpes, huyendo uno tras otro, dejando a la monja la misión de anunciar la moral de la historia: «Monja: Todos me dejaron, yéndose uno tras uno. | Quien a todos quiere se queda sin ninguno» (BA, f. 20r).

De forma más cáustica, el castigo humillante es aplicado por un mozo en el *Entremez da Freira*. Dispuesto a probar a su amo que las monjas solamente se dejan galantear a cambio de dinero, decide hacerse pasar por hidalgo rico ante la pretendida de su amo. Tras convencerla de que posee una enorme riqueza en monedas de oro, abandona el local del encuentro, mostrándole la hucha de donde ella podrá sacar dichas monedas: «Alza la pierna, enséñale el culo y huye dejándola pasmada» (FLUC CF D 6-22, f. 215v).

El lenguaje que utiliza la monja libertina sirve para enfatizar su carácter poco virtuoso. En la mayoría de los entremeses recurre a una lengua desabrida, muy poco acorde con su estado y condición. Tal como el lenguaje de los mozos y mozas, o de algún fraile más colérico, el registro escatológico contamina el vocabulario insólito de las monjas, que acompañan, incluso, con una gestualidad impropia de las siervas de Dios. En más de un entremés asistimos a una monja que espupa, no por necesidad de expulsión de flemas, sino como forma de desprecio, en un gesto nada femenino o seductor.

De todas estas obras, la que más me sorprendió fue indudablemente el *Entremez da freira mouca*. Es de una crudeza poco común, incluso teniendo en cuenta el mundo desordenado en el que los personajes se mueven. El inicio es sintomático: una monja insulta a su moza: «¿Dónde

estás, cerda, vil, colores de orina? | Oh, perra, bellaca [...]» (ANTT Ms. 211, f. 171r), amenazándola con bofetones. La moza explica al público que la ira de su ama se debe a la necesidad de sacar dinero al fraile que la galantea. Llegan el fraile y su mozo a la reja y empieza el galanteo en un tono, por lo menos, grosero:

FRAILE Pues en esta soledad en que me veo
no hay garrapata, pulga o chinche
que no me devore,
con picazones me muero,
me veo exasperado,
porque, después de muy bien rascado,
me sube tal calor al valdevinos
que me veo sin tinos.
(ANTT Ms. 211, f. 173v)

Rápidamente el encuentro se transforma en una exhibición poética con la glosa del fraile a los motes propuestos por la monja. Todo va en sintonía con la conversación anterior, basta con decir que el primer mote de la monja es «Cualquier cupido va desnudo» (f. 174r) para que se pueda adivinar lo que se sigue: una especie de reiteración metafórica del discurso amoroso deformado por las referencias obscenas al cuerpo del fraile y de la monja, actos e imprecaciones de orden escatológico y otros lugares comunes de la lujuria.

Además de la tipología de las figuras citadas, estos entremeses apuntan a un subgénero que se reconoce con facilidad en el decorado: una calle, una portería de convento con reja y torno a un lado y otro, o, al fondo, el local donde las monjas reciben visitas. La moda amorosa habrá determinado, ciertamente, la costumbre de visitar las rejas de los conventos. Las exageraciones cometidas proporcionarían el surgimiento de una legislación punitiva desde los principios del XVII hasta mediados del XVIII que prohíbe la conversación considerada ilícita y se hace sentir también en el teatro con la introducción de las figuras de autoridad, destinadas a aplicar dicha legislación: jueces, corregidores, alcaldes, etc. El teatro se instituye, entonces, como representación de la trasgresión de normas ético-políticas en una sátira que solo aparentemente mimetiza los preceptos del amor, al dejar entrever en el intercambio de correspondencia y dulces, entre el convento y el exterior, marcas de la voluptuosidad de lo prohibido.

Pero, indudablemente, hubo monjas simpáticas que incluso se pueden relacionar con el teatro. Apreciadora de entremeses, sor Violante do Céu dedica una décima a Manuel Coelho Rebelo, autor de la *Musa Entretenida de Vários Entremeses* (1658), en plena fiebre monjil:

Con tal gracia entreteneis

a quien burlando agradáis
que cuanto más os burláis
más aplausos merecéis.
Tan singular os hacéis
que es fuerza que al mundo asombre,
pues, costando tanto a un hombre
ir su nombre eternizado,
vos solamente burlando
eternizáis vuestro nombre.
(Céu 1658, s.p.)

Bibliografía

- Céu, Soror Violante do (1658). «Décima». Em: Rebelo, Manuel Coelho, *Musa entretenida de vários entremeses*. Coimbra: Manuel Dias, s.p.
- Gómez, Jesús (1990). «La tradición literaria del galán de monjas». *Edad de Oro*, 9, pp. 81-91.
- Hansen, João Adolfo (2003). «Pedra e cal: freiráticos na sátira luso-brasileira do século XVII». *Revista USP*, 57, pp. 68-85.
- Moreto, Agustín (1691). «Entremés de la campanilla». Em: *Floresta de entremeses*. Madrid: Antonio de Zafra, pp. 20-27.
- Rodrigues, Graça Almeida (1983). *Literatura e sociedade na obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sena-Lino Freire Santos, Pedro António (2012). *Estratégias por correspondência: Uma leitura da obra de Feliciano de Milão* [tesis de doctorado]. Lisboa: Universidade de Lisboa.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Los Armengoles de Cristóbal de Morales: fuentes y fortuna literarias

Juan Manuel Carmona Tierno¹
(Universidad de Sevilla, España)

Abstract *Los Armengoles* (performed in 1641) is a two-part play written by Cristóbal de Morales concerning the life of a Catalan martyr, St. Pedro Armengol, who lived in the 13th and 14th centuries. This work is based on *El bandolero*, a short novel by Tirso de Molina and published in his miscellaneous book entitled *Deleitar aprovechando* (1635). Both works share some characters and some important plot elements proving that Morales must have read Tirso's novel. However, *Los Armengoles* is not a mere copy of *El bandolero*, because his author rewrote the plot and transformed the novel into a play. On the other hand, Morales' work inspired another playwright at the end of the 17th century: José de Arroyo, who wrote a new version of St. Pedro Armengol's life, *El honor en el suplicio*, where some details which only appear in Morales' play can be found. Therefore, the aim of this paper is to analyze the similarities and differences between the works and going through the the literary sources of the plays.

Keywords Cristóbal de Morales. José de Arroyo. Literary sources. Hagiographic drama. Intertextuality.

La biología *Los Armengoles*, compuesta por Cristóbal de Morales, dramatiza la vida del mártir san Pedro Armengol (1238-1304), un noble catalán que, tras vivir una juventud disipada como bandolero, ingresó en la Orden de la Merced. Desde entonces fue ejemplo de santidad, llegando a sufrir martirio en Berbería, donde, según las tradiciones, fue ahorcado y salvado por la Virgen, que lo libró de la muerte sosteniéndolo en el patíbulo. El objetivo de nuestro trabajo es doble: por un lado, indagaremos cuáles pudieron ser las fuentes de esta comedia en dos partes, para lo cual analizaremos las relaciones existentes entre la biología de nuestro autor y las obras que, creemos, pudieron servirle de inspiración, hecho que nos permitirá además valorar el trabajo de reelaboración que nuestro dramaturgo llevó a cabo, y, de este modo, su originalidad; y por otro, estudiaremos un caso de la relación inversa: cómo la comedia de Morales influyó en una nueva versión dramática de la vida de san Pedro Armengol, *El honor en el suplicio* de José de Arroyo, compuesta a finales del XVII con motivo de las fiestas por

1 El autor de este trabajo ha sido beneficiario de una beca del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación de España (convocatoria de 2010).

la canonización del mártir, hecho que tuvo lugar en 1686 (cfr. Bresadola 2005, pp. 12-16).

Antes de comenzar, convendría presentar someramente a Cristóbal de Morales, apenas conocido por la crítica actual. Poco se sabe de la vida de este dramaturgo: al parecer, era oriundo de Cartaya, y debió de nacer en torno a 1610 o durante el segundo decenio del Seiscientos. Su periodo de actividad debió de tener lugar durante el segundo cuarto del siglo XVII en Sevilla, debido a que fue en el Corral de la Montería, sito en esta ciudad, donde se representaron algunas de sus comedias en los primeros años de la década de los cuarenta: precisamente *Los Armengoles* se llevó a las tablas entre abril y junio de 1641 (cfr. Sentaurens 1984, pp. 1093-1107). La tradición bibliográfica le ha ido atribuyendo desigual número de obras, pero recientemente se ha fijado su corpus dramático en una decena de piezas, dos de las cuales conforman la bilogía que nos proponemos analizar.²

El texto que sirvió de punto de partida a Morales es *El bandolero* de Tirso de Molina, una de las novelas cortas que integran su miscelánea *Deleitar aprovechando*, aparecida en 1635, y en la que, como en *Los Armengoles*, cuenta la vida de san Pedro Armengol. No obstante, el relato no se limita a la narración de su martirio, sino que recrea novelescamente su juventud, pues el mercedario inventa una serie de tramas amorosas y de enredo que, en cierto sentido, acaban adquiriendo más importancia que el suplicio y apoteosis finales del protagonista. En este sentido, Morales construye la primera parte de la bilogía como una comedia de capa y espada basada en esos lances amorosos y que sirve para explicar por qué Pedro se hace bandido y la segunda como una pieza hagiográfica, si bien en la época en que se escribió san Pedro Armengol no había sido santificado todavía, aunque el hecho de escribir comedias de santos que aún no habían sido elevados a los altares era una práctica frecuente en la época (cfr. Sirera Turó 2002, p. 13; Teulade 2012, pp. 17-19).

Aunque reelabora bastante su fuente, nuestro dramaturgo sigue muy de cerca la obra de Tirso, de quien toma, por ejemplo, los nombres de los personajes: el padre de Pedro se llama Alberto y su hermana Saurina; los enemigos de los Armengoles son los Lanzoles, de quienes es cabeza don Berenguer, cuya hermana recibe el nombre de Laurisana. También incluye al conde siciliano Manfredo, antagonista de la historia, y al ganadero Guillén, padre adoptivo del mártir.

Por lo que respecta al argumento, el incidente que marca el inicio de la trama de la comedia es muy fiel también a *El bandolero*: Alberto Armengol ha tenido dos vaticinios sobre la suerte de su futuro hijo: fray Bernardo de Corbaria le ha predicho que será un santo, mientras que el astrólogo

2 Para profundizar en la cuestión de la figura y, especialmente, la obra de este dramaturgo, cfr. Carmona Tierno (2015, 2017).

Mercurino afirma que morirá vilmente en un patíbulo. Ante esto, el anciano prefiere matar al recién nacido a dar lugar a esta deshonra, pero se apiada de él y lo deja secretamente a su ganadero Guillén, que lo cría como suyo. El joven Pedro, pues, crece como pastor, pero tanto la novela como la bilogía insisten en que sus actos y trato revelan el noble que en realidad es. Esto dice en una ocasión Tirso sobre él:

Limpio y no del todo grosero el traje, gallardamente rústico y rústicamente cortesano, con igualdad mezclaba la gentileza generosa de su sangre con lo tostado y robusto de su ejercicio, y llevándose tan bien entre sí estos extremos que, si por lo bizarro enamoraba, por lo robusto le temían. ¿Cuántas veces desvaneció al lobo la presa casi poseída y, corriendo tras él, redimió de sus colmillos la inocente ternera recién nacida? ¿Cuántas, con presurosa diligencia, quitó de los vellosos brazos la colmena al oso? [...] Cuando en el herradero de su vacada, señalaban las marcas la empresa de su dueño ¿quién si no él torcía por los formidables ramos la cerviz del toro, y le sujetaba a la impresión del encendido yerro? (Palomo, Prieto 1994, p. 577)

Y esto es lo que el propio Pedro cuenta de sí mismo en la primera comedia de Morales, claramente inspirado en el fragmento anterior:

La aurora aquí de mis años
 tres lustros contaba apenas
 cuando al oso me atrevía,
 que ladrón del dulce néctar
 usurpa de rucas de oro,
 hilado en brutas cortezas,
 el panal, que flor a flor
 labra la una y otra abeja.
 El toro que más lozano
 ciñe torcida diadema
 de marfil y que veloz
 pone en el viento las huellas,
 cuando le empuño el marfil
 en aquesta mano diestra,
 aunque esgrima el blanco estoque,
 aunque encarruje la testa,
 le sujeto de tal modo,
 le rindo de tal manera
 que obediente a mi valor
 y frágil a mi dureza
 soy rayo a su duro estoque,

soy a su curso cometa.³
(Morales s.f. a, f. 6v)

La entrada en escena de los Lanzoles y, por tanto, el desencadenamiento del enredo son bastante cercanos también a *El bandolero*. En la novela, Saurina y Pedro acuden a Barcelona a la Feria del Vidrio, donde un francés rompe una estatua del rey. Pedro se enfrenta a él y lo mata, por lo que es perseguido y atacado, quedando medio muerto en las calles. Laurisana lo recoge en su coche y lo cura en su casa. En Morales el francés insulta a Saurina y Pedro lo mata, por lo que tiene que huir y cobijarse en la casa de la dama Lanzol.

A partir de aquí las historias se distancian. En Tirso Laurisana se enamora de Pedro; el conde Manfredo y don Berenguer aman a Saurina, que los rechaza; finalmente, tras diversos lances, al conde se le impone casarse con Laurisana en contra de su voluntad. Todo lo lleva a tramar una venganza: raptar a Saurina y llevarla a su tierra, Italia, haciéndole creer que va con Pedro. A su vez, Laurisana pide al joven Armengol que la ayude a huir de ese matrimonio. La noche en que ponen en ejecución sus planes, los grupos se encuentran y hay una pendencia que se salda con don Berenguer herido y las damas intercambiadas. Antes de marcharse, Manfredo se las ha ingeniado para que Pedro sea considerado culpable de lo sucedido, por lo que encarcelan a su padre Alberto al estar el joven huido.

En *Los Armengoles* el conde ama a Laurisana, que lo rechaza y empieza a amar a Pedro, pero el joven permanece indiferente a ella al creerla amante de Manfredo. Don Berenguer, por su parte, se enamora de Saurina. Al verse rechazado por todos, el conde trama una venganza: por un lado, hace creer que Pedro quiere matar a don Berenguer por orden de la familia Armengol; y por otro, pretende deshonar a Saurina pidiéndola falsamente a su padre Alberto. Finalmente, aclarada su verdadera identidad, Pedro se queda con Laurisana y Saurina con don Berenguer, a quien el conde logra suplantar, proponiendo a la muchacha que huyan, y lo mismo pretenden hacer Pedro y Laurisana. Como en Tirso, tenemos la huida en dos grupos por la noche, la pendencia y el intercambio de las damas, pero Manfredo resulta muerto a manos del joven Armengol, que ya ha tenido noticias de sus maquinaciones, crimen del que se culpa a Alberto, al que prende la justicia.

Como se puede apreciar a partir de estas notas, Morales se dejó influir por Tirso, aunque trabajó mucho el material. Lo que nuestro dramaturgo hizo fue explotar el potencial dramático de la novela del mercedario, aprovechando el plan general de su argumento para crear una comedia

3 Al transcribir los fragmentos de los textos de Morales, modernizamos las grafías, la acentuación y la puntuación.

de enredo, eliminando aquellos elementos no pertinentes para una pieza de este género, como los densos diálogos, las largas reflexiones de los personajes o sus vaivenes sentimentales, e incluyendo o potenciando otros que la hicieran más atractiva para el público: cartas falsas, postigos misteriosos y llaves maestras, reyertas entre galanes celosos, criadas terceras, escenas a oscuras, etcétera.

Conviene detenerse un momento en el personaje de Pedro, que presenta un carácter diferente en *El bandolero* y en *Los Armengoles*. Tirso nos lo pinta como un joven valeroso y noble, pero Morales va más allá y nos lo muestra arrogante y un poco bravucón. Esto se ve especialmente en uno de los puntos climácicos de la historia: la conversión del joven en bandolero. En Tirso lo hace para defender la honra familiar, ya que su padre ha sido encarcelado injustamente y, al estar manchado el nombre de su familia, no puede recurrir a la justicia ordinaria:

Los caballeros agraviados que en Cataluña no hallan recurso en la justicia, saliéndose a los montes y convocando bandoleros, remiten del modo que pueden a la venganza sus injurias [...]. La satisfacción y el sentimiento de nuestros agravios han de forzarme a que siga esta milicia desautorizada, imitando a infinitos generosos que, por este medio, ofenden ofendidos. Al mismo tiempo que me conozco noble me lastimo deshonorado; amenazan a mi padre cadalsos afrentosos, cuando la fortuna me intitula sucesor de su nobleza. (Palomo, Prieto 1994, pp. 802-803)

Pero en Morales Pedro se convierte arrastrado de su ímpetu, más llevado de un deseo irracional de violencia que de una demanda de justicia:

CONDE ¡Muerto soy! ¡Válgame el cielo!
 PEDRO Tu traición, villano, injusta,
 como fue culpa de muerte,
 mortal castigo te busca.
 Agora ya es imposible
 ir a la aldea;⁴ las brutas
 asperezas de la sierra
 me llaman y me consultan;
 de hoy más cabeza de bando
 seré contra quien incurra
 en proceder contra mí.
 (Morales s.f. a, ff. 16r-16v)

4 Recordemos que, como se dijo antes, Pedro había tramado huir con Laurisana de la casa de los Lanzoles. La aldea a la que alude es la de su padre, que pertenece a los dominios de los Armengoles.

La personalidad del Pedro de Morales es conveniente en la comedia hagiográfica para que el contraste entre el arrogante joven y el virtuoso redentor en que se convierte sea más contundente; lo ha explicado muy bien Natalia Fernández Rodríguez:

El sugestivo contraste entre el pecado y la santidad constituía un resorte eficazísimo de fascinación, y en él residían sus innegables virtualidades, a la vez, artísticas y ejemplificadoras. Pero había algo más. La consolidación de una figura que encarnase la posibilidad redentora tras una vida de depravación estaba llamada a testimoniar la nueva alianza entre Dios y la humanidad tras el sacrificio de Cristo. (2009, p. 15)

También Alexander Parker, en su clásico trabajo sobre «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro» (1949), aduce razones, aunque de índole más psicológica, para explicar el cambio que en estos personajes se opera de vida pecaminosa a virtuosa: para ser un santo se requiere un temperamento fuerte, una gran energía vital, que puede llevar al individuo a ser malvado también si se pervierte; es decir, que estos bandidos pueden convertirse en ejemplos de santidad por su carácter valeroso (cfr. Parker 1949, p. 400). Es lo que le sucede a Pedro Armengol (como a otros muchos santos bandoleros de nuestro teatro áureo), cuya fuerza vital lo arrastra primero a la vida forajida y después a la virtud exacerbada.⁵

En cuanto a la segunda parte de la comedia, nuestro dramaturgo parece seguir también la trama tirsiana, aunque la mayoría de los elementos del argumento pertenecen a la difundida leyenda del santo. Esclarecida la muerte del conde, el rey libera a Alberto y le manda que aprese a Pedro, que finalmente es perdonado, se enmienda y toma la resolución de hacerse mercedario, convirtiéndose desde entonces en un dechado de virtudes y terminando por sufrir el martirio en tierra de moros. No obstante, una vez más, hay ciertos detalles que coinciden en ambas obras, permitiendo así su filiación.

En Tirso Laurisana, que ha estado deambulando por Italia debido a las maquinaciones del conde, piensa que Pedro ha muerto, por lo que decide consagrarse a Dios. En Morales la dama acaba cautiva en Bizerta, de donde es rescatada por Pedro, ya fraile, y cuando llega a Barcelona, decide fundar un convento, más desengañada de la vida que del amor. No obstante, esta

5 Sobre la trayectoria dramática de estos pecadores que se convierten repentinamente, véase la monografía citada de Natalia Fernández, especialmente pp. 103-127 (aunque su trabajo se centra en las figuras femeninas, muchas de sus conclusiones son extrapolables a todas las comedias de «santos y bandoleros», como las llamó Parker). Recomendamos también el reciente trabajo de Anne Teulade, *Le saint mis en scène* (2012), en que habla de las comedias de santos de «conversiones radicales» y se afana por explicar los mecanismos de que se valen los dramaturgos para dotar de verosimilitud esa súbita transformación del bandido en virtuoso (pp. 72-76).

ciudad africana es una de las que visitan los mercedarios de *El bandolero* para redimir cautivos (cfr. Palomo, Prieto 1994, p. 847), aunque no se narra ningún suceso especial en ella. Según Morales, Pedro libera en ella, además de a Laurisana, a trescientos cuarenta y seis cautivos (cfr. Morales s.f. b, f. 9v), que es el mismo número de redimidos en Argel en la novela. Como en Tirso, Morales hace que sus protagonistas partan a Bujía, donde han de rescatar a ciento diecinueve jóvenes y a dieciocho recién nacidos. Al carecer del dinero suficiente para el rescate, Pedro decide quedarse como rehén mientras que sus compañeros viajan a España a conseguirlo, pero es ajusticiado en la horca debido a la tardanza de estos y a que predica el Evangelio; entonces se obra el milagro: la Virgen lo mantiene sujeto en el patíbulo durante tres días, evitando su muerte.

Estas pequeñas coincidencias probarían que, en efecto, Morales partió también de *El bandolero* a la hora de escribir la segunda parte de *Los Armengoles*. No obstante, hay en la comedia algunos detalles ausentes en la novela del mercedario de los que podrían rastrearse huellas en otras obras relacionadas con la figura del santo catalán, estableciéndose así entre ellas sugerentes relaciones intertextuales.

Además de la biografía que nos ocupa y *El honor en el suplicio*, de la que hablaremos al final, conocemos un par de piezas más protagonizadas por san Pedro Armengol: *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime* de Francisco Agustín Tárrega, aparecida en el volumen *Norte de la poesía española* (1616), editado en Valencia por Felipe Mey (cfr. Sirera Turó 2002, pp. 9-10); y *La Orden de Redención y Virgen de los Remedios*, conservada en un manuscrito de finales del XVII y atribuida dudosamente a Lope de Vega, como hace ver Cotarelo y Mori en la edición que preparó, donde además indica que se trata de una refundición de la de Tárrega (cfr. Cotarelo y Mori 1930, pp. XLIV-XLV).⁶ Estas dos obras no se centran exclusivamente en la vida del santo, sino que escenifican también la fundación de la Orden, como indican sus títulos, haciendo así coetáneos hechos que sucedieron con medio siglo de diferencia (cfr. Valladares Reguero 1982, p. 320).

En estas dos comedias Armengol, como se llama al protagonista, tiene también una hermana, Flora en *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* y Jironela en *La Orden de Redención*, que ha sido apresada por los moros y vive cautiva en Fez y en Argel respectivamente. Estas damas se ven requebradas de amores por el rey de la ciudad, que es lo mismo que tenemos en la segunda parte de *Los Armengoles*, en que Laurisana, presa en Bizerta, es cortejada por su alcaide. No obstante, hay diferencias, pues si en estas dos comedias el hecho da lugar a una trama amorosa secundaria muy

6 Morley y Bruerton no tienen en cuenta esta obra en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega* ([1940] 1968).

desarrollada, en que las muchachas están a punto de sucumbir al moro, en Morales no da para mucho: Laurisana se muestra desdeñosa con el alcaide y firme en su fe y a continuación llega Pedro, que la libera y la reconoce. Sin embargo, es cierto que nuestro autor podría conocer estas piezas y basarse en ellas para construir la fugaz secuencia de Laurisana en Bizerta, gracias a la cual, por cierto, consigue dar cohesión argumental a su bilogía: si Morales hubiera seguido las aventuras tirsianas de la muchacha, no tendría sentido que Pedro hubiera viajado a Italia, donde, recordemos, se quedaba la dama en *El bandolero*; en tal caso habría que haber relatado su destino mediante una relación, haciendo que el personaje, que ha sido una de las protagonistas de la primera parte, no apareciera en esta segunda; o habría que haber escenificado sus aventuras en tierras italianas, cosa que, al carecer de relación con la trama principal, habría restado coherencia a la obra.

Hay otro detalle interesante en la segunda parte que habría que tener en cuenta: en la jornada primera, antes de ser atacado por las huestes de Alberto, Pedro cuenta a sus compañeros un sueño que profetiza su posterior martirio y conversión: unos musulmanes lo han apresado y condenado a la horca, de la que la Virgen lo salva sosteniéndolo en el aire, pidiéndole, además, que se convierta. Este prodigio no aparece en la novela de Tirso, pero en *La Orden de la Redención* hay algo que podría haber inspirado a nuestro autor: Armengol, antes de enfrentarse a su padre, se duerme, y se le aparece la Religión de la Merced:

Harto has dormido, Armengol:
recuerda ya, vuelve en ti;
huye del infernal cebo,
de ese engañoso regalo,
y pues tu amistad apruebo,
basta lo que has sido malo,
date a hacer libro nuevo.
La nueva Religión soy,
que mi defensa te doy;
Dios no quiere la alma muerta,
mas que viva y se convierta.
Ven, que aguardándote estoy;
ven, alumbra este horizonte
que tu mal ha obscurecido.⁷
(Cotarelo y Mori 1930, p. 684)

Conocemos también un texto hagiográfico titulado *Resumen historial de la vida del ínclito mártir san Pedro Armengol*, del que conservamos un

7 Hemos tenido que repuntuar el texto de Cotarelo y Mori para hacerlo más comprensible.

ejemplar de 1697, aunque, como plantea Bresadola, pudo existir alguna edición anterior a este año (2005, p. 17). En este relato se cuenta que la Virgen se le apareció al fraile en un par de ocasiones, en una de ellas para anunciarle, precisamente, su martirio:

Notificáronle la cruel sentencia, si bien llegó tarde la noticia de los bárbaros, porque como la Reina de los Ángeles sabía cuánto deseaba su hijo y fiel siervo esta alegre nueva, se anticipó visitándole a la misma hora que se pronunciaba la sentencia, favor que le supo de sus mismos labios, que aunque siempre observó perpetuo silencio en los inmensos que recibió del Cielo, en esta ocasión, como rebosaba el gozo en su alma, no pudo contenerse sin prorrumper al ver los ministros de justicia: «¡Amigos!, ya sé que es mañana aquel día dichoso y de mí tan deseado, porque la Madre de Dios, María Santísima, sin pecado concebida, a quien venera hasta vuestra barbaridad infiel, se ha dignado de comunicar tan gran favor a su siervo dejándose ver tan hermosamente apacible con regocijo inmenso de mi alma. El Ángel bendito de mi Guarda también me anunció fortuna tanta. Solo falta que vosotros no dilatéis la sentencia, si ya no me queréis dilatar el deseado martirio». Con esto se quedó esperando por instantes el día y acusando de perezosa y tarda la noche porque le dilataba la gloria. (*Resumen* 1697, pp. 29-30)

No obstante, existen notables diferencias entre la manera como se presenta la aparición en estos textos y en *Los Armengoles*: en la comedia de Morales el relato de Pedro no abarca unos pocos versos como en la del pseudo-Lope, sino ciento setenta y ocho, explayándose el autor en describir el físico de la Virgen siguiendo el tópico de la *descriptio puellae*; por lo que respecta al posible vínculo con el *Resumen historial*, se habrá notado que en esta fuente el prodigio tiene lugar momentos antes del suplicio, ya preso el protagonista, y no durante su estancia en la sierra. No obstante, estas coincidencias, por leves que sean, son dignas de tenerse en consideración, pues podrían ser sintomáticas de esas relaciones intertextuales que mencionábamos anteriormente y que se revelan más complejas de lo que pueden parecer a simple vista: quizá nuestro autor no tuvo conocimiento directo de estos textos, pero sí de otros basados en ellos que nosotros no hemos logrado localizar; o también, por qué no, podría darse la situación contraria, que la comedia de Morales pudiese haber influido en estas obras o en otras, contribuyendo así a la forja y reelaboración de la leyenda de san Pedro Armengol.⁸

8 Obviamente, existen más fuentes sobre la figura de este santo además de las que hemos empleado para la elaboración de este trabajo. Se podrían citar, por ejemplo, las semblanzas que sobre el mártir ofrecen algunas historias de la Orden de la Merced, como la *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes* (h. 1639) también de Tirso, la *Historia*

Precisamente con este aspecto, como hemos anunciado, vamos a cerrar nuestro estudio, pues analizaremos, aunque someramente, la influencia intertextual de *Los Armengoles* en *El honor en el suplicio* de José de Arroyo. Bresadola estudió bien las fuentes de esta comedia, entre las que cabría mencionar también, entre otras, *El bandolero* y la comedia de Tárrega y su refundición (2005, pp. 17-30); pero creemos que efectivamente la biología de Morales, especialmente la segunda parte, también estuvo en la mente y aun a la vista del dramaturgo madrileño a la hora de componer su particular versión de la vida del santo. El hecho que lo prueba con mayor contundencia es la toma directa de algunos versos de Morales:

Madre del más claro Sol
que en el cielo de Belén
divinos rayos giró,
a ser redentor me animo:
vuestro hijo adoptivo soy:
dadme vuestro amparo, pues
sois Madre del Redentor.
(Morales s.f. b, f. 7v)

Madre del más bello sol,
a cuyos rayos consagro
en víctima el corazón,
a ser redemptor me animo,
vuestro hijo adoptivo soy:
dadme vuestro amparo, pues
sois madre del Redemptor.
(Bresadola 2005, p. 137)

Junto a esto, tenemos la coincidencia de una serie de elementos argumentales que demostraría tal influencia. El sueño profético de Pedro está en Arroyo prácticamente calcado de Morales, aunque la relación del primero es un poco más larga que la del segundo, con doscientos catorce versos, e incluye algunos detalles nuevos como la aparición de Bernardo de Corbaria, que predijo su destino al nacer (cfr. Bresadola 2005, pp. 99-105).

general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos (1618-1633) de Alonso Remón o el volumen hagiográfico *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del principado de Cataluña o Flos sanctorum de Cataluña* (1602) de Antonio Vicente Doménech. Por otro lado, tampoco podemos olvidar que el martirio del protagonista y la consiguiente intervención mariana debe mucho a tradiciones hagiográficas medievales no estrictamente relacionadas con la figura de san Pedro Armengol; sirva de ejemplo el relato de «El ladrón devoto» inserto en *Los milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. No obstante, las relaciones entre la biología de Morales y estas obras son mucho más difusas, hecho por el que, unido a las limitaciones de espacio, hemos decidido obviarlas.

Además, a lo largo de toda la secuencia que dramatiza la vida forajida del futuro santo pueden percibirse ecos de la correspondiente en la segunda parte de *Los Armengoles*; como botón de muestra, he aquí la suerte que corren los graciosos, Berengario en Morales y Micalete en Arroyo, tras la redada del padre de Pedro, llamado Arnaldo en *El honor en el suplicio*:

Salen otros soldados, y traen a Berengario atadas las manos.

[SOLDADO] 2 Aquí tenéis maniatado
a un alentado homicida.

BERENGARIO ¡Así tengas tú la vida
como yo soy alentado!

¿Qué valiente puede ser

el que no supo reñir

ni valor para huir

al monte pudo tener?

ALBERTO Villano, no respondáis,

que culpa tan descompuesta

aguarda pena funesta.

BERENGARIO ¿Voy a la horca?

ALBERTO A eso vais.

BERENGARIO ¡Oh, santo, si es que hay alguno

en el común calendario

llamado san Berengario!

[SOLDADO] 2 Calle, no sea importuno.

(Morales s.f. b, ff. 5r-5v)

SOLDADO 1 De éste, entre los que huyeron, fue la ira
quien hizo cara a todos.

Sacan a Micalete, atadas las manos atrás.

MICALETE ¡Qué mentira!

¿Yo os hice cara?

SOLDADO 1 Sí.

MICALETE Lindos enfados,

¿estabais por ventura descarados?

ARNALDO Pagaréis de homicida el ciego arrojo.

MICALETE Por no matar, no mato yo ni un piojo.

ARNALDO En las armas se ve que es soldadazo.

MICALETE Señor, ¡que solo sirven de embarazo!

(Bresadola 2005, pp. 110-111)

También en la pieza de Arroyo Laurisana, que ha estado enamorada de Pedro, acaba cautiva en tierra de moros, Argel en este caso, donde resiste los requiebros de Rosana, la hermana del rey Abén Yusef, que

la cree un hombre por el traje que lleva la dama. Pronto llegará Pedro y la liberará. Al igual que hemos supuesto nosotros para el caso de *Los Armengoles*, Bresadola plantea que Arroyo pudo tomar esta trama de las correspondientes de Tárrega y el seudo-Lope (cfr. 2005, pp. 21-29); sin embargo, hay de nuevo algunos detalles que remiten a Morales, como que la dama cautiva no es la hermana del santo, sino su antigua enamorada.

Sea como fuese, lo que está fuera de duda es que la comedia en dos partes de Morales es uno de los intertextos de la pieza de Arroyo, aunque en muchas ocasiones sea difícil determinar su grado de influencia, al confluir en el dramaturgo madrileño diferentes fuentes. En este sentido, tanto él como Morales han realizado una interesante labor de reelaboración, de modo que sus obras no están exentas de originalidad; no obstante, quizá tal trabajo ha sido más intenso en el caso de Arroyo, habida cuenta del mayor número de fuentes que parece haber manejado, según se desprende del estudio de Bresadola.

Bibliografía

- Bresadola, Andrea (ed.) (2005). *Arroyo, José de: El honor en el suplicio*. Viareggio: Mauro Baroni editore.
- Carmona Tierno, Juan Manuel (2015). «Los problemas de autoría y atribución de obras en el teatro del Siglo de Oro: el caso de Cristóbal de Morales». En: Vega García-Luengos, Germán et al. (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas: Homenaje a Francisco Ruiz Ramón = Actas selectas del Congreso del TC/12* (Olmedo, 22-25 de julio de 2013). Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 251-260.
- Carmona Tierno, Juan Manuel (2017). *La producción dramática de Cristóbal de Morales* [tesis de doctorado]. 3 vols. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Cotarelo y Mori, Emilio (ed.) (1930). *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española: Obras dramáticas*. 8 vols. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Fernández Rodríguez, Natalia (2009). *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio; Editorial de la Universidad de Valladolid.
- Morales, Cristóbal de (s.f. a). *Los Armengoles. Primera parte. Comedia famosa*. S.l.: s.n. [Paris, Bliibliothèque Nationale de France: Tolbiac - rez-de-jardin - magasin 8-YG PIECE-288]⁹

9 Puede consultarse un ejemplar de esta comedia en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000173922> (2014-12-24). No obstante, hacemos saber que está muy guillotinado y que muchos versos no se leen.

- Morales, Cristóbal de (s.f. b). *Los Armengoles. Segunda parte. Comedia famosa*. S.l.: s.n. [Paris, Bibliothèque Nationale de France: Tolbiac - rez-de-jardin - magasin 8-YG PIECE-288]¹⁰
- Morley, Sylvanus G.; Bruerton, Courtney [1940] (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos.
- Palomo, Pilar; Prieto, Isabel (ed.) (1994). *Molina, Tirso de: Obras completas*, vol. 2, *Deleitar aprovechando*. Madrid: Turner. Biblioteca Castro.
- Parker, Alexander A. (1949). «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro». *Arbor*, 13, pp. 395-416.
- Resumen historial de la vida del ínclito mártir san Pedro Armengol* (1697). Madrid: s.n. [Madrid, Biblioteca Nacional de España: 3/66308(3)]
- Sentaurens, Jean (1984). *Séville et le théâtre: De la fin du Moyen Âge a la fin du XVII^e siècle*. 2 vols. Lille: Atelier National de Reproduction de Thèses.
- Sirera Turó, Josep Lluís (ed.) (2002). *Tárrega, Francisco Agustín: La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime*. El Puig: Fundació Pública Municipal per a la Cultura i l'Educació del Puig.
- Teulade, Anne (2012). *Le saint mis en scène: Un personnage paradoxale*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Valladares del Reguero, Aurelio (1982). «La Orden de la Merced y san Pedro Armengol en una comedia de F.A. Tárrega». *Estudios. Revista trimestral publicada por los frailes de la Orden de la Merced*, 38, pp. 317-329.

¹⁰ La digitalización de la segunda parte, tan estropeada como la primera, también puede leerse en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000081886> (2014-12-24).

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Bandello en el taller dramático de Lope

Guillermo Carrascón

(Università degli Studi di Torino, Italia)

Abstract The Italian *novelle*, particularly those of Boccaccio, Bandello, and Giraldi Cinzio, provide the narrative raw material for the plot of almost 10% of Lope's theatrical production. Bandello stands out among these writers as a favorite 'supplier' for the playwright. The comparison between *Si no vieran las mujeres* and *Carlos el perseguido* by Lope and their respective Bandellian hypotexts allows scholars to examine the mechanisms and resources used by Lope in his intersemiotic translations. Furthermore, it constitutes a step in the description of the grammar of motives and functions we call 'formula of the *comedia nueva*', ultimately building toward, through a logical-semantic analysis, a formal model of Lope's grammar.

Keywords Novelle. Bandello. Comedia nueva. Dramatic formula. Lope de Vega.

Si las *novelle* italianas, en particular las de Boccaccio, Giraldi Cinzio y Bandello, constituyen la materia prima narrativa para las tramas de casi el 10 % de la creación teatral de Lope, por lo que revisten cierta importancia en la afirmación de la comedia nueva (cfr. Carrascón 2016)¹ Bandello, que publica su colección de 214 *Novelle* en 1554 (los tres primeros volúmenes, con 186 novelas) y 1573 (el cuarto volumen póstumo con otras 28), destaca entre estos escritores como 'proveedor' preferido del dramaturgo por varios motivos. En primer lugar las obras teatrales de Lope que llevan a escena argumentos presentes en las novelas del dominico italiano son diecinueve (frente a, según mis cuentas, quince comedias basadas en Boccaccio² y doce en Cinzio), lo que hace de él el *novelliere* más visitado por el dramaturgo; además, Bandello es probablemente el primero del que el Fénix se sirve como base para una reelaboración escénica de materiales novelescos italianos, en *Carlos el perseguido*, de 1590; y por fin este autor es también el último al que recurre para las siete últimas comedias basadas en este tipo de materia narrativa, concretamente todas las que se pueden

1 McGrady afirma que «[Lope's] chief source of inspiration (especially for amorous intrigues)» era «the Italian medieval and Renaissance *novella*» (1985, p. 606) y asevera también que las obras de Lope de inspiración bandelliana son 23 (p. 610); Gasparetti (1939) da 15; nos atenemos a un prudencial 19 a falta de un estudio completo.

2 Pero hay que tener en cuenta lo que afirma Muñoz Sánchez (2013, p. 183) o sea que las comedias de Lope basadas en Boccaccio son 21.

fechar a partir de *El desdén vengado* (1615): *La mayor victoria* (1615-1624), *El mejor alcalde, el rey* (1620-1623), *La esclava de su galán* (1626), *El castigo sin venganza* (1627-1635), *El guante de Doña Blanca* (1631) y *Si no vieran las mujeres* (1631-1632).³

La aproximación cronológica reviste siempre importancia para el estudio de cualquier aspecto de la técnica dramática de Lope. En el caso de las comedias de origen bandelliano parece bastante claro que, clasificándolas según un criterio que tiene en cuenta la importancia de la fábula de la novela en el desarrollo dramático de la traza, se puede afirmar que existe una tendencia hacia una mayor libertad adaptativa por parte del dramaturgo a medida que pasan los años, aunque no se trata de una regla ni se puede hablar de progresión continua: todavía en fecha tan tardía como la de *El castigo sin venganza* Lope lleva a cabo una versión dramática tan fiel a su fuente novelística como lo es esta tragedia, mientras que ya a partir de 1600 se toma notables libertades al adaptar los argumentos italianos.

Como concluía Carrascón en el citado estudio, parece posible establecer tres grandes grupos de comedias, siempre con el *caveat* de que tal clasificación, como todas, constituye también en buena medida una simplificación y una operación subjetiva, por lo que no puede ser más que un rudimentario instrumento de análisis. Se trata de aplicar un criterio taxonómico más cuantitativo que cualitativo, por más difícil que sea medir y comparar algo tan inaprensible y subjetivo como la ‘cantidad de historia’ que Lope saca de una *novella* y la cantidad de materia diegética nueva o de proveniencia diversa⁴ que añade para configurar una comedia a partir de una fuente italiana.

Según ese criterio, una primera modalidad de transposición de la *novella* en comedia es aquella en la que la historia de Bandello proporciona toda la materia prima para la construcción de la trama, materia prima sobre la que Lope se limita a reordenar la secuencia cronológica de los

3 La cronología de las obras de Lope basadas en los *novellieri* sigue siempre a Morley, Bruerton (1968).

4 En efecto habría que tener en cuenta de forma particularizada aquellas obras que, como la citada *El castigo sin venganza* pero también *El mejor alcalde* o *La difunta pleiteada* (Carrascón 2015), adaptan elementos dramáticos provenientes de fuentes diversas y no sólo de las novelas de Bandello, o por decirlo con la útil terminología de Oleza (2009), incluyen en su traza motivos y funciones que no provienen de Bandello sino de otras obras literarias. No menos interesantes son los casos en los que Lope se refunde a sí mismo, como sucede con las parejas constituidas por *El mejor alcalde el Rey* (1620-23), que recupera elementos de *La quinta de Florencia* (1600; aunque los mezcla con materia pseudohistórica de las crónicas de España); y por *Si no vieran las mujeres* (1631-32), una de las obras maestras de Lope, aunque poco atendida por la crítica, que vuelve a poner en juego el argumento de la *novella* I, 18 de Bandello que el dramaturgo había explotado ya más de diez años antes para *La mayor victoria* (1615-1624).

acontecimientos - o la discursiva de su presentación - y a completar algunos elementos accesorios útiles para la funcionalidad dramática y para la traducción intersemiótica a la fórmula específica de la comedia nueva. Así sucede emblemáticamente en *El perseguido*, la primera de las tramas de origen bandelliano, pero también en *La difunta pleiteada*, *La viuda valenciana*, *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, *La quinta de Florencia*, *Castelvines y Montesés*, y *El castigo sin venganza*.

En el polo opuesto se situaría un tipo de comedias en las que la anécdota tomada del cuento italiano constituye solo un motivo, aunque a menudo central o significativo, de la traza, como sucede con *La mayor victoria* y *Si no vieran las mujeres*, *El guante de Doña Blanca*, *La reina doña María*, *El desdén vengado*, *El padrino desposado* y *El mejor alcalde, el Rey*.

A mitad de camino entre ambos modelos queda una serie de obras en las que, sobre el pretexto de una *novella* de Bandello, que da el núcleo o la parte definitoria de la traza, Lope construye toda una complicación de la historia añadiendo los elementos dramáticos necesarios, como sucede en *Los bandos de Sena*, *El castigo del discreto*, *El genovés liberal*, *El toledano vengado* y *La esclava de su galán*.

No es posible por motivos de espacio estudiar aquí estas diecinueve comedias; me limitaré por tanto a analizar, aunque sea sumariamente, dos comedias representativas de los tipos extremos de los tres indicados. En realidad esta exploración tiene por finalidad delimitar mejor de qué hablamos cuando nos referimos a cosas como 'fuente', 'origen', 'influencia' o, desde el punto de vista opuesto, 'adaptación'; o dicho en otros términos: es propósito de estas líneas sondear ese espacio del flujo intertextual, esa especie de agujero negro que con alguna frecuencia somete a extrañas transformaciones los materiales diegéticos que lo atraviesan. Y esto no con la pretensión vagamente estructuralista de encontrar reglas ni mucho menos leyes que rijan de una parte esos tránsitos o de la otra la creación dramática del Fénix, sino simplemente con la intención puramente descriptiva de entender mejor las ocurrencias dramáticas producidas por esa especie de peculiar gramática de motivos y funciones que llamamos para entendernos 'fórmula de la comedia nueva' y con la esperanza de poder construir algún día, a través de un tipo de análisis más lógico-semántico que sintáctico,⁵ un modelo formal de esa gramática.

Las dos comedias de las que me ocuparé, al ser la primera y la última del corpus bandelliano, separadas en su redacción por un lapso de más

5 Es decir, que más que por las secuencias y la segmentación del discurso dramático, en las que se han ocupado con notables resultados en los últimos años maestros de la talla de Marc Vitse, Fausta Antonucci o el mismo Oleza, nos interesamos por descubrir una lógica de la construcción de la historia, si se quiere por un análisis de la forma del contenido y los elementos que la configuran, en la línea en la que se situaban los trabajos de Frida Weber de Kurlat en los años setenta.

de 40 años, reflejan la mencionada tendencia hacia una mayor libertad por parte de Lope en el uso de la materia italiana: la más antigua en mi opinión, *Carlos el perseguido* (1590; en lo que sigue *CarPer*), es la más fiel (entre las dos y probablemente en absoluto) a la *novella* en la que se basa; la última, *Si no vieran las mujeres* (1631-1632; en lo que sigue *Si no*), está bastante más lejana de su modelo narrativo.

Nos ocuparemos primero de la más moderna de las dos comedias elegidas, *Si no*. Es esta obra la segunda adaptación dramática que lleva a cabo Lope de la *novella* I, 18 de Bandello⁶ (Flora 1966, 1: pp. 215-219), adaptación en la que, como ha señalado Villarino (2010), pudo haber influido también, aunque de manera muy difuminada, la fábula de Cupido y Psique procedente de las *Metamorfosis* de Apuleyo. En realidad el motivo de la prohibición de mirar o hacerse ver estaba ya presente en *La mayor victoria*, primera versión lopiana de la novela italiana, aunque con características que lo distanciaban del cuento latino. En esta segunda dramatización, de la novelita que le sirve de base Lope mantiene solo la anécdota pseudohistórica que tiene por protagonista al emperador del Sacro Imperio Otón III y que se puede resumir rápidamente así: en el viaje de vuelta de su coronación en Roma a manos de su primo el Papa Gregorio V, Otón III se detiene en Florencia. Allí durante la misa descubre una joven de tal belleza que se enamora inmediatamente de ella, por lo cual manda a uno de sus servidores que descubra quién es y dónde vive. El criado se entera de que la joven, llamada Gualdrada, es hija de Bellincione, un hombre pobre aunque de familia noble. Otón convoca al padre y le explica que se ha enamorado de su hija, con la que sin embargo no puede contraer matrimonio porque está ya casado, por lo que le pide ayuda para obtener los favores de la joven prometiendo a cambio riquezas y la protección imperial. Como podía suceder en los mundos posibles de Bandello, pero más raramente en los hispánicos, el padre, seducido por estas promesas, lleva la embajada a la joven, quien en cambio, dando muestras de gran honestidad y entereza, le recrimina duramente su actitud y le dice que de ningún modo consentirá en perder su honra convirtiéndose en amante de un hombre casado por más emperador que sea. Sabido esto Otón, se avergüenza de sí mismo y hace casar a Gualdrada con uno de sus gentilhombres dándole una rica dote de tierras y títulos.

Se trata, como se puede ver, de una novela muy corta de las que no faltan en Bandello, poco más que una anécdota. A tan sencilla acción principal Lope añade varios elementos dramáticos fundamentales de la comedia nueva, desde personajes típicos – como los galanes protagonistas y rivales o los criados – a situaciones no menos estereotipadas, para pergeñar la traza que dará origen a dos comedias distintas: centrándonos en la última,

6 Se indica en romanos la parte y en arábigos la novela.

Si no (1637), veamos rápidamente la trama, algo más complicada que la de *Bandello*: Isabela, joven noble, vive en el campo, pues su padre el duque Octavio ha sido desterrado por apoyar al rival perdedor de Otón III en la lucha por el trono imperial. En la primera escena vemos que mientras está de caza con su criada Florela, ve llegar a su galán, Federico, a quien Isabela corresponde; este le intima que se esconda porque está allí cerca el Emperador, que es muy mujeriego y si la viera se enamoraría de ella. Al contrario, Isabela, en cuanto se va Federico descubre su curiosidad por ver al Emperador y va en su busca, aunque cuando lo encuentra, vestido él de cazador, no lo reconoce. Otón, obviamente, se enamora inmediatamente de Isabela, a la que empero no revela su identidad, y en seguida descubre, gracias a un villano que llega oportunamente, de quién se trata, por lo que decide dormir aquella noche en casa del Duque Octavio para poder volver a ver a la joven (lo cual de paso vale un automático perdón para Octavio). Mientras tanto Federico, que no quiere que sus amores con Isabela sean conocidos, niega tener dama alguna, por lo que recibe de Otón la orden de buscarse una. Y ya está todo dispuesto para que se produzca el conflicto: Otón corteja a Isabela e incluso se sirve para ello de la ayuda, bien poco voluntaria, de Federico. Este se muere de celos pero a su vez se ve obligado a fingir que sirve a otra dama, que por consejo del criado gracioso Tristán se concreta en Finea, vieja, fea y estúpida, por lo que si por una parte el Emperador se burla mucho de él, por la suya Isabela empieza también a sentir celos y llega a amenazar a su galán de que se entregará a Otón para vengarse de la traición sufrida. Al final, invirtiendo la situación de la fuente bandelliana para adecuarla a su ámbito axiológico, será el padre de Isabela el que resuelva el conflicto, en primer lugar, al descubrir que su hija está enamorada de Federico y después al pedirle al Emperador que los case, a lo que al fin Otón, descubiertas mentiras manifiestas y verdades ocultas, accede magnánimamente, renunciando a sus deshonestas pretensiones sobre Isabela.

Sobre la breve secuencia de *Bandello*, que es por así decir lineal y sumamente simple, Lope añade como hemos visto los elementos de complicación necesarios para construir el conflicto adecuado a las convenciones de la comedia, que requieren, como primera providencia, un amor contrastado que acabe al fin en boda. Por tanto Lope dota a su dama protagonista de un galán que se tendrá que enfrentar como rival nada menos que con el poderoso al que sirve y que para agravar aún más su ya no fácil situación tiene las ocurrencias (aquí la tenue reminiscencia del Cupido de Apuleyo) de prohibir a su dama que vea al Emperador – excitando así inevitablemente su tópica y femenina curiosidad – y de tratar de esconder su relación amorosa a los ojos de su señor.

Así se origina otra situación tópica, pues como sucede a menudo en la comedia, sin ir más lejos en *Carlos el perseguido*, a la que llegaremos dentro de un momento, al ocultar el galán protagonista sus amores, se ve

en situación de que dos personajes, sus amigos pero también rivales sin saberlo en amor, le pidan sus servicios como emisario amoroso, por no decir alcahuete, para conquistar a la propia dama de Federico. Pero no son solo estas las secuencias de repertorio: en realidad, pese a su clara inspiración bandelliana, la situación inicial en su formulación escénica recuerda a muchas otras comedias de Lope (y de sus epígonos). El poderoso que se antoja de una dama prometida a otro hombre y trata de hacerse con ella legítimamente (*El padrino desposado*) o ilegítimamente (*El mejor alcalde el Rey*) es motivo en la base de muchas trazas que Oleza ha estudiado en el ya citado artículo;⁷ lo mismo la escena inicial en la que se produce el encuentro, y en la que el Señor, escondiendo su verdadera identidad con el traje de caza, se enamora o encapricha de la protagonista, empleada por Lope, por citar solo un caso, en *El ejemplo de casadas*, pero además eco de un motivo popular, el encuentro entre el cazador y la pastorcilla, con diversas manifestaciones folclóricas de la *pastourelle* en adelante.

Es decir, que más allá del motivo inicial que se concreta como fuente de inspiración para Lope en una fuente bandelliana, vemos que la traza completa de la comedia se genera a través de la combinación de una serie de funciones cuya presencia no es difícil rastrear, bajo diversas apariencias, en varias otras obras. Aunque se reconoce intacta en la pieza teatral la traza narrativa de la *novella* - Otón se enamora de una joven y la requiere como amante, pero ella le hace avergonzarse y arrepentirse y para premiar su virtud Otón la casa con un noble de su séquito - la necesidad de crear una comedia con las características por él mismo establecidas la satisface Lope, como hemos visto, imbricando y trenzando a esta sucinta línea de acción algunos otros elementos provenientes de un bien nutrido repertorio de motivos y secuencias.

De otra naturaleza parecen los elementos que Lope añade a la historia de base, mucho más complicada ya originariamente en la versión de Bandello (IV, 5;⁸ Flora 1966, 2: pp. 655-683), sobre la que se funda la otra comedia, *CarPer* (1604), probablemente, repitámoslo, la primera en la que Lope se sirve para sus argumentos dramáticos de la materia novelística italiana. Para resumir al máximo la novela italiana, por falta de espacio nos limitaremos a poco más que citar su título: «Lungo, fortunato e segreto amore di dui amanti, che in grande gioia vissero congiunti insieme per modo maritale. Scopertosi poi il caso loro, per malignità de la duchessa di Borgogna, amendui miseramente se ne morirono».

7 El tema llega hasta Juan de la Hoz con su *Villano del Danubio*; innecesario citar *La quinta de Florencia*, dentro del corpus bandelliano, o *Fuenteovejuna*.

8 Gasparetti (1939, p. 9) indicaba que la fuente de la comedia era la 6 novela de la II parte de las de Bandello. El error se había transmitido a otros lugares y lo repite todavía Carmen Hernández Valcárcel en su página web.

Carlo, noble pero pobre, es secretario del Duque de Borgoña y esposo, secreto por razones de desigualdad social, de la sobrina de su Señor, la señora de Verziero. La segunda mujer del duque, más joven que este, se encapricha del secretario e intenta seducirlo, pero él la rechaza, por lo que la dama ofendida le acusa ante su marido de haberle hecho insinuaciones deshonestas. El Duque, que se fía de Carlo, cree en sus palabras de autodefensa, pero para convencerse de que el secretario no insidia a su mujer le pide que le revele si tiene otra dama. Carlo al fin se ve obligado a contar la verdad y aunque encarece mucho al duque que no lo diga a nadie, este no resiste a las súplicas de su mujer y acaba contándole la relación que existe entre Carlo y la señora de Verziero, su sobrina. A la fementida duquesa, obviamente, le falta tiempo para dar a entender a la sobrina que conoce su situación, con lo que ella, pensando que Carlo la ha traicionado, muere de dolor así que el pobre secretario se suicida acto seguido sobre el cuerpo aún caliente de su amada.

Como afirmaba Gasparetti, según quien «por el desarrollo de la comedia, se puede ver también cómo Lope siguió con toda fidelidad a su modelo» (1939, p. 16), el comediógrafo mantiene la historia, los personajes e incluso algunos de los nombres, junto con toda la ambientación en un ucrónico pero medievalizante ducado de Borgoña,⁹ salvo modificar el final trágico sustituyéndolo con uno feliz, (como por otra parte hará en la mayor parte de sus adaptaciones bandellianas, a excepción de las dos tragedias). Mantiene también la disposición cronológica de los acontecimientos, junto con algunos detalles significativos, como el papel que juega un perrillo en los encuentros amorosos entre los dos esposos secretos, que será el indicio, tanto en *Bandello* como en *Lope*, cuya mención permita a la malvada Casandra hacer saber a la mujer de Carlos que está al tanto de sus relaciones; o la fingida preñez de la que se sirve la Duquesa para disimular su malestar y presionar al duque, urgiéndole con sus innobles deseos de averiguar la identidad de la enamorada del secretario. A tanto llega la fidelidad del comediógrafo que en algunos pasajes particularmente significativos para el desarrollo de la acción sigue incluso muy de cerca el discurso de las conversaciones que, cosa poco frecuente, *Bandello* había escrito en estilo directo, como se puede ver en estas citas enfrentadas:

9 Históricamente la independencia de Borgoña respecto a Francia nos situaría antes de 1300, también por lo que estudiaron los críticos positivistas franceses sobre el poema originario (cfr. Raynaud 1892; Foulet 1963; Whitehead 1961). Por lo que se refiere a nuestra obra, la fidelidad histórica y la caracterización de los personajes en este sentido es como de costumbre irrelevante porque constituye la última de las preocupaciones de Lope.

Bandello, *Novella* IV, 5

(Flora 1966, 2: pp. 656-657; énfasis del Autor)

Io sono forte meravigliata de li casi tuoi, che essendo tu nel fiorire de la tua giovanezza e riputato il piú bello e virtuoso cortegiano di questa nostra corte, come esser possa che ancora tu non mostri amar qualcuna di tante belle dame e leggiadre damiselle che qui praticano. Tu puoi pur vedere che in corte non ci è gentiluomo che con alcuna di queste donne non si intertenga e non faccia, come si costuma dire tra noi, «alleanza», chiamando quella per cugina, quell'altra per sorella, quella per cognata o per consorte o sua grande amica, tutti per l'ordinario fanno il servitore de le dame. Ma tu con nessuna ti dimestichi. Io saperei volentieri onde nasce questa tua salvatichezza. – Carlo allora molto riverentemente in questa guisa le rispose: – *Madama, se io credessi essere degno che alcuna di queste dame si potesse abbassare a mettere i suoi pensieri in me, forse che io arderei talora presentare il mio servizio a una di loro. Ma dubitando, come di leggiero potrebbe accadere, essere disprezzato e che di me si gabbassero, mi fa che io non oso mettermi a quale si sia impresa amorosa.*

Lope, *Carlos el perseguido*

(Vega 1604, f. 30; énfasis del Autor)

Casandra: ¿Cómo es posible que estés | *en lo mejor de tu edad* | y que a toda esta ciudad | alegre esperanza des, || y que siendo agora en ella | *el más galán cortesano* | de ti mesmo seas tirano | y de tu alma noble y bella || pues a ninguna la das, | de cuantas damas hermosas | de merecerte imbidiosas | te miran por donde vas? || *Tú puedes ver si en la Corte | hay agora caballero | natural o extranjero | que como tú se reporte: || todos sirven, todos quieren, | inventan galas, paseos, | justas, sortijas, torneos, | impresas del mal que mueren... || Tú solo en tu soledad | entre todos escondido | siendo el mejor, no has nacido | para amores y amistad.* || Que aun un amigo no tengas | para que en su compañía | puedas pasear un día | y de noche te entretengas... || *¿De dónde nace que seas | tan escaso? ¿Qué es aquesto? | Carlos: ¡En qué confusión me has puesto! | Casandra: ¿Cómo en ninguna te empleas? || Carlos: Señora, si yo creyese | ser digno que alguna dama | – no digo de mucha fama, | mas por humilde que fuese – || su pensamiento humillase | a ponerlo en mí, yo creo | que entonces mi buen deseo | a su servicio inclinase, || mas dudando, como es justo, | ser de alguna despreciado, | vivo tan desconfiado | que no procuro mi gusto, || que de otra suerte no hay duda | que me fuera fácil cosa | cualquiera impresa amorosa.*

En la materia narrativa italiana, por tanto, el dramaturgo encuentra ya predispuestos todos los elementos para crear la historia de una comedia palatina y en este primer ejercicio transemiótico se limita a seguir el texto de partida aplicando solo las estrategias de traducción que en este caso, más que del español al italiano, llevan de la página impresa al escenario.¹⁰ En efecto, modifica Lope la trama original de manera significativa desde el punto de vista de la técnica escénica, principalmente por lo que se refiere a la importancia en el texto de la comedia de la esposa secreta de Carlos. En efecto, mientras en la novela la amante de Carlos va apareciendo solo a medida que su presencia es necesaria para el desarrollo de las tormentosas relaciones entre el Duque, la Duquesa y el secretario, primero en las palabras de este, luego espía por el duque, en fin en la fiesta

¹⁰ Aunque la cuestión no es baladí, diremos solo de paso que el cotejo textual demuestra cómo Lope disponía del texto original de Bandello (la *novella* no se tradujo al español) para la redacción de esta comedia, una de las compuestas en Alba de Tormes donde el dramaturgo tenía a mano la biblioteca ducal. Seguramente no fue la única ocasión en la que Lope pudo inspirarse directamente en el texto italiano de las *novelle*, aunque en otros casos siguiese el de la traducción junto a otros modelos menos evidentes (cfr. Scammacca del Murgu 2015).

de palacio como interlocutora de la duquesa, en la comedia Leonora, como protagonista, ocupa en seguida un importante espacio propio en la escena, con un monólogo de relieve en el primer acto que sirve para aclarar y explicar para el público la verdadera situación, el matrimonio secreto entre ella, hermana viuda del Duque, y Carlos. Por tanto en la *novella* de Bandello no sabemos nada de los amores de Carlo y la signora de Verziere, se nos pone como lectores en el punto de vista del duque y de la duquesa y con ellos vamos descubriendo la situación afectiva del criado, mientras que en la comedia el público está ya al cabo de la calle desde el verso 256 en el que en un monólogo reflexivo inmediatamente después de que su primera conversación con la duquesa le haya alertado, Carlos declara tener en el alma a Leonora. Esto dejando aparte la situación primigenia puesto que en el original francés del siglo XIII el amor del joven por la sobrina (que no hermana) del de Borgoña se tenía que mantener secreto porque la castellana de Vergy estaba casada con otro; Margarita de Navarra en su *Heptameron* y Bandello tras ella habían omitido cualquier detalle al respecto, dejando que fuese el lector quien imaginase las causas del encarecido secreto de las relaciones de ambos personajes y en cambio Lope vuelve a adecuarse a la axiología del universo de la comedia nueva convirtiendo a su Leonora en viuda y haciendo que la causa del secreto en el que se mantiene su matrimonio con el secretario sea solo la desigualdad social que separa a los cónyuges. Lo cual por otra parte, si se mira a dónde conduce una situación semejante en *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, está más que justificado.

Además para ilustrar las asechanzas de Casandra contra el secretario, Lope crea *ex novo* algunos personajes y episodios secundarios que dramatizan el desarrollo de la historia propiciando un embrión de acción secundaria; añade por ejemplo un par de pretendientes a la mano de la supuesta viuda, mujer secreta, en realidad, de Carlos; pretendientes a uno de los cuales el mismo marido se ve obligado a ayudar en sus tentativas amorosas para no despertar sospechas en la tópica situación de 'alcahuete de su propio rival' que hemos visto ya en *Si no*. El último añadido de alguna entidad, pero siempre secundario, es el del hijo de Carlos, un pajecillo que en la corte pasa por huérfano, adoptado informalmente por el Duque, al que cuando se descubre ser hijo del secretario perseguido, la cruel duquesa intenta torturar en venganza de su despecho.

En fin Lope modifica completamente el desenlace para convertir en cómico lo que era trágico en la novela, en la que como hemos visto los protagonistas mueren, mientras que en la comedia la pérfida duquesa es descubierta y castigada por su marido, y Carlos y su mujer son restituidos a su honor y él premiado con honras y riquezas que le permiten por fin declararse marido de su mujer.

Será necesario dejar para otra ocasión un estudio de la tipología de novela que Lope prefiere como base para sus adaptaciones dramáticas.

Lo que sí creo que se puede sacar en claro de este rápido cotejo entre dos comedias distantes unos cuarenta años en su escritura es que si bien a Lope no le faltan ya recursos dramáticos tan temprano como en 1590 para adaptar una obra narrativa de una cierta complejidad al escenario, incluso modificando el final, la práctica de la traducción transémica que ejercita con regularidad durante su carrera le otorga una tal soltura en este género de transformaciones, que al final le basta tan poca materia diegética como la contenida en la novela bandelliana de Otón III y su frustrado amorío para construir una obra maestra como *Si no vieran las mujeres*.

Bibliografía

- Carrascón, Guillermo (2016). «Otra vez sobre Lope y Bandello (I)». En: Funes, Leonardo (ed.), *Hispanismos del mundo: Diálogos en (y desde) el Sur*. Anexo digital, Sección II. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 46-56.
- Carrascón, Guillermo (2015). «Accidenti femminili: la sposa risuscitata». In: Ardissino, Erminia et al. (a cura di), *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 383-395.
- Flora, Francesco (a cura di) (1966). *Tutte le opere di Matteo Bandello*. 2 vols. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Gaspiretti, Antonio (1939). *Las 'Novelas' de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Hernández Valcárcel, Carmen (s.f.). «Presencia del cuento italiano en textos españoles» [en red]. *Master en literatura comparada europea: El cuento europeo y España*. URL <http://www.chvalcarcel.es/MASTER/05%20Italia%20y%20Esp/5.2.htm> (2015-01-07).
- Foulet, Lucien (éd.) (1963). *La Chastelaine de Vergi: Poème du XIII^e siècle, édité par Gaston Raynaud*. 4a ed. Paris: Honoré Champion.
- McGrady, Donald (1985). «Lope de Vega's *El mejor alcalde, el rey*: Its Italian Novella Sources and Its Influence upon Manzoni's *I Promessi Sposi*». *The Modern Language Review*, 80 (3), pp. 604-618.
- Morley, Sylvanus G.; Bruerton, Courtney [1940] (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2013). «'Yo he pensado que tienen las comedias los mismos preceptos que las novelas': de Boccaccio a Lope de Vega». En: Colón Calderón, Isabel; González Ramírez, David (eds.), *Estelas del 'Decameron' en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, núm. monogr., *Analecta Malacitana*, 95, pp. 163-186

- Oleza, Joan (2009). «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español». En: Blecua, Alberto et al. (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: Edición e interpretación*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert; Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 321-350.
- Raynaud, Gaston (1892). «La chastelaine de Vergy». *Romania*, 21, pp. 145-193.
- Scammacca del Murgo, Agnese (2015). «Gli amanti di Verona tra Lope de Vega e William Shakespeare». *Artifara*, 15, pp. 185-212.
- Vega, Lope de (1604). «Comedia del perseguido». En: *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa*. Zaragoza: Angelo Tavano, ff. 28v-69r.
- Vega, Lope de (1637). «Si no vieran las mujeres». En: *La vega del Parnaso*. Madrid: Imprenta del Reyno, ff. 271v-292v.
- Villarino, Marta (2010). «La renovación dramática de Lope de Vega en *Si no vieran las mujeres*» [en red]. En: Rodríguez Temperley, María Mercedes et al. (eds.), *El hispanismo ante el bicentenario = Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas* (La Plata, 27-30 de abril de 2010). URL http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1184/ev.1184.pdf (2014-06-15).
- Whitehead, Frederick (ed.) (1961). *La Chastelaine de Vergi*. Manchester: Saint Martin's.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Juegos y lenguajes de naipes en *Nadie fie su secreto* de Calderón

Paula Casariego Castiñeira
(Universidade de Santiago de Compostela, España)

Abstract Card games were popular in the seventeenth century, especially the *juego del hombre*, played in several European countries but currently lost. Nonfictional and literary works witness the cultural explosion of those games. Specifically in Spanish Golden Age Theatre, the *juego del hombre* was used as main subject in dramas such as *Baile del juego del hombre*, written by Salazar y Torres. Likewise, the card game is frequently referred to in Calderonian *comedias*. The aim of this paper is to analyze the game's particular function in *Nadie fie su secreto*.

Keywords Calderón. Playing cards. *Nadie fie su secreto*.

Las actividades de entretenimiento en el Siglo de Oro despertaron un gran interés y afición entre cortesanos y estamentos populares, buena muestra de ello es el éxito alcanzado por el teatro durante el siglo XVII.¹ No obstante, otras diversiones de lo más variado ocupaban entonces el tiempo de ocio y los días de fiesta en España. Estas generaron toda una literatura en forma de tratados sobre las técnicas y normas, pero también acerca de sus numerosas controversias éticas. Conforme a estos últimos, la naturaleza del pasatiempo determina su valoración moral. Así, los ejercicios nobles, como los olímpicos, son «una forma digna de aprovechar el tiempo libre» (Strosetzki 1998, pp. 1547-1548), aunque los toros, las cañas o el juego de la pelota son algunas de las recreaciones extendidas igualmente bien consideradas. Por la contra, una amplia parte de los juegos de mesa y de azar fueron contemplados como fuente de avaricia y codicia. Esto no impidió en absoluto su generalización y, pese a que no faltaron debates, su universalización originó un fenómeno propio de disposiciones reales regularizadoras y negocios a su alrededor.

1 La autora es beneficiaria de un contrato predoctoral de la Xunta de Galicia. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación de la DGICYT dirigido por Luis Iglesias Feijoo FFI2012-38956, y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TECE-TEI, conocido como TC/12, cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València. Ambos reciben fondos FEDER.

De entre los de azar, los naipes gozaron de especial popularidad en todos los estratos sociales. Su fama fue tal que, entre otras medidas, las barajas estaban reglamentadas según los territorios de la monarquía y, a pesar de las continuas leyes, prohibiciones y penas, los juegos de cartas fueron sumamente prolíficos. La existencia de espacios especializados, como las *casas de conversación*, *casas de juego* o *garitos*, no ayudó a restringir su práctica. De tan habitual, se establecieron prohibiciones para los naipes en lugares como el cementerio de la iglesia de Santa Cruz de Madrid (cfr. García García 1999, p. 24), y su difusión entre la nobleza y familia real tampoco contribuyó a «transmitir a sus súbditos buen ejemplo» (Pino Abad 2011, p. 91).

La variedad de estos pasatiempos era abundante, aunque flux, pintas o juego del hombre se encontraban entre los más practicados y de sus movimientos, trampas y prototipos de individuos asiduos al juego se desarrolló un rico lenguaje especializado o argot naipesco. Como cabe esperar, la presencia de las cartas en la literatura de la época y el ocasional empleo de su jerga es fácilmente rastreable; así, las obras literarias, como el *Quijote* (cfr. Étienvre 1985), o los textos cuya finalidad es la descripción y enseñanza del juego son testimonios de esta diversión.

Desde el punto de vista literario, adquiere una singular relevancia la incorporación del juego y su lenguaje en el discurso poético (cfr. Dale 1940, p. 241) que, más allá del uso circunstancial, desarrolló un subtipo de figura retórica específica, la metáfora naipesca. Esta se presenta como un tropo productivo que, al igual que la simbología de la baraja, cuenta con una amplia gama temática. Su aplicación es frecuente en el ámbito amoroso, lo que dio como resultado la metáfora amorosa naipesca; en el erótico, en el que es común localizarlo en piezas de teatro breve; en el político, campo en el que fructifica la concepción de la guerra como juego; o en el religioso (cfr. Étienvre 1990, p. 64). Todos estos terrenos encierran ejemplificaciones metafóricas de múltiples juegos de cartas, pero, con todo, el juego del hombre fue uno de los más fecundos en sus usos y temas. Este juego es definido por el *Diccionario de Autoridades* como:

juego de naipes entre varias personas con elección de palo que sea triunfo y el que le elige se llama hombre. Hay varias especies de él, jugándose unas veces entre más personas que otras, y con más o menos cartas, con descarte o sin él, y se le dan varios nombres, como la zanga, la cascarella, el cinquillo y otros.

Aunque hoy desaparecido y comparado al 'tresillo' (cfr. DRAE), fue el más popular en el siglo XVII y no solo quedaba fuera de los juegos prohibidos, sino que con él se entretenían cortesanos como don Juan de Austria o el duque de Medinaceli (cfr. Étienvre 1990, p. 166). Este hecho no implica que fuese ajeno a otras capas de la sociedad, aunque, según Étienvre,

no se ejercitaba en garitos y tabernas (1990, p. 166). A pesar de sus complicadas reglas, su práctica y su léxico también eran conocidos por el pueblo; de este modo, «por muy cortesano que sea el juego, se presenta como metáfora popular» (Étienvre 1990, p. 169).

El alto rendimiento de su empleo metafórico se aprecia en su disparidad de aplicación en los géneros literarios. En concreto, en las comedias del Siglo de Oro, el panorama es rico y variado. Las referencias literarias sobre este entretenimiento se extienden desde Lope de Vega, en *El juego del hombre*, a Bances Candamo, en *La piedra filosofal*. Entre ambos, Tirso de Molina, en *Tanto es lo de más como lo de menos*, o Calderón, en *Nadie fíe su secreto*, dan igual muestra de una prolija continuidad. Mientras que determinadas alusiones a esta práctica, como en el entremés *El juego del hombre* de Quiñones de Benavente (Andrés 1991), cuentan con una explicación de la funcionalidad del juego y sus tropos; su significación en otras está aún por determinar, como en *Nadie fíe su secreto*. Por ello, el propósito de este trabajo es el análisis de la función del juego, de la metáfora naipesca y su simbología en esta comedia palatina. De este modo, la aproximación al lenguaje de naipes como parte del *usus scribendi* calderoniano permitirá constatar el empleo de esta tradición literaria por parte del autor y su tratamiento en su estrategia dramática.

En la línea de trasvase de un hábito social y su jerga a la literatura, Étienvre explica que «en la poesía de la Edad de Oro, se habla poquísimas veces, en realidad, *de* los naipes; se habla muchísimas veces, en cambio, *con* los naipes» (1990, p. 15). En el caso de *Nadie fíe*, el acercamiento a sus pasajes sobre dicho juego pone de manifiesto que, si bien la vertiente metafórica de los naipes predomina, la primera alusión al juego del hombre es por parte del gracioso Lázaro y comparte el carácter retórico con el testimonial:

De España vino con nombre,
opinión, noticia y fama
a Parma - esto no te asombre -
cierto juego que se llama,
señor, el juego del hombre.
César el juego aprendió
y un día que le jugó,
teniendo basto, malilla,
punto cierto y espadilla,
la tal polla remetió.
Acabando de perder,
hubo voces y el senado
mirón tuvo en qué entender
si fue bien o mal jugado,
si pudo o no pudo ser.

Con esto nos fuimos luego
y, estando durmiendo yo
en mi cama y mi sosiego,
desnudo se levantó
dando y tomando en el juego
y, habiéndome despertado
cuanto encendido, resuelto,
me dijo muy enojado:
«Si aquella baza le suelto,
reparto y quedo baldado,
luego le atravieso yo
y con cuatro tengo hartas
y hago tenaza o, si no,
vuélvame mis nueve cartas
y venga el que lo inventó».
De aquí, sin duda, ha nacido
su tristeza.
(2016, vv. 226-257)

La convicción de que el juego, calificado con adjetivos ligados al honor y la honra, era procedente de España se indica en el primer verso de esta serie de quintillas. La asociación del entretenimiento con este lugar originario y el gusto español por el juego fueron destacados con frecuencia; así lo entendieron los viajeros extranjeros (cfr. Díez Borque 1990, pp. 221-222) y se plasmó en compilaciones posteriores como *L'Encyclopédie* de D' Alembert y Diderot, en la que, incluso, es relacionado con un supuesto espíritu del pueblo. De la misma manera queda reflejado en el título del libro de sus reglas en castellano: *Reglas y leyes que se han de observar en el juego del mediator, con algunas instrucciones fáciles para que cualquiera pueda aprenderlo por sí mismo, y también las del juego español llamado hombre, y de todos los demás que de este se han formado comparados con el mediator, que es uno de ellos* (1789). A la par, los tratados foráneos sobre sus normas corroboran su fama y su expansión por los diferentes territorios españoles no peninsulares de la época o con estrecha relación con la monarquía española.

Además de la creación hispánica, se percibe una referencia al habitual público de las casas de juego. En ellas, no faltaban discusiones ni comentaristas de los movimientos, aunque la construcción «senado | mirón» podría dar a entender, asimismo, el tipo denominado *mirones*, cuyo objetivo era esperar a que les *diesen barato*, esto es, recibir parte del beneficio del ganador. Al lado de esto, la propia historia popular de los naipes se percibe en «y venga el que lo inventó», puesto que, junto a la demanda de la buena jugada de César, debe considerarse la atribución del invento de las cartas a un supuesto Vilhán (cfr. Étienvre 1987, p. 31; Chamorro

2005, p. 16), personaje citado por diversos autores, como Cervantes, en *Rinconete y Cortadillo* ([1613] 2005, p. 187) o Lope en *El peregrino en su patria* ([1604] 2016, p. 547).

La singularidad de estos versos también radica en el sentido recto de la terminología, *basto, malilla, punto, espadilla, polla, dar y tomar, soltar la baza, atravesar o hacer tenaza*. Así, si bien las referencias al juego y la acumulación del lenguaje naipesco son testimonio de este pasatiempo, la finalidad de este pasaje va más allá de la anécdota ocasional. Mediante esta divagación sobre la pérdida de una partida, el gracioso Lázaro rehuye contarle al príncipe Alejandro el secreto de amor de su amo César; táctica escénica manejada por Calderón en otras de sus obras como *El galán fantasma* ([1637] 2007a, 2: pp. 228-229). Esta historieta relativa a una costumbre de ocio cercana al receptor se revela, por tanto, como estrategia dramática de la guarda del secreto. Así se patentiza en el aparte de Lázaro, «Bien las burlas me han librado | de descubrir el secreto» (2016, vv. 274-275), el cual pone en aviso al público de la certera existencia de un secreto conocido por la figura del donaire y de la mentira.

Este mecanismo de inventiva resaltado mediante aparte, vuelve a ser utilizado en la segunda jornada por Lázaro para el disimulo del verdadero motivo de su aparición en la casa de Ana, amada de su señor. Si antes la burla del gracioso era construida alrededor del juego en sí mismo, ahora solo se habla «con los naipes» (Étienvre 1990, p. 15), pues el fingimiento de una riña y su encubrimiento como portador de papeles ante el hermano de la dama son creados a partir de la metáfora naipesca:

LÁZARO (Muerto soy
si una invención no mejora
mi peligro, porque en fin
quien a tal amparo viene
segura la vida tiene).
¡Ah, follón! ¡Ah, malandrín!
FÉLIX Sosiégate ya y declara
qué ha sido.
LÁZARO Ahí un poco era;
no es nada. Si esto no hiciera,
presumo que reventara.
Sobre el juego me encontré,
porque en efeto yo juego,
y, encontrado sobre el juego,
vida y dinero jugué.
Encontreme al encontrar
con un muy bellaco encuentro;
en efeto yo me encuentro...
(¡Cielos! ¿Dónde iré a parar?)

...con un hombre a quien doy nombre
de hombrecillo, así le nombro,
pues un hombre le da asombro
aunque vive a sombra de hombre.
Y viendo que siempre gano
otras veces que he reñido,
pidiome once de partido
por no reñir mano a mano.
Yo, que los doce miré,
dije: «Armados y en cuadrilla,
de pícaros en gavilla
libera nos, Domine».
Saqué la que me dio ayer
el príncipe - ¡Dios le guarde! -;
al fin no la hice cobarde,
pues que los hice meter
a todos en un portal;
luego los iba soltando
uno a uno y iba dando
su recado a cada cual.
Juntos volvieron después
y dividiéronse en breve,
doce a este lado, a este nueve
y cara a cara los tres.
Para todos me acomodo.
(2016, vv. 1669-1706)

De nuevo, diversos vocablos propios del argot naipesco se distinguen en esta serie de redondillas: *encontrar, juego, hombre, encuentro, ganar, once de partido* y *reñir mano a mano*. En los primeros versos, la antanacsis de *juego* y *hombre*, unida a otros recursos lingüísticos como la *derivatio*, la homonimia y la aliteración,² instauran un discurso dislocado y enrevesado, muestra de la turbación de Lázaro, al que seguirá el relato de la falsa trifulca introducida con lenguaje de naipes: «pidiome once de partido | por no reñir mano a mano». La lucha posterior con esos *once*, número que irá variando y aumentando a medida que transcurre el relato en consonancia con la confusión creciente, *pícaros* encerrados en un portal equipara el enfrentamiento con el reparto de una baraja y los movimientos del juego, evocados mediante el léxico de naipes a través de los verbos *volver* y *dividir*.

La construcción de relatos para mantener el secreto, de vertiente testimonial y literaria, es el objetivo de la metáfora naipesca y su lenguaje

2 Sobre los recursos lingüísticos de este fragmento, véase Casariego (2014, pp. 64-65).

específico en los fragmentos aducidos. No obstante, esta no constituye su única funcionalidad ya que, de acuerdo con los variados campos de aplicación de la figura retórica de naipes, este tropo es un mecanismo de arquitectura dramática para la materia amorosa. Frente a los pasajes anteriores, la metáfora mediante cartas y la compleja tradición simbólica de la baraja son los medios de expresión más fértil para la desgracia en el amor del personaje de raíz popular, el gracioso Lázaro, aunque, como se verá, no le pertenecen de manera privativa:

Yo quedaré cual tahúr
 que, viendo su suerte, toma
 aliento para contar
 pintas, que mil fueran pocas,
 y luego por una carta,
 que estaba encubierta sola,
 sobre su suerte admirado
 la de su contrario topa;
 y el cinco que le estorbaba,
 sirviendo de encaje agora,
 espuela de su carrera,
 hace que las pintas corran.
 Así a mí espadas y bastos
 me turban, gústanme copas
 y, porque no salgo de oros,
 no tengo suerte con sotas.
 (2016, vv. 2212-2227)

La desventura amorosa de Lázaro es articulada en esta secuencia en romance alrededor de dos grandes motivos, el juego, en esta ocasión el de las *pintas*,³ con su argot y los palos de la baraja. Las *pintas*, su movimiento denominado *encaje* o la fortuna cambiante del *tahúr*, quien, a diferencia del *fullero*, solía perder (cfr. Étienvre 1987, pp. 241-265), están en correlación y denotan su derrota en el «juego del amor», tema amoroso naipesco, codificado ya en la tradición cancioneril y de romancero (cfr. Étienvre

3 «Juego de naipes, especie del que se llama del parar. Juégase volviendo a la cara toda la baraja junta y la primera carta que se descubre es la del contrario y la segunda del que lleva el naipe y estas dos se llaman pintas. Vanse sacando cartas hasta encontrar una semejante a alguna de las que salieron al principio y gana aquel que encuentra con la suya tantos puntos cuantas cartas puede contar desde ella hasta dar con azar, que son el tres, el cuatro, el cinco y el seis, sino es cuando son pintas o cuando hacen encaje al tiempo de ir contando, como por ejemplo, si la cuarta carta es un cuatro no es azar sino encaje. El que lleva el naipe ha de querer los envites que le hace el contrario u dejar el naipe» (*Aut.*, s.v. «pintas»).

1990, p. 18).⁴ Junto a esto, su última reflexión acerca de su mala suerte (2016, vv. 2224-2227) se estructura mediante la simbología de los palos de la baraja y de la figura de la *sota*; es decir, la figura del donaire recoge esta tradición simbólica en su metáfora naipesca con la intencionalidad de elucubrar sobre su infortunio amoroso tras el desdén de la criada Elvira.

El simbolismo de los palos de la baraja española procede de unas lejanas raíces. Étienvre (1990, pp. 298-305) explica la particularidad de estos en las cartas españolas, ya que son los mismos que los del tarot, un «juego practicado en Italia ya a mediados del siglo XV y en Francia a principios del siglo XVI» (1990, p. 298). Pese a que esta herencia singulariza los palos de la baraja española frente a las demás cartas europeas, la estructuración del sistema general de las barajas en palos superiores y palos inferiores es común a nivel europeo, de manera que las cartas francesas, alemanas e italo-españolas son variantes nacionales del sistema general (1990, pp. 297-324). Debido a esta variedad, no se ha alcanzado una explicación simbólica única, coherente para todas, y «la significación original de aquellos famosos palos» se revela «perdida ya un siglo después de la aparición de los primeros naipes» (1990, p. 303) por lo que se produce una difícil recuperación.

A pesar de este obstáculo, en el fragmento de *Nadie fíe su secreto*, el significado de *espadas*, *bastos*, *copas* y *oros* no se presenta oscuro y es deducible en relación con las características prototípicas del gracioso. La turbación que *bastos* y *espadas* provocan en Lázaro se interpreta, mediante sinécdoque, como el miedo a los enfrentamientos. A través del mismo recurso metonímico, las *copas* se vinculan con el gusto por la bebida y los *oros*, con el dinero. Así, el miedo, la evasión de conflictos, la afición a la bebida y el materialismo del dinero, características paradigmáticas de este tipo de personaje, quedan representadas mediante metonimia en la metáfora naipesca de Lázaro.

Mención aparte merece la figura de la *sota* pues, frente al rey o el caballo, su simbología es ambigua. En ella confluyen la interpretación de carácter culto de la figura como ‘soldado’ o ‘pueblo’, que sigue el modelo jerárquico de la sociedad apreciable en las demás, y la representación de la mujer, una simbología popular que «ya no se integra estrictamente en una jerarquía» (Étienvre 1990, p. 308). Dicha representación no se corresponde con una imagen femenina idealizada, sino con una figuración erótica o degradante. *Sota*, así, alcanza este valor, por lo que Lázaro expresa su escasez de relaciones con mujeres debido a su falta de dinero.

En contraposición a estos usos por parte de la figura del gracioso, la metáfora naipesca también es utilizada por personajes de condición

4 El tema amoroso naipesco es también usado por Calderón en otras obras y en personajes en condición de gracioso, como Rústico, en su cancioncilla de *El laurel de Apolo* ([1664] 2007b, 3: p. 958).

elevada.⁵ En *Nadie fíe*, la codificación del tropo por parte del príncipe Alejandro Farnesio, amante rival de su secretario César, manifiesta la diferencia de significación de la figura retórica en función del emisor:

ALEJANDRO Don Arias, hoy se encierra
 en tu pecho mi gusto,
 no es aquesto en amor término injusto,
 una curiosidad es solamente;
 confieso que parezca impertinente.
 Cuanto a César pasare con doña Ana
 me has de decir, que, si por él allana
 mi honor que no la quiera
 y no puedo jugar, aunque picado,
 quiero mirar los lances desde afuera.
 (2016, vv. 792-801)

Acorde con el carácter de la metáfora, el léxico relacionado con el juego, *jugar*, *picado* y *lances*, encuadra el discurso. En contraste con los ejemplos anteriores, no se desarrolla ninguna alusión referente al propio juego, sino que, mediante la terminología, Alejandro establece una concepción del amor y su papel en la comedia. El príncipe, que acaba de descubrir el amor correspondido entre su secretario César y doña Ana, quiere ser conocedor de los acontecimientos ya que no puede formar parte de ellos. De tal forma, en primer lugar, la metáfora es empleada para expresar la idea del amor como juego, que, como se adelantó, está ya codificado en la tradición cancioneril y de romancero. Además, el tema amoroso naipesco es consolidado mediante la palabra *picado*, término referente a los sentimientos de Alejandro, ya que, por un lado, este adjetivo describe al jugador instigado al envite y, por otro, al hombre enamorado de una mujer.

En segundo lugar, esta concepción amorosa expresada por Alejandro en la primera jornada se establece como recurso de planteamiento de la acción, pues orienta al receptor sobre el ritmo de la comedia. A lo largo de toda la obra, Alejandro, *picado* en el juego del amor, intentará entorpecer los encuentros de los amantes hasta que decide vencerse a sí mismo. En este sentido, dicho ritmo está marcado por los obstáculos construidos por Alejandro y por la superación de estos imprevistos por parte de César, quien, sin faltar a la lealtad debida al príncipe, los atribuye a su mala fortuna. Los impedimentos a los que se enfrenta César están entendidos, de esta manera, como *lances* o movimientos del juego del amor a partir de la metáfora naipesca de Alejandro. De modo simultáneo, el molde métrico

5 Calderón también emplea el tema amoroso naipesco en personajes de condición elevada de otras obras, como doña Ángela en *La dama duende* ([1636] 2006, 1: p. 819).

que encuadra la figura retórica de naipes se revela elocuente, pues la combinación de versos de arte menor con arte mayor de la silva está en estrecha correspondencia con la dinámica surgida del binomio formado por las dificultades y su vencimiento.

En conclusión, la enorme afición a los juegos de cartas en el siglo XVII desembocó en su incorporación a la literatura de manera nada anecdótica. Su uso figurado concibió un tropo con entidad propia, la metáfora naipesca, que generó una constelación retórica específica inscrita en la tradición cancioneril y de romancero. Calderón dispone de ella como un material más de creación en sus obras que en la comedia palatina *Nadie fíe su secreto* adquiere especial relevancia. Junto a la descripción testimonial, este subtipo de figura retórica, amoldada al emisor, constituye una estrategia dramática que conforma el enredo. De este modo, el personaje noble, Alejandro, instauro el ritmo de la comedia mediante el tema amoroso naipesco, de antigua tradición, a partir del lenguaje de cartas. El gracioso Lázaro, por su parte, acomoda la metáfora de naipes a la articulación de engaños que permiten la conservación del secreto de amor de su amo y a la temática amorosa enraizada en dicha tradición. Esta, no obstante, se engarza con la simbólica de los palos de la baraja y de la sota cuya interpretación está en consonancia con la caracterización de los rasgos prototípicos de la figura del donaire y, a diferencia de las referencias del príncipe, su fin es la comicidad. La versatilidad de esta metáfora permitió, pues, la creación literaria mediante formulaciones vinculadas a una costumbre extendida y reconocible por todas las esferas sociales. No cabe duda, por tanto, de la importancia del lenguaje naipesco que, lejos de ser marginal, fue incorporado al discurso poético calderoniano como configurador de un subtipo de tropo rentable para el poeta.

Bibliografía

- Calderón de la Barca, Pedro [1636] (2006). «La dama duende». En: *Comedias*, vol. 1. Edición de Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro [1637] (2007a). «El galán fantasma». En: *Comedias*, vol. 2. Edición de Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro [1664] (2007b). «El Laurel de Apolo». En: *Comedias*, vol. 3. Edición de Don W. Cruickshank. Madrid: Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro (2016). *Nadie fíe su secreto*. Edición crítica de Paula Casariego Castiñeira [tesis de doctorado]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

- Cervantes, Miguel de [1613] (2005). «Rinconete y Cortadillo». En: *Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 161-215.
- Chamorro Fernández, María Inés (2005). *Léxico del naípe del Siglo de Oro*. Gijón: Trea.
- Dale, George Irving (1940): «Games and Social Pastimes in the Spanish Drama of the Golden Age». *Hispanic Review*, 8 (3), pp. 219-241.
- Diccionario de Autoridades [1726-1739]* (1990). Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro. Edición facsímil. 3 vols. Madrid: Gredos.
- Díez Borque, José María (1990). *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- DRAE. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. URL <http://dle.rae.es> (2015-01-04).
- Étienvre, Jean-Pierre (1985). «Paciencia y barajar: Cervantes, los naipes y la burla». *Anales de Literatura Española*, 4, pp. 131-156.
- Étienvre, Jean-Pierre (1990). *Márgenes literarios del juego: Una poética del naípe: Siglos XVI-XVII*. London: Tamesis Book Limited.
- Étienvre, Jean-Pierre (1987). *Figures du jeu: études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne: (XVI^e-XVII^e siècle)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- García García, Bernardo (1999). *El ocio en la España del Siglo de Oro*. Madrid: AKAL.
- Pino Abad, Miguel (2011). *El delito de juegos prohibidos: Análisis histórico-jurídico*. Madrid: Dykinson.
- Quiñones de Benavente, Luis (1991). *Entremeses*. Edición de Andrés Christian. Madrid: Cátedra.
- Reglas y leyes que se han de observar en el juego del mediator, con algunas instrucciones fáciles para que cualquiera pueda aprenderlo por sí mismo, y también las del juego español llamado hombre, y de todos los demás que de este se han formado comparados con el mediator, que es uno de ellos* (1791). Madrid: Imprenta de González.
- Strosetzki, Christoph (1998). «Ocio, trabajo y juego. Aspectos de su valoración en algunos tratados del Siglo de Oro». En: García de Enterría, María Cruz; Cordón Mesa, Alicia (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996). Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 1547-1554.
- Vega, Lope de [1604] (2016). *El peregrino en su patria*. Edición de Julián González-Barrera. Madrid: Cátedra.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno

Del teatro de Goldoni a la comedia
de Figurón de José de la Concha en el siglo XVIII

Karin Chirinos Bravo
(Università degli Studi di Catania, Italia)

Abstract The aim of this article is to explore the boundaries between the Venetian theater of Carlo Goldoni and the *comedia de Figurón*, genre of the Spanish Golden Age. We have select one play *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno* (1791) of José de la Concha wich bears a closer resemblance to the plays of Goldoni in the 18th century. A comparative study may also be attempted, which relates the *comedia de Figurón* of José de la Concha to his predecessors in the Italian theatre Carlo Goldoni.

Sumario 1 Introducción. – 2 Goldoni en la comedia de Figurón del Siglo XVIII. – 3 La comedia de figurón de José Concha: *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno*.

Keywords José de la Concha. Carlo Goldoni. Figurón comedy. Theatre.

1 Introducción

Este breve trabajo espera demostrar la influencia del teatro de Carlo Goldoni en el teatro español del siglo XVIII, y concretamente profundizar el estudio en la recepción de este teatro en una ópera española de José de la Concha: *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno* (1791) perteneciente a la comedia de figurón, subgénero dramático generado en el Siglo de Oro español a partir de la comedia de capa y espada – muy cercano al género dramático de la farsa – y que puede ser considerada una especie nueva de teatro cómico. El nacimiento del género en el teatro clásico español está relacionado con el hecho de que siempre solía quedar un ‘galán suelto’, burlado al final de una pieza de capa y espada, siempre fundada en un enredo de tipo amoroso. El género abarca los siglos XVII, XVIII y principios del XIX. El primer autor de este género puede considerarse Alonso de Castillo Solórzano. Poco a poco a la comedia de figurón se le fueron agregando rasgos cómicos hasta transfor-

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-37 | Submission 2015-10-06 | Acceptance 2016-05-30
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

mar a ese galán suelto en un arquetipo de lo risible, en una personalidad con frecuencia afeminada (como en *El lindo Don Diego*) o propietaria de rasgos ridículos, frecuentemente emparentados con el aldeanismo provinciano (don Diego y su primo don Mendo vienen de Burgos). Muchos de ellos son vascos o montañeses, imbuidos de un grotesco orgullo nobiliario.

En Italia, durante los años cuarenta y sensenta del siglo dieciocho – décadas antes de que se escribiera en España la obra en cuestión – el dramaturgo veneciano Carlo Goldoni, logró una buena aceptación en los teatros de Italia. De esta forma se fue dando a conocer en los escenarios líricos de Europa, lo que abrió el camino y facilitó considerablemente la difusión de sus colecciones de comedias, así como de las ediciones sueltas. Las recopilaciones italianas, tanto las revisadas por el autor como las piratas, llegaron en el momento justo a distintos focos culturales del continente. La crítica literaria, cultural y social vio en Goldoni un paradigma de los ideales burgueses que debía fomentar la ilustración.

Más que un teórico, Goldoni fue, sobre todo, un hombre de teatro cabal, que en ningún momento, ni en los primeros pasos de la reforma, ni en los sucesivos, perdió de vista a su principal interlocutor: el público. Para éste exclusivamente escribía, consciente de la necesidad de amoldarse a su gusto, si quería que su mensaje de autor ‘comprometido’ surtiera el efecto de utilidad que se había propuesto. Por este motivo hacía caso omiso de los preceptos de quienes pretendían dictar leyes de gusto universales y eternas, sin reparar en que los gustos de las naciones no son los mismos y pueden cambiar, por lo cual es conveniente dejar al público dueño de su propio gusto, así como lo es de la manera de vestirse y de hablar (cfr. Goldoni 1935-1956, 1: pp. 761-774).

Para el dramaturgo veneciano, conformarse al gusto del público significaba educarle radualmente en el plano moral, social, literario, sin violentas interferencias del autor. De ahí la impropiedad de que éste tuviera que adecuarse indiscriminadamente a supuestas reglas clásicas, las cuales surtirían el efecto contrario de hacer la pieza incomprensible para el público actual, y, por consiguiente, inútil (Goldoni 1935-1956, 1: pp. 761-774)

Por lo que respecta a la presencia de Goldoni en España, ésta como la de diversas manufacturas, sociedades y academias implantadas aumenta; como una moda típicamente burguesa e ilustrada que ha crecido al amparo de los vínculos políticos existentes en la época entre Italia y España. De modo que ya en 1753 se canta la primera ópera goldoniana *La maestra di buon gusto*, en italiano, de la que se tiene noticia en los escenarios comerciales españoles y a partir de esta fecha se suceden los estrenos de otras obras en la corte y los coliseos con bastante éxito: *Il conte Caramella*, *Il filosofo di campagna*, *Le nozze*, *La diavolesa*, *La ritornata di Londra*, *Le pescatrici* y *La Cecchina*, algunos de los cuales, especialmente los dos últimos, se constituyen en auténticos éxitos durante esas primeras temporadas y hasta varias décadas después.

Según García de Villanueva, conviene saber que «los Soberanos de Parma y Nápoles, en nuestros tiempos han protegido con el mayor esmero el teatro: el primero manteniendo a sus expensas una compañía de personas honradas para la ejecución de las piezas de mérito, y el segundo autorizando y aprobando la erección de un teatro, a que se dedican los caballeros de aquella nación» (1802, p. 33).

Es sumamente significativo descubrir que entre las muchas traducciones que se hicieron y existen de las obras de Goldoni, en el siglo dieciocho la parcela española fue una de las más importantes, después de la alemana, que representó un caso realmente excepcional (cfr. Pagán Rodríguez 1997, p. 35).

La importación de óperas italianas en España no sorprende si se tiene en cuenta que Goldoni estuvo en la corte de Parma al servicio del duque, el infante don Felipe de Borbón (1748-1765), de quien recibió una renta vitalicia y en cuyo palacio se estrenó, en 1757, una de sus mejores obras con música de Duni: *La buona figliuola*. La corte del ducado gustaba asimismo de las obras declamadas, como apuntaba antes García de Villanueva, y en especial del autor veneciano, traduciéndolas para el entretenimiento de la duquesa que era de origen francés (Goldoni 1935-1956, 14: p. 420).

Por otro lado, el dominio español en Italia gozó, a partir de 1735, de gran florecimiento cultural durante el reinado de Carlos III en Nápoles y Sicilia. Durante las siguientes décadas el movimiento de mercancías, riquezas y hombres aumentó considerablemente. Así, Goldoni se dio a conocer en España tanto en los coliseos comerciales como en los aristocráticos salones de teatro de la época. El mercado musical de Barcelona y Madrid permitió la entrada gradual de sus dramas jocosos y de sus comedias, según avanzaba el siglo.

Por último, es enormemente significativa la presencia del teatro cantado de Goldoni en España dado que impulso en esa época el desarrollo de una serie de cambios en el ámbito teatral; se había creado un tipo de trabajo nuevo, un estilo de interpretación y una estética propia de los nuevos ideales ilustrados. El espectador inteligente había optado por la fórmula de 'aprender deleitándose' y Goldoni había sabido darle vida con sus dramas jocosos u óperas cómicas. Era la primera vez que un ideal como el ilustrado se transformaba en un producto vendible y consumible, propio de todas las naciones modernas, y que un hombre aprovechaba la ocasión para crear un modelo europeo capaz de educar y divertir a todos. En ese momento el espectáculo teatral se abre a capas populares y se convierte en una mercancía cultural, sujeta a las leyes de la oferta y la demanda. Sucesivamente, todas estas modificaciones sociológicas con respecto a la actividad teatral van a ir imponiendo, a lo largo del siglo XVIII, toda una serie de modificaciones literarias con respecto a formas y concepciones más tradicionales de representar el teatro. En este sentido, se puede decir que el teatro veneciano va ir progresivamente afirmando la necesidad de su dimensión pública; hecho que determinará, como en el resto de Europa,

el nacimiento del teatro burgués. En esta línea de afirmación del teatro veneciano, se enmarca la actividad literaria de Carlo Goldoni y su empeño de renovación con respecto a los usos y costumbres de la Venecia de su época. El teatro del gran comediógrafo de la Ilustración en Italia, Carlo Goldoni (1701-1793), fue considerado, tanto en su país como en el resto de Europa, un fenómeno cultural importante en su época; para unos fue un teatro que buscaba mostrar los elementos cotidianos de la vida burguesa. Para otros, en cambio, fue un teatro cuyos mejores triunfos partían de las progresivas innovaciones escénicas del autor, unidas a una visión crítica y didáctica de los defectos más destacados de la sociedad contemporánea. Sea como fuere, el hecho es que fue un autor muy leído y representado por sus contemporáneos en distintos países.

Este ideal de teatro goldoniano llegó a España y puede ser considerado uno de los elementos que contribuyó a la transformación de un tipo de teatro del siglo XVIII: la comedia de figurón que acaba transformándose en una clase de comedia que se puede llamar 'de costumbres'. Este cambio en este tipo de comedia se evidencia en la obra: *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno* de José de la Concha - autor que además tradujo diversas obras de Carlo Goldoni - donde asistimos a la apoteosis de las virtudes de la nueva clase social, la burguesía.

En esta época, como señalábamos antes, asistimos a la disolución de la comedia de figurón, género que en ese momento contaba ya con más de un siglo de vida, y que acaba transformada en una clase de comedia que podemos llamar 'de costumbres'. En ella, aunque no veamos cumplirse las discutidas unidades neoclásicas, hay bastantes puntos de contacto con la nueva estética; sin embargo, en lo ideológico (lo referido sobre todo a ideas sociales) la veremos haciéndose eco de un pensamiento conservador o reaccionario.

En la época en que Concha escribe sus obras de figurón ya ha calado en España un género de comedia llamada 'sentimental' o 'género serio', que no deriva de ninguna forma de comedia del Siglo de Oro, pero que a la postre suponía una ruptura - o mejor una readaptación - de la dicotomía aristotélica comedia/tragedia y que provenía de Francia e Inglaterra, donde las condiciones sociales habían madurado antes para que se produjera este tipo de teatro. Guillermo Carnero explica las razones de su nacimiento:

La burguesía, protagonista ascendente de la vida económica y cultural del XVIII, no podía aceptar las convenciones de un teatro que como el clásico, obedecía a una visión aristocrática del mundo, y en el que el género elevado y digno, la Tragedia, estaba dedicado a personajes aristocráticos, siendo los de otras clases sociales objeto de tratamiento degradado de acuerdo con el modelo cómico. La marginación de la clase media como objeto de un teatro serio (o sea, acorde con el modelo trá-

gico) era incompatible con su protagonismo social contemporáneo y con su demanda cultural y teatral. La burguesía no podía identificarse con los personajes trágicos ni con la imagen que de su propia clase daba la Comedia. Necesitaba un teatro que le representara con la máxima dignidad literaria, y encontrara recursos dramáticos en su misma realidad social. Esos recursos no podían ser de carácter heroico ni cómico, sino realista, de acuerdo con los ideales y conflictos propios de una clase que se autodefine en tres terrenos: el de la moral (una ética sustentada en el matrimonio y la familia), el de la economía (las actividades comerciales, industriales y financieras) y el del Derecho (aspiración a un estado igualitario en lo jurídico frente al sistema estamental). (1983, p. 42)

En esta misma época llegan a España desde Italia las grandes comedias goldonianas, sin lugar a dudas, un reflejo de la realidad social de su época, y, por consiguiente, el realismo, a todos los niveles, permea de lleno su obra. Se puede afirmar que, de una forma rotunda por primera vez en la historia de la 'alta' comedia italiana, la realidad se erige el elemento innovador de la poética teatral.

Realidad, Mundo y Teatro son, pues, para el dramaturgo veneciano una misma cosa, vista, analizada y recreada desde puntos de vista diferentes. Es decir, la actividad dramática de Goldoni nace de la observación libre, atenta y directa de la realidad humana y social de su sociedad y de la voluntad de mejora social e individual. Una reforma moral junto a la voluntad didáctica y moralizante, contenida en sus textos y procedente también de una 'moderna' y novedosa concepción de la vida, de las enseñanzas y de la moralidad civil, más acordes con los nuevos postulados filosóficos instaurados por la burguesía llegarán a España a través del dramaturgo veneciano.

2 Goldoni en la comedia de Figurón del Siglo XVIII

Indudablemente, fue Carlo Goldoni el autor extranjero más presente en los escenarios españoles de la segunda mitad del siglo XVIII, por el número de piezas adaptadas y por las continuas reposiciones de éstas a lo largo de los años. Giuseppe Cario Rossi (1967, pp. 281-286), al analizar la interpretación contemporánea dada por los críticos españoles de teatro o de literatura o de historia de las costumbres en general, a los valores humanos y sociales de las obras de Goldoni, ha llamado la atención sobre la crítica más consistente, que fue la que llevaron a cabo los jesuitas que se habían refugiado en Italia; éstos, además de ser buenos conocedores de la literatura y de la cultura en general de ambos países, tenían una gran autoridad sobre el tema, siendo ellos mismos escritores de piezas dramáticas, de las cuales se servían para su labor educativa e, incluso,

de catequesis. Entre aquéllos, el estudioso italiano recuerda a Esteban de Arteaga, que reconocía el gran mérito teatral y ético de la obra goldoniana, negándole, sin embargo, profundidad psicológica; a Juan Andrés, a menudo contradictorio en sus juicios, que admitía el valor del veneciano, incluso en el extranjero, pero, como muchos otros críticos posteriores, le reprochaba no haber llevado a cabo un buen 'trabajo de lima'; a Antonio Eximeno, quien subrayaba la importancia de su reforma teatral; a Francisco Javier Lampillas, que al pronunciarse positivamente sobre este mismo tema, recordaba la importancia de la comedia española del Siglo de Oro en la génesis de la producción goldoniana (cfr. Rossi 1967, pp. 281-286).

Para demostrar la importancia de Goldoni, figura clave del teatro del siglo dieciocho en el ámbito cultural español basta realizar una aproximación al estudio de conjunto de la vida y circulación del libro goldoniano en España. Así, encontramos que la publicación de las comedias goldonianas no fue la primera de un autor contemporáneo que se distinguía por sus ideales ilustrados. En cambio, sí fue la primera edición de un ilustrado que escribía comedias en la época y las editaba con una visión completamente distinta a la de los demás.

Las ideas burguesas determinaron el proceso y el producto del libro goldoniano. Por esta razón las colecciones de las obras de Goldoni realizadas en vida, sirven al mismo tiempo para difundir y consolidar una reforma en el teatro de Italia, como para divulgar y afianzar un inventario variado de propuestas creativas en los teatros del continente; y a que los traductores de Goldoni - entre ellos José de la Concha - hicieran suyo otro de los temas constantes en la producción goldoniana - desarrollado desde un nuevo punto de vista que excluía toda relación con la antigua dramaturgia - el de las problemáticas referibles a la familia - institución en crisis en la Venecia de entonces -, ya sea en la relación entre los cónyuges, ya sea entre padres e hijos, y el consiguiente tema de la educación de los jóvenes. Desde las primeras comedias reformadas, Goldoni había empezado su análisis de la crisis de la familia denunciando los males más comunes (la ausencia de guía, la unión desigual, el sistema del cortejo, la mala educación, hipócrita y mogigata, impartida a los hijos, el juego), y presentando el antídoto en modelos de comportamiento recto en lo social y moral. Este tema iba a encontrar en España un humus más que propicio para su desarrollo, puesto que interpretaba una de las finalidades fundamentales perseguidas por el vasto programa racionalista y regenerador de la Ilustración, el de la revisión de la función del súbdito, y, por vez primera, la de la mujer en el contexto social.

En España, en el siglo XVIII, cuando la comedia de figurón ya estaba establecida como subgénero dramático se produce un cambio en ésta: la especialización del tipo de figurón en lo que se refiere a su origen geográfico y social y que también afecta a otras características suyas.

En los figurones del siglo anterior, dejando a un lado sus variaciones o semejanzas en el aspecto psicológico, estos personajes tienen todos un

denominador común: el pertenecer al estamento de los hidalgos. Pero notamos que a medida que la comedia de figurón va avanzando en su trayectoria, los figurones que aparecen en ella son cada vez más parecidos entre sí en cuanto al lugar geográfico de donde provienen, que suele ser el norte de España. Si al principio encontramos figurones castellanos, como don Lucas (tanto el de Castillo de Solórzano como el de Rojas) o don Diego, progresivamente los norteños van invadiendo la comedia de figurón: leoneses, asturianos, vizcaínos, santanderinos, o a veces simplemente ‘montañeses’, incluyendo en este vocablo cualquier norteño rústico. Aunque no son los únicos tipos satirizados, la abundancia de ellos es manifiesta hasta el punto de que podemos hablar de un tipo de figurón favorito en el siglo XVIII. Primero como complemento a la sátira de la hidalguía y luego como tema primordial, el tema del rústico en la capital es frecuentísimo en la comedia de figurón del XVIII. Las razones son también socioculturales. Carmen Martín Gaité, buena conocedora de las costumbres dieciochescas, dice sobre esta cuestión: «La dicotomía noble-plebeyo se iba desplazando hacia otra escala de valores representada por la contraposición entre el estilo provinciano y el cortesano» (1972, pp. 27-28). Es decir, se agudizaban las diferencias entre los lugares depauperados de donde provenían los figurones y la capital, en lucha creciente por ofrecer comfort y perder su aspecto de pueblo inhóspito. Sobre este punto escribe también Caro Baroja:

El figurón sirve para hacer censura de costumbres e ideas. Acaso, a veces con un exceso de desdén hacia la gente del campo, por parte de la gente de ciudad. En otras palabras, los madrileños castizos se burlan de los aldeanos, sobre todo del norte. Podría sospecharse que estos ataques no han gustado a algunas personas que, siendo chapadas a la antigua, provenían de las nobles Montañas. (1944, p. 136)

Sin embargo después de la segunda mitad de siglo XVIII se escriben algunas obras en las que la visión del montañés que llega a la ciudad cambia en un sentido favorable a aquél. Esto ocurre muy claramente en dos obras de Luis Moncin *El asturiano en Madrid y observador instruido* y *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*. En estas obras existe una evidente recurrencia al antiguo tópico de la alabanza de aldea y menosprecio de Corte. También se muestra una figura positiva del norteño en la obra de José de la Concha *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno*. En esta obra – que analizamos en el punto tres de este trabajo – el figurón es vasco, burgués. Nada tiene que ver este personaje con el tipo tradicional del vizcaíno de entremés y por supuesto, habla correcto castellano.

Sin embargo no hay que perder de vista que avanzado el siglo XVIII se revaloriza en todo el continente, siguiendo la línea rousseauiana, el

hombre sencillo, rústico, natural.

También dramaturgos como Moncín o Concha, aparentemente seguidores de Cañizares, toman de él la vieja comedia de figurón, ya algo transformada por sus manos, y acaban de consumir el cambio, pero no sólo con mucho menos arte cómico que el madrileño, sino además en una línea de pensamiento mucho más tradicional o incluso opuesta al moderado aperturismo de Cañizares. Si las comedias de Moncín y Concha son más 'modernas' que las de aquél, es porque reflejan un estado de cosas que sólo pueden darse en el último tercio del XVIII: modas que se iniciaban en la época de Zamora y Cañizares y que en la de estos autores estaban ya en su apogeo, y la vuelta a viejos valores antes criticados o vistos con poca simpatía por el autor de *El dómine Lucas* y aun por dramaturgos anteriores, tales como la hidalguía, las costumbres rústicas, el sometimiento de la mujer, etc., que son ahora defendidos por la clase burguesa en alza. Así, los antes burlados figurones se vuelven héroes y los ridiculizados son ahora sus oponentes. Aunque algunas críticas como Olga Fernández Fernández señale que es eso justamente lo que conlleva la destrucción de la comedia de figurón (cfr. Fernández Olga 2005, p. 181) y a su posterior transformación en una comedia de costumbre.

3 La comedia de figurón de José Concha: *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno*

En la obra de José de la Concha *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno* encontramos que el figurón se llama don Canuto Ezaberrí y el nombre de pila es lo único realmente ridículo que tiene. Nos hallamos ante un figurón sumamente atenuado. Su aspecto apenas es risible y ello queda muy claro en la acotación que precede a la aparición de don Canuto: «Y éste viene vestido de militar ridículo, pero no con exceso» (1791, p. 6). Concha intenta hacer de su figurón un personaje más digno que grotesco. Por otro lado, su carácter supuestamente extravagante no lo es tanto, ni mucho menos: es directo y sincero, pero no descortés (sólo puede parecerlo un poco en una ocasión en que toma asiento antes de que se lo ofrezcan) pero por lo demás, no lo vemos grosero ni zafio, sino sensato e inteligente. Además es rico – mayorazgo con más de 30.000 ducados – con lo que la vinculación con el tradicional hidalgo famélico se esfuma totalmente; por si fuera poco, es generoso y esto sí que acaba de alejarlo de las características figuroniles más genuinas.

La mejor caracterización del personaje la hace él mismo en un autorretrato lleno de sinceridad y dirigido a su futura esposa:

Mi persona ya la veis,

gracias a Dios, sano y bueno,
sin que haya tenido nunca
un alifafe en mi cuerpo,
que no es menor circunstancia
para un grato casamiento.
El personal ya está listo,
y aunque mi vestir contemplo
es algo antiguo, la moda
sólo es de cascos ligeros
heredera., y yo, señora,
los míos están muy tiesos,
pues hijo allá de Vizcaya
sólo a mí gusto me adecuo
siguiendo mi voluntad;
pasemos ahora a mí genio
que confieso no es del día,
pero explicároslo quiero:
yo tengo ciertas ideas
sin perjuicios, no molesto
a nadie, sólo que en los casos
que en la mente me prevengo
gusto que me sigan todos
los que mando, no por esto
querré que vos los sigáis
porque enterado me encuentro
que es la mujer otro yo
y que mandarla no debo
como a un criado, mas si
hecho por la endemoniada,
me daréis un buen consejo,
en la casa mandaréis
y arbitra de cuanto tengo,
dueña podéis disponer
en todo, mas con arreglo
a el estado y los caudales
que yo hartó que hacer tengo
con mis haciendas y tratos.
(Concha José 1791, pp. 8-9)

Don Canuto parece coincidir con los figurones de su contemporáneo Moncín en su apego a la tradición y su desprecio a las modas, pero también encontramos notables diferencias que los separan: su moderación, la confianza en la futura esposa. Esta comprensión hacia la educación moderna de la mujer urbana está en las antípodas del anticuado y malicioso antifeminismo de don Crisanto y más aún de don Higinio. Don Canuto es un hombre de valía, pero su autoestima no tiene la arrogancia de los personajes de Moncín:

D. CANUTO Y así déjate de cuentos
y fía de que me burlen
mas sabes mi genio
que es extraño, extravagante,
y poco agradable, entiendo
que hago las cosas de forma
que no hay quien diga que yerro. (1791, p. 3)

Si don Canuto parece algo tosco, es más que nada por comparación con los relamidos petimetres. Precisamente un petimetre, don Hipólito Venturque, es quien verdaderamente se lleva la parte del ridículo con que la comedia clásica, y la de figurón también, castigaba al personaje negativo, aunque tampoco podamos decir que Concha cargue excesivamente las tintas con él (no hay exceso de ridículo por ninguna parte). Don Hipólito se contrapone al hombre de bien que es don Canuto. De él parte la idea de dar una paliza al vizcaíno, pero este se defiende bien con palos (no toma la espada pues maneja mejor estas armas al uso de su país (1791, pp. 22b-23).

En cuanto al tipo de figurón que es don Canuto, éste tiene sus raíces en el don Domingo de don Blas de Alarcón y, sobre todo, en el más cercano don Cosme de *Yo me entiendo y Dios me entiende* y en el don Lorenzo de *El honor da entendimiento* - obras de José de Cañizares -, en lo que toca al conflicto de honor y la comprensión hacia la esposa (cfr. Fernández Olga 2005, p. 203). Don Canuto es un hombre moderado, estamos ante la burguesísima virtud del justo medio y la sensatez resplandece. Nada de soluciones drásticas, ni al estilo de Calderón ni al del rudo montañés. A la esposa no le cuesta trabajo serle fiel a este marido, que esta vez sí demuestra tener buenas prendas, al menos mejores que los estrictos y malhumorados montañeses de Moncín.

Sin embargo, como todo parece demasiado fácil para la felicidad conyugal, a don Canuto se le ocurre que tal vez su mujer le quiera sólo por el caudal y se inventa una increíble historia con montaje teatral: hace aparecer a un criado diciendo que es él el verdadero don Canuto y que el que sabemos verdadero don Canuto es un impostor y para colmo delincuente. La esposa, llena de virtud y amor conyugal, dice que seguirá a su falsario marido cueste lo que cueste y pase lo que pase, aunque se vea arrastrada

a una vida de tribulación y deshonor. Naturalmente, el susto de la mujer dura poco, pues don Canuto revela la verdad, felicísimo de haber encontrado una esposa tan abnegada. Al final, todo es felicidad. En esta comedia de figurón, la apostilla sentimental tiene posibilidad de engarce porque don Canuto no es un rústico cerril sino un modélico burgués, aunque sea provinciano. Tal escena hubiera sido sencillamente imposible de concebir con un figurón de la antigua escuela como don Diego o don Lucas.

Doña María, por su parte, no es una petimetra sino una dama muy poco frívola. La prueba de ello es que rechaza tajantemente a su antiguo galán don Luis, quien está dispuesto a pelear con el marido para conservar su amor. Doña María lo rechaza porque no la pidió en matrimonio a tiempo y por ello se ha enfriado ya todo su amor. No está por los requiebros ni los amoríos inestables; ella desea el matrimonio y, ya que don Luis se retrasó en pedir su mano, esta relación inconveniente y furtiva no puede tener cabida en el reposado y estable universo en que desea moverse doña María, que es el la familia burguesa. El galán inoportuno acaba marchándose lejos, pagando así la culpa de no haber querido legalizar su amor a tiempo. El héroe, pues, es el figurón vizcaíno; el perdedor, el joven galán urbano, pero aquí no se va por los mismos derroteros que en las comedias anteriores. Más que al triunfo de las ancestrales virtudes aldeanas frente a las costumbres extranjerizantes y corruptas de la capital, asistimos a la apoteosis de las virtudes de la nueva clase social, la burguesía.

En conclusión, podemos afirmar que en la comedia de figurón de Concha encontramos una innovación y es que la comedia de Concha está mucho más cercana que ninguna otra comedia de figurón a la comedia de costumbres burguesas o la comedia de caracteres típicamente burguesa Goldosiana. Como señalamos algunas líneas antes Goldoni en su producción dramática se alejaría del teatro erudito, pero también de la improvisación de la *Commedia dell'Arte* para crear a través de los elementos clave de su poética teatral y a la manera del dramaturgo francés del siglo XVII, Molière, pero basándose en personajes y costumbres italianas y con inspiración en la vida cotidiana, comedias de costumbres que reflejan la sociedad mercantil-burguesa de la Venecia de su época, con cierta ironía y crítica como *Un lance inesperado* (1760), *La casa nova* (1761) y *Le baruffe Chiozzotte* (1762).

Siguiendo a Carlo Goldoni durante el siglo XVIII José de la Concha, quien tradujo muchas obras de Carlo Goldoni al español, en su comedia de figurón: *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno* (1791), única obra que el autor escribió de este género, crearía una comedia de costumbre que refleja la sociedad burguesa de su época, con cierta ironía y crítica. Un cambio, respecto a las comedias de figurón del siglo XVII, en lo que se refiere a su origen geográfico: el figurón es norteño y social: el figurón es burgués y no más hidalgo. Estos cambios afectarían también a otras características de ese tipo de comedia originan-

do una nueva comedia 'de costumbres burguesas' muy cercana al teatro realista 'burgués' de Carlo Goldoni.

Bibliografía

- Caro Baroja, Julio (1944). *Algunos mitos españoles y otros ensayos*. Madrid: Editora Nacional.
- Fernández Fernández, Olga (1987). «La especialización del tipo en la comedia de figurón: el figurón vasco y otros figurones norteños». *Cuadernos de Cultura*, 11, pp. 153-186.
- Fernández Fernández, Olga (1999). *La comedia de Figurón de los siglos XVII y XVIII* [tesis de doctorado]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Goldoni, Carlo (1935-1956). *Opere complete*. Venezia: Municipio di Venezia.
- Lafagarda, Francisco (1997). *El teatro Europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Martín Gaité, Carmen (1972). *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo XXI.
- Pagán Rodríguez, Víctor Manuel (1997). *El teatro de Goldoni en España Comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte* [tesis de doctorado]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez Gómez, Inés (1997). *Las obras de Carlo Goldoni en España 1750-1800* [tesis de doctorado]. Valencia: Universidad de Valencia.
- Romera Pintor, Irene; Lluís Sirena, Josep (eds.) (2011). *Relación entre los teatros español e italiano: Siglos XVI-XX = Actas del Simposio Internacional* (Valencia, 21-22 de noviembre de 2005). València: Universitat de València; Parnaseo.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Lope de Vega y el alma del pecador Arrepentimiento y expiación en *Juan de Dios y Antón Martín*

María del Pilar Chouza-Calo
(Central Michigan University, USA)

Abstract In Lope de Vega's hagiographic play, *Juan de Dios y Antón Martín*, the sacrament of penance becomes the central theme, not simply by exposing the meaning of this sacrament and its purpose, but by also using it as a mechanism through which the playwright is able to delve into the main character's motivations and reflections about the consequences of his own acts. Thus, the content of the manuals of confession that circulated during *Post-Tridentine* Spain as well as Lope's life of repentance and confession are crucial for the purpose of this study in order to understand how the sacrament of penance is presented throughout the play.

Keywords Sacrament of penance. Post-Tridentine Spain. Repentance. Atonement.

Durante la Reforma de la Iglesia, el sacramento de la penitencia se convirtió en un medio eficaz e indispensable para consolidar la doctrina católica. El contacto directo entre confesor y penitente se establecía bajo unos parámetros definidos mediante los cuales la autoridad eclesiástica podía ejercer su control, imponiendo valores morales y convirtiéndose en guía espiritual. Después del Concilio de Trento (1545-1563) la confesión adquirió una importancia significativa, que marcó la diferencia con respecto a siglos anteriores. El modo en cómo se debía administrar el sacramento se decreta en la sesión XIV del Concilio en 1551, y en base a este decreto se publicaron numerosos manuales de confesores a finales del siglo XVI y, especialmente, a lo largo del siguiente siglo. El propósito de estos manuales era instruir minuciosamente a los curas para que interiorizaran en lo más profundo de la conciencia de las personas. De esta manera se lograba una confesión exhaustiva, no forzada, sino voluntaria. Con este objeto el confesor debía mostrar paciencia y compasión y medir la severidad con la que juzgaba los pecados del penitente. Estos libros se convirtieron en verdaderos manuales de psicología *avant la lettre*. Aunque éste no fue el único sacramento que se discutió durante el Concilio de Trento, pronto se hizo evidente que era el que permitía un control más inmediato sobre los fieles siempre que se ejecutase con el rigor y las condiciones precisas.

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-38 | Submission 2015-07-14 | Acceptance 2016-04-13
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

En la comedia hagiográfica de Lope de Vega, *Juan de Dios y Antón Martín*, cuya fecha Morley y Bruerton establecen entre 1611 y 1612 (1968, pp. 344-345),¹ el eje estructural es precisamente el sacramento de la penitencia. La acción tiene lugar durante el reinado de Carlos V y principios del de Felipe II, en pleno movimiento contrarreformista. Teniendo en cuenta este contexto histórico y la fecha en la que el Fénix escribió la obra, mi propósito es demostrar el significado de este sacramento no sólo como mecanismo de expiación de los pecados, sino como una herramienta más para que el dramaturgo ahonde en las motivaciones de los personajes y en su reflexión sobre las consecuencias de sus propios actos.

En el siglo XVII el sacramento de la penitencia pasa a ser un elemento fundamental y central de la vida religiosa debido a su popularidad, a su proliferación, y a todo el desarrollo litúrgico, material y teológico que se sucede a partir del Concilio de Trento. Todo ello confirma, según Patrick J. O'Banion, que el Siglo de Oro español también fue el siglo de oro de la confesión (2012, p. 6). Esto se debe a la importancia que se le concede a este sacramento en el decreto de la sesión XIV del Concilio:

por medio del sacramento de la Penitencia no podemos llegar de modo alguno a esta renovación e integridad, sin muchas lágrimas y trabajos de nuestra parte, por pedirlo así la divina justicia: de suerte que con razón llamaron los santos PP. a la Penitencia especie de Bautismo de trabajo y aflicción. En consecuencia, es tan necesario este sacramento de la Penitencia a los que han pecado después del Bautismo, para conseguir la salvación [...]. (*El sacrosanto y ecuménico concilio 1785*, p. 171)

El cambio más notable que estableció la Reforma fue que la confesión anual se convirtió en una parte esencial de la nueva espiritualidad (cfr. Haliczzer 1998, p. 40).² Todos los cristianos bautizados tenían la obligación de confesarse anualmente con su cura parroquial, algo que por lo general se realizaba durante la Cuaresma antes de recibir la Eucaristía. En unas matrículas o padrones el cura dejaba constancia de las personas que habían cumplido con este mandato, y hacía público el nombre de los que no lo habían acatado. En algunos casos, el párroco también podía

1 Esta fecha no es la que figura en su edición de 1940, en la que Morley y Bruerton dataron entre 1604 y 1610 (1940, p. 210), ya que a raíz de los descubrimientos de Richard Tyler en 1949 en relación a esta comedia cambiaron la fecha.

2 Al respecto, Stephen Haliczzer añade: «No longer a yearly obligation that people fulfilled reluctantly if at all, it became an essential part of the new Counter-Reformation spirituality and one of the keys to Catholic revival. At the same time, the role of the confessor was greatly enhanced. Confessors, whether secular or regular, moved to the center of the Church's efforts to catechize the laity, purify the practice of religion, and stem the spread of heterodox ideas» (1998, p. 40).

denunciarlos ante el Tribunal de la Inquisición por desobedecer uno de los preceptos fundamentales de la Iglesia (cfr. O'Banion 2012, p. 6). Mediante esta ordenanza la Iglesia ejerce una vigilancia implacable sobre los fieles, a quienes el incumplimiento afectaba tanto en el ámbito religioso como en el público. Pero es en el espacio delimitado del confesionario donde el sacramento adquiere más relevancia porque, aunque también sirve de medio disciplinario, es allí donde el penitente expía sus pecados con la ayuda del confesor o médico del alma, y su absolución es garantía de la salvación del alma. El confesor se convierte, entonces, en un tipo de psicólogo que asiste a su paciente durante la confesión. En el manual titulado *Breve compendio para bien examinar la consciencia en el juicio de la confesión sacramental* (1567), Martín de Ayala instruye al confesor con respecto a su comportamiento en el confesionario. En el supuesto que el penitente no haya hecho un examen de conciencia previo, aconseja que «si el penitente no va bien preparado el confesor no debe reñirle por ello: el sacerdote que quiere usar bien de su oficio no debería admitir al penitente que desto va desproveído» (Ayala, f. 14r). También se advierte que el mostrar una actitud contraria podría intimidar al fiel y, como consecuencia, evitar una confesión verdadera, sin la cual no se podía conceder la absolución.

El decreto del Concilio concluye, que la salvación es el propósito del sacramento y, por tanto, el deseo de todo cristiano: recibir la absolución después de mostrarse contrito y confesar los pecados que serán enmendados, seguido de un acto de penitencia. Los manuales para confesores y penitentes se estructura en función de tres partes fundamentales, que son la contrición, la confesión y la satisfacción. Estas partes se desarrollan con ejemplos detallados explicando cómo se deben cumplir; asimismo, incluyen su relación con los mandamientos, los pecados veniales y mortales, así como sus correspondientes remedios. Esto facilitaría una confesión completa que conllevaría una absolución libre de pecado. La absolución también se podía negar por varias razones. En esta situación se encontró precisamente Lope de Vega por servir a su mecenas, el duque de Sessa, como intermediario de sus conquistas amorosas. En el epistolario de Lope aparecen varias misivas que tratan sobre sus problemas con los confesores que comienzan alrededor de 1612. En una misiva de 1614 después de recibir los votos sacerdotales, Lope le cuenta a su mecenas con gran preocupación que su confesor no le quiere conceder la absolución:

como cada día confieso este escribir estos papeles, no quisieron el de San Juan absolverme si no daba la palabra de dejar de hacerlo, y me aseguraron que estaba en pecado mortal [...] suplico a Vex.^a tome este trabajo por cuenta suya, para que yo no llegue al altar con este escrúpulo, ni tenga cada día que pleitear con los censores de mis culpas

[...] No había osado jamás decir esto a Vex.^a, por mi amor inmenso y mis infinitas obligaciones, trampeando cada día lo mejor que podía el modo de confesarme. (Vega 1935-1943, 3: p. 156)

Unos meses más tarde, Lope anuncia la última carta amorosa que le escribirá al Duque debido a la delicada situación con sus confesores:

Yo escribo a Vex.^a ese papel aquella persona por el último: la razón es que como los confesores propios hilan tan delgado, les ha parecido no absolverme, como si yo tuviera a pan y cuchillo con esta secretaria. (p. 159)

Tal vez como consecuencia de los problemas que Lope tenía con su confesor, el sacramento de la penitencia había sido el tema principal de algunas de sus obras. Por ejemplo, en 1614 publica las *Rimas Sacras*, donde incluye un poema expiatorio titulado «Las lágrimas de la Magdalena», cuyo asunto central es la conversión de la celeberrima pecadora.

Juan de Dios y Antón Martín es una comedia hagiográfica basada en la vida de San Juan de Dios. En esta comedia la conversión es el momento crucial de la trama, y es además esencial para entender el significado que el sacramento de la confesión tenía para Lope. No somos testigos de una confesión *per se*, tal como se había regulado en Trento, pero el sacramento está presente a través de los monólogos que Juan dirige a Dios, algo que también era aceptable para cumplir con este sacramento, según explican los manuales de la época. En los monólogos Juan hace memoria de sus pecados, se muestra contrito y decide vivir en penitencia con humildad, ayudando a los más necesitados: pobres, enfermos, mujeres pecadoras y huérfanos. Al igual que San Juan de Dios, nuestro protagonista es portugués (aunque se cree que el santo también pudo ser de Casarrubios del Monte (Toledo), y ambos fueron pasando por diversos oficios.

En la comedia Juan de Dios ejerce de pastor, de labrador, de soldado y de librero ambulante. Es durante este último oficio, mientras tenía su puesto de libros junto a la puerta de una iglesia (Elvira [Granada]), cuando oye un sermón de San Juan de Ávila que le hace cambiar su vida. José Luis Moreno Martínez comenta que este sermón de San Juan de Ávila, al que se hace referencia en *Juan de Dios y Antón Martín*, se caracteriza, como los demás sermones del santo, por «su carga doctrinal y su constante llamada a la conversión» (Moreno Martínez 2008, p. 27). El sermón fue pronunciado en Granada en la ermita de los Mártires el día 20 de enero de 1537, durante la fiesta de San Fabián y San Sebastián (cfr. Moreno Martínez 2008, p. 26). Aunque en la comedia Lope no menciona ningún dato sobre el contenido del sermón de San Juan de Ávila, sí disponemos de un texto de este sermón dirigido por el santo a un amigo predicador, que se encuentra en la Biblioteca Valliceliana de Roma (cfr. Moreno Martínez 2008, p. 26). La parte del sermón que nos interesa es en la que amonesta

sobre el pecado de la soberbia, afirmando que «la honra, riqueza y alegría conseguidas sin pecado pueden ser negativas si se convierten en ocasión de orgullo o de opresión» (Moreno Martínez 2008, p. 26). Martín de Ayala también describe este pecado en su manual como «un apetito desordenado de honra y excelencia», e incluye el «desdeñarse del officio o vocación que tiene, paresciéndole que meresce más» (1567, f. 64r). Este es el pecado que comete Juan de Dios, ya que desea honras, y desprecia su oficio de pastor y labrador porque considera que como soldado alcanzaría más honras. Por esta razón decide participar en la guerra de Fuenterrabía, pero su experiencia es un fracaso, puesto que lo acusan de hurto, siendo inocente, y como castigo lo quieren matar. Es aquí cuando surge el primer monólogo, en el que Juan se dirige a Dios para reflexionar sobre sus actos; el protagonista afirma que en el campo de batalla sólo vino a poner su vida en peligro y a «aprender confusiones» (Vega 1895, p. 154); consciente que este oficio no le permite servir a Dios, le pide que lo guíe:

JUAN Mas a no tratar de vos,
Errado llevo, mi Dios,
El camino de serviros;
que no es posible seguimos
sin saber hacer paces los dos.
Mas en mí debe estar,
porque en todos los estados,
labradores y soldados
os pueden buscar y hallar;
que antes para pelear
es costumbre y es razón
haceros siempre oración;
mostradme, Señor divino,
para hallaros el camino,
entre tanta confusión. (Vega 1895, pp. 154-155)

Juan se encuentra en un estado de confusión, sobre el que ahonda en el siguiente monólogo: explica el motivo por el cual fue a la guerra, y una vez más reitera su deseo de que Dios le marque el camino, tal y como lo haría el confesor:

JUAN Vuestros caminos, mi Dios,
son notables y admirables.
pues por sucesos notables
nos encamináis a vos.
En un monte me crié,
descontento de mi estado
me aficioné, a ser soldado,

por donde medrar pensé.
[...]
Cansado estado; aquí quiero
Sentarme a pensar, qué haré:
¡Ay, mi Dios! ¿por dónde iré?
¿Qué fin desta vida espero?
¿Dónde moveré la planta,
que os pueda hallar, mi buen Dios?
¿Cómo, o por dónde iré a vos,
que yo no sé [...]. (p. 158)

Con estas palabras Juan desvela su estado anímico: se siente perdido, sin entender el propósito de su vida, pero aun así es consciente de que Dios es la respuesta. Este tipo de preguntas son también las que se formularían en un confesionario. Pero como esta confesión va dirigida a Dios, una voz divina interviene en este monólogo para encauzar su camino. El niño que aparece misteriosamente también le indica que su misión es ayudar a los más necesitados de Granada, asimismo, le da el nombre de Juan de Dios. Este niño quizá evoca el que se le apareció a san Agustín cuando meditaba sobre el sacramento de la Santísima Trinidad, un famosísimo episodio que el santo de Hipona narra en sus *Confesiones* y que Lope dramatizó en su pieza *El divino africano*. En realidad, este niño era el mismo Dios.

Después de escuchar el sermón, Juan de Dios pronuncia otro monólogo a modo de confesión, en el que se muestra profundamente arrepentido de ofender a Dios:

JUAN Dios mío, yo os ofendí;
Yo os ofendí, gran Señor:
yo soy quien os ha vendido,
yo soy el hombre más malo
que admitió vuestro bautismo;
misericordia, mi Dios,
dulce Jesús, Jesús mío.
Cordero santo, inocente,
puesto en cruz por mis delitos,
no penséis iros, mi bien,
porque de amor fue artificio
teneros, porque no os vais,
de tantos clavos asido;
abiertos tenéis los brazos,
por eso a llegar me animo
mas ¿cómo osaré llegar,
no estando decente, y limpio?
yo os ofendí, Dios mío,

piedad, Señor, misericordia os pido.

[...]

¿Es posible, que yo he sido

tan ingrato tantos años,

a tan altos beneficios

[...]

No más mundo, no más honra:

fuera locos desvaríos:

loco estoy de amor de Dios,

que me entró por los oídos.

Yo os ofendí, Dios, mío:

piedad, Señor, misericordia os pido. (Vega 1895, pp. 162-163)

Este monólogo también evoca el confesionario, porque el tipo de reflexión que hace sobre sus pecados y sus consecuencias es el mismo que tomaría lugar entre confesor y penitente. A continuación, Juan sufre un episodio de locura, tal y como le sucedió al santo, para luego llevar a cabo su penitencia, apartándose de los vicios del mundo para entregarse a la caridad y ayudar a los más necesitados. Esta locura, como acto de penitencia previa a la conversión final de Juan de Dios, sirve para mortificarse más, según Francisco de Castro (citado en Mazzocchi 1990, p. 421). Este monólogo dirigido a Dios es, entonces, el más importante porque conlleva una enmienda definitiva de sus pecados a través del sacramento de la confesión. De hecho, éste será el principal objetivo de Juan de Dios: ayudar a los pobres y curar a los enfermos, pero antes debe salvar su alma exigiéndoles que reciban el sacramento o que presenten la cédula que lo acredite. Uno de los episodios que cabe destacar es cuando predica en un burdel donde exhorta a varias mujeres a que dejen la mala vida. A éstas se suman las conversiones de otras mujeres y hombres cuyo primer paso para adquirir la salvación solo es posible a través de la confesión. Con cada uno de ellos se reiteran una y otra vez el sacramento de la confesión y se realiza un exhaustivo examen de conciencia. En boca del Demonio, se confirma que Antón Martín, discípulo de Juan de Dios sigue su legado, obligando a cada una de las personas que ayudan a que reciban el sacramento de la penitencia:

Antón Martín busca arbitrios,

para hacer un hospital

a dónde enfermos lascivos,

que murieran por ventura

en el cieno de sus vicios,

o tengan salud, o mueran,

confesados, y contritos

con todos sus sacramentos.

Mas vamos a perseguirlo:
muera mal quien vive mal:
y pues Dios es justo, pido
que, pues premia la virtud,
tenga infamia castigo. (Vega 1895, p. 182)

Y es con el sacramento de la unción de los enfermos que se cierra el tercer acto. De rodillas, con un crucifijo en la manos, Juan de Dios se confiesa ante el Arzobispo de Granada, diciendo que siente no haber servido bien a Dios, y que a su muerte le preocupan sus deudas y dejar a «sus pobres, | y mujeres, que han salido | de pecado» (p. 182). Acto seguido, Juan de Dios muere y es al final, cuando el hermano Pedro cuenta cómo fue su entierro, que sabemos que Dios perdonó su soberbia:

Dios humilla los soberbios,
y los humildes ensalza,
la humildad, y el menosprecio
de que Juan de Dios usaba
en vida, fue triunfo en muerte (p. 187)

Al final del tercer acto, Juan de Dios aparece en el cielo junto al niño Jesús y la Caridad. Esto confirma que con el sacramento de la penitencia ha alcanzado la salvación de su alma, la cual no hubiese sido posible sin la enmienda total de sus pecados, y sus obras de caridad. Además, pudo vencer todas las tentaciones del mundo terrenal, incluso las del demonio. La inquebrantable fe de San Juan de Dios, y su modo de vida después de la conversión son ejemplares para todos aquellos que quieran acercarse a Dios. El camino para ello, es el sacramento de la confesión, y éste es el tema principal de la comedia. Una profunda reflexión de los pecados de cada uno y de sus respectivas consecuencias, que conlleva un arrepentimiento verdadero, facilita la salvación del alma. De esta manera, esta comedia hagiográfica de Lope, se podría sumar a los manuales de confesores y penitentes que se publicaron después durante y después del Concilio de Trento. Por lo tanto, una vez producida la conversión, esencial en toda hagiografía, la confesión se convierte en una *conditio sine qua non* para que el santo redima sus pecados previos, una ‘mancha’ que también es parte fundamental de la narrativa hagiográfica, tal y como explica Ángel Gómez Moreno (2008, p. 31). De esta forma pecado, conversión y confesión son elementos irremplazables en la pieza de Lope, y por extensión en todo camino de salvación y santidad.

A través de la conversión de Juan de Dios, éste y Antón Martín exhortan a todos los demás personajes para participar del sacramento. Por supuesto, el público de la época también recibía un ejemplo de cómo organizar sus propios pensamientos y reflexionar sobre su vida y pecados antes de

participar en una confesión conforme a lo que estipulaba la Iglesia. No otra cosa pretendían los manuales de confesores que proliferaron en la época. El 'pecador' Lope, tantas veces redimido y tantas veces reincidente, ofrecía ejemplos de varones virtuosos cuyas vidas no sólo podían incitar a la fe, sino quizá también salvar su maltrecha reputación.

Bibliografía

- Ayala, Martín de (1567). *Breve compendio para bien examinar la consciencia en el juicio de la confesión sacramental*. Valencia: En casa de Ioan Mey.
- Carreño, Antonio; Sánchez Jiménez, Antonio (eds.) (2006). *Vega, Lope de: Rimas Sacras*. Pamplona: Universidad de Navarra; Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Galí Garrido, Sonsoles (ed.) (2002). *Ayala, Martín de: Breve compendio para bien examinar la consciencia en el juicio de la confesión de Martín de Ayala (1567)* [en red]. Valencia: En casa de Ioan Mey. URL <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/MartinAyala/Index.htm> (2015-07-07).
- El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Don Diego López de Ayala (1785)*. Madrid: Imprenta Real.
- Gómez Moreno, Ángel (2008). *Claves hagiográficas de la literatura española*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Halizcer, Stephen (1998). *Sexuality in the Confessional: a Sacrament Profaned*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Mazzocchi, Giuseppe (1990). «Juan de Dios y Antón Martín de Lope de Vega: análisis de los mecanismos de una comedia de santos». En: Canavaggio, Jean et al. (eds.), *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*. Kassel: Reichenberger, pp. 407-435.
- Moreno Martínez, José Luis (2008). «Los sermones de Santos del Maestro Ávila». En: Campos, Francisco Javier (ed.), *El culto a los santos: Cofradías, devoción, fiestas y arte = Actas del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas* (San Lorenzo de El Escorial, 3-6 de septiembre de 2008). San Lorenzo de El Escorial: RCU Escorial-María Cristina, pp. 23-36.
- Morley, Sylvanus Griswold; Bruerton, Courtney (1940). *The Chronology of Lope De Vega's Comedias: with a Discussion of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of His Strophic Versification*. London: Oxford University Press.
- Morley, Sylvanus Griswold; Bruerton, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos.
- O'Banion, Patrick J. (2012). *The Sacrament of Penance and Religious Life in Golden Age Spain*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Vega, Lope de (1895). *Juan de Dios y Antón Martín*. En: Menéndez y Pelayo, Marcelino (ed.), *Obras de Lope de Vega*, vol. 5. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, pp. 149-192.

Vega, Lope de (1935-1943). *Epistolario*. Edición crítica de Agustín González de Amezúa. 4 vols. Madrid: Real Academia Española.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

***El dómine Lucas y El maestro de danzar:* un caso de auto-reescritura en Lope de Vega**

Daniel Fernández Rodríguez
(Université de Neuchâtel, Suisse)

Abstract My main purpose is to analyze the rewriting process that links two plays by Lope de Vega, *El dómine Lucas* and *El maestro de danzar*, written in his youth for the *autor de comedias* Melchor de Villalba. I will focus on how Lope reuses, rejects, expands and redistributes the materials from *El dómine Lucas* in the composition process of *El maestro de danzar*. I will also try to explain the possible reasons that led Lope to make some of the most remarkable changes, such as the profession of the main character. It seems that Lope's deep knowledge of the art of dance played an important role in this decision, for it allowed him to create numerous plays on words and amusing scenes that are featured throughout the play. It can also be assumed that Lope saw in the physical approach between teacher and student – barely present in *El dómine Lucas* – a good opportunity to give the audience some erotic scenes, which were very appreciated at the time.

Keywords Lope de Vega. Rewriting. *El dómine Lucas*. *El maestro de danzar*. Spanish Golden Age theatre.

El fenómeno de la reescritura de textos dramáticos del Siglo de Oro ha suscitado ya una abundante bibliografía y no pocos problemas críticos. En un artículo de reciente aparición, Adrián Sáez define la reescritura como aquel proceso en el que «es evidente que el escritor – u otra persona – actúa según una tentativa consciente de reutilizar – de la forma que sea – la parte o el todo de un texto original» (2013, pp. 161-162). En concreto, el caso que nos ocupa constituye un ejemplo de lo que Vitse denomina «auto-reescritura» (1998, p. 6).¹ Mi propósito fundamental es comprobar cómo y por qué Lope reutiliza, desecha, amplía o redistribuye los materiales de que dispone en el paso de *El dómine Lucas* a *El maestro de danzar*. Estas páginas, pues, pretenden recorrer el camino debidamente trazado y desbrozado, en su día, por Carrascón (1997).²

1 Prefiero emplear el término de «auto-reescritura» al de «refundición» puesto que, según la distinción establecida por Profeti (1992, pp. 110-111), sería conveniente reservar este último para aquellos casos en los que se conservan literalmente escenas enteras del texto original, lo cual no sucede en el paso de *El dómine Lucas* a *El maestro de danzar*.

2 De *El dómine Lucas* se ha ocupado asimismo Edith Marta Villarino (2000), en un texto al que he tenido acceso gracias a la amabilidad de su autora.

El dómine Lucas y *El maestro de danzar* fueron escritas en Alba de Tormes para el autor de comedias Melchor de Villalba en un periodo de tiempo máximo de unos tres años. A partir de varios datos internos del texto, Carrascón (1997, p. 40) pudo situar la fecha de escritura de *El dómine Lucas* entre 1591 y mayo de 1593. *El maestro de danzar*, por su parte, fue compuesta en 1594, probablemente en el mes de enero, según sabemos por el colofón que presenta el apógrafo conservado.

Una de las pruebas aducidas por Carrascón para fijar la datación de *El dómine* tiene que ver con la fiesta de toros a la que se alude en la primera escena. El 13 de mayo de 1593 se celebraron unas fiestas de toros en las que perdió la vida don Diego de Toledo, hermano bastardo de don Antonio Álvarez de Toledo, quinto duque de Alba y señor de Lope por aquel entonces. Como señala Carrascón, no parece razonable que Lope escribiera una obra en la que se aludiera a una fiesta de toros tras el infortunio sucedido, por lo que cabe pensar que la pieza es anterior a ese fatídico 13 de mayo de 1593. Pues bien, resulta que en *El maestro*, escrita probablemente en enero de 1594 – es decir, medio año después de la muerte de don Diego –, Lope sustituye las referencias a la fiesta de toros por una relación en romance en que se relatan muy por extenso un torneo y una sortija, en los cuales no solo se destacan las hazañas de algunos personajes de la obra, sino también del padre y del hermano bastardo de Antonio Álvarez de Toledo. Ante los sucesos recientemente acaecidos, Lope decide sustituir las referencias a los toros, que podrían parecer de muy «mal gusto» (Carrascón 1997, p. 47), por un homenaje a la casa de Alba. Dicho homenaje constituye un motivo más para dar la razón a Carrascón y concluir que, en efecto, es probable que en el germen de la escritura de *El maestro* se encuentre la necesidad de eliminar las molestas referencias a los toros.³

Pero Lope no se limitó a esto. Animado por el aplauso obtenido – según recuerda el propio Lope en la dedicatoria, *El dómine* «era por aquellos tiempos de las bien escuchadas» (p. 43)⁴ –, y quizás a instancias de Villalba, tal como sugiere Carrascón (1997, p. 47), decidió reaprovechar materiales de *El dómine* para componer una comedia nueva, pero basada en el mismo motivo central – el fingido maestro que trata de ganarse el amor de su alumna –, en la que explotaría algunas de las situaciones más cómicas y eróticas de la obra anterior, según veremos a continuación.

Antes que nada, conviene detenernos brevemente en el cambio de profesión elegido por el galán. ¿Qué razones podría tener Lope para preferir, a la hora de reescribir *El dómine*, un maestro de danzar a un maestro de latín? En mi opinión, uno de los motivos podría ser el

3 Estas líneas resumen lo expuesto en Fernández (2012, pp. 31-34).

4 Cito siempre por la edición de *El dómine Lucas* de Hartzenbusch (1855).

acercamiento físico entre alumna y maestro que permitían las lecciones de danza. *El maestro* es una pieza llena de erotismo, en la que abundan los abrazos apasionados enmascarados bajo la excusa de una lección: fingiendo enseñar a su alumna cómo alzar los brazos o cómo realizar según qué paso, Aldemaro y Florela se entregan alegremente a su amor. Desde luego, el grado de erotismo de estas escenas dependería en gran medida de Melchor de Villalba, pero es de suponer que los actores fueran generosos con sus gestos y roces, a juzgar por las continuas quejas de los moralistas, para quienes el teatro representaba un entretenimiento licencioso y obsceno.

No estará de más recordar que la presencia de danzas en escena era tan celebrada por el público como denostada y perseguida por eclesiásticos y autoridades: «Bastaría, por otra parte, releer las encendidas e inútiles polémicas de los teólogos sobre la pecaminosidad del teatro para deducir que al espectador le interesaba, en gran medida, ese margen de espectáculo erótico que suponía la danza» (Díez Borque 1978, p. 286). Al contrario que los bailes, propios de las clases populares, las danzas, arte refinado y elegante de las clases altas, «suponen movimientos más mesurados y graves y no se suelen utilizar los brazos, sino solamente los pies» (Díez Borque 1978, p. 187). Para regocijo del público, en *El maestro* Lope pasa por alto estos preceptos y hace que alumna y maestro empleen a menudo los brazos en sus lecciones, no solo para bailar sino, sobre todo, para tocarse y abrazarse. El maestro Aldemaro incumple punto por punto el protocolo exigido a los maestros, quienes no debían bailar con sus alumnos, y en ningún caso podían hacerlo si no era acompañándose de sus instrumentos.⁵ Que Lope, «perito en bailar» (Díez Borque 1978, p. 288), sabía perfectamente cómo debían enseñar los maestros de bailar de la época, lo muestra la reacción airada de Feliciano, que no duda en recriminar al maestro Aldemaro sus malas prácticas: «¡Buenos, por mi vida, estáis! | ¿Sin instrumento danzáis?» (vv. 2574-2575).⁶

Otro de los motivos que podrían haber llevado a Lope a elegir la profesión de maestro de bailar para Aldemaro es su gran conocimiento del vocabulario de la danza – del que hace gala a lo largo de la pieza –, que le permite inventar a cada paso todo tipo de metáforas y juegos de palabras, los cuales constituyen el elemento de mayor importancia para la creación del erotismo, la comicidad y el lirismo que rezuma la pieza.

Si bien hasta la fecha no se ha descubierto una fuente literaria concreta para *El maestro*,⁷ en la literatura del Siglo de Oro menudean las alusiones

5 Véase Fernández (2012, p. 50).

6 Los versos remiten siempre a la edición de Fernández (2012).

7 No obstante, Lope contaba con varios antecedentes literarios por lo que atañe al uso de algunos motivos lexicalizados, como bien recuerda Muñoz (2013, p. 180).

a relaciones ilícitas entre los maestros de danzar y sus alumnas. De hecho, en sus famosos *Discursos sobre el arte del danzado* de 1642 el tratadista Esquivel Navarro advierte del atrevimiento que algunos maestros de danzar tienen con sus discípulas, por lo que hay que deducir que la literatura no hizo más que reflejar un aspecto de la vida cotidiana de la España del Siglo de Oro. A la hora de componer *El maestro* Lope pudo inspirarse en chismes y chascarrillos en torno a algún que otro devaneo entre maestros y alumnas.⁸ El título de la obra funcionaría así a modo de reclamo comercial para el público, que antes siquiera de presenciar la representación, y conociendo como conocía a Lope, se frotaría las manos adivinando ya en qué consistirían verdaderamente las lecciones del maestro de marras.

Pero pasemos ya al análisis comparativo entre ambas obras. En primer lugar centraré mi atención en las escenas que tienen lugar antes de que Floriano (*El dómine*) y Aldemaro (*El maestro*) lleguen disfrazados al hogar de sus amadas. El primer dato que hay que reseñar es que dichas escenas presentan en ambas comedias un número muy similar de versos: 479 en *El dómine* y 486 en *El maestro*.

El dómine da comienzo con una conversación en que varios personajes aluden a las fiestas de toros que acaban de celebrarse en Alba de Tormes y a la gran actuación de un forastero, Floriano (vv. 1-142). A continuación aparece el propio Floriano, quien confiesa sus sentimientos por Lucrecia a su amigo Alberto y, finalmente, le expone su plan para introducirse en el hogar de su amada (vv. 143-298). En la figura 1 puede contrastarse el desarrollo argumental de ambas comedias y la redistribución de algunas escenas en el paso de *El dómine* a *El maestro*:

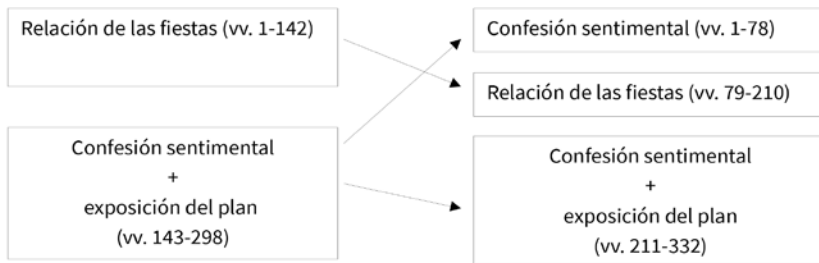


Figura 1. Redistribución de las primeras secuencias

Resulta muy interesante comprobar cómo los dos primeros bloques argumentales (relación de las fiestas, por un lado, y confesión sentimental más

8 Para más detalles sobre estas cuestiones, véase Fernández (2012, pp. 43-50), donde se comentan las referencias bibliográficas pertinentes.

exposición del plan, por otro) se mantienen en *El maestro*, aunque han sufrido una ligera redistribución: el segundo bloque aparece en primer lugar (vv. 1-78), pero la confesión sentimental de Aldemaro se ve interrumpida por la escena dedicada al relato de las fiestas (vv. 79-210) – el primer bloque de *El dómine* –, aunque prosigue acto seguido y, finalmente, termina con la exposición del ardid del disfraz (vv. 211-332). La escena equivalente a la que tenía por confidentes a Floriano y a Alberto, pues, ha pasado a ser la primera de *El maestro*, pero se ha partido por la mitad y, en medio, se ha añadido la que en *El dómine* era la primera escena, esto es, la dedicada a relatar lo acaecido en las fiestas. En cualquier caso, las líneas maestras del argumento de ambas piezas ya están trazadas: el protagonista participa en unas fiestas donde queda prendado de una dama a la que ya corteja otro galán. Consciente de su pobreza, decide disfrazarse para poder adentrarse en su hogar.

Conviene asimismo destacar las diferencias entre ambos textos. Mientras que en el primer bloque de *El dómine* (vv. 1-142) se ensalza la actuación del forastero en las fiestas y se hace hincapié en la envidia y los celos que sienten los galanes del lugar, Rosardo y Fabricio (enamorado, respectivamente, de Leonarda y Lucrecia), que andan preocupados por la buena impresión que ha causado el recién llegado en sus damas, la escena correspondiente de *El maestro* (vv. 79-210) se centra en la narración pormenorizada de las fiestas y en el elogio a la casa de Alba. En cuanto a la confesión sentimental del protagonista, en *El maestro* los confidentes son el criado Belardo, que se burla de los intrincados conceptos amorosos de su amo, y Ricaredo, primo de Aldemaro, que se muestra reticente al amor del galán, pero finalmente acepta su propósito (en la escena equivalente de *El dómine* el rol de uno y otro es desempeñado exclusivamente por Alberto, amigo del protagonista).

Las escenas que tienen lugar a continuación, justo antes de la llegada de los galanes disfrazados a las casas de sus amadas, difieren notablemente. En *El dómine* se nos presenta el hurto de las ropas del capigorrón Decio por parte de Floriano (vv. 299-390) y la conversación entre Lucrecia y Leonarda, en la que confiesan sus mutuos sentimientos de amor hacia Floriano y que termina con la abrupta llegada de Fulgencio, padre de Lucrecia y tío de Leonarda, y de Floriano disfrazado de estudiante pobre (vv. 391-479).

En cambio, las escenas que se suceden a continuación en *El maestro* (vv. 333-486) ofrecen las primeras desavenencias en el reciente matrimonio entre Tebano y Feliciana y, sobre todo, las quejas de Alberigo, padre de Florela y Feliciana, ante la pronta retirada de los invitados, que parece deberse a que ni la pareja de novios ni Florela se han atrevido a bailar (vv. 374-378). Todos coinciden en ponderar la importancia de la danza como acto social y como medio para acrecentar la hermosura de las mujeres. Ante las noticias de que ha llegado un maestro de danzar a la ciudad, y con

la esperanza de remediar sus carencias en el ámbito de la danza, deciden llamarlo a su presencia. Esta escena prepara, pues, la llegada del maestro de danzar y aporta los argumentos por los que la familia al completo decide hacerse con sus servicios. En ese sentido, hay que advertir que este bloque no presenta semejanzas reseñables con los últimos versos (vv. 299-479) de *El dómine* a los que me he referido. En cambio, las quejas de Alberigo guardan un paralelismo evidente con las de Fulgencio, que en la primera escena de *El dómine* lamenta amargamente el poco éxito de las fiestas y regaña a Rosardo y a Fabricio (p. 44). En ambos parlamentos se insinúa ya el conflicto dramático y el papel que jugará el recién llegado: en *El dómine*, la buena actuación del forastero en las fiestas desata las envidias de los que serán sus rivales amorosos a lo largo de la comedia, Fabricio y Rosardo, mientras que en *El maestro* se nos muestra ya la razón por la que Alberigo no dudará ni un momento en aceptar como maestro de sus hijas a Aldemaro.

En el ecuador del primer acto de ambas obras se produce la llegada del galán disfrazado al hogar de su amada, en el caso de *El dómine* como «*pauper scolasticus*» mendicante,⁹ y en *El maestro* como maestro de danzar. El resto del primer acto de *El maestro* difiere bastante del de su antecesor. En cambio, son varias las escenas del primer acto de *El dómine* que se aprovechan al comienzo del segundo acto de *El maestro*, en concreto las que tienen a maestro y alumna, galán y dama, por protagonistas. Antes siquiera de dar comienzo con las lecciones, ambos maestros se las apañan para dar muestras de sus sentimientos, aunque con un lenguaje equívoco y metafórico. En el caso de *El dómine*, Floriano comienza declarando que sufre una enfermedad mortal, que padece del corazón y que su mal «calor es todo» (p. 48a). Lucrecia, que no se queda atrás en el galanteo, le asegura que padece dolor de muelas – ilustre metáfora amorosa –, que podrá aliviar mediante una oración a Santa Polonia que le entrega Floriano (y que resulta ser nada más y nada menos que una declaración de amor). En *El maestro*, Aldemaro se encarga de tejer una bella alegoría, de resonancias platónicas, según la cual cada una de las partes de la vihuela que trae consigo halla correspondencia en su persona: las cinco cuerdas son sus cinco sentidos, la caja de resonancia es su pecho, etc. Ambas damas reaccionan de un modo muy semejante ante las enrevesadas metáforas urdidas por los galanes: «¿Estudiáis filosofía, | o qué es aquesto que habláis?» (*El dómine*, p. 48b); «Habéis hecho en un momento | tan alta filosofía» (*El maestro*, vv. 1261-1262). Ellas sospechan enseguida que sus maestros son en realidad nobles: así se lo indican sus discretas razones, su buen talle y el interés que muestran por sus alumnas: «¿Sois, acaso, bien nacido?» (*El dómine*, p. 48b); «Alberto, ¿eres hombre noble?» (*El maestro*, v. 1283).

9 En un primer momento, a Floriano se le concede la entrada al hogar para darle un poco de pan. Solamente más tarde, cuando ya él y Lucrecia han estado a solas, se le admitirá como dómine debido a los ruegos de Lucrecia.

Otro de los grandes paralelismos es una escena, situada a inicios del segundo acto en ambas piezas, que representa la única lección de escritura en *El dómine* y la primera de las lecciones de danza en *El maestro*. En ambos casos se funden amor y pedagogía, erotismo y comicidad. Tanto en una escena como en otra, el maestro no duda en expresar su malestar por los celos que le ha provocado el galán competidor. Cada vez que Floriano se refiere a Fabricio, Lucrecia afirma hacer un «borrón» en el papel. Según el dómine, el papel es tan blanco y puro como la fe de Lucrecia, y él le podrá proporcionar la tinta con la que escribir, que no es otra que sus lágrimas amorosas (p. 52). A continuación, Floriano le enseña a firmar, pero Lucrecia, en vez de su nombre, escribe una F, «que iba a poner *Floriano*, | como le tengo en el pecho; | y si *Lucrecia* quería, | ya todo una cosa es» (p. 53a). Termina así la única lección de escritura de *El dómine*. La primera lección de *El maestro* se divide en dos partes. En primer lugar, Aldemaro le reprocha a Florela que se haya visto la noche anterior con Bandalino. Del mismo modo que Floriano y Lucrecia, Aldemaro y Florela discuten los celos del galán mediante metáforas y alegorías tomadas de las lecciones que imparte el maestro. De este modo, si Fabricio era para Floriano como un borrón en el papel que escribía Lucrecia, Bandalino es para Aldemaro un maestro de danzar que se le ha adelantado en sus lecciones, cuyas enseñanzas debe olvidar inmediatamente y sustituirlas por las nuevas (vv. 1138-1144).

Aldemaro le explica el funcionamiento de la vihuela mediante una alegoría amorosa, y a continuación se ve obligado a improvisar una lección de danza ante la irrupción, entre otros, del padre y la hermana de su alumna. Aldemaro y Florela echan mano de un código, basado en el lenguaje de la danza, que los demás, salvo su hermana Feliciana, no comprenden. Florela se encarga de explicarle a Aldemaro que sus celos son infundados, puesto que quien está interesada en Bandalino es Feliciana. Todo ello se expresa mediante las más variopintas metáforas de la danza que ni Alberigo, padre de Feliciana y Florela, ni Tebano, marido de Feliciana, son capaces de comprender, al contrario que el público, que a buen seguro se desternillaría de lo lindo, como bien sabía Lope: «Siempre el hablar equívoco ha tenido | y aquella incertidumbre anfibológica | gran lugar en el vulgo, porque piensa | que él solo entiende lo que el otro dice» (García Santo-Tomás 2006, vv. 323-326).

En *El maestro* el simbolismo erótico de ciertas palabras como 'danza', 'lección' o 'enseñanza' es constante a lo largo de la obra, lo cual constituye quizás uno de los mayores logros de la pieza y, desde luego, una fuente inagotable de comicidad. Estas enseñanzas dan pie a varias escenas de marcado tono erótico, con abrazos incluidos. En cambio, en *El dómine* la presencia de estas metáforas se limita fundamentalmente a la escena que acabamos de comentar, y los contactos íntimos entre alumna y dómine se reducen al momento en que Floriano le enseña cómo sostener

apropiadamente la pluma, para lo cual toma las manos de su alumna (p. 52c).

Es probable que el éxito de esta escena, una de las más divertidas e ingeniosas de *El dómine*, animara al Fénix a incidir en los momentos que presentaban a alumna y maestro dando rienda suelta a sus amoríos, hecho que se aviene muy bien con el gusto por el erotismo propio del primer Lope.¹⁰ En cualquier caso, lo que en el *El dómine* no es más que uno de los muchos eslabones del enredo de la obra, en *El maestro* es el verdadero eje temático de la pieza: el amor entre una alumna y su maestro, con sus constantes y consecuentes metáforas, juegos y lecciones. Como afirma Melchora Romanos, en *El dómine* «aún no está suficientemente plasmada a idea da metáfora da ensinanza como eixo orgánico da estrutura dramática, senón que o que se explota con máis proveito é o disfrace ou a máscara, polo que supón como xogo escénico de cambio de roupa» (2004, p. 52).¹¹

Las semejanzas en el tercer acto son mínimas, dejando de lado que, como era de esperar, maestro y alumna terminan casándose. Como ya señaló Carrascón (1990, p. 39), una de las tretas empleadas para deshacerse del galán competidor pasa por hacerle saber la relación entre alumna y maestro, de modo que, indignado y deshonorado, rechace a la dama. En ambas obras el padre de la joven no tiene más remedio que aceptar el plan para así poder conseguir su objetivo, que en un caso consiste en casar a Lucrecia con su otro pretendiente, Rosardo, y en el otro en casar a Florela con el fingido maestro de danzar, que en realidad es noble. Por otro lado, muy al final de *El dómine*, Floriano se presenta con una cédula falsamente firmada por Lucrecia, tal y como hace Bandalino en *El maestro*.

Así pues, las semejanzas más notables entre *El dómine* y *El maestro* se sitúan sobre todo en el primer acto y en el inicio del segundo. Al margen de las escenas y motivos que hemos comentado, se trata de comedias que discurren por cauces argumentales muy distintos. En síntesis, en el paso de *El dómine* a *El maestro* Lope optó por dar un mayor protagonismo a los juegos de palabras y a la anfibología en torno a las lecciones de danza, además de potenciar el erotismo de la pieza debido al contacto físico que estas permitían. En cambio, renunció a los múltiples disfraces y cambios de identidad presentes en *El dómine*. Esto pudo deberse a que las escenas de *El dómine* más celebradas en los corrales de comedias fueron acaso las protagonizadas por Floriano y Lucrecia, con sus lecciones, requiebros y abrazos entre maestro y alumna. O quizá Lope pensó sencillamente que se les podía sacar mucho más partido, hasta el punto incluso de que mereciera la pena dejar de lado otras estrategias dramáticas como los constantes cambios de identidad de *El dómine*. Sea como fuere, en el proceso de composición de *El maestro de danzar* - o lo que es lo mismo,

10 Al respecto, véase Torres (1990).

11 Sobre los disfraces en *El dómine*, véase Alviti (2011).

en el proceso de auto-reescritura de *El dómine Lucas* – Lope optó por componer una pieza con un argumento distinto pero, eso sí, centrada en la figura del falso maestro enamorado de su alumna. Ello explica que las escenas que preparan la relación entre maestro y alumna o que giran en torno a ella sean prácticamente las únicas que Lope retoma en el proceso de auto-reescritura, mientras que desecha casi todos los demás pormenores argumentales de *El dómine Lucas*.

Bibliografía

- Alviti, Roberta (2011). «*El dómine Lucas*: disfraz y juego de identidad en una comedia temprana de Lope de Vega». En: Lobato, María Luisa (ed.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Visor Libros, pp. 207-216.
- Carrascón, Guillermo (1997). «Nunca segundas partes fueron buenas: Lope, del *Dómine Lucas* al *Maestro de danzar*». *Anuario Lope de Vega*, 3, pp. 37-50.
- Díez Borque, José María (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Fernández, Daniel (ed.) (2012). *Vega, Lope de: El maestro de danzar; La creación del mundo*. Madrid: Gredos, pp. 11-258.
- García Santo-Tomás, Enrique (ed.) (2006). *Vega, Lope de: Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (ed.) (1855). «El dómine Lucas». En: *Comedias escogidas de frey Lope de Vega Carpio*, vol. 1. Madrid: BAE, pp. 43-65.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2013). «‘Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias’: de Boccaccio a Lope de Vega». En: Colón Calderón, Isabel; González Ramírez, David (eds.), *Estelas del ‘Decamerón’ en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 163-186.
- Profeti, Maria Grazia (1992). *La vil quimera de este monstruo cómico*. Kassel: Reichenberger; Verona: Università degli Studi di Verona.
- Romanos, Melchora (2004). «Situaciones de enseñanza e aprendizaje en algunas comedias de Lope de Vega». *Revista Galega do Ensino*, 43, pp. 43-62.
- Sáez, Adrián J. (2013). «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*». *Criticón*, 117, pp. 159-176.
- Torres, Milagros (1990). «Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope». *Edad de Oro*, 9, pp. 323-334.
- Villarino, Edith Marta (2000). «Algunos procedimientos de lectura y escritura en la comedia de Lope de Vega». En: Sevilla, Florencio; Alvar, Carlos (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 1998). Madrid: Castalia, pp. 817-826.
- Vitse, Marc (1998). «Presentación». *Criticón*, 72, pp. 5-8.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Relación de sucesos, fiesta cortesana y representación teatral: en torno a *La noche de San Juan* de Lope de Vega

Graciela Fiadino

(Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Abstract Festive relations could be defined as a balance of genres between chronicled history, journalism and propaganda, and they should have the qualities of clarity, fidelity and accuracy. They are characterized by an extensive and complex composition, since they narrate and describe celebrations, ephemeral monuments, emblems, iconography, celebratory texts, and courtly festivities. The *Relación de la Fiesta que hizo á sus Magestades y Altezas el Conde-Duque la noche de San Juan de este año de 1631*, an anonymous text in prose published by C. Pellicer in 1804, is the existent document that tells us the exact details surrounding the writing and performance of a play by Lope de Vega as part of a lavish courtly party held in the palatial gardens of noble friends close to Olivares. The analyzed text also talks about the activity that the Count-Duke deployed to maintain the favor of Philip IV, whom he provided pleasant amusements since his youth, and how the Count-Duke continued this strategy during the adulthood of the king.

Keywords Lope de Vega. Theater. Festive relation. La noche de San Juan.

En los últimos años, los estudios interdisciplinarios han propiciado el surgimiento de una visión innovadora que permite el análisis de un mismo hecho desde puntos de vista diversos. En el caso de los estudios literarios, la investigación actual se ha enriquecido con el aporte de otras disciplinas, que han permitido avances en el estudio de fenómenos culturales complejos, como es el caso de la fiesta barroca, donde el texto teatral tiene una participación axial. Pero también es necesaria la adopción de un punto de vista interdisciplinario para analizar una gran cantidad de textos áureos de naturaleza híbrida que la crítica ha venido trayendo a la luz, como las relaciones de sucesos, que narran un acontecimiento ocurrido con el fin de informar, entretener y conmover al lector u oyente y que en numerosas ocasiones tienen una clara intención propagandística o laudatoria.¹

1 Son numerosos los críticos contemporáneos que se han dedicado al estudio y edición de las relaciones de sucesos, entre los que adquieren particular relevancia las investigaciones llevadas a cabo en las últimas décadas por López Poza y Pena Sueiro en la Universidad de La Coruña, de cuyos trabajos citados en la bibliografía he sintetizado las nociones sobre el género.

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-41 | Submission 2015-07-28 | Acceptance 2016-03-31
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

Si bien en sus inicios en el siglo XV aparecen emparentadas al género epistolar, su utilización se va expandiendo en el siglo siguiente, en el que adquiere forma autónoma y finalmente alcanza su florecimiento en el siglo XVII, durante los reinados de Felipe IV y Carlos II. La información que transmiten es subjetiva y, a menudo, está dirigida desde los sectores más altos de la sociedad.

Dentro de la gran variedad temática de las relaciones de sucesos, son particularmente interesantes las festivas, que contienen una detallada narración de todos los acontecimientos que tenían lugar durante las fiestas cortesanas y su estudio permite conocer aspectos de la mentalidad de la época. En la línea de los rasgos genéricos delimitados por López Poza y Pena Sueiro (1998, 2001), ha señalado recientemente Moya García que

se trata, por tanto, de documentos puestos al servicio del poder y cuya función principal era la de transmitir al pueblo unos valores y una imagen predeterminada de la monarquía española, imagen que distaba mucho de constituir un fiel reflejo de la realidad. (2014, p. 218)

En el caso de la relación que me ocupa, su análisis proporciona interesantes claves para comprender las relaciones entre la fiesta palaciega, los textos dramáticos, los espacios y preparativos destinados al entretenimiento real, reveladores de una mentalidad vicaria – en este caso, la del conde-duque de Olivares, su familia y allegados – que necesita de la celebración continua de agasajos para reafirmar su lugar de poder dentro de la corte.

Sin embargo, cabe recordar que la de la noche de San Juan es una de las fiestas populares más extendidas y perdurables en el tiempo, ya que la celebración de la noche más corta del año en Europa, la del 21 de junio, se remonta a las festividades paganas con las que numerosos pueblos rendían culto al solsticio de verano, ocasión en la que, desde tiempos remotos, se practicaban rituales vinculados con la fecundidad (elección de parejas), la purificación (encendido de fogatas), el conjuro de males y el pedido de bonanzas. La Iglesia católica incorporó este tiempo festivo – tal como hizo con otros feriados paganos – al calendario eclesiástico en torno a la fecha del nacimiento de San Juan Bautista, establecida el 24 de junio, de modo que la noche del 23 de junio quedó fijada como la noche de San Juan.

Las creencias que se relacionan con esta noche mágica son muy numerosas, al igual que las tradiciones con las que se la celebra.² En este espacio

2 Julio Caro Baroja (1979) le dedica a las fiestas del solsticio de verano veinte capítulos de su libro *La estación del amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, donde releva las formas que adopta la celebración en distintas regiones españolas, si bien las inscribe en el marco europeo, negando su tipicidad nacional. Analiza los elementos naturales de origen pagano involucrados en los ritos que remiten a cultos primitivos y menciona los testimonios literarios que recogen las fiestas primaverales.

temporal se atribuyen poderes especiales a las plantas, a las aguas, al rocío, tanto para curar como para brindar protección a las personas. La naturaleza igualmente está implicada en numerosos rituales propiciatorios de la búsqueda y elección de pareja. Esa noche deben formularse los anhelos ocultos para que, impulsados por la fuerza de su magia, se cumplan a lo largo del año hasta la llegada del próximo solsticio de verano. El fuego se convierte en el gran protagonista, ya que no sólo es utilizado para rendir tributo al sol, sino también para purificar los males del tiempo que acaba, para quemar lo viejo y dar paso a lo nuevo. Los danzantes trazan círculos alrededor de la fogata imitando el giro de la tierra alrededor del sol.

La magia de esta noche especial ha sido evocada por numerosos literatos, desde Shakespeare y Cervantes hasta Gogol y Alejandro Casona. Lope de Vega se refirió a esta fiesta popular en numerosas comedias,³ pero la hizo objeto de una peculiar recreación en la comedia palatina *La noche de San Juan*, estrenada en ocasión de una fiesta palaciega organizada por el conde-duque de Olivares en 1631. La comedia es parte de la celebración de la fecha, y con ella Lope no solamente brinda una pieza inteligente de metateatro para entretenimiento cortesano, sino que también da información precisa de las formas celebratorias del solsticio de verano en el sofisticado Madrid urbano de la década del treinta.⁴

Afortunadamente existe un documento histórico que narra las circunstancias que rodearon la escritura y primera representación de *La noche de San Juan*: se trata de la *Relación de la Fiesta que hizo á sus Magestades y Altezas el Conde-Duque la noche de San Juan de este año de 1631*, texto anónimo que brinda, además de información sobre la representación palaciega de la pieza, la crónica de la fiesta entera con sus varias partes descritas en forma detallada y colorida.⁵ Brinda una visión de conjunto del modo en que se llevaba a cabo la representación

3 Enrico Di Pastena (2006) ha indagado las realizaciones del tema de la fiesta de San Juan en la producción de Lope, que se extiende desde fines del XVI con *El último godo* hasta 1631, cuando se estrena *La noche de San Juan*, de ese extenso período solo toma en consideración las piezas en las cuales el tema adquiere relevancia temática o estructural. En ellas analiza los procedimientos mediante los cuales se inserta el tema en las obras, su relación con los contenidos globales y su eventual variación a lo largo de esas décadas.

4 La última etapa de producción de Lope ha suscitado la atención de los críticos por las peculiaridades que presenta. En un reconocido artículo, Profeti (1997) confronta la postura sostenida por Rozas y otros críticos que hablan de una posible amargura y desinterés de Lope por la producción teatral en sus últimos años, para lo cual señala los éxitos obtenidos con sus últimas comedias de varios géneros (entre las cuales destaca las escritas para el espectáculo palaciego, como *La noche de San Juan*) y afirma por el contrario, que el Fénix continúa con sus experimentaciones literarias en esta etapa, que denomina Lope post Lope. Por su parte, Joan Oleza ha aportado a esta cuestión dos valiosos artículos (2003, 2004) que se centran en la cuestión de los géneros cultivados por el dramaturgo.

5 Pellicer (1804, pp. 167-190) reprodujo este relato anónimo contemporáneo del encargo de la pieza por parte del conde-duque de Olivares. El texto completo ha sido reproducido

teatral enmarcada en el contexto de fiesta real y en relación a ello resulta pertinente diferenciar al menos dos tipos de espacios festivos, aunque ambos tengan en común la presencia del rey y de su familia y la existencia de un texto literario, se trata de lo que Díez Borque (1986, p. 18) llamó «espacio lúdico de la fiesta», que se extendía por varios días y aún semanas, y el «espacio lúdico de la representación», que estaba acotado generalmente a una jornada, como celebración de un suceso alegre vinculado a la familia real. El ámbito en que tenía lugar la representación condicionaba su financiación, que podía estar a cargo de un noble, una ciudad, un cabildo u otros organismos de poder en el primer caso y en el segundo, el dispendio corría a cargo de algún miembro de la nobleza o incluso las mismas arcas reales. En ambos casos, el propósito era el mismo: lisonjear y entretener a los monarcas, para lo cual se dedicaron miles de ducados a lo largo del siglo XVI y especialmente en el XVII, durante los reinados de los dos últimos Austrias.

La relación da cuenta además de la actividad que el conde-duque de Olivares desplegaba para mantener el favor de Felipe IV, a quien venía ofreciendo agradables diversiones desde que era un joven príncipe y testimonio que continuó con la misma estrategia durante la vida adulta del rey.

Estimulado por el éxito de otra fiesta realizada el primero de junio con el único propósito de entretener a los reyes, el valido decidió agasajarlos la noche de San Juan en el mismo lugar, los jardines colindantes del conde de Monterrey, don Luis Méndez de Carrión (cuñado de Olivares) y del duque de Maqueda. La relación deja constancia de que el conde-duque y su esposa se encargaron personalmente de la organización del evento, asignando a integrantes de su círculo familiar la responsabilidad sobre distintos rubros, tales como la recepción de invitados, la ubicación y circulación de los carruajes, la provisión de las viandas y bebidas, la asignación de sirvientes, la supervisión de los ensayos de las comedias, la contratación de músicos y coros y la elección de los repertorios musicales.

Se encargaron dos comedias a las plumas más estimadas del momento, Francisco de Quevedo y Lope de Vega, quienes debieron esforzarse por cumplir con el encargo hecho con muy poco tiempo.⁶ La primera de las obras

como Apéndice en Vega ([1635] 1988, pp. 167-175). Algunos estudios críticos (Dixon 1996; Di Pastena 2006) mencionan a Pellicer como autor de la *Relación*.

⁶ Respecto de las complejas relaciones entre las fiestas reales y la creación de una literatura dramática por encargo vinculada de modo indisoluble a ellas durante los reinados de los últimos Austrias, María Luisa Lobato (2003, pp. 257-264) ha señalado en la primera parte de su artículo los condicionamientos que conllevó esta práctica para los escritores, tales como la premura, el sometimiento a circunstancias festivas concretas, las restricciones por el lugar elegido, las situaciones de poder y privilegios que debían tenerse en cuenta, pero también los beneficios de contar para las puestas con elencos numerosos y un gran aparato escenográfico gracias a los generosos presupuestos y, en lo artístico, la posibilidad de recrear mitos que solapaban a veces la realidad política y cortesana.

representadas, *Quien miente más, medra más*, fue escrita por Francisco de Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza en sólo un día, mientras que la pieza de Lope de Vega, *La noche de San Juan*, fue compuesta en tres, según informa la *Relación*. Los textos se entregaron respectivamente a las compañías de Vallejo y Avendaño, consideradas por el relator «las mejores que hoy representan» (*Relación*, 1804, p. 167)

El texto resalta que el conde-duque en persona eligió la parte del jardín más adecuada para ubicar a la familia real, para quienes se armó «un hermoso cenador, adornado rica y desahogadamente, en que se pusieron las sillas del Rey, y sus hermanos, y las almohadas de la Reyna nuestra Señora para ver desde allí las comedias» (*Relación*, 1804, p. 168) y enfrente se fabricó el teatro, adornado con flores y hierbas y coronado de muchas luces, a cuyos lados se fabricaron otros dos tablados, destinados a las señoras y sus criadas. Se abrieron puertas a los dos jardines colindantes y se armaron enramadas, ubicando al fondo de una de ellas a los oficios, que debían atender las necesidades de la representación; además se construyeron otros tablados grandes para albergar los seis coros de música y los caballeros que podían asistir a las representaciones pero a quienes estaba vedado participar de la fiesta. Resulta muy ilustrativo cotejar el fragmento del texto de la relación que describe el jardín de los Monterrey con el parlamento de Don Juan que escenifica con la palabra el mismo espacio para que podamos percibir el juego de Lope con los elementos dramáticos que, en este caso, es a la vez espacio evocado y lugar de representación.⁷

El texto puntualiza que los reyes y su familia llegaron cerca de las nueve de la noche, siendo recibidos por la condesa de Olivares, mientras sonaba una suave música instrumental, y fueron conducidos al primer jardín, donde estaban ubicados los cenadores. Una vez instalados allí, comenzó la representación de la primera comedia, a cargo de la compañía de Vallejo y fue la que escribieron Don Francisco de Quevedo y Don Antonio de Mendoza, «que se llamó Quien mas miente medra más, poblada de las agudezas y galanterías cortesananas de Don Francisco, cuyo ingenio es tan aventajado, singular y conocido en el mundo» (*Relación*, 1804, p. 170), según valora el anónimo cronista. Tras escuchar una pieza cantada acompañada por guitarras, se introdujo, a modo de loa, una pandorga de la noche de San Juan tocada con instrumentos populares y enseguida «María de Riquelme, insigne representanta, en pocas y sazonadas coplas dio la

7 De esta relación espacio real/espacio evocado/espacio de la representación y de la tipología social de personajes históricos, urbanos y de ficción en *La noche de San Juan* se ocupa un artículo de Gavela (1996), que pone de relieve la forma en que Lope convierte a la ciudad toda de Madrid en materia teatral, con función lúdica. En relación con la carga ideológica, cita a Maravall, quien afirma en su *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, que la finalidad de este tipo de actos es la ostentación y el asombro, más que la diversión.

bienvenida a los huéspedes, celebrando sus heroicas partes y virtudes» (*Relación*, 1804, p. 170)

Esta representación duró dos horas y media, tras lo cual sus majestades se levantaron y pasaron al jardín del duque de Maqueda, donde estaban las enramadas engalanadas con flores y luces: una para la reina, otra para el rey y los infantes y la tercera para las damas. En estas enramadas estaban dispuestos, además de dulces y bebidas para la colación, los lujosos disfraces que usarían durante el resto de la fiesta. Los espacios engalanados, los deliciosos manjares y los lujosos utensilios son descritos con tanta minuciosidad en los detalles que permiten equiparar estos pasajes con la técnica que empleará el realismo decimonónico dos siglos después. Ningún detalle de la fiesta queda librado al azar o a la improvisación; la prodigalidad y el buen gusto son puestos de relieve sobre todo en el registro de los pequeños detalles que anota el anónimo relator con precisión de entomólogo.

Durante la pausa, mientras el rey, la reina y las damas de honor comían y se ponían los elaborados vestidos de fiesta, los sirvientes realizaban arreglos en la ubicación de los asientos, que fueron cambiados para la segunda pieza. Finalizada la colación y puestos los ropajes festivos, la familia real y su cortejo se dirigieron hacia los asientos acomodados para presenciar la segunda comedia.

Resulta llamativo el afán con el cual el cronista destaca, en las detalladas descripciones que dedica al asunto, que el disfraz que tomaron los reyes y su séquito era «airoso y decente» y que añadía, en el caso de la reina, «a la natural y maravillosa gentileza y hermosura suya, todo el ayre de bizarra, sin perder ninguna parte de la majestad, en que no es menos señalada que en las demás admirables virtudes y perfecciones que resplandecen en ella», remarcando «sin que lo desusado del traje quedase á deber ninguna bizarria al autorizado y real modo, con que se visten ordinariamente, juntando lo que la vulgar censura y envidia quiere dividir siempre, que es la mucha belleza y el buen ayre» (*Relación*, 1804, p. 172). A continuación explica nuestro cronista que el uso del disfraz fue la causa de que no se permitiese que entraran a la fiesta los señores y caballeros de la corte, ni tampoco los criados más importantes, insistiendo una vez más: «si bien dentro del mismo disfraz se descubriría toda la decencia y autoridad de Palacio» (*Relación*, 1804, p. 172). No conforme con la reiteración, hace uso del recurso argumentativo de apelación a la autoridad, en este caso de gran valor moral: aduce que el disfraz no es algo nuevo, sino que fue utilizado durante el reinado de los Reyes católicos.

Tanto la trama discursiva de la relación como los arreglos espaciales que describe, dan cuenta de la necesidad de preservar la persona del rey de la mirada pública, ya que él no podía aparecer ante los súbditos más que de una forma decorosa y ritualizada, investido de los atributos de su poder, para mantener el rol heroico dentro del cual estaba situada la rea-

leza. Vistiendo ropaje festivo, tenía que ser retirado de la vista pública, esa es la razón por la cual el resto de los cortesanos y los músicos tenían que estar ubicados en tarimas elevadas fuera de la pared del jardín, así no podían ver al rey, su familia y las damas del servicio real usando los llamativos disfraces que les había obsequiado Olivares.

A continuación, la *Relación* se ocupa de la segunda obra representada, *La noche de San Juan* de Lope de Vega, que fue introducida por una loa del mismo autor celebratoria de las virtudes de los reyes y los infantes y tras la *performance*, seguida de tres bailes compuestos por el reconocido entremesista Luis Quiñones de Benavente. La comedia retrata, según el anónimo cronista de espectáculos *avant la lettre*:

las alegrías, licencias, travesuras y sucesos de la misma noche, escrita con toda la gala, donaire y viveza que ha mostrado este maravilloso Ingenio en tantas como ha escrito, en que ninguno del mundo le ha igualado, y de quien los que agora florecen en este arte le han aprendido. (*Relación* 1804, p. 172)

Finalizada y aplaudida la pieza, volvieron a cantar los diferentes coros y los reyes, infantes y damas se retiraron a una galería vegetal erigida en el jardín del conde de Monterrey, allí se dispusieron mesas en los cenadores, en las que se sirvieron los manjares, aguas de limonadas y postres, todo ello a reparo de la vista del público. Tal fue la abundancia del banquete, según hace constar el admirado relator, que se llevaron cantidad de platos a los músicos y los actores, y también a muchos caballeros que estaban tras la pared del jardín, en el Prado. Durante la cena los seis coros alternaron sus actuaciones y, finalizada la misma, todos se dirigieron a los coches, que formaron un cortejo que alternaba carruajes ocupados por nobles con otros ocupados por los coros de música, para dar algunas vueltas por el Prado de San Jerónimo hasta la llegada del amanecer, cuando se recogieron, seguidos de los coches de caballeros y señores que se había unido al cortejo. Resulta llamativo el puntilloso registro que realiza el cronista de las empujadas damas que ocuparon los cuatro coches dispuestos para el paseo.

La relación comenta el gusto y alegría que demostraron los reyes por la fiesta que ofreciera su ministro y finaliza señalando dos hechos singulares: uno, el descubrimiento de mucha gente escondida en el jardín y el segundo, que no se hubiera producido ningún incidente estando el Prado tan cercano, lugar al que asistían cuantas personas licenciosas y atrevidas tenía Madrid, lo que «mostró bien la reverencia con que se mira lo real y lo soberano, y quan de parte estaban todos de la fiesta y del dueño» (*Relación*, 1804, p. 175). Esta última referencia encomiástica del anónimo cronista al conde-duque - a quien pretende presentar como poseedor del apoyo popular - cierra el texto con el mismo tono y objeto con que lo había comenzado: construir un panegírico de Olivares, a quien presenta junto

con su esposa como un dechado de perfecciones, no sólo en lo que hace a las cuestiones del manejo del estado, sino también en cuestiones de gusto, modales y cultivo de las artes.

Según se ha señalado, Lope escribió *La noche de San Juan* expresamente para el auditorio especial que asistía a la celebración.⁸ Siendo una obra de teatro de corte, se entremezclan en ella la ficción dramática con la ceremonia del protocolo cortesano. Todos actúan como actores sintiéndose observados y el ambiente del entorno forma un todo con personajes y público. Según señala Anita Stoll,

The play has a complex structure of remarkable subtlety, creating a contrapuntal pattern typical of the *contradanza*, both in its form and in its content. There is balanced opposition of images throughout such as *vida/muerte*, *noche/día* and *dicha/desdicha*, [...] The oppositional pattern most relevant is the interweaving of reality and fiction, the practice cited by Orozco Díaz as a hallmark of court life at this time. (1988, p. 8)

El ensalzamiento de la nobleza aparece regularmente y cada vez agrega facetas al retrato placentero del estamento: la lealtad al rey, simbolizado en el Sol que da luz, la protección a las damas, la necesidad de usar la espada en las cuestiones de honor, el valor de la amistad entre los caballeros. El público cortesano era gratificado por este espejo adulador que les permite identificarse con esas figuras ejemplares que mostraba la comedia.

A través de la metateatralidad, el auditorio es incorporado al espacio dramático en escenas tomadas de la vida real que son introducidas en la ficción, como una pelea que es arreglada con dinero, o cuando tres caballeros discuten sobre los bailes. También hay referencias a creencias tradicionales relacionadas con la noche de San Juan, como la que sostiene que el primer nombre que una doncella escucha a la mañana siguiente de la noche de San Juan será el de su esposo, o que esa noche especial es un momento en que las normas corrientes están suspendidas. Los personajes ficticios hablan de lugares y edificios madrileños conocidos y frecuentados por el público: el convento de la Vitoria, cercano a la Plaza Mayor, la iglesia del Buen Suceso, el Manzanares, la Casa de Campo, el Prado de San Jerónimo. También en varios pasajes la comedia menciona personajes presentes en

8 El crítico Victor Dixon (1996) ha dedicado un extenso estudio a *La noche de San Juan*, en el cual sostiene que la comedia nos ofrece un Fénix distinto, capaz de metamorfosearse y plantea el objetivo de examinar lo que la pieza tiene de post-Lope. Plantea que es otra obra neo-clásica por respetar las unidades clásicas y por su tono completamente festivo, debido a la inclusión de numerosas sátiras y parodias (autorreferenciales, de soliloquios y discursos, del lenguaje poético neogongorino, etc). En tercer lugar, destaca las alusiones al contexto real en el cual se desarrolla y la metateatralidad refinada de la pieza.

la representación: Felipe IV y la familia real, el Conde-Duque, los nobles en cuyos jardines se realiza la fiesta. Al respecto, señala Di Pastena que

En esta comedia [...] la fiesta de San Juan se convierte en efectivo eje temporal de la acción. Adoptar, como fondo de la obra, la noche en que se estrenaría, tiene sobre todo el efecto de aumentar la borrosidad del límite entre realidad y representación. Precisamente el sesgo metateatral es el rasgo más llamativo de la comedia, menudean referencias al 'aquí' y al 'ahora', a edificios y lugares madrileños, a personas presentes, con especial atención a la figura real, verdadero centro de gravedad del auditorio al que se consagran unos 200 versos, sin que falte una mención al propio dramaturgo. (2006, p. 100)

En el largo parlamento de Don Juan en el primer acto, este personaje exalta las virtudes del rey y la familia real utilizando la imaginería celestial - comúnmente usada en la época - por la que se denominaba a Felipe IV como el Rey Planeta, cuyos rayos se extendían hasta el más lejano confín de la tierra, en tanto en el acto segundo, Doña Blanca, al ver la estatua de Felipe III, realiza un panegírico del padre del rey actual y sus antepasados. También Lope utiliza la autorreferencia en el siguiente pasaje: «Sentados, hará Avendaño | una comedia, que creol es retrato desta noche, | en cuyo confuso lienzo | tomó Lope la invención | todo junto en cinco días» (Vega [1635] 1988, vv. 671-77).

Resulta pertinente recordar las siguientes observaciones de Emilio Orozco Díaz sobre este período:

el teatro, entra y anima casi todos los festejos y diversiones, [...] también en el teatro de Corte se confunde la ficción dramática con la ceremonia y el protocolo cortesano. Todos actúan como actores, con la conciencia de su vestir, sus movimientos y sus gestos, sintiéndose contemplados. Y todo queda enlazado con el medio ambiente que le rodea. El jardín, el templo, la plaza o el salón forman un todo con sus personajes y público. (1969, p. 13)

Pese a no haberse realizado la fiesta cortesana objeto de la *Relación* en el palacio del Buen Retiro - hecho que podría ser interpretado como demostrativo del inmenso poder que detentaba Olivares por esos días -, vemos que en ella están presentes los elementos del teatro en palacio que menciona Díez Borque (1997, p. 168), quien destaca el marcado grado de «ritualidad» en los temas del teatro cortesano, entre los que enumera el elogio y alabanza de la realeza, los motivos caballerescos, el mundo sobrenatural de magia, las acciones maravillosas y, encima de todo, la mitología. Dicha ritualidad pareciera ser no sólo temática, sino que también impregna el espectáculo concebido como una totalidad, como es

el caso de los pequeños cortejos y procesiones en el interior de los jardines nobiliarios, así como el paseo en carruajes hasta y por el Prado que cierra la fiesta y que resulta oportunidad propicia para que la familia real y la alta nobleza recojan una vez más la admiración y el reconocimiento de los restantes estamentos.

En este breve texto que hoy catalogaríamos como de publicidad política, se puede ver de qué manera el relato histórico, las representaciones teatrales y las fiestas de raíz popular se amalgaman, en el opulento Madrid de la época, constituyendo un continuo espacio-temporal que nos permite apreciar cómo, en este momento de declinación y de profundos contrastes en la vida española, Felipe IV y su círculo áulico se autofestejan en sus fiestas cortesanas, instaurando con ellas un tiempo y un espacio 'mágicos', metáforas de esa ininterrumpida noche de San Juan que fue su reinado.

Bibliografía

- Díez Borque, José M. (1986). «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español». En: *Teatro y fiesta en el Barroco, España e Iberoamérica*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 12-40.
- Díez Borque, José M. (1997). «Palacio del Buen Retiro: teatro, fiesta y otros espectáculos para el rey». En: Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael (eds.), *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Almagro, pp. 167-189.
- Di Pastena, Enrico (2006). «La fiesta de San Juan en la comedia de Lope. Un sondeo». En: Trambaioli, Marcella (ed.), *Texto, código, contexto, recepción: Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*. Pescara: Libreria dell'Università Editrice, pp. 87-108.
- Dixon, Victor. (1996). «El post-Lope: *La noche de San Juan*, metacomedia urbana para Palacio». En: Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael (eds.), *Lope de Vega: Comedia urbana y comedia palatina = Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico* (Almagro, 11-13 de julio de 1995). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Almagro, pp. 61-82.
- Gavela García, Delia. (1996). «*La noche de San Juan* de Lope: máscara barroca madrileña». En: Blanco Pérez, José Ignacio et al. (eds.), *Teatro y ciudad: V Jornadas de teatro. Universidad de Burgos*. Burgos: Universidad de Burgos; Ediciones Aldecoa, pp. 173-187.
- Lobato, María Luisa. (2003). «Literatura dramática y fiestas reales en la España de los últimos Austrias». En: Lobato, María Luisa; García García, Bernardo J. (eds.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 251-271.

- López Poza, Sagrario. (1998). «Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro». En: López Poza, Sagrario; Pena Sueiro, Nieves (eds.), *La fiesta = Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*. La Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán. Colección SIELAE, pp. 213-222.
- Maravall, José Antonio (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica.
- Moya García, María. (2014). «Una visión interdisciplinar del Madrid del Siglo de Oro: ideología, sociedad y fiesta cortesana a través de las relaciones de sucesos». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 217-228.
- Oleza, Joan (2003). «El Lope de los últimos años y la materia palatina». *Criticón*, 87-89, pp. 603-620.
- Oleza, Joan (2004). «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope». En: Díez Borque, José María; Alcalá Zamora, José (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español*. Madrid: SEACEX, pp. 257-276.
- Orozco Díaz, Emilio (1969). *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Pellicer, Casiano (1804). *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
- Pena Sueiro, Nieves (1998). «Problemas de edición y anotación en las *Relaciones de sucesos*». En: López Poza, Sagrario; Pena Sueiro, Nieves (eds.), *La fiesta = Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*. La Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 531-537. Colección SIELAE.
- Pena Sueiro, Nieves (2001). «Estado de la cuestión sobre el estudio de las *Relaciones de sucesos*». *Pliegos de bibliofilia*, 13 (1), pp. 43-66.
- Profeti, Maria Grazia (1997). «El último Lope». En: Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael (eds.), *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Almagro, pp. 11-39.
- «Relación de la Fiesta que hizo á sus Majestades y Altezas el Conde-Duque la noche de San Juan de este año de 1631» (1804). En: Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia. Incluida como «Apéndice» en Vega, Lope de [1635] (1988). *La noche de San Juan*. Edición de Anita K. Stoll. Kassel: Reichenberger, pp. 167-175.
- Vega, Lope de [1635] (1988). *La noche de San Juan*. Edición de Anita K. Stoll. Kassel: Reichenberger.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La música en el auto de *La Maya* de Lope de Vega

María Asunción Flórez Asensio
(IES Salvador Dalí, Madrid, España)

Abstract Music, and especially songs, plays a fundamental role in the *autos* (religious plays) of *El peregrino en su patria* by Lope de Vega, since they form part of the structure supporting the plot of each *auto*. The songs included in these religious plays reveal that vocal music is not merely another structural element of the play: it is also persuasive and seeks to generate emotions, while pursuing the fulfillment of ideological, didactic and propagandist aims, for which Lope creates an association of musical sounds with specific visual images. The present study analyzes how, by reusing pre-existing songs that were well known by the audience in the *auto La Maya*, Lope took advantage of the enormous evocative power of music in order to transmit ideas and messages of political, moral and religious nature.

Sumario 1 La formación musical de Lope. – 2 Los autos de *El Peregrino en su patria*. – 3 Aspectos musicales del auto de *La Maya*. – 3.1 Canciones populares y popularizantes. – 3.2 Canciones de nueva creación. – 4 Conclusiones.

Keywords Lope. Auto. La Maya. Music.

1 La formación musical de Lope

Aunque la vida de Lope se desarrolló en contacto directo con artistas de muy diversas disciplinas, sólo la relación del poeta con la pintura parece haber despertado el interés de los investigadores en los últimos años. Por el contrario, su relación con la música y los músicos de su época no ha merecido la misma atención y, de hecho, suele olvidarse que en numerosas ocasiones Lope recurre no sólo a imágenes visuales a las que su público estaba habituado a través de la iconografía (religiosa en este caso), sino también a efectos sonoros y musicales estrechamente relacionados o asociados con esas imágenes. Ese es el caso en la escena descrita por Lope en el *Viaje del Alma*, cuando sitúa en la popa de la nave del Deleite a «muchas damas y galanes comiendo y bebiendo y alrededor de la mesa muchos truhanes y músicos» (Vega [1604] 1973, p. 133).¹ Una imagen que

1 Todas las citas de la obra se hacen por esta edición.

se corresponde exactamente con la *Alegoría del árbol de la vida* pintada por Ignacio de Ries (ca. 1653) para la capilla de la Concepción de la Catedral de Segovia, imagen ampliamente difundida en todos los territorios de la Monarquía Hispánica.

No puede extrañarnos esta visión 'plástico-musical' del poeta si tenemos en cuenta que, gracias a las aspiraciones sociales de su padre - Felices de Vega, bordador de la Reina y «un típico representante de las clases medias urbanas que empezaban a proliferar en Madrid» (Portús Pérez 1999, p. 129) - Lope recibió una excelente educación de la que la música formó parte desde «los primeros caracteres» en los que le inició Vicente Espinel, un maestro por el que guardó siempre especial cariño y reconocimiento.² Y no debemos olvidar que Espinel fue admirado por sus conocimientos literarios, pero también por su habilidad como músico «de guitarra» y como «autor de sonadas y cantar de sala».³ Aunque la relación entre Lope y Espinel parece que se inició con anterioridad a la marcha de éste último a Italia, es de suponer que un hombre tan versado en música transmitiría parte de sus conocimientos al alumno aventajado que parece haber sido Lope. La educación musical del dramaturgo continuaría en el Colegio Imperial (en el que fue admitido en 1574), dada la importancia concedida por los jesuitas a la representación de comedias escolares en las que la música tenía un papel destacado, como también lo tenía dentro del programa de estudios de la universidad de Alcalá, a la que asistió Lope en la segunda mitad de la década de 1570.⁴ Igualmente decisivos debieron ser los años (1592-1596) que pasó al servicio del quinto Duque de Alba en Alba de Tormes, que le permitirían establecer algún contacto con la universidad de Salamanca, la más importante desde el punto de vista musical (cfr. García-Fraile 2004; Martín Moreno 2005), y en la que Francisco de Salinas había ocupado la cátedra de música durante más de veinte años (1567-1590). Fue precisamente en esta universidad en la que su maestro Espinel recibió durante dos cursos (1570-1572) el magisterio de Salinas, a quien su condición académica no le impediría reconocer el valor de la música popular (tan apreciada por Lope), hasta

2 «Aquesta pluma, célebre maestro, | que me pusisteis en las manos, cuando | los primeros caracteres firmando | estaba temeroso y poco diestro; | mis verdes años, que al gobierno vuestro | crecieron, aprendiendo e imitando | son los que ahora están gratificando | el bien pasado que presente os muestro. | La pura voluntad, que no la pluma, | porque la vuestra os eterniza y precia | en estas letras la destreza extraña; | pero diré que si Mercurio en suma, | la instruyó en Italia y Cadmo en Grecia, | vos nuevamente a la dichosa España» (Lope, citado en Trapero 2000, p. 128).

3 Así lo califica Cristóbal Suárez de Figueroa en *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid, 1615) (citado en Carrasco 1972, p. 22).

4 Parece que llegó a Alcalá en el curso 1576-1577, cuando contaba 15 años de edad. Aunque su estancia en la misma duró unos cinco años, no llegó a graduarse (cfr. Pedraza Jiménez 2008, p. 22).

el punto de utilizar canciones populares como ejemplos en su tratado *De musica libri septem*.⁵

La formación musical de Lope está, pues, fuera de toda duda; es más, en tanto que antiguo alumno - y después amigo - de Espinel, el dramaturgo estaba al tanto de las nuevas corrientes y del acelerado cambio que se estaba produciendo en la música vocal en su época.⁶ De hecho, sabemos que el dramaturgo organizaba veladas en su casa en las que tocaba el violín. Los conocimientos musicales de Lope se perciben constantemente en sus obras, y no sólo en la musicalidad de sus versos o en los cambios de metro mediante los que introduce una dinámica musical al aprovechar el diferente carácter rítmico de cada estrofa - y aun de cada verso - que le permiten desarrollar distintos *tempos*. Constantes son también las muestras de admiración por músicos concretos - especialmente por Juan Blas de Castro y Juan de Palomares - y aún anónimos ya que Lope es uno de los pocos dramaturgos que - en el auto de *La Maya* - da homenaje a los músicos «prácticos»:

ENTENDIMIENTO El que toca el instrumento
es, con bueno o con mal son,
el que le da sentimiento,
porque él sin esta razón
¿cómo tendrá movimiento? (p. 288)

Frecuentes son también las alusiones e indicaciones musicales que nos permiten rastrear sus conocimientos sobre la música teórica y práctica, sin olvidar nunca el público al que se dirige. Conocimientos reflejados igualmente en la naturalidad con la que introduce lenguaje, conceptos e imágenes musicales aplicados a aspectos no musicales, ya sea a través de concepciones elaboradas o mediante juegos de palabras. Ese es el caso en *La Maya* cuando al personaje del Regocijo (que aparece en escena con un instrumento) le preguntan dónde está su mujer y responde que «Aquí templando un discante» (p. 294). Y también en el diálogo entablado al inicio de auto cuando, tras afirmar el Entendimiento que «yo y la Voluntad, que hacemos | al Alma ilustre su estado, | en ti, Cuerpo, no tenemos | órgano determinado», éste, que aparece «en hábito de villano», responde:

5 Fue publicado en Salamanca en 1577. Véase la edición moderna de Ismael Fernández de la Cuesta (1983, pp. 499-501). Para las canciones populares recogidas por Salinas, véase Alin (1998); Lambea, Josa (2005); Otaola (1997); Palisca (2002); Trend (1927).

6 «DON FERNANDO Creo que he cantado mal, porque me temblaba la voz. JULIO Antes no te he oído en mi vida con tan excelentes pasos y cromáticos; divinamente pasabas en las otavas de la voz al falsete» (Vega [1632] 1996, p. 300). Véase también Pastor Comín (1998). Véase la evolución de la técnica de canto en España en el Siglo de Oro en Flórez (2006, pp. 437-471) y Flórez Asensio (2006).

CUERPO No hay paciencia que resista,
ni hay en mi cólera calma
para veros tan sofista;
ya sé yo muy bien que el Ama
no puede ser organista. (p. 288)

2 Los autos de *El Peregrino en su patria*

La Maya es uno de los cuatro autos que Lope incluyó en *El Peregrino en su patria* (Sevilla, 1604), una novela bizantina ambientada en España en la que se cuentan las peripecias de Pánfilo de Lujan durante el año Santo de 1600, y que constituye una alegoría del peregrinaje del cristiano por el camino de la vida.⁷ Estructurada en un Prólogo y cinco libros, esta obra miscelánea - en la que Lope hace un alarde de erudición - se encuadra dentro de la estrategia iniciada por el dramaturgo tras su regreso a Madrid en 1595 para alejarse de su 'imagen' de escritor de comedias⁸ y convertirse en un autor culto. De hecho, *El Peregrino* se inscribe en un género que tenía prestigio y estaba de moda (cfr. Sánchez Jiménez 2011, p. 51). Pese a que parte de la crítica actual la considera sin gracia y agilidad, de «argumento pobre, adinámico y confuso» (Pedraza Jiménez 2008, p. 71; cfr. Vossler 1933), con un ritmo narrativo quebrado por digresiones diversas que apenas consiguen articularse en el desarrollo de la acción, la obra tuvo un gran éxito en la época lo que demuestra que Lope acertó con los gustos del público. Entre esas 'digresiones' se contabilizan cuatro autos (*Viaje del Alma*, *Bodas entre el Alma y el Amor Divino*, *La Maya* y *El Hijo Pródigo*), uno al final de cada uno de los cuatro primeros libros y los únicos publicados por Lope, quien para entonces ya había escrito bastantes según se desprende de sus relaciones con dos importantes hombres de teatro: Jerónimo Velázquez y, sobre todo, Baltasar Pinedo. Según Avalle-Arce (1973, pp. 24 y 26) estos cuatro autos tienen una clara función estructurante ya que, además de servir «de columnas para sustentar el peso narrativo de cada uno de los cuatro libros», tienen la misión de hacer llegar al público ciertas doctrinas morales y teológicas, tal y como sucedía también en su representación pública en calles y plazas.

No se ha señalado, sin embargo, el papel fundamental que tiene dentro de cada uno de ellos la música pese a que cumple también esta doble

7 Avalle-Arce (1973, p. 30) la considera una novela de aventuras cristiana post-tridentina más que una novela bizantina.

8 Para Profeti los autos de *El Peregrino* se incluyen dentro de «una línea de explotación encomiástica y autocelebrativa» ya que se enmarcan en «las estrategias de presentación de su producto, ahora teatral, pero de carácter alto y no sólo de entretenimiento como las comedias» (2012, p. 145).

función; de hecho, no sólo aparece como columnata que sustenta la trama de cada auto, sino que es a la música a quien Lope encarga la misión de transmitir los principales mensajes políticos, morales y religiosos. Esta doble función explica también sus principales características. Por un lado el protagonismo absoluto de la música vocal y, sobre todo, la abundante reutilización de canciones preexistentes.

3 Aspectos musicales del auto de *La Maya*

El absoluto dominio de la música vocal, plasmado fundamentalmente en la reutilización de canciones preexistentes es una de las principales características de *La Maya* dado que el argumento del auto toma como base una costumbre popular, todavía vigente en pueblos como Colmenar Viejo (Madrid), caracterizada por una serie de canciones específicas.

La importancia concedida a la música vocal no excluye, sin embargo, a la música instrumental, que tiene sus propias funciones, aunque siempre muy secundarias pues suele limitarse a la «música de chirimías» con la que tradicionalmente se anuncian las entradas de personajes y los descubrimientos de apariencias. No obstante, es muy posible que la música meramente «incidental» que parece haber acompañado el parlamento con el que Cristo se presenta al Alma-Maya fuera la de instrumentos de cuerda, fundamentalmente guitarras incluidas en la época dentro del grupo de «instrumentos músicos» (cfr. Flórez 2006, pp. 94-100). Así parece indicarlo el personaje del Cuerpo quien, al dirigirse al Príncipe de la luz, solicita previamente a los músicos «Templad, que le voy a hablar» ((Vega [1604] 1973, p. 320).

Mucho más ricas, «convenibles» y variadas son las intervenciones de la música vocal, a la que Lope reconoce su capacidad para influir sobre el subconsciente y, en consecuencia, sobre los estados de ánimo. Las canciones se convierten así en un elemento persuasivo de primer orden a la hora de ‘mover los afectos’, y también en vehículo inestimable para transmitir ideas y mensajes. Ya sean cultas, populares o popularizantes, es decir, canciones creadas ex profeso por Lope para la obra pero dentro de los moldes populares (si bien en algunos casos no tienen de populares más que la forma métrica utilizada), la música vocal tiene una gran importancia ya que asume las más variadas funciones y formas.

3.1 Canciones populares y popularizantes

La habilidad musical de Lope se pone claramente de manifiesto en la forma en la que lograr articular las canciones populares dentro de sus obras pues consigue fundirlas con el montaje teatral evitando, como ha señalado

Diez Revenga (1989), que se produzca un efecto de ‘parche’, al tiempo que concede nueva vida a esta lírica tradicional. Ello se debe a que no se limita a incluir literalmente la canción sino que introduce modificaciones en el texto. Para conseguir una perfecta integración de estas canciones preexistentes en el momento dramático en el que se incluyen, Lope utiliza (en ocasiones de forma simultánea) dos procedimientos: la glosa y el contrafacta o transposición.

En este sentido *La Maya* constituye un magnífico ejemplo ya que en este auto se glosan diversos cantares asociados con esta fiesta popular⁹ como «Esta Maya se lleva la flor», «Dad para la Maya», «Pase el pelado», «Echad mano a la bolsa», que se combinan con glosas y trasposiciones a lo divino de diversos cantos de ‘vaya’ o burla para construir la escena más significativa de la obra, concretamente aquella en la que los tres enemigos del alma son rechazados por el Alma-Maya: el Mundo con «Corrido va el abad», la Carne con «Guarda el coco, niña» y «Pase el pelado» para el Demonio.¹⁰ Además, y para mayor claridad, Lope enmarca la escena mediante dos de los cantares tradicionales asociados a esta fiesta, ya que se abre con una glosa del tradicional «Esta Maya lleva la flor | que las otras no» y se cierra con «Echad mano a la bolsa». Aunque no tenemos música para esta versión de la primera de ellas, en el *Cancionero de Oaxaca* (México) se ha conservado una canción a cuatro voces de Gaspar Fernández («Este niño se lleva la flor»), cuyo texto modifica otro que comienza con el mismo verso incluido por Lope en su comedia *El piadoso aragonés*. En el *Manuscrito de la Novena* (2010, pp. 231-233) se recoge otra versión diferente («ésta si que lleva la gala | ésta si, que las otras no»), incluida en un villancico al nacimiento de la Virgen para solista y cuatro voces.¹¹ La canción que cierra la escena es glosa y contrafacta de «Echad mano a la bolsa», un estribillo popular que Lope utiliza como cabeza de la composición con la que el Alma-

9 «Una niña, que en los días de fiesta del mes de Mayo, por juego y divertimento; visten bizarramente como novia, y la ponen en un asiento en la calle, y otras muchachas están pidiendo a los que pasan den dinero para ella, lo que les sirve para merendar todas» (*Diccionario de Autoridades* [1726-1739] 1984). Según Rodrigo Caro, «Estas fiestas de las Mayas no son otra cosa que una representación de casamiento a que siempre aspiran y se van disponiendo las mozas» ([1884] 1978, 2: p. 180).

10 Véase *El Peregrino* (pp. 312-313, 315, 318-319 y 321). Para las canciones relacionadas con esta fiesta popular, véase Frenk (2003, n^{os} 1278, 1281, 1854, 2183; Alin 1968 n^{os} 585 y 603; Alin, Barrio 1997, pp. 35-36, 44-45, 50-51, 82-83). Para el texto completo de «Corrido va el abad» véase Alin (1991, pp. 342-343 n^o 813).

11 Véase *El Peregrino* (p. 305); Frenk (2003, 1: p. 870 n^o 1277; pp. 946-947 n^o 1427), Alin (1991, p. 348 n^o 603); Querol Gavaldá (1986, pp. 24-25, texto; pp. 68-72, música; p. 26, texto; pp. 84-85, música). Según Salomón, «El uso en el tema de la Maya de fórmulas líricas reservadas por lo general a los temas de boda o de bautizo, es normal aquí si se tiene en cuenta que esta glosa a lo divino anuncia el tema de los desposorios místicos del desenlace» (1985, p. 540).

Maya acepta desposar al Príncipe de la luz-Cristo:

Echad mano a la bolsa
 del dedo de Dios sembrado,
 echad mano a ese costado
 y dadnos alguna cosa,
 cara de rosa.
 Echad mano, aunque clavada
 a la cruz, que es bien que pueda,
 y aunque del clavo pasada,
 no se os caiga la moneda:
 dadme una blanca que exceda
 los tesoros y las joyas,
 cara de rosa.¹²

Toda esta escena en la que el Alma va a ir rechazando uno tras otro a sus enemigos está reforzada por una canción popularizante que, a modo de prólogo, anuncia la llegada del primero de ellos: el Mundo. Su función es, sin embargo, mucho más importante ya que en ella Lope expone la idea fundamental del auto al oponer la concepción mundana de la carne (y como tal pecaminosa) a la eucarística (la carne y sangre de Cristo como salvación):

MÚSICOS En año tan caro
 Dios hace barato.
 Quien compra en el mundo,
 caro compra el gusto,
 la carne es disgusto
 para muchos años,
 Dios hace barato.
 onde de su plato,
 Carne y sangre entrega
 hoy Cristo al que llega
 a su santa mesa,
 Dios hace barato.
 (p. 309)

Este villancico, así como la chacona a lo divino incluida también en este auto, son un buen ejemplo de la habilidad de Lope para crear canciones dentro de los moldes tradicionales; canciones a las que, dependiendo del contexto

¹² *El Peregrino* (pp. 322-323). Véase Frenk (2003, 1: pp. 872-873 n^o 1280); Alin (1991, p. 349); Allin, Barrio (1997, pp. 42-43 n^o 24).

y mediante las pertinentes variaciones, puede asignar diferentes funciones (cfr. Umpierre 1975): adoctrinamiento, advertencia, recapitulación, etc. El adoctrinamiento parece ser el objetivo principal de la chacona, cantada por los personajes del Regocijo, la Alegría y el Contento, cada uno «con sus instrumentos» (pandero, sonajas y guitarra), que apenas modifica el estribillo tradicional, del que nos han llegado varias versiones musicales con ligeras variantes aunque la más extendida parece ser la que incluyen en sus tratados Luis Briceño (1626) y Juan Arañes (1624):

Vida bona, vida bona,
(Tradicional)
Vida bona, vida bona,
vida vida, vámonos a Chacona
Si Dios dijo que era vida
camino y verdad notoria
¿qué vida será más buena,
Alma, entre las vidas todas?
¿Qué camino como aquel
adonde el Alma reposa,
pues si de los cielos sale,
en fin a los cielos torna?
Esta tienen por verdad
divina y humana historia;
quien otro camino sigue,
va al infierno por la posta.
Vida bona, etc.
(pp. 296-298)

3.2 Canciones de nueva creación

Aunque Lope reutiliza en sus obras canciones preexistentes, lo cierto es que «su cancionero teatral incorpora muchas (las más), que son, sin duda invención propia» (Alin, Barrio 1997, p. VIII). De hecho, él mismo alude reiteradamente a su condición de letrista en sus obras teatrales, como sucede en *La bella malmaridada*:

TEODORO ¿Cantan?
FELICIANO Bien es que repares.
TEODORO Si es música, quiero oírla
que es de Lope la letrilla
y el tono de Palomares. (Vega [1609] 2001, p. 137)

Su pericia se revela no sólo en el hecho de que sus canciones se presenten bajo las más diversas formas y estilos, sino también en la diversidad de funciones que asumen pues, como han señalado Alín y Barrio, la gran innovación de Lope fue conceder al texto cantado un valor específico dentro de la obra, es decir, que «su utilización tiene en Lope un propósito definido, cuando no estructurador» (1997, p. VII). En este sentido, las canciones creadas por Lope para los autos de *El Peregrino* constituyen un precioso ejemplo, más valioso si cabe teniendo en cuenta el ámbito que las acoge ya que se insertan en una obra destinada no a la representación, sino a la lectura, lo que permite una mejor comprensión de su contenido y funciones. Dado que Lope utiliza la música para informar, advertir y catequiza al espectador, sus canciones abarcan diversos temas. Buen ejemplo de ello son las dos que enmarcan la loa de *La Maya*: «Hombre y Dios puesto en la cruz» (pp. 282-284), un romance con estribillo que la precede y en el que se hace un repaso a todas las prefiguraciones de Jesús, y «Del cielo somos aldeas» (p. 287), un villancico que la sigue, relativo al sacramento de la Eucaristía. Pero la música le sirve también para recapitular y resumir. Ese es el caso en «Dióle el novio a la desposada» (p. 326), el baile final, popularizante, cantado por el personaje colectivo de la *Música* que resume el argumento aludiendo a las bodas místicas de Cristo y el Alma-Maya.

La mayoría de las canciones incluidas por Lope en éste y en los restantes autos de *El Peregrino* podemos considerarlas romances con estribillo, una forma poético-musical desde su origen ya que estos ‘romances nuevos’ (nacidos en torno a 1580) fueron concebidos para ser musicados y cantados (cfr. Montesinos 1970; Josa, Lambea 2004). Así lo declara Pedro de Moncayo en la dedicatoria «Al lector» de su *Flor de varios romances nuevos* (Barcelona, 1591) cuando afirma haber recogido «los mejores romances que en estos años se han cantado, no con poco trabajo mío, de más de las maldiciones que todos los músicos dan» (citado en Josa, Lambea 2003, p. 29). Desde el punto de vista musical nos encontramos, pues, en plena evolución desde formas cantables con una sección musical (romances) o dos (villancicos) hacia otras híbridas como el romance con estribillo, menos rígidas y más experimentales – sobre todo en el estribillo – pero que siguen manteniendo la distribución de la música en secciones con varias frases musicales.

Pero aunque Lope se mostró siempre interesado por el cambio músico-literario que se estaba produciendo (del que él mismo era partícipe y protagonista) y así lo reflejan los cancioneros de la época y el propio poeta, quien alude reiteradamente a sus aportaciones al nuevo «estilo moderno»,¹³ no nos ha llegado ningún tono específicamente teatral suyo y apenas tenemos

13 «PADRE ¿Qué es este hombre tan famoso músico? CRIADO Canta apaciblemente a lo moderno con tonos de Juan Blas, letras de Lope» (Vega [1622] 1972, p. 105). Para la colaboración entre Lope y Blas de Castro, véase Robledo (1989, pp. 34-37).

versiones elaborada por los músicos de cámara de tonos que aparecen en sus comedias.¹⁴ No obstante, la estrecha colaboración del dramaturgo con Juan Blas de Castro nos permite aventurar una posible estructura básica a partir del estudio de las características de la música del compositor. Como ha señalado Robledo (1989, p. 78), Blas de Castro utiliza dos técnicas compositivas de forma contrastada con la intención de facilitar una clara diferenciación entre el estribillo y las estrofas. Éstas últimas suele dividir las en distintas secciones de uno o dos versos a las que corresponden una o varias frases musicales, siendo su textura casi siempre homofónica, lo que facilita la comprensión del texto por parte de los espectadores. La textura imitativa la reserva para una sección más larga en imitación canónica, que contrasta con las anteriores y se incluye al final de la estrofa o del estribillo, cuando lo hay. Con esta técnica podemos afirmar que Blas de Castro anticipa la importancia que tendrán los estribillos en la segunda mitad del siglo. A este nuevo estilo se adapta perfectamente el romance «Hombre y Dios puesto en la Cruz» cantado por «tres músicos» que, como ya vimos, antecede a la loa de *La Maya* (pp. 282-284).

Aunque estos tonos podían ser cantados a dos, a tres y a cuatro voces, Lope muestra una clara preferencia por las tres voces: tres «famosos músicos», o bien «tres diestro músicos», cantan las tonadas que enmarcan las loas (*El Peregrino*, pp. 108, 193, 282) y la misma plantilla se repite en el cuerpo de los cuatro autos. Así, en el de *La Maya* los personajes de Alegría, Regocijo y Contento interpretan la chacona a lo divino y todos ellos, ya juntos ya alternando con partes solistas interpretadas por el Regocijo, cantan acompañándose «con sus instrumentos, pandero, guitarra y sonajas» todas las canciones con las que se rechaza a los tres enemigos del Alma-Maya (*El Peregrino*, pp. 296-298, 305, 309, 312-313, 315-316, 318, 322-323).

4 Conclusiones

Creo, pues, que podemos considerar a *La Maya* un magnífico ejemplo del uso y funciones de la música en el teatro hispano del barroco, desarrolladas por Calderón (Sage 1956, p. 286; Stein 1993, pp. 103-107, 120-125 y 130-132) pero experimentadas ya por Lope, si bien de forma más aislada y

¹⁴ Uno de ellos es «Pajarillos suaves», unas coplillas que Lope inserta en su comedia *El príncipe de la paz* y que sirven de punto de partida a una obra a tres voces del compositor Álvaro de los Ríos recogida en el *Cancionero de la Sablonara*. Véase Etzión (1999, nº 62, pp. CXLVIII-CXLVIX, texto; pp. 222-225, música). Para el trasvase entre música teatral y de cámara, véase Flórez (2006, pp. 19-25), Flórez Asensio (2014, pp. 32-34), Flórez Asensio (2015, 1: pp. 354-454).

menos sistemática. De hecho, el poeta anticipa¹⁵ muchos de los hallazgos de su colega más joven en lo que al uso de la música se refiere. Hallazgos como la asociación de una determinada sonoridad musical con una imagen visual concreta y su uso para la transmisión de las ideas principales, pero, sobre todo, la reutilización de canciones preexistentes adaptadas al contexto de las obras. Excelente ejemplo de ello encontramos en *La Maya*, un auto en el que la música no sólo contribuye a su estructura sino que se incluye con una clara finalidad ideológica, didáctica y propagandística. Mediante procedimientos como el contrafacta y la glosa Lope incluye una serie de canciones asociadas a esta fiesta popular, muy conocidas por sus lectores, aprovechando así su enorme poder evocador para transmitir con mayor garantía de éxito los principales mensajes teológicos-morales-políticos que caracterizan al auto sacramental.

Bibliografía

- Alin, José María (1968). *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.
- Alin, José María (1983). «Música y canción en el teatro de Lope de Vega». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, pp. 155-170.
- Alin, José María (1991). *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia.
- Alin, José María (1998). «Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI». En: Piñeiro Ramírez, Pedro M. (ed.), *Lírica popular - Lírica tradicional: Lecciones en homenaje a D. Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Fundación Machado, pp. 137-157.
- Alin, José María; Barrio Alonso, María Begoña (1997). *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Támesis Books.
- Arañes, Juan (1624). *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y quatro voces. Con la zifra de la guitarra española a la usanza romana*. Roma: Robletti.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1973). «Introducción». En: Vega, Lope de, *El Peregrino en su patria*. Edición de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, pp. 9-38.
- Briceño, Luis (1626). *Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a la española*. París: Pedro Ballard.
- Caro, Rodrigo [1884] (1978). *Días geniales o lúdricos*. Edición de J.P. Etienvre. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe.

15 Como ha señalado Martín (1981, pp. 32 y 34), no sólo amplía las posibilidades temáticas del género, sino que perfecciona la alegoría convirtiéndola en piedra angular de sus autos.

- Carrasco, María Soledad (1972). «Introducción». En: Espinel, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, vol. 1. Edición de María Soledad Carrasco. Madrid: Castalia, pp. 7-51.
- Diccionario de Autoridades* [1726-1739] (1984). Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro. Edición facsímil. 3 vols. Madrid: Gredos.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1989). «Teatro clásico y cancionero tradicional». *Cuadernos de teatro Clásico*, 3, pp. 29-44.
- Etzion, Judith (ed.) (1999). *El Cancionero de la Sablonara*. Londres: Tamesis Books.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1983). *Francisco Salinas: Siete libros sobre la música*. Madrid: Alpuerto.
- Flórez, María Asunción (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU.
- Flórez Asensio, María Asunción (2006). «'Los vientos se paran oyendo su voz': de 'partes de música' a 'damas de lo cantado'. Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII». *Revista de Musicología*, 29(2), pp. 521-536.
- Flórez Asensio, María Asunción (2014). «Juan Hidalgo: 'De lo humano... y divino'». En: *'De lo humano... y divino': Anatomía de las Pasiones. Espectáculo en homenaje a Juan Hidalgo (1614-1685) en el 4º Centenario de su nacimiento*. Madrid: Teatro de la Zarzuela, pp. 22-39.
- Flórez Asensio, María Asunción (2015). *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*. 2 vols. Kassel: Reichenberger.
- Frenk, Margit (2003). *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XVI a XVII)*. 2 vols. México: UNAM.
- García-Fraile, Dámaso (2004). «La música en la Universidad de Salamanca». En: *Actas del Congreso Internacional 'Música y Universidad'* (Salamanca, 11-13 de noviembre de 2004). Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 29-71.
- González Jiménez, Gloria E. (1997). «Autos sacramentales y comedias de Lope de Vega en *El Peregrino en su patria* de 1604». En: Virgili Blanquet, María Antonia et al. (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750 = Actas del Congreso Internacional* (Valladolid, 20-22 de febrero de 1995). Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 365-370.
- Josa, Lola; Lambea, Mariano (2003). «Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español». *Edad de Oro*, 22, pp. 29-78.
- Josa, Lola; Lambea, Mariano (2004). «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro». En: Lerner, Isaías et al. (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (New York, 16-21 de julio de 2001), vol. 2. Newark-Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 311-325.
- Lambea, Mariano; Josa, Lola (2005). «'La traza con que hará la música milagros': un tono del Maestro Capitán para unas décimas de Lope de Vega». *Revista de Musicología*, 27 (2), pp. 1255-1263.

- Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena: Manuscrito Novena* (2010). Edición facsímil a cargo de Antonio Álvarez Cañibano. Madrid: INAEM.
- Martín, Philip H. (1981). *Los autos sacramentales de Lope de Vega* [tesis de doctorado]. Michigan: Ann Arbor-UMI.
- Martín Moreno, Antonio (2005). «Pasado, presente y futuro de la musicología en la universidad española». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19, pp. 53-76.
- Montesinos, José F. (1970). «Algunos problemas del Romancero nuevo». En: *Ensayos y estudios de literatura española*. México: Revista de Occidente, pp. 117-118.
- Otaola, Paloma (1997). *El humanismo musical en Francisco de Salinas*. Pamplona: Newbook Ediciones.
- Palisca, Claude V. (2002). «Salinas, Francisco de». En: Casares Rodicio, Emilio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9. Madrid: SGAE, pp. 598-602.
- Pastor Comin, Juan J. (1998). «Lope de Vega: un apunte sobre su formación musical». En: Mora González, Lucía et al. (eds.), *El fluir del tiempo: Homenaje a María Esther Martínez López*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 635-647.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2008). *Lope de Vega, vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Ayuntamiento de Olmedo.
- Portús Pérez, Javier (1999). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Guipúzcoa: Nerea.
- Profeti, Maria Grazia (2012). «Lope y las 'relaciones de sucesos'». *Revista de Literatura*, 74, pp. 139-164.
- Querol Gavaldá, Miguel (1986). *Cancionero musical de Lope de Vega*, vol. 1, *Poesías cantadas en las novelas*. Barcelona: CSIC.
- Robledo, Luis (1989). *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631): Vida y obra musical*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico; Diputación Provincial.
- Sage, Jack, (1956). «Calderón y la música teatral». *Bulletin Hispanique*, 58, pp. 273-300.
- Salomón, Noel (1985). *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2011). *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Iberoamericana; Pamplona: Universidad de Navarra; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Stein, Louise K. (1993). *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford: Clarendon Press.
- Trapero, Maximiliano, (2000). «Vicente Espinel, la Décima Espinela y lo que de ellos dicen los decimistas». En: *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, vol. 1, *Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de La Palmas-Cabildo de Gran Canaria y Acade, pp. 117-137.

- Trend, John B (1927). «Salinas: A sixteenth Century collector of Folk Songs». *Music and Letters*, 8, pp. 13-24.
- Umpierre, Gustavo (1975). *Songs in the plays of Lope de Vega*. London: Tamesis Book.
- Vega, Lope de (1964). *Obras Escogidas*, vol 2. Edición de Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar.
- Vega, Lope de [1622] (1972). *El ruiseñor de Sevilla*, vol. 32. Madrid: Atlas. BAE 32, pp. 73-134.
- Vega, Lope de [1604] (1973). *El Peregrino en su patria*. Edición de Juan Bautista Avallé Arce. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de [1609] (2001). *La bella malmaridada*. Edición de Christian Andrés. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de [1632] (1996). *La Dorotea*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid: Cátedra.
- Vossler, Karl (1933). *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: Revista de Occidente.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

El arte del equívoco en *Las damas del vellón* de Quiñones de Benavente

Josée Gallego Chin

(Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, France)

Abstract *Las damas del vellón* (*The Ladies of Money*) is an interlude written by the master of the Spanish Golden Age minor theater Quiñones de Benavente, which parodies a ceremony of the chivalric Order of the Golden Fleece, based on the double meaning of the word *vellón* (copper coin and sheepskin). This witty play illustrates the recurrent financial crisis caused by the policy of war of the Spanish Empire and the splendor of its court, especially in 1627, with a devaluation of over fifty per cent of copper currency. Using an allegory, the performance denounces the loss of the moral values based on the symbology of the famous chain of the Golden Fleece. This study aims to show how the literary device of ambiguity permits both to amuse and to depict a kingdom whose prince and ministers are involved in robbery, as expressed by Juan de Mariana in *El tratado de la moneda de vellón* and Quevedo in *El Chitón de la tarabillas*.

Keywords Golden Age minor theater. Quiñones de Benavente. Parody. Witticism. Ambiguity. Slang. Order of the Golden Fleece. Copper coin. Financial crisis. Robbery. Juan de Mariana. Quevedo.

A pesar de las grandes remesas de metales preciosos que llegaban de las Indias, la costosísima política exterior de los Austrias llevó la economía española a una situación desastrosa que desembocó en una sucesión de bancarrotas.¹ Se sabe que Carlos Quinto había concertado préstamos con los asentistas² para financiar sus empresas, y por no haber podido reembolsárselos, les había concedido juros al quitar³ que no hicieron sino que empeorara la crisis. La acuñación de moneda de cobre fue, pues, la medida drástica que el gobierno utilizó para desempeñarse de su deuda abrumadora, pero ello resultó un fracaso rotundo tanto por la desconfianza

1 La primera se produjo un año después de la abdicación de Carlos Quinto en 1557, resultando de su política bélica; Felipe II se enfrentó con dos otras en 1575 y 1596; a continuación se declaró la de 1607 bajo el gobierno de Felipe III; siguieron las de 1627, 1647, 1652, 1661, bajo el reinado de Felipe IV, siendo ambas últimas las más graves.

2 «Encargado de hacer asiento o contratar con el Gobierno o con el público, para la provisión o suministro de víveres u otros efectos, a un ejército, armada, preudio, plaza» (DRAE, s.v. «asentista»).

3 Juros redimibles que constituían una forma de crédito por la que los particulares servían al rey con ciertas cantidades que les serían devueltas.

del pueblo como por la de los extranjeros, ya que era una moneda de poco valor. En el mismo tiempo los precios se iban disparando. El resello de la moneda de cobre, llamada calderilla, fue un recurso constante de la Monarquía. Permitía recobrar el metal noble y mudar su valor facial sin consideración alguna, a la larga, por el precio legal. Al subir al trono, Felipe IV heredó, pues, un Imperio arruinado. El 7 de agosto de 1628, la Corona devaluó el vellón en un cincuenta por ciento, lo que les provocó graves pérdidas a los particulares ya agobiados por impuestos como la alcabala⁴ y la sisa⁵ o millones.

Las Damas del vellón, entremés del maestro del género chico, Quiñones de Benavente, escenifica una pieza de una gran *vis cómica*, acerca de las mudanzas de la moneda equiparadas con una estafa de hampones. Como ocurre a menudo en el repertorio aurisecular, nos faltan datos para fechar este entremés alegórico. Sin embargo, no cabe duda de que esta obra tiene relación con las reformas de Olivares ya que abundan en él las alusiones a los excesos en el vestuario⁶ que el duque prohibió, y al recién resello del vellón, el cual fue horadado en 1626, por primera vez en la historia española⁷ Por consiguiente, podemos plantear las dos grandes inflaciones de 1628 y de 1642 como hitos cronológicos de esta pieza, ya que durante este periodo acontece un continuo 'baile' de los precios y del vellón.

Si es admitido hoy en día que la novela o la poesía áurea podían llamar la atención sobre la política real, parece que este enfoque es más difícilmente sostenible a la hora de analizar el repertorio dramático, dado su índole espectacular que hubiera convertido una obra en el blanco de la censura y hubiera llevado al autor a la cárcel. Ahora bien la burla se estructura gracias a un equívoco llamativo que pretende desengañar al público (cfr. Lama 2011, p. 118) y llamarle la atención sobre las maniobras del poder empeñado en trocar el metal noble por el vil, el tusón por el vellón. A mi modo de ver, no se trata de una sátira de costumbres (cfr. Heidenreich

4 Tributo antiquísimo que se estableció en las Cortes de Burgos en 1341 para atender a los gastos que ocasionaba al rey el sitio de Algeciras. Era un impuesto indirecto sobre las compraventas y trueques; constaba generalmente en un diez por ciento del valor de las cosas; pocos artículos estaban exentos de este gravamen.

5 Impuesto extraordinario que la Corona pedía a las Cortes y que no se podía mantener durante mucho tiempo ya que consistía en entregar al mismo precio menores cantidades de aceite, vino, vinagre, carne, azúcar. En 1590, se votaron los primeros millones, así llamados, por los beneficios que el recurso prometía.

6 *La Junta Grande de Reformación* de 1622 conducida por el Duque pretendía sanear la monarquía; en particular se trataba de luchar contra los vicios, abusos y cohechos, entre los cuales destacaban el lujo desenfrenado y los gastos en adornos y trajes. La pieza alude al guardainfante, a la seda, a la gorguera y a los copetes o guedejas que forman un tópico no solo dentro de la literatura religiosa sino también de la sátira costumbrista.

7 Cfr. Javier de Santiago Fernández, *La moneda castellana del siglo XVII: Corpus legislativo* (2013, p. 144).

1962, p. 158)⁸ que se burlaría de las tusonas – equívoco que explicaré luego – sino de una crítica mucho más atrevida de la política monetaria de los Habsburgo. A mi parecer, esta pieza se encuentra en consonancia con el *Tratado de la moneda de vellón* del Padre Juan de Mariana de 1609 y *El Chitón de las Tarabillas* de Quevedo fechado entre 1628 y 1630.

Valiéndose del equívoco como de un recurso subversivo del lenguaje ordinario, el maestre del género chico reanuda aquella misma fórmula que el Fénix aconsejaba en *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* para despistar y también agudizar el sentido crítico del público:

El engañar con la verdad es cosa | que ha parecido bien [...]. | Siempre el hablar equívoco ha tenido | y aquella incertidumbre anfibológica | gran lugar en el vulgo, porque piensa | que él solo entiende lo que el otro dice. (Vega [1609] 2009, vv. 319-326)

En el prólogo, dos personajes truculentos, con apodos⁹ rufianescos, Tufo y Rasguño, introducen el argumento. Entre tanto el espectador ve a una «freyla», es decir una alcahueta, rodeada por su flota de tusonas que al final del texto se llamarán «vellonas». La freyla, sinónimo jocoso de hermana,¹⁰ está a punto de hacer una prueba de Doña Flujo, «una nueva», en el doble sentido de prostituta y de calderilla. Este chiste remite a la falta de metal noble de la nueva moneda de vellón y a la mala vida de la «pieza» o «dama» en lenguaje de germanía.

[Don Tufo se dirige a Don Rasguño]: «Don Rasguño, es tan cierto lo que digo, | de que dan el vellón del propio modo, | que daban el Tusón en otro tiempo | a las damas antiguas, a las nuevas | que vengo a decir en unas pruebas» (Bergman 1970, p. 711, vv. 4-8).¹¹

La soberana está vestida con el atuendo grotesco de los caballeros de la insigne orden del Tusón de Oro y con unas utilerías que no tienen otra

8 Por su parte Bergman (1970) pone de relieve la parodia de una ceremonia capitular pero no la relaciona con una sátira de la política monetaria.

9 Los apodos son un recurso constante dentro de la literatura germanesca; aluden a la mala vida de estos truhanes. «Tufo»: una emanación gaseosa que se desprende de las fermentaciones y de las combustibles imperfectas. Hedor. Olor sospechoso de algo que está escondido o por suceder.

10 La palabra deriva de *german* (hermano en catalán), según el *Diccionario crítico etimológico* de Corominas (2008): «Era la hermandad formada por los gremios de Valencia y Mallorca a principio del siglo XVI en la guerra que promovieron contra los nobles». De ahí significa jerga o manera de hablar de los ladrones o rufianes, usada por ellos solos.

11 Los nuevos caballeros de la Orden del Tusón de Oro eran elegidos por sus méritos y debían hacer la prueba no solo de su limpieza, sino de su valor y lealtad, todo lo cual remitía al oro, símbolo de la luz divina y de la Salvación y que se parodia en este entremés, con el equívoco sobre la palabra 'vellón'. La Edad de Bronce o de Cobre valía por la de la pérdida de los valores morales, de la concordia y de la justicia.

función que la de mover a risa. Este atavío está relacionado con retruécano de palabras, asociaciones de ideas o disparates completos. Así, la soberana lleva puesto un «sombbrero»¹² que remite a su origen lóbrego, ya que es una ladrona; los «antojos» aluden al embarazo económico y a la hinchazón de los precios; el «vellón con listones blancos» subraya su pureza a la par que su desnudez.

Teatro dentro del teatro, se desarrolla la parodia de una ceremonia capitular que pone a distancia los valores de la Monarquía, tanto más cuanto que uno de nuestros cicerones, estafadores con apodos que huelen a azufre, sirve de testigo en las pruebas de Doña Flujo según los códigos de la honra propia de los truhanes. En este sentido, las gafas de la patrona, además de ser una indumentaria divertida, parecen ser un recuerdo del *Chitón* y a de su ingenioso autor tal como nos lo pintaron, ya que Quevedo escribió en *El chitón de las tarabillas* aludiendo a los mismos acontecimientos del año 1628: «Dar el vellocino por el vellón no es vestirse, es desollarse» (Uri Martín 1998, p. 84 n. 92).

Ya en 1609 el Padre Juan de Mariana se había atrevido a afirmar que la acuñación de vellón era un «latrocinio y era el signo de un gobierno tiránico, porque el príncipe se apoderaba del bien que el particular había granjeado como si fuera un impuesto, y al no estar el contribuyente conforme con esto, el recurso era ilegítimo» (Mariana [1609] 1987, cap. XI).

El tema del mundo al revés, frecuente en el teatro burlesco, asociado a la idea de un espejo distorsionante, ofrece aquí una imagen incongruente de la Monarquía católica, que confunde el mundo de los bajos fondos con la orden de caballería y que pone en tela de juicio el descomunal engaño de la devaluación de la moneda. Hay que recordar, aunque Tufo presente a «las vellonas como algebristas», que son lo mismo que alcahuetes en lenguaje de germanía, que la acuñación de moneda es uno de los tres poderes regios inscritos en el antiguo *Fuero de Castilla*: «La moneda, justicia, fonsaderia y yantar el rey non deve dar a ningund ome ni las partir de sí, ca pertenescen a él por razón de su señorío natural» y que desde Carlos Quinto, el príncipe español es el Soberano y Gran Maestre¹³ de la Orden del Tusón.

Para entender cómo se desarrollan la burla y la sátira del poder, vale la pena examinar la palabra 'tusión'. Por una parte la tusión remite a un personaje de la sociedad aurisecular, que muchos poetas escenificaron

12 La Soberana tiene la mala pinta de una delincuente que merecería estar a la sombra o sea en la cárcel.

13 Carlos Quinto era el nieto de Maximiliano de Habsburgo y María de Borgoña y el hijo de Felipe primero, duque de Borgoña y de Juana, hija de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel. Borgoña fue la primera herencia que recibió a la muerte de su padre en 1506. El Soberano y Gran Maestre de la Orden del Tusón de Oro era encargado de amparar a todos los pueblos de la cristiandad y extender la fe católica.

y que representaba la aristocracia de las rameras, al contrario de las cantoneras. Varios diccionarios relacionan el vocablo tusona con el verbo tundir, porque la tonsura era el castigo que se les daba a las prostitutas desde la Edad media, para erradicar el mal de raíz, por ser la piel y el pelo dos vehículos del placer y por ende del vicio. Otra etimología remite a la potranca. Según el *Diccionario de la lengua castellana* (1739), artículo «tusona»: «Llaman en la Andalucía al potro que no ha llegado a dos años», pero el toledano ignora esta aceptación burda y prefiere recurrir a otros animales del bestiario, símbolos más adecuados para la sátira, tal como «Ariete,¹⁴ Tauro, liebres, galgos, garduñas», que forman un conjunto de alusiones a la pérdida de los valores cristianos y de la Edad de Oro, dentro de un baile descabellado, donde la nueva pieza festeja su éxito con sus hermanas. Por otra parte, el collar del tusón, deformación del francés *toison*, que es otra voz para decir vellón o vellocino, no tiene nada que ver con la tusona, aunque desde el legado borgoñón, la piel colgada del vellocino de oro, que los reyes españoles y caballeros de la Orden arbolan en el pecho, remite a la Salvación.¹⁵ Cabe decir también que la moneda de vellón, palabra de origen latino¹⁶ que significa moneda de poco valor, llevaba antiguamente como efigie una piel de oveja que explica la voz ‘pecunia’ ya que *pecus* vale por rebaño. Por consiguiente la agudeza y arte del ingenio¹⁷ se despliegan en este entremés, a partir de la asociación del metal noble del collar de la Orden del Tusón, el oro por sinécdoque, con el vellón, que designa a la vez la piel esquilada del rebaño, es decir del pueblo y la moneda de cobre, «el vellón moro» tal como lo motejaba Quevedo en *El Chitón de las tarabillas* (1628). Asimismo Tufo explica a Rasguño lo que significa el vellón: «Es un equívoco de la palabra que da

14 Ariete era el signo zodiacal de Felipe IV, el Rey Planeta, y también corresponde desde la antigüedad con la Edad de Oro, porque se decía que el sol y este signo se encontraban en la misma línea, al empezar aquella época. Los *Bestiarios* en forma de volúmenes ilustrados eran muy populares desde la Edad Media: cada bestia - había también piedras y plantas - se solía acompañar con una lección moral. Los animales convocados aquí aluden a los vicios desenfrenados que sirven de guías a las vellonas: «garduño» significa ladrón en germanía; los demás animales remiten a la lujuria.

15 Felipe el Bueno convirtió el mito griego del vellocino de oro en una empresa religiosa y política que constaba en la recuperación de los territorios ocupados por los otomanes después del terrible fracaso de Nicopolis en 1396, en las orillas del Mar Negro, cuando murieron unos miles de príncipes cristianos. Según esta lectura, el vellocino dorado era el Agnus Dei, «El cordero de Dios que quita los pecados del mundo» (*Juan* 1,29); con él llegaría la Edad de Oro, es decir, la Salvación.

16 Lat. *Vilis, e*: de poco valor. El vocablo vellón es lo mismo que vellocino, por otra parte; viene del latino *vellere*, arrastrar porque era la manera más antigua para recobrar la lana de las ovejas.

17 Es conocida la definición de Baltasar Gracián respecto al equívoco: «un significar a dos luces».

a entender | que la que la recibe, es tan pobre | que luego la tomará en cobre» (Bergman 1970, p. 711, vv. 8-12).

La prueba de Doña Flujo se funda en efecto en las virtudes de la caballería que se encuentran parodiadas gracias a juegos malabaristas alrededor de una variedad hilarante de palabras de diversos significados. Por ejemplo, la doncella tiene por alcurnia padres que son un par de ladrones, el señor Garduño y su daifa, la dama García; nada extraño que ella sea ducha en desplumar a los particulares y sepa, como las demás hermanas, manipular «el fiel» de la balanza para engañar a «los fieles». Prueba de sus hazañas, ha recibido «mojicones», aludiendo a su mala vida y al resello de la moneda. Respecto a su «limpieza», este término convoca una sarta de palabras que ponen de relieve el desmoronamiento de los valores de la Monarquía católica, aludiendo al oro, símbolo de pureza y amor divino. Total, en vez de hacer alarde de los méritos caballerescos, la nueva sabe robar, hurtar, «bailar», «sisar», «apelar», «despachar», «limpiar», vocablos que evocan sin duda alguna la política monetaria de los Habsburgo y el cohecho favorecido por ella. El momento crucial de la ceremonia, que hace alusión a la quiebra del Estado, es cuando Dama Flujo recibe, «sentada en el suelo», por estar la bancarrota, un vellón en vez del famoso collar del Tusón de Oro, lo que la convierte en una «vellona», neologismo atinado y de mucha ironía grotesca. Para rematar se le entrega la piel antes de que la patrona la haya armado caballera y se le administran tres golpes encomendándole la continuación del resello, con mucho medro y provecho. No falta tampoco el juramento, trocando el *Libro de los Estatutos* de la Orden por un libro de cuentas y artimañas de una alcahueta, mientras que la vellona, a la cual se le concede una «jurisdicción» para atusar al pueblo, promete obedecer a los preceptos ovidianos del *Arte amandi*, lo cual remite burlescamente a las Reformas del Duque, que fracasaron todas con excepción de la sustitución de la gorguera por... la valona.

Al final, un baile parecido a una danza de la muerte, que reúne a las vellonas, cierra la ceremonia, mientras que brotan juegos de palabras y de manos para relacionar la burla con una realidad más trágica y vergonzosa que digna y honesta. El baile dentro del entremés fue una innovación de Quiñones que, según el testimonio de Tirso de Molina en *Tanto es lo de más como lo de menos*, cambió la fórmula acostumbrada de «a palos» con que se concluían los antiguos entremeses: «Y acaban en bailes todos | si los antiguos en palos» ([1627] 1968, acto II, pp. 1107-1153, vv. 520-521). En este caso, las mudanzas de compás remiten a los altibajos de la moneda y precios, que valen por embustes de delincuentes ya que «bailar» significa hurtar en la lengua de germanía. Por eso pregunta una dama del vellón a

«la nueva» que contesta con un calambur, aludiendo a la sisa:¹⁸ «Hágaos el interés, buena vellona: | ¿sabéis que es necesario en nuestra orden | saber bailar? – ¡Si sé!» (Bergman 1970, p. 711, vv. 58-63).

Sin embargo, mirándolo bien, aunque esta escena carnavalesca, que no apunta más que a suscitar la risa a carcajadas, no pretende cambiar nada del orden inalterable de la Monarquía. Sin embargo, el dispositivo óptico, la estructura encajada, la alegoría, la intertextualidad vistosa y el equívoco invitan a echar una mirada crítica sobre los fenómenos monetarios aludidos y ponen en tela de juicio tanto la política financiera como los gastos de la Monarquía que abruma a los súbditos.

Así, el último calambur sobre la palabra «alquitara» denuncia la trampa con la cual se saquea la bolsa del contribuyente, de tanto pedirle que trueque su dinero por otro de menor peso y valor: «Ya la Platería jardín parece | porque toda la ocupan rosas y fuentes. | Una rosa de hechura nos cuesta tanto | que es la circunstancia más que el pecado. | No hay ninguna que agora no saque rosa | por el alquitara de nuestras bolsas» (Bergman 1970, p. 711, vv. 78-82).

Además, la forma alambicada de la metáfora da a entender otro sentido que se nutre de palabras que remiten a las hechuras del rey, ya sea a sus ministros,¹⁹ ya sea a sus numerosos hijos bastardos. El espectador sagaz o mal pensado, aficionado a los epigramas a lo Marcial, bien pudiera pensar que la *calder...ona*, que debía de estar bastante redonda en aquel año 1628 ya que nació José Juan de Austria al año siguiente, tenía algo que ver con estos rodeos enigmáticos. ¿Cómo extrañarse que una mujer embarazada no tuviera unos «antojos» muy costosos cuando era la amante del rey? Del mismo modo, la ladrona mayor con su sombrero tiene alguna semejanza con el duque o con Mercurio.²⁰ Pero ¡chitón! Lo cierto es que el equívoco autoriza una distorsión del sentido ordinario de las palabras para desvelar el engaño, sin que sea menester nombrar a nadie. De este

18 Véase *El Memorial al Rey N.S.*, atribuido a Quevedo y datado en 1639: «Si aquí viene el oro, y todo no vale | ¿que será en los pueblos, de donde ello sale? | La arroba menguada de zupia y hez | paga nueve reales, y el aceite diez; | ocho los borregos por cada cabeza, | y las demás reses a rata por pieza. | Hoy viven los peces, o mueren de risa; | que no hay quien los pesque, por la grande sisa».

19 Las últimas páginas de *del Chitón de las Tarabillas* de Quevedo aluden a las hechuras del monarca que reinan en su torno como reyes y cuyos gastos abruma a los súbditos.

20 Mercurio, dios de los mensajeros, de los mercaderes y de los ladrones, llevaba un tipo de sombrero, el petaso, de ala ancha que se podía plegar cuando hacía calor. Mercurio estaba encargado de facilitar las empresas de Júpiter, engañando a la vindicativa Juno, cuando éste se enamoraba de una mujer (Véase *Anfitrión* de Plauto, por ejemplo). El Conde Duque desempeñaba un papel de alcahuete cuando el Rey se enamoraba de una mujer, y en el caso de su relación amorosa con la Calderona, ya casada con un actor, se decía que la reina Isabel de Francia no se equivocaba acerca de la «afición al teatro» de su esposo y que a ella no le gustaba Olivares tampoco por la misma razón.

modo, el «Lope del género chico» (Bergman 1970, p. 7) muestra que «el significar a muchas luces» de Baltasar Gracián (Correia Calderón 1981, p. 115) sirve para dar risa y, entre burlas y veras, mediante un juego de espejos deformantes, equipar al Imperio con el hampa.

Bibliografía

- Asensio, Eugenio (1971). *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*. 2a ed. Madrid: Gredos.
- Bergman, Hannah (1970). *Ramillete de entremeses y bailes, nuevamente recogido de los antiguos poetas de España: Siglo XVII*. Madrid: Castalia.
- Coromines, Joan (2008). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 4a edición. Madrid: Gredos.
- Covarrubias Horozco, Sebastián [1611] (2006). *Tesoro de la lengua española*. Edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Domínguez Ortíz, Antonio (1960). *Política y hacienda de Felipe IV*. Madrid: Editorial de Derecho financiero.
- DRAE. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. URL <http://dle.rae.es> (2017-01-04).
- Elliott, John H. (1965). *La España Imperial: 1469-1716*. Barcelona: Vicens-Vives.
- González Cañal, Rafael (1991). «El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas». *Criticón*, 53, pp. 91-96.
- Gracián, Baltasar [1642] (1981). *Agudeza y Arte de ingenio*. Edición de Evaristo Correia Calderón. Madrid: Castalia.
- Hamilton, Earl Jefferson (1975). *El tesoro americano y la revolución de los precios en España: 1501-1650*. Barcelona: Ariel.
- Heidenreich, Helmut (1962). *Figuren und Komik in den spanischen 'Entremeses' des goldenen Zeitalters*. München: Universität zu München.
- Hermann, Christian (1989). «L'arbitrisme: Un autre État pour une autre Espagne». Dans: *Le premier âge de l'État en Espagne (1450-1700)*. Paris: CNRS, pp. 239-256.
- Hermann, Christian; Le Flem, Jean Paul (1989). «Les finances». Dans: *Le premier âge de l'État en Espagne (1450-1700)*. Paris: CNRS, pp. 301-340.
- Lama, Victor de (2011). «Engañar con la verdad». *Revista de filología española*, 26, pp. 113-128.
- Mariana, Juan [1609] (1987). *De Monetae Mutatione o Tratado y discurso sobre la moneda de vellón*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.

- Molina, Tirso de [1627] (1968). *Tanto es lo de más como lo de menos*. En: *Obras dramáticas completas*, vol. 1. Edición de Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar, pp. 1107-1153.
- Paso García, José Isidoro de (2002). «El problema del vellón en el Chitón de las Tarabillas». *La Perinola*, 6, pp. 323-362.
- Quevedo, Francisco [1628] (1998). *El chitón de las tarabillas*. Edición de Manuel Uri Martín. Madrid: Clásicos Castalia.
- Saez, Ricardo (2014). «Étude du *De monetae mutatione* du jésuite espagnol Juan de Mariana, publié à Cologne en 1609 ou traité d'opposition politique au roi Philippe III et à son favori, le comte-duc de Lerma». Dans: Tropé, Hélène (ed.), *S'opposer dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Perspectives et représentations culturelles*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 41-53.
- Santiago Fernández, D. Javier de (2013). «Moneda y fiscalidad en Castilla durante el siglo XVII». En: *V Jornadas Científicas sobre Documentación en Castilla e Indias en el Siglo XVII*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 353-398.
- Uri Martín, Manuel (1998). «Crisis y arbitramento: Quevedo y el pensamiento económico español del Siglo de Oro». *La Perinola*, 2, pp. 263-300.
- Vega, Lope de [1609] (2009). *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de Felipe B. Pedraza Jiménez. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

***Esto es hecho*, entre Rojas Zorrilla y Rosete Niño: un caso más de autoría conflictiva**

Rafael González Cañal
(Universidad de Castilla-La Mancha, España)

Abstract In spite of the recent progress in the definition and study of the Golden Age dramatic repertoire, there still exists a good number of unresolved questions. It is common to find plays attributed to several different authors, comedies printed under different titles, and plenty of authorial issues. Among these we find the play known as *Esto es hecho*, attributed to Rojas Zorrilla, also printed as *Ello es hecho* and *Acertar pensando errar*, attributed to Pedro Rosete Niño. It has even been claimed that this is the same work as *No hay contra suerte industria*, a text that is only preserved as an unsigned manuscript. This paper revises those attributions – which are more or less reliable – and studies in depth the authorship of this singular comedy of our Golden Age theater.

Keywords Attributed authorship. Rojas Zorrilla. Rosete Niño.

A pesar de los avances que se han producido en los últimos tiempos en la delimitación y conocimiento del repertorio dramático áureo, todavía restan incógnitas por despejar.¹ Es frecuente encontrar obras atribuidas a distintos autores, comedias que se imprimen con diferentes títulos o autorías conflictivas e imposibles de dilucidar. Como ejemplo, cabe recordar una misma obra impresa a nombre de Lope de Vega en la *Parte 26* (Zaragoza, 1645) con el título de *La merced en el castigo*, a nombre de Moreto con el título de *El premio en la misma pena* en la *Parte 30 de comedias nuevas y escogidas* (Madrid, 1666) y con autoría de Pérez de Montalbán y el título de *El dichoso en Zaragoza* en la *Parte 40* de esta misma colección (Madrid, 1675).

Uno de estos casos es la comedia *Esto es hecho*, atribuida a Rojas Zorrilla, que aparece impresa con los títulos de *Ello es hecho* y de *Acertar pensado errar* a nombre de Pedro Rosete Niño. Incluso se ha dicho que se trata de la misma obra que *No hay contra la suerte industria*, texto que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional de España. Trataremos de repasar todas estas atribuciones más o menos fidedignas

1 Este trabajo se inscribe dentro de los proyectos de investigación FFI2014-54376-C03-1-P y FFI2015-71441-REDC (*Red del Patrimonio Teatral Clásico Español* del Programa Estatal Redes de Excelencia), ambos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad.

para dar alguna luz sobre la autoría de esta curiosa comedia de nuestro teatro áureo.

En el corpus dramático de Francisco de Rojas Zorrilla todavía nos quedan lagunas y lugares oscuros de este mismo tipo. En algunos casos se ha avanzado notablemente en los últimos años: *Del rey abajo, ninguno* o *La esmeralda del amor* (cfr. Vega 2008a, 2008b). Junto a estas obras hay otras piezas que le han sido atribuidas en algún momento, pero cuya autoría está aún por dilucidar: *La confusión de fortuna*, *En Madrid y en una casa*, *Los encantos de la China*, *Jerusalén castigada*, *Los mártires de Valencia*, *El médico de su amor*, *La prudencia en el castigo*, *El saco de Amberes*, *La segunda Magdalena y sirena de Nápoles* o *Selva de amor y celos*. Un caso más es el de *Esto es hecho*, del que trataremos ahora.

Lo primero que conviene aclarar es que de la obra titulada *No hay contra la suerte industria* existe un manuscrito procedente de la biblioteca de Osuna, hoy en la Biblioteca Nacional de España (ms. 17345, 52 h. letra del siglo XVII), que contiene un texto que nada tiene que ver con esta comedia de la que hoy tratamos. El error parte de una noticia de Agustín Durán, recogida también por La Barrera y, más tarde por Paz y Mélia.² Las listas de Medel del Castillo y García de la Huerta registraban este título sin asignarle autor. Como hemos podido comprobar, las dos son comedias de capa y espada con un argumento similar, pero son obras enteramente distintas.³

Resuelto este primer error, pasamos a analizar el texto dramático que con tres títulos diferentes ha llegado hasta nosotros.

Como decíamos antes, se publicó con el título de *Ello es hecho* y a nombre de Pedro Rosete Niño, en vida todavía de Rojas Zorrilla, en la *Parte 33 de doce comedias famosas de varios autores*, Valencia, Claudio Macé, a costa de Juan Sonzoni, 1642, ff. 113-132.

Con el título de *Acertar pensando errar* y también a nombre de Rosete Niño, se imprimió en una suelta, sin datos de imprenta, de la que conservamos dos ejemplares, uno en la biblioteca del Instituto del Tetaró de Barcelona (sig. 58648) y otro en la de la Universidad de Valencia (BH T/012603).

La atribución a Rojas procede de una suelta, de nuevo sin pie de imprenta, en la que consta su nombre y lleva el título de *Esto es hecho*, de la que se conocen cinco ejemplares.⁴ A partir de esta suelta pudo pasar

2 «Según Durán, que afirma es idéntica a las que llevan los títulos de *Ello es hecho*, *Esto es hecho* atribuida a Rojas Zorrilla, y *Acertar pensando errar*» (Catálogo 1934, p. 384). El error llega hasta Urzáiz (2002).

3 Quizá el error se haya producido porque al final de la obra atribuida a Rojas y a Rosete se cita el octosílabo «no hay contra la suerte industria» (v. 2817). Además, el protagonista en ambas se llama don Juan.

4 Para la descripción bibliográfica de este impreso, cfr. González Cañal et al. (2007, pp. 209-210). Existe un manuscrito incompleto del siglo XIX en la biblioteca del Instituto

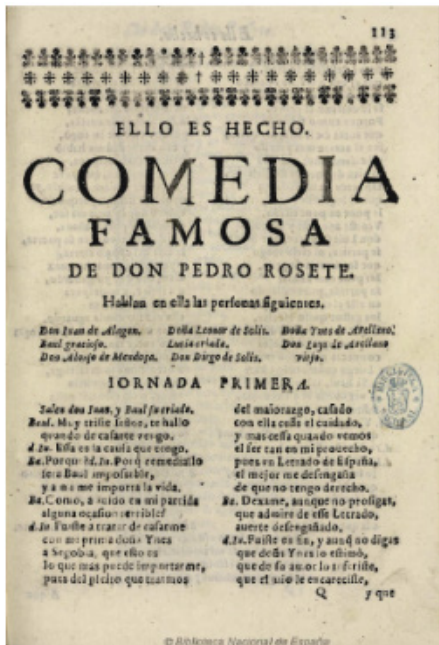
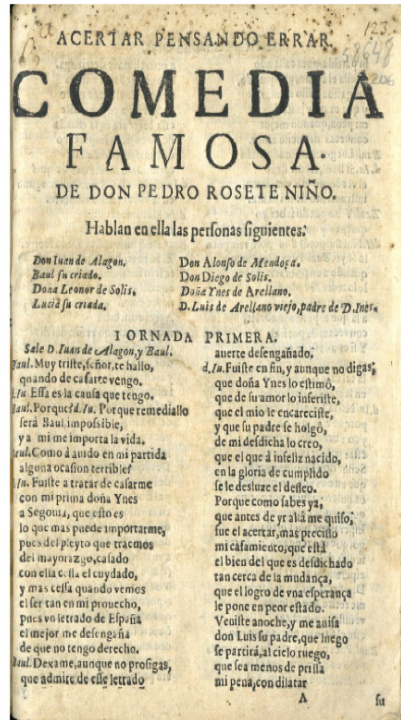
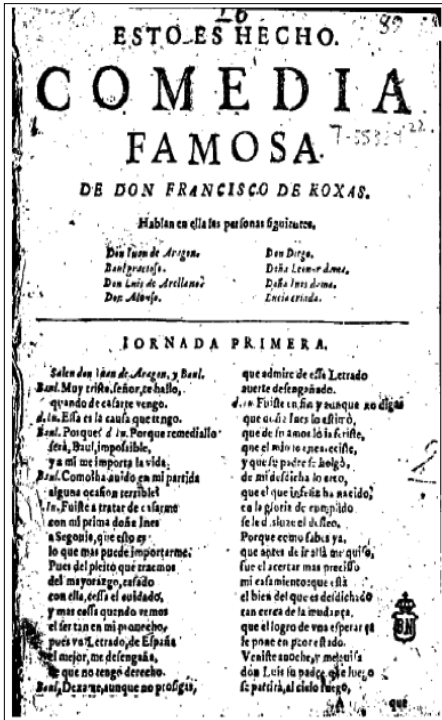


Figura 1. S.f. Madrid, BNE, T/55329-22

Figura 2. S.f. Barcelona, Biblioteca del Instituto del Teatro, sig. 58648

Figura 3. Parte 33 de doce comedias famosas..., Valencia, Claudio Macé, 1642

la atribución a Rojas a la lista de Medel del Castillo y a otras posteriores. Vega García-Luengos (2000) avanzó hace años que no creía que fuera obra de Rojas.

La autoría de esta comedia de capa y espada, que corrió bajo los tres títulos citados, resulta bien complicada. Es verdad que hay algunos lances y aspectos de la obra que apuntan a Rojas Zorrilla y de ahí procede probablemente el que se haya seguido hasta nuestros días relacionando este título con este autor. No es el caso de Mesonero Romanos, el editor decimonónico de la obra de Rojas, que daba como autor de *Esto es hecho*, *Acertar pensando errar* e incluso *No hay contra la suerte industria* a Rosete Niño. Pero la atribución al toledano llega hasta MacCurdy (1965, p. 9). En 2007 incluimos la obra en la *Bibliografía* de Rojas, pero ya señalamos nuestras dudas sobre la autoría (cfr. González Cañal et al. 2007, pp. 208-210).

En cuanto al argumento, poco se diferencia *Esto es hecho* de otras comedias de enredo de Calderón, Rojas, Rosete y otros autores de su generación. Es evidente que hay un conjunto de situaciones y motivos que se repiten por doquier y que no permiten adscribir la obra a un autor concreto: las damas tapadas, los personajes escondidos, el juego con los espacios domésticos, las visitas nocturnas, los desafíos, los trueques de identidad, etc. Todos ellos son recursos practicados hasta la saciedad y que están al alcance de todos los autores de la época.

A pesar de esto, algunos de estos lances y escenas que encontramos en esta comedia son muy del gusto de Rojas: la escena del baño de la dama en el río en la primera jornada; el gracioso Baúl escondido debajo del bufete;⁵ las contantes alusiones y diatribas del criado contra el matrimonio; el personaje escondido en el cuarto contiguo o en el jardín de la casa; la confusión de identidad; el bofetón al gracioso, que remite a una escena similar en *No hay amigo para amigo*, etc. Con todas estas semejanzas, podríamos postular la autoría del toledano, pero hay otras cuestiones que es necesario considerar antes de llegar a una conclusión.

En primer lugar, los aspectos señalados no son exclusivos de Rojas, sino que, como hemos comentado, son comunes a la generación calderoniana. Es corriente, por ejemplo, la utilización ingeniosa del espacio doméstico por parte de la dama, que trata de explotar las restricciones espaciales y de movimiento impuestas por el código del honor, como bien ha estudiado hace años Fausta Antonucci (2002, p. 77). También la utilización del jardín

del Teatro de Barcelona que copia esta suelta (González Cañal et al. 2007, pp. 208-209).

⁵ Este recurso ya aparecía ocasionalmente en Lope (en *La vitoria de la honra*) o en Ruiz de Alarcón (en *La cueva de Salamanca*) y, con más frecuencia, en Calderón (*La dama duende* o *El secreto a voces*). En el teatro de Rojas contamos con varios ejemplos significativos: el bufete sirve de escondite al gracioso Guardainfante de *Los bandos de Verona* o a Cosme en *El más impropio verdugo*, a Julia en *Lo que quería ver el marqués de Villena* o al criado Sabañón en *Sin honra no hay amistad*.

de la casa para urdir el enredo era frecuente en este tipo de comedias y así aparece, por ejemplo, en *Donde hay agravios no hay celos*, en *No hay amigo para amigo* y en *Sin honra no hay amistad*, obras todas ellas de Rojas Zorrilla. Pero a estas alturas de siglo y de género, las escenas de «escondidos» tenían que ser un lugar común. Este tipo de lances aparecen prácticamente en la mayor parte de las comedias de enredo. Lo normal es que el personaje se esconda en un cuarto contiguo, no en vano el juego con las puertas y habitaciones es una de las situaciones escénicas más repetida (cfr. Granja 2000).

Es evidente, pues, que con la generación de Calderón, a la que pertenecen Rojas y Rosete, se acentúa el uso del espacio interior – o del enredo espacial si se prefiere – como generador de la intriga. En las comedias se aprecia claramente una densificación del enredo y los recursos utilizados para ello son, por una parte, los personajes escondidos en lugares ingeniosos más o menos disimulados, y por otra, el juego con los espacios contiguos, que permiten la comunicación clandestina de los amantes o las entradas y salidas imprevistas o secretas. Por eso, no creo que sea determinante a favor de Rojas o de Rosete el que la comedia que hoy analizamos contenga este tipo de situaciones y estos recursos para generar el enredo. Tampoco podemos considerar decisivo el que el nombre del gracioso, Baúl, sea utilizado en otra de las comedias de Rosete Niño: *Todo sucede al revés*.

Un aspecto importante a la hora de dilucidar autorías suele ser el análisis de la métrica. Sin embargo, tampoco es significativo en este caso, aunque hay algunos detalles que conviene comentar. El problema fundamental es que no tenemos suficientes datos sobre las obras de Rosete Niño para poder hacer una comparación exhaustiva. Los usos métricos de esta comedia son los siguientes:

	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Total	%
romance	388	739	530	1657	58.38
redondillas	172	224	116	512	18.04
silva de pareados	212	16	171	228	8.03
quintillas	130		40	171	6.02
décimas				170	5.99
octavas			16	16	0.56
soneto			14	14	0.49

El predominio del romance y las redondillas es algo habitual en Rojas. En cambio, la presencia de quintillas, octavas y el soneto parece alejar la comedia de la paternidad del toledano, ya que no son metros frecuentes en este autor. El soneto solo aparece en 3 de las 31 obras de Rojas que hemos revisado (*Lo que son mujeres*, *Persiles y Sigismunda* y *La esmeralda del amor*) y, en cambio, es una forma estrófica empleada por Rosete en casi todas sus comedias: dos sonetos encontramos en *Mira al fin*, en *Solo*

en *Dios la confianza* y en *La rosa de Alejandría*, y uno en *Píramo y Tisbe*, *Errar principios de amor*, *Pelear hasta morir*, *Todo sucede al revés* y *La gran torre del orbe*. Las quintillas solo se encuentran en cinco de las obras del toledano, con menor número de versos, y las octavas aparecen en otras cinco. No obstante, Rojas suele reservar este último metro para las tragedias.⁶ Un detalle más: *Píramo y Tisbe*, de Rosete Niño, termina con romance con rima en *-ua*, igual que *Esto es hecho*. La métrica, pues, parece más bien acercar la obra a la autoría de Rosete Niño.

El estilo es otro de los aspectos que nos puede dar alguna pista sobre la paternidad de la obra. Como es de esperar, el texto presenta pasajes de estilo gongorino que podrían apuntar de nuevo a la autoría de Rojas Zorrilla, ya que el toledano cultiva a menudo el lenguaje culterano, algo que no fue del gusto de Mesonero Romanos, que le acusa de «raptos de delirio gongorizante» (1952, p. XX). *Casarse por vengarse*, por ejemplo, empieza en silva de pareados con estilo gongorino y *Los bandos de Verona* se abre con un larguísimo monólogo de la protagonista con lenguaje florido y cultista. No obstante, Rosete Niño también presenta en sus obras pasajes del mismo estilo, con lo que tampoco este aspecto nos sirve como argumento determinante para la autoría.

En cuanto al léxico, aunque no debería haber demasiadas diferencias entre dos dramaturgos coetáneos e incluso amigos, podemos hacer algunas calas. Hay cultismos en este texto que no aparecen en las 24 obras de Rojas publicadas en las dos *Partes* del autor: «tártago», «próvido», «caliginoso», etc. En solo una ocasión aparece en las obras de Rojas «zenit», «rebellín», «cancel», «lama», «coturno», etc. Otros términos presentes en *Esto es hecho* tampoco se encuentran en las obras del toledano: «blandón», «maraña», «almilla», «escarpines», «noguerado», «trigueño», etc. Lo mismo ocurre con las alusiones cultas: no se cita nunca en el corpus dramático de Rojas a Colón, Amadís (en dos ocasiones en esta obra), Macías, Diana, etc., y solo en una ocasión en el conjunto de las 24 obras aparece Alcides, Mauseolo o Céfito, a los que se alude también en esta comedia.

Todo ello nos inclina más hacia la autoría de Rosete Niño, aunque será necesario estudiar a fondo las obras conservadas de este autor para llegar a una conclusión definitiva.

No obstante, los argumentos más convincentes son los procedentes de la transmisión textual de la obra. Como hemos señalado, contamos con tres impresos con tres títulos distintos, publicados en la misma época, en vida de los dos autores, dos sin año y uno en 1642: *Acertar pensando errar* (A), *Esto es hecho* (E) y *Ello es hecho* (P).

Un pequeño repaso a las diferencias y variantes que presentan los tres testimonios puede arrojar luz sobre el tema de la autoría. En la jornada

6 Solo en una comedia palatina, *Más vale maña que fuerza*, presenta 48 versos en octavas (1.86%).

primera ya encontramos algunos errores evidentes en *P*: el verso 101 «El soto vi, Baúl, dulce memoria» se convierte en «el soto de Luzón, dulce memoria» en *P*; más adelante «pació» se modifica erróneamente por «parió» (v. 118); etc.

La alteración fundamental se encuentra en la relación inicial, escrita en silva de pareados, en la que hay 56 versos de corte gongorino en *P* que no aparecen en *A* y *E*. Véanse estos versos a modo de ejemplo:

negro ímpetu fogoso,
que el verde prado encaneció brioso,
con tanta blanca suma
de nieve inútil y de ociosa espuma.
Papel adonde altivo y arrogante
viva sombra cayó, borrón errante,
golfo tal vez adonde el bruto calma,
de ébano y de alquitrán, bajel con alma;
(Rosete 1642, f. 114r, vv. 109-116)

En la segunda jornada encontramos de nuevo cuatro versos en *P* ausentes en *A* y *E* (vv. 1065-1068), pero, curiosamente, hay otro pasaje en octavas que aparece mutilado en *P* (vv. 1925-1940): solo presenta dos octavas, mientras que en *A* hay ocho octavas y en *E* siete (le falta la primera de las que citamos a continuación):

tanta evidencia no permite engaño,
tanta certeza no consiente duda,
tanto peligro no se escusa al daño,
tanto desorden el enojo ayuda,
tanto error me conduce al desengaño,
tanto, pues, riesgo a mi remedio acuda,
no quede tanto vulgo por testigo
y tanto atrevimiento sin castigo.
Ese amante que roba tu cuidado
cuando anoche salió de hablarte y verte
le vio quien de mi afrenta me ha avisado;
tan fácil, Leonor, es convencerte
mas ya le tengo yo desafiado
y verás en la suya o en mi muerte
que mi sangre te compra la deshonra
o con la suya cobraré mi honra. [...]
Antes que llegue al lecho cristalino
ese dorado corazón del cielo
que palpitando luces peregrino
vaga el ámbito azul del cuarto velo,

antes que de la tarde el más vecino
resplandor apresure el fijo vuelo
y se asomen las sombras a porfía
a ver de ansioso trasudar el día,
de quien me agravia tomaré venganza.
Guárdete a ti encerrada este aposento,
mancha primera del honor que alcanza,
reflejos más allá del firmamento:
¡oh, mal haya el que impuso a la mudanza
de una mujer el duelo más sangriento,
o mal haya otra vez y de ofendelle
más le oprima la tierra que le selle!
(Rosete s.f., h. 12v)

Al comienzo de la tercera jornada la dama es sorprendida con una misiva de su galán y se excusa diciendo que es una receta de un agua para la cara (vv. 1883-1896). La curiosa receta es un soneto que, en este caso, está incompleto en *E* (solo aparecen tres versos del primer cuarteto). El soneto que presenta *A* y *P* dice así:

Récipe de miel virgen, uncias tres,
un vidriado mortero buscarás,
claras de huevos frescos echarás
hasta media docena en él después;
de solimán dos granos y, si es
algo tiesa la tez, échale más,
todo lo cual molido mezclarás
hasta de que hace espuma cierta estés.
Saca el agua después con todas sus
circunstancias, y agora, toma mis
sanos consejos y serás de los
más viejos perros el burlado tus;
si de aliento peligras, toma anís
y si de anciana enfermas, ten la tos.
(Rosete 1642, f. 126v, vv. 1883-1896)

Por otra parte, a partir del verso 2091 *A* y *E* añaden las siguientes quintillas:

Tan desabrido me habló,
tan seco ya tan misterioso,
que lo que antes deseó
lo desmiente cauteloso
porque más lo estime yo;

y aunque a mí me vio enojado,
 por su entereza y cuidado,
 ni tan poco caso hizo
 que ni se mostró alterado
 ni a mi enojo satisfizo.

Esto importa dilatar
 hasta ver en qué consiste,
 no te pongas hija triste
 que no te has de aventurar
 a mirar a quien quisiste.
 (Rosete s.f., h. 13v)

Parece evidente que en *P* se han perdido estas tres quintillas que son sustituidas por un verso suelto que sirve de enlace: «Si te pretendes casar». Más adelante, falta otro verso en *P* (v. 2781) que resulta necesario para completar la décima: «al bien de lo que ha de ser». Los versos finales difieren en los tres testimonios porque se modifican en cada caso para adecuarlos al título elegido:

si *Acertar pensando errar*
 le agrada, ofrecerle muchas. *A*
 (Rosete s.f., h. 18v)

si os agradare *Esto es hecho*
 de ofrecer otras muchas. *E*
 (Rojas s.f., h. 16v)

de convidarle a hipocrás
 si es que *Ello es hecho* le gusta. *P*
 (Rosete 1642, f. 132v, vv. 2835-36)

Una vez revisadas las variantes, añadidos y omisiones de cada uno de los testimonios, podemos concluir que el mejor texto es el de *A*, al que parece seguir *E*, ya que presenta algunas omisiones. Por lo que hemos visto, *P* debe proceder de un testimonio diferente a las dos sueltas.

Es posible que estos dos impresos sin fecha sean un producto procedente de la imprenta sevillana de los años treinta del siglo XVII, época en la que son frecuentes las atribuciones espurias a Rojas Zorrilla (cfr. Vega 2000, p. 59). La suelta atribuida al dramaturgo toledano con el título de *Esto es hecho* parece estar emparentada con otras del mismo tipo que ha estudiado Germán Vega (2001), procedentes probablemente de la imprenta sevillana de Francisco de Lyra, responsable de numerosas atribuciones falsas en esos años. En un principio, el nombre de Lope de Vega era el preferido para las autorías: por ejemplo, *Dos agravios sin ofensa* (cfr. Vega 1998) o *La*

vida es sueño, que Cruickshank (1989) sitúa entre 1632 y 1634. Más tarde, una vez desaparecido el Fénix, se utiliza el nombre de otros autores que a todas luces habían alcanzado un gran tirón comercial: Calderón y Rojas. Del primero de ellos podemos citar los siguientes títulos a él atribuidos en esta imprenta: *Honra, confusión y amor*, *El mejor testigo es Dios*, *El mejor testigo*, *El perdón castiga más*, *La palabra en la mujer* y *Tan largo me lo fiáis*.⁷ A todos estos hay que añadir el de *Del rey abajo, ninguno*, impreso también sin razón a nombre de Calderón de la Barca (cfr. Vega 2008).

En la misma imprenta se imprimen las siguientes obras a nombre de Francisco de Rojas: *Los desatinos de amor*, rechazada por él mismo, de la que ignoramos el verdadero autor; *Las cartas en la estafeta*, que en realidad es la titulada *En los indicios la culpa* de Lope de Vega; y *La confusión de fortuna*, que no parece del toledano ni por la métrica ni por el estilo. Pero también hay otros impresos cuya autoría es acertada como, por ejemplo, *La prudencia en el castigo*, que se publica a nombre de Lope de Vega, que parece ser el verdadero autor, y *No intente el que no es dichoso*, cuyo impreso registra el nombre de Rojas, a quien con toda seguridad pertenece.

Hay otros tres textos semejantes en cuanto a la tipografía (se diferencian por la ausencia del filete en la portada), impresos a nombre de Rojas, que salen probablemente de este mismo taller sevillano y que también presentan problemas de autoría: *La esmeralda del amor*, *Más vale maña que fuerza* y *La loca del cielo*. Los dos primeros se los podemos otorgar al toledano tras los rigurosos estudios de Germán Vega (2000, 2008), pero el tercero es con toda seguridad de Diego de Villegas. En esta serie podríamos incluir la suelta de *Acertar pensando errar*, que se imprime a nombre de Pedro Rosete Niño.

Por tanto, contamos con un impreso a nombre de Rojas con el título de *Esto es hecho* procedente de una imprenta sevillana que no es fiable en cuanto a las autorías que otorga, un impreso a nombre de Rosete Niño con el título de *Acertar pensando errar* procedente también probablemente de dicha imprenta y una edición de 1642 que lleva por título *Ello es hecho*, a nombre de este mismo autor, incluida en la colección de *Diferentes autores*. La obra tuvo que ser escrita en la década de los treinta cuando ambos dramaturgos ya se encontraban en plena actividad dramática.

Es posible, además, que sea esta una de las obras a las que se refería Rojas en su amarga queja del prólogo de la *Segunda parte de las comedias* de 1645:

Imprimen en Sevilla las comedias de los ingenios menos conocidos en nombre de los que han escrito más; si es buena la comedia, usurpando

7 Cruickshank (1989) ha analizado con detalle la suelta de *Tan largo me lo fiáis*, que le parece un producto del taller sevillano de Francisco de Lyra de hacia 1635.

a su dueño la alabanza, y si es mala, quitando la opinión al que no la ha escrito. Habrá quince días que pasé por las gradas de la Trinidad y, entre otras comedias que vendían en ellas, era el título de una *Los desatinos de amor, de don Francisco de Rojas*. ¿No me bastan – dije – mis desatinos, sino que con mi nombre bauticen los ajenos? (González Cañal 2012, p. 21)

Estos aspectos concernientes a la bibliografía material apuntan claramente a la autoría de Pedro Rosete Niño. Lo más fácil es que un impresor sevillano a finales de la década de los treinta haya cambiado el título y la autoría de la obra en pro de un dramaturgo que estaba en ese momento en el candelero, no en vano fue elegida una obra suya para inaugurar el Coliseo del Buen Retiro en 1640. Indudablemente, Rojas era una figura reconocida en la corte y se disponía a publicar sus comedias (se imprimieron sus dos *Partes* en 1640 y 1645), mientras que Rosete Niño era uno más de la pléyade de meritorios dramaturgos que escribían comedias en aquella época. Con lo cual, debió ser Rosete Niño el autor de la obra, aunque no sabemos muy bien cuál fue el título que le puso en primera instancia. Desde luego no nos vale *Esto es hecho*, que debió ser creación de la imprenta que falsifica la autoría poniendo el nombre de Rojas. Quizá haya que quedarse con *Acertar pensando errar*, que pudo ser el primer título que le dio el verdadero autor.

Pocos datos tenemos sobre Pedro Rosete Niño. Se le sitúa entre 1608 y 1659 y comienza a escribir en la década de los treinta, colaborando en bastantes publicaciones de aquellos años. Con Jerónimo de Cáncer y el propio Rojas compone *El bandolero Solposto*, obra escrita probablemente a final de la década y que se imprime, ya desaparecidos los tres poetas, en la *Parte 32 de comedias escogidas* (1669).

El corpus conservado de este autor se compone de una docena de obras seguras y ocho obras en colaboración con otros dramaturgos. Fue autor de comedias de enredo (*Allá se verá*, *Errar principios de amor* y *Mira al fin*), comedias de tema histórico (*Pelear hasta morir*, *Todo sucede al revés*, *La traición de Galisteo* y *engaño del rey de Frigia*, hoy desaparecida, *Los bandos de Vizcaya* y *La conquista de Cuenca* y *primer dedicación a la Virgen del Sagrario*), comedias hagiográficas (*La Rosa de Alexandria*, *Santa Catalina* y *Solo en Dios la confianza*), una comedia caballeresca (*La gran torre del orbe*) y una mitológica (*Píramo y Tisbe*). Escribió también una comedia costumbrista (*Madrid por de dentro*), hoy perdida, y se le atribuye una de moros y cristianos titulada *El triunfo del Ave María*. Además, compuso dos entremeses: *El gigante*, escrito también en colaboración con su amigo Cáncer, y el *Entremés de las burlas del Doctor*, compuesto para unas fiestas celebradas en 1655 en los jardines del Buen Retiro.

Curiosamente, este oscuro dramaturgo logró con el tiempo cierta notoriedad, ya que Enríquez Gómez, por ejemplo, le cita en el prólogo del *Sansón Nazareno*, publicado en 1656:

En mi tiempo, dejado aparte el Adam de la comedia, que fue Lope, hubo lucidísimos poetas. [...] No olvido a don Francisco de Rojas, ni a don Pedro Rosete, Gaspar de Ávila, don Antonio de Solís, don Antonio Cuello y otros muchos, que con acierto grande escribieron comedias. (Enríquez Gómez 1656, h. 3r-v)

Años más tarde, Bances Candamo, al tratar de las comedias de capa y espada en su *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, asegura que las inició Diego Jiménez de Enciso, siguiéndole después Pedro Rosete, Rojas y Calderón (cfr. Moir 1970, p. 30). Es evidente que Rosete Niño debió destacar y alcanzar cierta fama en este género.

Obviamente, la autoría de esta obra no podrá dilucidarse definitivamente hasta que no comparemos los aspectos reseñados con todo el corpus de obras conservado de Rosete Niño. No obstante, a pesar de que la comedia presenta un conjunto de motivos y lances similares a los que encontramos en las obras de Rojas y que existe un impreso a su nombre, parece lógico pensar que la obra fue escrita por su amigo Rosete Niño. La métrica y el estilo apuntan hacia este oscuro y olvidado ingenio de la corte y el análisis de las ediciones conservadas nos lleva a pensar que los impresores sevillanos hurtaron la autoría a Rosete para conseguir el reclamo que suponía a finales de la década de los treinta el nombre de Rojas Zorrilla. Lo contrario no tendría sentido para el negocio editorial.

Bibliografía

- Antonucci, Fausta (2002). «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada». En: Casal, Françoise et al. (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Pamplona: Universidad de Navarra; Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 57-81.
- Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (1934), vol. 1. 2a ed. Madrid: Blass tipográfica.
- Cruickshank, Don W. (1989). «Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville», *The Library*, 11 (3), pp. 231-252.
- Enríquez Gómez, Antonio (1656). *Sansón Nazareno: Poema heroico*. Ruan: Laurenço Maurry.
- González Cañal, Rafael et al. (2007). *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*. Kassel: Reichenberger.
- González Cañal, Rafael (2012). «Preliminares...». En: Rojas Zorrilla, Francisco de, *Obras completas*, vol. 4, *Segunda parte de comedias*.

- Edición de Rafael González Cañal. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 11-21.
- Granja, Agustín de la (2000). «'Este paso ya está hecho'. Calderón contra los mosqueteros». En: Aparicio Maydeu, Javier (ed.), *Estudios sobre Calderón*. Barcelona: Istmo, pp. 160-190.
- MacCurdy, Raymond R. (1965). *Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica*. Madrid: CSIC.
- Mesonero Romanos, Ramón de (1861). «Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de Don Francisco de Rojas Zorrilla». En: Rojas Zorrilla, Francisco de, *Comedias escogidas*. Madrid: M. Rivadeneyra, pp. V-XXIV.
- Moir, Duncan W. (ed.) (1970). Francisco de Bances Candamo. *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. London: Tamesis Books.
- Rosete Niño, Pedro (s.f.). *Acertar pensando errar*. S.l.: s.n.
- Rosete Niño, Pedro (1642). «Ello es hecho». En: *Parte 33 de doce comedias famosas de varios autores*. Valencia: Claudio Macé, a costa de Juan Sonzoni, ff. 113r-132r.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Vega García-Luengos, Germán (2000). «Más vale maña que fuerza: los enredos albaneses de una comedia atribuida a Rojas Zorrilla». En: Pedraza Jiménez, Felipe et al. (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático = Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico* (Almagro, 13-15 de julio de 1999). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 55-88.
- Vega García-Luengos, Germán (2001). «Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espúreas». En: Arellano, Ignacio; Vega García-Luengos, Germán (eds.), *Calderón innovación y legado = Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. New York: Peter Lang, pp. 367-384.
- Vega García-Luengos, Germán (2008a). «Los problemas de atribución de *Del rey abajo ninguno*». En: Pedraza Jiménez, Felipe et al. (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso internacional* (Toledo, 4-7 de octubre de 2007). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 459-483.
- Vega García-Luengos, Germán (2008b). «Sobre la atribución a Rojas Zorrilla de *La esmeralda del amor*». En: Álvarez Tejedor, Antonio et al. (eds.), *Lengua viva: Estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Diputación de Valladolid, pp. 1221-1233.
- Vega García-Luengos, Germán (2009). «Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla». En: Blecua, Alberto et al. (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Pamplona: Universidad de Navarra; Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 465-489.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

***Eco y Narciso* de Calderón en el manuscrito de la condesa de Harrach: base para una nueva edición**

Margaret Greer
(Duke University, USA)

Abstract María Josepha, Countess of Harrach, wrote her name on the first page to indicate her possession of a manuscript of Pedro Calderón de la Barca's *Eco y Narciso*, performed in the Coliseo del Buen Retiro in 1661 to celebrate the birthday of the princess Margarita, daughter of Philip IV and future wife of Leopold I of Austria. The Countess, daughter of the Austrian ambassador in Madrid from 1673-76, assembled a collection of Spanish works that she took to the Castle of Mladá Vožice on her marriage to its owner. The manuscript, once catalogued in the castle library, was missing by 1981-2 when I first hoped to edit the play for my doctoral dissertation but was discovered in 1999 in the home of the town's parish priest and donated to the National Library in Prague. It contains a more complete text of the work than those published in Calderón's *Quarta Parte* editions of 1672 and 1674 and the author's signature at the end. For these and other reasons I set forth in this article, it will be the base text for the new edition I am now preparing of this moving court play.

Keywords Calderón de la Barca. Countess of Harrach. Margaret Theresa of Spain.

Hacer una buena edición de *Eco y Narciso* ha sido uno de mis más queridos proyectos desde hace más de 30 años, pero parecía éste un propósito difícil, si no imposible de llevar a cabo – al menos con la inclusión de este manuscrito.¹ Me explico; realicé mis estudios doctorales en la Universidad de Texas bajo la dirección de Alexander Parker, justo antes de que se jubilara. El último curso que impartió versó sobre la tragedia, y para el ensayo final le dije que quería trabajar sobre algo que no hubiéramos visto en clase. Una de las obras que me sugirió fue *Eco y Narciso*, y al leerlo, quedé fascinada con este texto. Fue representado en el Coliseo del Buen Retiro en 1661 por la compañía de Antonio de Escamilla, para celebrar el cumpleaños de la princesa Margarita, futura esposa del emperador Leopoldo I de Austria.² Resultó ser el punto inicial de mis estudios acerca

1 Le agradezco a Alejandra Juno Rodríguez-Villar su ayuda en editar este artículo.

2 De acuerdo con Pérez Pastor (1905), la compañía de Escamilla representó la comedia, y la de Sebastián de Prado, la loa y los sainetes de la fiesta. Desgraciadamente, no parecen

del teatro espectacular de corte de Calderón. Pero consciente de que tal estudio sería un proyecto de al menos diez años de trabajo, parecía más sensato iniciarlo con la edición de una de sus obras mitológicas. Quise editar *Eco y Narciso*, para lo cual comparé las primeras ediciones publicadas en la *Quarta Parte* de 1672, la segunda edición, más completa de 1674, y la *Verdadera Quarta Parte* de Vera Tassis de 1688. Pero también quería incluir la evidencia de un manuscrito que se suponía conservado en Checoslovaquia, y que podría ser muy interesante, dadas las relaciones entre Madrid y Viena en la época de su estreno. Este manuscrito había sido catalogado a mediados del siglo pasado en la biblioteca del castillo de Mladá Vožice, en la afueras de Praga. En aquel año académico de 1981-1982 yo disfrutaba de una beca Fullbright para hacer investigaciones doctorales en Madrid, y conseguí visados para toda la familia para ir a Checoslovaquia. Escribí a los encargados del castillo para asegurarme que podría ver el manuscrito. Como no hubo respuesta a mis cartas, y me enteré de que uno de los requisitos para entrar al país era el cambio de una considerable suma de dinero a su divisa nacional, finalmente decidimos cancelar el viaje. Pero mientras lidiábamos con las burocracias 'transnacionales' descubrí otro manuscrito, de mucho más fácil acceso, y también extremadamente interesante para editar: el de *La estatua de Prometeo*, edición que publiqué en 1986 (Greer 1986). Nunca me olvidé del manuscrito de *Eco y Narciso*, sin embargo. En torno a 1990, un colega en Princeton, el historiador del arte Thomas Da Costa Kaufman, me dijo que con la creación de la República Checa, varios fondos como el del castillo se habían transferido a su biblioteca nacional. Cuando contacté con ellos me informaron de que, aunque sí que tenían algunos fondos de Mladá Vožice, faltaban entre ellos dos manuscritos - *Eco y Narciso* y *El gran príncipe de Fez*. La bibliotecaria me dijo que a lo mejor se habían vendido, pero me animó añadiendo que no debía perder la esperanza de que aparecieran en el futuro. Y en efecto, hablando en Olmedo en 2013 con Simon Kroll sobre mi búsqueda del manuscrito de *Eco y Narciso*, éste me dio la excelente noticia de que los dos manuscritos habían vuelto a aparecer, y que ya estaban en la Biblioteca Nacional de la República Checa en Praga. Fueron descubiertos en 1999 en la casa del párroco de la villa y donados a la Biblioteca del Museo Nacional de Praga. De hecho, la noticia de su aparición ya había sido publicada por Jaroslava Kašparová, de tal Biblioteca, en un segundo volumen muy poco difundido

haber sobrevivido estos textos «menores». Representaron las obras los días 8, 9, 10 y 11 de julio, después de haberse dedicado a estudiarlos desde el 2 de julio, por lo cual no habían podido representar en los corrales. La obra se representó de nuevo el 19 de diciembre, en el Ayuntamiento, delante de la Reina, cuando ella pasó por allí al ir a Atocha a celebrar el feliz parto de Carlos II ocurrido el 6 de noviembre (Pérez Pastor, 1905, p. 288-280, cit. en Ferrer Valls et al. 2008, s.v. «Antonio de Escamilla»).

de Calderón. *Protagonista eminente del barroco europeo* (2002). Mejor aún, Simon logró que me enviaran de la Biblioteca una copia digital del manuscrito; he subido imágenes de algunas de sus páginas al sitio de red Manos.net, donde las pueden ver.

Los dos manuscritos provienen de la biblioteca personal de María Josepha, condesa de Harrach, cuyo nombre está inscrito al pie de la primera página, tal vez escrito por ella misma.³ María Josepha, que vivió de 1663 a 1741, fue hija del conde de Harrach, Fernando de Buenaventura (1637-1706), «amigo íntimo y confidente del emperador Leopoldo I» (Reichenberger 1966, p. 98). El Conde fue enviado a la corte de Madrid tres veces: la primera los últimos cinco meses de 1664, para intentar negociar el matrimonio de la princesa Margarita con Leopoldo, el cual se celebró en diciembre de 1666. Más tarde sirvió como Embajador Imperial en Madrid entre 1673-1676, llevando a su familia consigo. Y la tercera ocasión, de nuevo como Embajador Imperial, entre mayo de 1697 y octubre de 1698, cuando intentó asegurar la sucesión austriaca al trono español a la muerte de Carlos II.

La segunda estancia sería la más importante a la hora de forjar la afición de María Josepha al teatro español. El diario que mantuvo su padre durante 1673-1674 incluye varias entradas en las que habla de asistir a la representación de comedias, tanto a las de fiestas palaciegas como en los corrales. Anota haber llevado a su hijo con él en algunas ocasiones, y a su esposa y a su hija en al menos una. A este respecto escribe que en mayo de 1674, su mujer y «Josefa» habían visto un auto «zu Hof» (en el Palacio) pero que sólo habían podido ver uno a causa de la lluvia (Reichenberger 1966, pp. 101-103). En 1682, María Josepha, o María José, como prefería llamarse, se casó con Johann Joseph, Count Kuenburg, hijo de un noble austriaco y una dama española, Juanina de Guzmán. Según Henry Sullivan, llevó con ella «su pequeña biblioteca española» de 47 volúmenes publicados entre 1613 y 1697, y varios manuscritos (2003, pp. 49-50), que podemos suponer incluían *Eco* y *Narciso*.

No podemos saber a ciencia cierta cuándo consiguió el manuscrito María Josefa, pero sí una fecha límite de cuándo se pudo hacer la copia. Y sabemos esto porque en la última página, encontramos la sorpresa maravillosa de la firma del dramaturgo.⁴ Por eso mismo, tuvo que haberse hecho antes de su muerte en 1681, y es posible que María Josepha lo consiguiera entre 1673-1676, estando con su padre en Madrid. No he visto otro manuscrito calderoniano de un copista firmado por el dramaturgo, lo cual me hace pen-

3 Kasparová (2002, p. 21) cree que es la firma de la condesa. La misma firma aparece en el manuscrito de *El gran duque de Gandía*, editado por Václav Černý, y tal vez en otras obras coleccionadas por ella. Tendré que hacer el postergado viaje para examinarlas.

4 Véase la página 83v en el registro de *Eco* y *Narciso* en <https://www.manos.net>.

sar que posiblemente lo firmó como favor al poseedor. Aunque escribe sólo «Don P. Calderón» y su rúbrica, sin la adición normal de «De la barca», hay por lo menos un caso de una firma semejante en su primer manuscrito conservado, *La selva confusa*.⁵ Por lo demás, Don Cruickshank está de acuerdo conmigo en que tiene todas las características de una firma auténtica del dramaturgo. Además, podemos explicar la omisión de «De la Barca» por el hecho de que había poco espacio al pie de la página que firmó. El manuscrito en sí, obviamente, no es autógrafo, aunque es una copia excelente, hecha con una letra clara. Las correcciones que contiene son demasiado pequeñas para establecer su autoría. Lleva tres adiciones marginales escritas por otra mano que señalan que Narciso canta ciertas líneas con Eco - aunque las otras ediciones ni siquiera indican que canta Eco.⁶

Dejando aparte ahora la odisea de la creación, desaparición y reaparición del manuscrito; su importancia principal es la de incluir un largo pasaje que no incluyen los otros testimonios, y de corregir la lectura de otras porciones del texto. Como muestra el siguiente cuadro, todos los textos omiten algunos pasajes, siendo el más severamente abreviado el primero, el de la *Quarta parte* de 1672, y el más completo, el de este manuscrito.

Cuadro 1. Versos omitidos en los cuatro textos

4ª Parte 1672	4ª Parte 1674	Ms. Mlada Vozice	4ª Parte VT (1688)
<u>Jornada I</u>			
1 (293)	1		v. sustituto
26 (328-53)	26 (328-53)		26 (328-53)
8 (702-9)			
18 (728-45)			
10 (764-73)			
34 (824-57)			
<u>Jornada 2</u>			
	1 (1495)		v. sustituto
		2 (1633-4)	
12 (1863-1874)		12 (1863-74)	
<u>Jornada 3</u>			
14 (2172-85)			
26 (2198-23)			
			2 (2200-1)

5 Véase el folio 59r de la edición digital de BNE Res. 75, en la Biblioteca Digital Hispánica.

6 Véase las adiciones en los folios 80r y 80v en el registro de *Eco y Narciso* en <https://www.manos.net>.

4ª Parte 1672	4ª Parte 1674	Ms. Mlada Vožice	4ª Parte VT (1688)
		2 (2203-4)	
14 (2340-53)			
7 (2365-71)			
8 (2537-44)			
14 (2713-28)			
6 (2747-52)			
8 (2761-8)			
17 (2934-49)			
			+ 1 (2982)
	4 (3002-7)		
2 (3253-4)			
5 (3302-6)			
6 (3341-6)		6 (3341-6)	
-236 versos	-32 versos	-22 versos	-28 versos + 1

Un brevísimo resumen del drama para los que no lo conocen. Es una versión muy interesante desde una perspectiva de la intuición calderoniana de la psicología humana, y con una relevancia política en el contexto, aspectos que trato en otros estudios. A la historia ovidiana del enamoramiento del bello joven Narciso de su propia imagen, y su muerte ahogado en la fuente donde encuentra su reflejo, Calderón añade una Eco mucho más interesante que la de Ovidio – una joven tan esquiva como bella que se enamora de Narciso; y da un papel remarcado a Liríope, la madre de Narciso, apenas nombrada por Ovidio. Raptada por Céfiro, el hijo del viento, Liríope ha dado luz a Narciso en la cueva selvática del mago Tiresias, quien antes de morir, dijo que había adivinado que una voz y una hermosura solicitarían la muerte de su hijo, y que debía guardarle de ver y oír. Por eso, Liríope ha criado a su hijo en la cueva, y cuando son descubiertos, se empeña en protegerle de todas las mujeres, sobre todo de Eco, cuya bella voz atrae a Narciso aún antes que su belleza física. De esta manera, aborta la atracción instintiva que sienten estos dos bellos jóvenes, asegurando así el final funesto para los dos. Everett Hesse la describió como una «madre terrible» (1960, pp. 133 y 136), y aunque O'Connor ha sido más benévolo, reconociéndola como víctima ella misma de la violencia (1988, pp. 105-108), la imagen que de ella tienen en general los estudiosos, es negativa. Sin embargo, en el manuscrito Mladá Vožice, encontramos un pasaje de 26 líneas en la primera jornada que ayuda a que veamos a Liríope con más simpatía.

Para contextualizar el pasaje: festejando el cumpleaños de Eco, los habitantes del pueblo de Arcadia la acompañan en su ida hacia el templo de Júpiter en el monte, para protegerla contra el «monstruo» fiero que se

esconde en aquel lugar. Van cantando, y sus canciones atraen a Narciso, quien interroga a su madre sobre su condición limitada, en términos parecidos a los del Segismundo en la torre en *La vida es sueño*. Cuando Liriope sale a cazar algo para comer, Narciso, rompiendo la prohibición materna, escapa de su impuesto escondite. Incluyo los versos que preceden y siguen al pasaje en cuestión, los versos 328-353 (con la adición de los acentos y una puntuación mínima para facilitar la lectura):

Liriope Llegó el dia que temí
325 pues ya declarar es fuerza
a Narciso los suçessos
de mi vida y de su estrella,
los influjos que an causado
su sentimiento y mi pena.
330 En cazando algo que coma
se lo auré de dezir; quiera
el çielo q[ue] halle raçones
a propósito mi lengua
para prevenirle el daño
335 que le amenaza, y que él tenga
albedrio para huyrle,
puesto que las influencias
solo al daño nos inclinan,
pero no al daño nos fuerzan.
340 No sé, ay Dios, q[ue] senda oy
será más segura senda
para seguirla, porque
no quisiera que me viera
la gente que oy se â atrebido
345 a bajar por la aspereza
de estos montes. Pero fácil
será recatarme de ella,
puesta q[ue] ella azia la cumbre
a donde el templo se asienta
350 de Jupiter a guiado,
y así será cosa çierta
que yo baya más segura
por estotra parte opuesta.
Dioses dad ventura oy
355 a las puntas de mis flechas,
que nunca más me importó
dar presto al albergue buelta.
Entra por vna puerta, y sale Anteo por otra con benablo.
(Calderón de la Barca s.f., ff. 9r-10r)

Anteo, demasiado tímido para halagar a Eco con palabras, ha ido a cazar una presa como tributo para ella. Lo que caza, irónicamente, es a Liríope, hecho que provocará la destrucción de Eco y Narciso.

Estas líneas, con su discusión sobre el hado y el libre albedrío, me parecen demasiado características de Calderón como para que otro autor las haya añadido. Y como vemos que en ellas Liríope explica las razones que ha tenido en criar así a su hijo, dejando que ejerza en última instancia su libre albedrío, esto hace que veamos a su personaje de una manera más positiva. Me parece probable que María de Quiñones, primera dama en la compañía de Escamilla en 1661, fuera la encargada de representar el papel de Liríope, y que el papel de Eco, en buena parte cantado, estaría a cargo de Luisa Romero. Aunque figura ésta como segunda dama en la lista de Escamilla, de acuerdo con la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de Madrid*, «fue zelebrada música por los rezitativos que los cantó con primor» (*Genealogía*, pp. 470, 167, cit. en Ferrer Valls et al. 2008, s.v. «Luisa Romero, apodada 'La Romerilla'»). Es también posible que haya representado el papel de Eco Manuela de Escamilla, porque fue también célebre música, y aunque hacía terceras damas, según la *Genealogía*, «en opinión de muchos pareció muy bien haciendo damas» (*Genealogía*, pp. 421, cit. en Ferrer Valls et al. 2008, s.v. «Manuela de Escamilla»). Sería lógico pensar que Alonso de Olmedo, famoso primer galán, habría representado el papel de Narciso. Otra posibilidad – si damos fe a la anotación en el manuscrito de que Narciso canta algunos versos con Eco – es que Manuela de Escamilla haya representado no a Eco, sino a Narciso. Antonio de Escamilla declaró el 2 de julio de 1661 que su hija no había podido representar en el corral por estar ensayando para representar *Eco y Narciso* en palacio. Parece posible no sólo por su fama de música sino porque uno de sus primeros papeles fue el de Juan Rana de niño (Greer 2014).

Las únicas omisiones significantes del manuscrito las comparte con el texto de 1672. Una ocurre en la segunda jornada, como parte de la larga confesión de amor que Eco le canta a Narciso:

[Eco] Amor sabes con quanta
verguença llego a hablarte,
1865 y no dudo, ni temo
que tu tambien lo sabes.
Si atiendes los colores
que en el rostro me salen,
la purpura, y la nieue
1870 variada por instantes.
Porque en cada suspiro,
que en efecto son ayre,
camaleon de amor
se muda mi semblante.
(Calderón de la Barca 1674, f. 37v)

Que Escamilla u otro autor de comedias de alguna representación subsiguiente reflejada en el texto de 1672 y el manuscrito haya decidido cortar 12 versos de un pasaje cantado de 84, no sorprende; podría tratarse incluso de un pasaje marcado para posible omisión por el mismo Calderón, como los que vemos en algunos autógrafos suyos. Está incluido, sin embargo, en la *Quarta parte* de 1674, en cuyo prólogo Calderón dice haber ayudado al editor a encontrar copias más completas.

El otro pasaje omitido en el manuscrito da más que pensar y discutir. Es un fragmento casi al final de la última escena de la tercera jornada. Viendo acercarse el fin funesto, Liríope niega ser responsable del final trágico de los dos jóvenes, por lo cual es atacada por unos «pastores» y defendida por otros. Cuando Eco desaparece en el aire y Narciso en el agua, Liríope, en la *Quarta Parte* de 1674, dice:

Liriope Cumplió el hado su amenaza,
valiendose de los medios,
que para estorvarlo puse,
pues ruina de entrambos fueron,
3345 vna voz, y vna hermosura,
ayre y flor, entrambos siendo.
(Calderón de la Barca 1674, f. 46v)

Saltando este pasaje, o bien exculpatorio o bien moralizante, el texto de la *Quarta Parte* de 1672 y el manuscrito pasan directamente del comentario del resto de los personajes de que «en [sus] obsequias hacen | cielo y tierra sentimiento» al cierre del drama con el comentario escéptico de Bato, representado por el mismo autor de comedias, Antonio de Escamilla, «célebre gracioso» (Cotarelo y Mori 1908, p. 202, cit. in Ferrer Valls et al. 2008, s.v. «Antonio de Escamilla»):

Bato Y aurá bobos que lo crean
mas sea cierto o no sea cierto,
tal qual la fábula es
esta de Narciso y Eco
perdonad sus muchas faltas
del que a vuestras plantas puesto
siempre acuerda la disculpa
del que yerra obedeciendo.
(Calderón de la Barca 1674, f. 46v)

Esta disculpa de errar obedeciendo es común en los dramas del Calderón maduro, sobre todo después de ordenarse sacerdote, cuando es criticado por algunos por seguir ejerciendo su talento de dramaturgo, al menos en relación con dramas seculares. Pero no es fácil determinar su significado

en cada contexto. Presumo que aquí indica que fue comisionado a escribir una versión de la historia de Eco y Narciso, pero, ¿por quién? ¿Por la reina Mariana, por el marqués de Heliche, gobernador del Buen Retiro en 1661, o por otro? ¿Habrá tenido autoridad quien lo encargó para aprobar o censurar ciertos pasajes del drama? Algunos observadores de la crianza de los infantes por parte de Mariana criticaban a la reina el protegerlos excesivamente, a expensas de su preparación para su papel futuro (Maura Gamazo 1911, pp. 85-86, pp. 290-291 y 296; Pribram, Landwehr von Pragenau 1903, pp. 267-269).⁷ ¿Podemos atribuir la eliminación de este parlamento final de Liríope al temor de Escamilla o de alguna autoridad a que la Reina notara y se resintiera del paralelismo entre su actuación materna y la de Liríope? Lo único seguro es que el pasaje fue restituido en la *Quarta parte* de 1674, junto con otros pasajes omitidos en la de 1672.

En fin, cada editor de un texto que sobrevive en distintos testimonios confronta cuestiones igualmente difíciles de resolver de manera cierta. En este caso, el testimonio más completo es el manuscrito, que servirá de texto base. Para los pasajes excluidos en el mismo, es mi intención seguir el método adoptado por Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego al editar *El secreto a voces* de Calderón. Esto es, incluir tales pasajes en un apéndice, apuntando la omisión en el texto crítico con un asterisco para llamar la atención de los lectores e invitarles a considerar el efecto de su inclusión o exclusión en esta conmovedora comedia de Calderón.

Bibliografía

- Calderón de la Barca, Pedro (s.f.). «La gran comedia de Eco y Narciso». Biblioteca de la República Checa, ms. 2918, H10.
- Calderón de la Barca, Pedro (1672). *Comedia famosa de Eco y Narciso*. En: *Quarta parte de comedias nuevas de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Ioseph Fernández de Buendia, pp. 50-89.
- Calderón de la Barca, Pedro (1674). *Comedia famosa de Eco y Narciso*. En: *Quarta parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca [...] enmendadas, y corregidas en esta segunda impresión*. Madrid: Bernardo de Hervada, ff. 25v-46r.
- Calderón de la Barca, Pedro (1688). *La gran comedia Eco, y Narciso*. En: *Quarta Parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca [...] que nueuamente corregidas, publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*. Madrid: Francisco Sanz, pp. 54-98.
- Calderón de la Barca, Pedro (1986). *La estatua de Prometeo*. Edición de Margaret Rich Greer. Kassel: Reichenberger.

7 Le agradezco a Wolfram Aichinger la referencia a las cartas de Leopold I.

- Calderón de la Barca, Pedro (2015). *El secreto a voces*. Edición de Wolfram Aichinger et al. Kassel: Reichenberger.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1908). «Noticia de los actores mencionados en las *Migajas del ingenio*». En: *Migajas del ingenio: Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, pp. 193-221.
- Ferrer Valls, Teresa et al. (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT). Kassel: Reichenberger.
- Greer, Margaret Rich (2014). «Risas infernales en Palacio: el espacio de *El infierno de Juan Rana*». En: Vega García-Luengos, Germán (ed.), *El Patrimonio del teatro clásico español: Actualidad y perspectivas = Actas del Congreso Internacional* (Olmedo, 22-25 julio de 2013). Olmedo: Universidad de Valladolid, pp. 409-416.
- Hesse, Everett (1960). «The 'Terrible Mother' Image in Calderón's *Eco y Narciso*». *Romance Notes*, 1 (2), pp. 133-136.
- Kašparová, Jaroslava (2002) «Redescubrimiento de dos manuscritos, obras de Pedro Calderón (1600-1681) procedentes de la antigua biblioteca del castillo de Mladá Vožice». En: Reichenberger, Kurt; Reichenberger, Theo (eds.), *Calderón: Protagonista eminente del barroco europeo*, vol. 2. Kassel: Reichenberger, pp. 21-28.
- Maura Gamazo, Gabriel, Duque de Maura (1990). *Vida y reinado de Carlos II*. Madrid: Aguilar.
- O'Connor, Thomas Austin (1988). *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón De La Barca*. Austin, Texas: Trinity University Press.
- Pérez Pastor, Cristobal (1905). *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fontanet.
- Pribam, Alfred Francis; Landwehr von Pragenau, Moriz (1903). *Privatbriefe Kaiser Leopold I an den Grafen F.E. Pötting: 1662-1673*. Wien: Carl Gerold's Sohn.
- Reichenberger, Arnold G. (1966). «The Counts Harrach and the Spanish Theater». En: *Homenaje a Rodríguez Monino: Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*. Madrid: Castalia, pp. 97-103.
- Shergold, S.F.; Varey, J.E. (1985). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de Madrid*. Londres: Tamesis Books.
- Sullivan, Henry W. (2003). «La colección de comedias en el castillo de Mladá Vožice: el porqué de un tesoro hispánico en Bohemia». En: González, Aurelio et al. (coords.) *Estudios de teatro áureo: texto, espacio y representación = Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 49-72.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Historia de una tachadura

Notas sobre la difusión del teatro del Siglo de Oro en Venecia: Carlo Gozzi, Jerónimo de Villaizán y los actores-dramaturgos de la compañía Sacchi

Javier Gutiérrez Carou

(Universidade de Santiago de Compostela, España)

Abstract Through a study of the arrangement of characters lists in different editions of Jerónimo de Villaizán's *Ofender con la fineza*, and also in the two Italian adaptations of the text, the first by Luigi Benedetti and Antonio Sacchi, and the second by Carlo Gozzi, this paper shows that Gozzi worked with Luigi Benedetti and Antonio Sacchi's Italian version, and not with Villaizán's original Spanish text. This leads to the hypothesis that the adaptations by Carlo Gozzi of works of the Spanish Golden Age are effectively works of collective authorship.

Keywords Theater. Venice. Carlo Gozzi. Antonio Sacchi.

Carlo Gozzi realizó unas veinte versiones de textos del teatro español del Siglo de Oro, siendo una de las figuras más prolíficas en este ámbito, por lo que el estudio de los mecanismos de adaptación que utilizó será particularmente relevante para comprender la etapa final del itinerario del teatro áureo castellano en tierras italianas.¹

El Fondo Gozzi² de la Biblioteca Marciana de Venecia conserva cuatro adaptaciones de obras españolas en las que intervino, junto al conde Carlo Gozzi, el actor Luigi Benedetti y, en uno de los casos, también Antonio Sacchi, *capocomico* y el más famoso Truffaldino del s. XVIII. Se trata de proyectos fallidos que nunca alcanzaron los escenarios.

1 El presente trabajo deriva de una línea de estudio secundaria dentro de las actividades que se están desarrollando en el proyecto de investigación *Archivo del teatro pregoldoniano*, <http://www.usc.es/goldoni> (FFI2011-23663), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por el autor (javier.gutierrez.carou@usc.es).

2 El largo estudio que aún requiere la mole de los manuscritos de estas obras conservados en el Fondo Gozzi, no todos autógrafos, podría revelar algunas sorpresas al respecto. Las limitaciones de espacio para la publicación de este ensayo nos obligan a ser extremadamente sintéticos: esperamos poder dar a la luz en breve una nueva versión más completa, articulada y documentada en la que abordaremos con mayor profundidad y perspectiva analítica los problemas derivados del proceso de adaptación de los dramas *spagnoleschi* gozzianos.

Sobre la posible labor de adaptación realizada por los actores de la *troupe* de Sacchi en colaboración con Gozzi, quien suministró textos durante unos veinte años a la compañía, disponemos del testimonio de un contemporáneo que dejó constancia de ciertas tareas de esta índole ejecutadas por algunos de sus miembros. En efecto, Francesco Bartoli indica que, entre los miembros de la citada compañía, él mismo o Giovan Battista Rotti ejercían como traductores del español y otras lenguas (cfr. Bartoli 1978, 1: p. 80; 2: p. 136-137). A estos nombres añadiremos el de Sacchi, de quien Bartoli (1978, 2: p. 148) indica no solo que tenía conocimientos de castellano, sino que también intervenía en la selección de las obras que debían ser traducidas, y el de Benedetti, responsable de cuatro versiones de textos españoles, al menos una de las cuales, como creemos haber demostrado en estudios anteriores (cfr. Gutiérrez Carou 2013a, 2013b), fue utilizada por Gozzi en la fallida adaptación de *El tejedor de Segovia* de Juan Ruiz de Alarcón en lugar de, o conjuntamente con, el texto original castellano.

La documentación disponible nos permite reconstruir el itinerario material seguido, si no por todos, al menos sí por algunos de los textos españoles que fueron objeto de interés para la compañía Sacchi. El epistolario entre Giovanni Querini (embajador de Venecia en Madrid entre 1768 y 1772) y su esposa Caterina Contarini demuestra que Sacchi daba una gran importancia al enriquecimiento del repertorio de su compañía, solicitando que se le enviaran desde España nuevas obras. En una carta del 30 de diciembre de 1769 Caterina escribe a su marido: «Il Trufaldin di S. Angelo cioè Sacchi vi prega col mio mezzo, che gli spedite alcune di coteste comedie spagnuole di quelle però, che voi credete più adatte al nostro gusto, onde vi prego anch'io di spedirmele colla maggiore sollecitudine, ch'io poi le farò tenere allo stesso Sacchi» (Fancello, Gambier 2013, carta nº 175, p. 188).³ G. Querini, tras indicar que necesita más tiempo,⁴ envía a su mujer la primera comedia de un grupo de veinte precisando que se las mandará una a una, lo que nos inclina a pensar que se trate de 'sueltas' (nº 190). Su esposa le agradece las obras que va recibiendo (nºs 195, 197 y 199) hasta el 14 de abril, fecha en la que le escribe una misiva que nos permite constatar que los textos recibidos por la dama en Venecia eran entregados a Sacchi. El párrafo, además, confirma que, en el deseo de innovación del repertorio de su compañía, el *capocomico* no solo buscaba material nuevo, sino también novedoso

3 La petición se renueva en las cartas nºs 178 y 180. En las citas del epistolario reproducimos fielmente la grafía del texto fijado por los editores de las cartas.

4 Cartas nºs 181, 186 y 188. En la carta nº 195 el embajador afirma que posee ya «moltissime» comedias. Todo este proceso es tratado en numerosas cartas que van del 30 de octubre de 1770 al 6 de octubre de 1771 (cartas nºs 175, 178, 180, 181, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 199, 203, 204, 205, 210, 215, 218 y 249).

(nº 203). A esta petición responde el embajador indicando que los teatros españoles, a falta de escritores modernos, se nutren todavía de los grandes nombres del pasado (nº 210).

La descripción del modo en el que los textos son enviados desde Madrid, uno a uno, y de que su destinatario final era Sacchi, concuerdan con una afirmación presente en la autobiografía de Gozzi, en la que recuerda que aquel le iba entregando paulatinamente obras teatrales españolas, sobre las que el dramaturgo desarrollaba una segunda labor de selección tras la primera llevada a cabo por el propio Truffaldino (cfr. Bosisio, Garavaglia 2006, 2: p. 542). Se trataba de textos que pertenecían sin duda al *capocomico* pues, como paso previo a la ruptura definitiva entre él y Gozzi, el conde le devuelve todo el material de trabajo, como también recuerda en sus memorias (cfr. Bosisio, Garavaglia 2006, 2: p. 915). Aparte del hecho en sí mismo, parece digna de mención, en el paso aludido, la referencia a «multi scartafacci» ('muchos cartapacios'), que hace pensar en un volumen de papeles muy superior al de las cuatro traducciones de los actores que se han conservado en el Fondo Gozzi: la veracidad de la afirmación de Gozzi parece demostrada indirectamente por un testimonio contemporáneo, pues como señala Anna Bogo (2013), el dramaturgo Alessandro Zanchi (1759-1838) recuerda que, en el momento de la partida de Sacchi de Venecia, en la biblioteca del anciano comediante se encontraron numerosos textos impresos de diferentes autores españoles y algunas traducciones, junto con diversos manuscritos (cfr. Zanchi s.f., f. 1r-v).

La primera de las adaptaciones gozzianas de textos españoles⁵ fue estrenada el 8 de octubre de 1767, y solo seis de ellos, de un total de veinte,⁶ fueron escritos después de 1780. Es decir, que unos dieciocho textos, si tenemos en cuenta tanto los logrados como los malogrados, fueron compuestos precisamente en el período en el que Benedetti formó parte de la compañía Sacchi (1767-1780). Valórese además que la primera *spagnolesca* coincide con la llegada del cómico al grupo (primavera 1767) y que podría ser plenamente factible que, aun después de su marcha, Gozzi dispusiese para sus adaptaciones de traducciones al italiano realizadas previamente por este u otros actores.⁷

La tradición textual antigua de *Ofender con las finezas* que hemos podido consultar, atendiendo solamente al orden en el que son presentados

5 *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*, basada en *Rendirse a la obligación* de José y Diego de Figueroa y Córdoba.

6 Veinticuatro, en realidad, si tenemos en cuenta los proyectos fallidos de los que nos queda constancia; solo veintitrés si admitimos la derivación de *Cimene Pardo* de un *canovaccio* de la tradición de la *commedia dell'arte* (cfr. Romera, Bazoli 2011).

7 Ya lo advertía Anna Scannapieco (2008, p. 56). Sobre los actores de la compañía Sacchi y la actividad dramático-literaria de algunos de ellos véanse también Scannapieco (2007) y Bazoli (2012, pp. 197-288).

los personajes al inicio de la obra, puede ser dividida en dos ramas.⁸ La primera de ellas englobaría un manuscrito, diversas ediciones del siglo XVII y algunas de la primera mitad del XVIII:

- La única versión manuscrita localizada, probablemente del s. XVIII, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura Mss/15973). Se trata de un volumen de 61 folios (de ahora en adelante MS-M).
- El texto fue editado en los volúmenes XXX (de ahora en adelante: DIF.30) y XLIV (DIF.44) de la colección *Diferentes autores*,⁹ aparecidos, respectivamente en 1636 y 1652.
- Aunque en el catálogo de Emilio Cotarelo (1931-1932)¹⁰ *Ofender con las finezas* no aparece incluida en la serie a la que dio lugar la de *Diferentes autores*, es decir, las *Nuevas escogidas*, hemos localizado un ejemplar del volumen XVIII (de ahora en adelante ESC.18), de 1662, que conserva el texto de Villaizán.¹¹
- Existen además dos 'sueltas' sevillanas impresas probablemente a principios del s. XVIII (ambas en la casa del Correo Viejo, aunque una indica «en la Imprenta Real» - SUE.SEV.1 - y la otra «por Francisco de Leufdael» - SUE.SEV.2 -).¹²
- A estas ediciones habría que añadir otra carente de cualquier dato tipográfico, posiblemente una 'suelta', de la que hemos localizado

8 Aunque ha sido señalado acertadamente (Profeti 2008, pp. 39-40) que, en la labor de estudio de las fuentes del teatro *spagnolesco gozziano*, sería deseable conocer con precisión la edición de la que dispuso el traductor, para desarrollar este primer análisis de aproximación al proyecto de adaptación de *Ofender con las finezas* creemos suficiente el número de ediciones que hemos tenido en cuenta.

9 Del volumen XXX existen tres impresiones idénticas por lo que respecta al cuerpo de comedias, por lo que solo cotejaremos el texto de la *princeps* DIF.30 (Villaizán 1636). DIF.44 (Villaizán 1652): el volumen es una colección de sueltas. Hemos utilizado la reproducción digital del ejemplar de la Biblioteca Nacional Ti/30(44) (URL <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=00000733300&page=1>; 2014-06-09). Deseo dejar constancia de mi agradecimiento a Fernando Rodríguez-Gallego López por sus útiles indicaciones en el ámbito de las ediciones españolas de teatro del Siglo de Oro.

10 Consultable en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9z9p6>. Entre las doce comedias que Cotarelo incluye en la descripción del volumen XVIII de la serie no se encuentra la de Villaizán.

11 Hemos trabajado con una reproducción, lo que nos impide descartar que se trate de un volumen facticio, del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura U/10394(2)), tan corto del margen superior que presenta una significativa pérdida de texto en todas sus hojas (de hecho, el título no es legible en el *incipit*): ESC.18 (Villaizán 1662).

12 SUE.SEV.1 (Villaizán s.f. c): hemos utilizado la reproducción digital del ejemplar conservado en la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, A 250/136(07) (consultable en <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5443/>). SUE.SEV.2 (Villaizán s.f. d): hemos consultado una reproducción digitalizada del ejemplar de la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla con signatura A039(308)/195(2).

dos ejemplares: uno en la Bayerische Staatsbibliothek y otro en la Biblioteca Histórica de Madrid (SUE.B-M).¹³

El segundo grupo estaría representado solo por una suelta valenciana de 1782 (SUE.VAL),¹⁴ que presenta una ordenación de los personajes diversa respecto al primer grupo: el hecho de ser posterior al texto italiano no es significativo, pues podría pertenecer a una línea de la tradición textual de orígenes más antiguos.

En la tabla 1 se constata una neta distinción en el orden de los personajes en los elencos entre los testimonios de la primera rama, idénticos en esencia, y el único representante que hemos localizado de la segunda. Este último, además, incorpora junto a casi todos los nombres de los personajes la indicación del rol que desempeñan. De todos modos, los nombres de los personajes son exactamente los mismos en ambos bloques.

Por lo que respecta a la adaptación italiana de *Ofender con las finezas*, el Fondo Gozzi conserva una traducción manuscrita completa del texto español iniciada por Sacchi y concluida por Benedetti y un esbozo de Gozzi que llega solo hasta la escena cuarta del primer acto. El hecho de que el texto gozziano sea incompleto invalida obviamente cualquier hipótesis de que la versión Sacchi-Benedetti derive de él. De todos modos, a estas alturas de nuestro análisis es imposible afirmar si el texto gozziano desciende de un original español o de la traducción italiana Sacchi-Benedetti.

El texto SUE.VAL, por su fecha de publicación (1782), posterior a la indicada en la portada del manuscrito italiano de la traducción Benedetti-Sacchi (1773), debe ser descartado inmediatamente como fuente de esta versión, pero podría serlo (aunque parece improbable) de la de Gozzi, carente de fecha. Sin embargo, estudiando los *dramatis personae* de los testimonios a nuestra disposición, se observa que todos, excepto precisamente SUE.VAL, reproducen el mismo orden de los personajes¹⁵ y sus atributos:

13 SUE.B-M (Villaizán s.f. e): hemos seguido las reproducciones digitales de los ejemplares de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=28572>; 2014-06-09) y de la Bayerische Staatsbibliothek (https://download.digitale-sammlungen.de/B00KS/pdf_download.pl?id=bsb10991274; 2014-06-09).

14 SUE.VAL (Villaizán 1782): hemos trabajado sobre el ejemplar de la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela (RSE.PAP.VAR.5 10; consultada en <http://hdl.handle.net/10347/10253>; 2014-06-09).

15 Incluso cuando no aparecen dispuestos en las mayoritarias tres columnas, como es el caso de MS-M y DIF.30, en que se distribuyen en dos.

Tabla 1. Orden de los personajes en las diferentes versiones

MS-M, DIF.30, DIF.44, ESC.18, SUE.SEV.1, SUE.SEV.2, SUE.B-M ¹	SUE.VAL	Traducción Sacchi-Benedetti	Esbozo de Carlo Gozzi
			<i>Il Co: di Barcellona</i> amante di Donna Bianca
Blanca.	<i>El Conde de Barcelona.</i>	Bianca cugina di	Donna Bianca
Elvira su prima. ²	<i>Enrique, Galàn.</i>	Elvira.	Donna elvira Cugine
Enrique.	<i>Octavio, Galàn.</i>	Enrico.	Enrico amante di Donna Bianca
El Conde de Barcelona.	<i>Blanca, Dama.</i>	Il Co: di Barcelona.	
Otauo su primo.	<i>Elvira su prima.</i>	Ottavio suo cugino.	Ottavio amante di D. Elvira cugino del Conte
D. Garcia padre de Blanca.	<i>Dorotea, Criada.</i>	D. Gastone ^{Garzia} Pad ^e di D. Bianca	D. Gastone ^{Garzia} Padre di D. Bianca
Dorotea criada de Blanca.	<i>D. Garcia, padre de Blanca.</i>	Dorotea serva di Bianca	Finetta serva di D. Bianca
Desuan criado de Enrique.	Desvàn, Criado.	Desuan seruo di Enrico	<i>Due graziosi l'uno del Conte,</i>
Fauio criado del Conde.	Favio, Criado.	Flauio seruo del Conte	<i>l'altro di Enrico.</i>

Indicamos en cursiva los personajes en orden diferente respecto a la primera columna (excepto en el esbozo de Gozzi pues, si no tenemos en cuenta la anticipación del Conde de Barcelona, el orden es el mismo) y en negrita las variantes en los atributos de los personajes. Subrayamos los cambios de nombres.

Garzia en los dos textos italianos substituye a un anterior *Gastone*, que fue tachado en ambos casos por la misma mano.

1 Reproducimos la grafía de DIF.30.

2 MS-M omite la indicación «su prima».

Parece lógico pensar que Sacchi reprodujo en su elenco de personajes el mismo orden que había encontrado en la fuente española a su disposición.¹⁶ Esta misma explicación podría ser aplicable también al texto gozziano,¹⁷ pero existe una circunstancia que la invalida. En efecto tanto en el texto

16 El hecho de que Sacchi copie el *dramatis personae* a dos columnas no nos parece elemento probatorio suficiente como para indicar que su fuente pueda ser DIF.30 (o más difícilmente MS-M), únicas versiones españolas en la que se sigue esta disposición.

17 A pesar de la mínima alteración en el orden seguido por el conde, que anticipa al primer puesto el protagonista masculino, del cambio de nombre de Dorotea en Finetta o de la eliminación de los nombres de los criados, indicados en esta fase de boceto simplemente por su rol, *graziosi*.

Sacchi-Benedetti como en el de Gozzi, una mano, la misma, tachó *D. Gastone* y escribió sobre la línea *D. Garzia*, restituyendo así al personaje el nombre que poseía en el original español. A pesar de la escasez material de la palabra y la grafía de la apresurada corrección, creemos poder asegurar que quien tacha y reescribe el nombre del personaje es Gozzi y que este hecho demostraría que el conde no solo trabaja sobre la traducción de Benedetti, sino que lo hace solo sobre ella, sin tener en cuenta un original en español. En la traducción de los actores, Sacchi escribe el *dramatis personae* (con el error de *D. Gastone*) y unas cuantas líneas más, para ceder a continuación la pluma a Benedetti, quien utiliza posteriormente a lo largo de todo el texto el nombre de *D. Garzia*,¹⁸ como en el original español. Este personaje interviene por primera vez en la que sería¹⁹ la escena quinta del primer acto: es decir que el traductor que copia el listado de personajes (Sacchi) no es el mismo que el que debe escribir posteriormente el nombre del personaje por primera vez en los diálogos (Benedetti) y, precisamente por este motivo, la incongruencia entre el nombre que figura en el *dramatis personae* y el utilizado en el resto del texto pasa desapercibida. Solo quien tuviese ante sí la traducción completa Sacchi-Benedetti se daría cuenta del error en el momento en el que el personaje interviniese por primera vez: Gozzi inicia su trabajo y copia *D. Gastone*, como aparece en la lista de personajes del texto Sacchi-Benedetti, pero cuando llega a la escena quinta del primer acto percibe el error onomástico²⁰ y procede a tachar y corregir el nombre en el *dramatis personae* de su texto y también, para evitar posibles nuevas confusiones en el futuro, en el texto de los dos actores. Si el conde junto con la versión italiana Sacchi-Benedetti hubiese utilizado también un original en español, se habría percatado inmediatamente del error de la lista de personajes²¹ y en su propia versión habría escrito *D. Garzia* ya desde el inicio. De hecho, el texto de Gozzi concluye precisamente al final de la escena cuarta del acto primero: parecería que el conde, al leer la acotación de los personajes

18 El error entre *D. Garzia* y *D. Gastone* podría deberse a que en la mente de Sacchi resonasen aún los ecos de *I due fratelli nimici* (tragicomedia *spagnolesca* adaptación de *Hasta el fin nadie es dichoso* de Agustín Moreto estrenada en enero del mismo año 1773 en el que se realiza la traducción de *Ofender*), cuyo elenco contenía dos personajes con estos nombres.

19 Pues probablemente el texto español de partida, como era frecuente en la época, y el texto italiano Sacchi-Benedetti no presentan división explícita en escenas.

20 Aunque lo había mantenido anteriormente en una intervención del personaje del Conde en la que *D. Garzia* es solo mencionado, a pesar de que Benedetti había utilizado en el mismo paso la denominación correcta («Co: Stia in attenzione e se giugne D. Gastone mi avvisa»; Carlo Gozzi, Fondo Gozzi 10.3, f. 2v. «Con= Sta in attenzione, e avvisa se viene D. Garzia»; Luigi Benedetti, Fondo Gozzi 10.3, f. 14r).

21 Y, por lo tanto, de que Benedetti no erraba en f. 14r (cfr. nota precedente).

que intervienen en la escena quinta y toparse por segunda vez con *D. Garzia*, tras comprobar que era la forma correcta del nombre del personaje (pues es la única que a partir de ese punto se observa en el texto del Benedetti), hubiese procedido a corregir al mismo tiempo los *dramatis personae* de las dos versiones italianas, la de los actores y la suya propia aún en proceso de creación, tachando el inicial *D. Gastone*. En este punto algo parece haber reclamado su atención y ya nunca más retomó el texto entre sus manos.

A la luz de estos datos, aun en su escasa materialidad, creemos que la única hipótesis verosímil para explicar el proceso adaptativo de *Ofender con las finezas* es la de la realización de una traducción de trabajo al italiano por parte de Sacchi y Benedetti que posteriormente sería utilizada por Gozzi, autor de la definitiva versión que habría de ser propuesta al público: desde esta perspectiva, el único orden cronológico que se sostiene es el que del original español lleva al texto Sacchi-Benedetti y de este al esbozo de Gozzi, sin que el conde hubiese tenido en consideración la versión original española.

Bibliografía

Manuscritos

Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Offender con le finezze*, Fondo Gozzi 9.10.

Madrid, Biblioteca Nacional, Jerónimo de Villaizán, *Ofender con las finezas*, Mss/15973.

Venecia, Biblioteca del Civico Museo Correr, Antonio Zanchi, *Li pregiuduz dell'antica cavalleria*, Codice Cicogna 691, vol. 21.

Bibliografía secundaria

Bartoli, Francesco [1781-1782] (1978). *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti*. 2 vols. Bologna: Arnaldo Forni.

Bazoli, Giulietta (2012). *L'orditura e la truppa: Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*. Padova: Il Poligrafo.

Bogo, Anna (2013): «'Vi ringrazio della commedia che mi spediste...' Antonio Sacco e i drammi spagnoleschi». In: Fancello 2013, pp. 333-338.

Bosisio, Paolo; Garavaglia, Valentina (eds.) (2006). *Gozzi, Carlo: Memorie inutili*. 2 voll. Milano: LED.

Cotarelo y Mori, Emilio (1931-32). «Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes,

- impresos de 1652 a 1704». *Boletín de la Real Academia Española*, 18, pp. 232-280, 418-468, 583-636, 722-826; 19, pp. 161-218.
- Fancello, Antonio, Gambier, Madile (eds.) (2013). *'Gagliarde spese... incostanza della stagione': Carteggio Giovanni Querini-Caterina Contarini Querini (1768-1773)*. Venezia: Gambier&Keller editori.
- Gutiérrez Carou, Javier (ed.) (2011). *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*. Venezia: Lineadacqua Edizioni.
- Gutiérrez Carou, Javier (2013a). «Luigi Benedetti traduttore: un problema di attribuzione nel catalogo dei fondi manoscritti della Biblioteca Marciana di Venezia». En: Camps, Assumpta (ed.), *La traducción en las relaciones ítaloespañolas: Lengua, literatura y cultura*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 187-195.
- Gutiérrez Carou, Javier (2013b). «Luigi Benedetti e Carlo Gozzi tra teatro aureo spagnolo e repertorio settecentesco italiano». *Studi goldoniani*, 10 (2), pp. 131-150.
- Profeti, Maria Grazia (2008). «Gozzi e l'informe e stravagante teatro spagnolo». In: Winter 2008, pp. 23-41.
- Romera Pintor, Irene; Bazoli, Giulietta (2011). «*Cimene Pardo*». En: Gutiérrez Carou 2011, pp. 323-332.
- Scannapieco, Anna (2007). «Le convenienze di una 'volontaria amichevole assistenza': Carlo Gozzi e i comici». *Problemi di critica goldoniana*, 13, pp. 11-27.
- Scannapieco, Anna (2008). «'Innestare i semi dell'informe teatro spagnolo' nella scena veneziana di fine Settecento. (Spunti di riflessione sulla drammaturgia spagnolesca di Carlo Gozzi)». In: Winter 2008, pp. 43-53.
- Winter, Susanne (ed.) (2008). *Gozzi, Carlo: I drammi spagnoleschi*. Heidelberg: Winter.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La versificación en *La aurora en Copacabana* de Calderón

José Elías Gutiérrez Meza
(Universität Heidelberg, Deutschland)

Abstract In the first part of this paper, I examine different views on the versification of the *comedia*. In the second part, I study the use of meters and stanzas in Calderón de la Barca's *La Aurora en Copacabana*: *romances*, *décimas*, *silvas*, *redondillas* and *heptasyllabic agudos*.

Sumario 1 Introducción. – 2 Tendencias sobre la versificación de la comedia. – 3 La versificación en *La aurora en Copacabana* de Calderón

Keywords Metre. Segmentation. Lady of Copacabana. Conquest of Peru. Spanish Golden Age theatre.

1 Introducción

Entre las características más importantes de la comedia española del siglo XVII se encuentra la polimetría; es decir, el empleo de una pluralidad de metros y estrofas. El propio Lope lo declaraba en su *Arte nuevo*, donde establecía, de manera sucinta, una correspondencia entre el metro y el contenido:

las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.
(Vega [1609] 2011, vv. 307-312)

Si bien de José Prades elevó estas relaciones al nivel de «doctrina dramática» (1971, p. 269), se trata, como Garnier ha apuntado, de una «preceptiva incompleta y no carente de imprecisiones» (1996, p. 183), que ejemplifica la «doble ausencia» que se observa entre los dramaturgos áureos con respecto a la versificación: «por un lado, de una teoría que guíe su escritura y, por otro, de una voluntad de fundar una teoría explícita a partir

de prácticas empíricas» (p. 181). Dicha situación, como Garnier constata, se reproduce entre los preceptistas de la época, quienes abordan este aspecto sin considerarlo en su conjunto y sosteniéndose en juicios subjetivos (pp. 184-187). Entre dichos preceptistas destaca Pellicer, quien en el segundo precepto de su *Idea de la comedia de Castilla* relacionó la métrica con los tres estilos clásicos: trágico, lírico y heroico (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972, pp. 266-267).

2 Tendencias sobre la versificación de la comedia

Durante el siglo XX, el estudio de las 'leyes' que explicaban la versificación de la comedia se abordó a partir de diferentes perspectivas, que Garnier organizó en tres tendencias.¹ La primera subrayó la dimensión estética, a nivel auditivo, de la versificación hasta llegar al extremo de afirmar que la variedad métrica fue «la única ley estética a la que debieron someterse los dramaturgos»² Por su parte, la segunda tendencia consideraba que la elección del metro era un 'capricho' del escritor. A partir de este supuesto, el estudio cuantitativo de los metros y estrofas usados por determinado autor avalaba una cronología de su producción cómica así como el examen de las atribuciones dudosas, pero sin considerar la relación de la métrica con el contenido y la elocución del texto cómico (1996, pp. 192-195), como hizo Morley en sus trabajos sobre la versificación de Tirso (1905, 1914), Alarcón, Moreto (1918) y Lope (Morley, Bruerton 1968).

La tercera tendencia vincula la versificación con la organización de la comedia siguiendo dos enfoques: temático y estructural. El primero está representado por el estudio de Marín de la técnica versificadora de Lope a partir de su relación con el contenido dramático. Así, a diferencia de Morley y Bruerton, quienes consideraron los cambios métricos en la comedia lopesca desde un enfoque «externo y mecánico», Marín vinculó «el cambio o la continuidad del metro con el carácter y tono dramático de la escena» (1968, p. 75), delimitada esta por «las mutaciones escénicas con cambio completo de lugar o de asunto y personajes» (p. 9). Con ello, sustentaba su estudio en una segmentación de la comedia a partir del cambio escénico y no del métrico.

El enfoque estructural de la tercera tendencia fue propuesto por Williamsen, para quien:

1 Otros críticos consideran solo las dos últimas tendencias (cfr. Williamsen 1978, p. 881; Rodríguez Cuadros 2011, p. 174).

2 Garnier ejemplifica esta tendencia con la conclusión de Serge Denis en *La langue de Juan Ruiz de Alarcón*.

la estrofa escogida llevó consigo más que el deseo de crear una actitud o disposición de ánimo, y que frecuentemente tal cambio de metro cumplió algún propósito funcional dentro de la estructura de la comedia. (1978, p. 884)³

Sin embargo, sus aproximaciones se basaban en una estructuración tripartita de la comedia (acción inicial, clímax dramático y clímax emocional), fundada no en la polimetría del texto cómico, sino en el cambio de dirección de la trayectoria del protagonista y en el aumento de la tensión (pp. 884-886), factores que debido a su subjetividad y a que no eran aplicables a todas las comedias limitaban los alcances de sus estudios (cfr. Garnier 1996, p. 197). Posteriormente, Vitse propuso una segmentación de la comedia en la que el cambio métrico era el «primer principio estructurante» (1998, p. 49), que ha sido seguida, con algunas modificaciones, por Antonucci (2000a, 2000b). Ya he explicado los principios de esta propuesta en un anterior trabajo (cfr. Gutiérrez Meza 2012, pp. 174-175),⁴ cuya aplicación en *La aurora en Copacabana* dio como resultado el siguiente cuadro polimétrico (cfr. Gutiérrez Meza 2014a, p. 304):

J.	Secuencia	Versos	Acciones	
I	A	Romances é-a 1-690	Avance: gesta del descubrimiento del Perú, milagros de la cruz	
	B	B ₁	Silvas 691-826	Reacción: anuncio del reinicio de los sacrificios humanos
		B ₂	Redondillas 827-942	
	C	Décimas 943-1012	Avance: prefiguración de Guacolda	
	D	Romances é-o 1013-1415	Reacción: visión del origen falsificado de los incas	
II	E	Romances á-a 1416-2103	Avance: gesta de la toma y defensa del Cuzco, milagrosa caída de Pizarro y aparición de la Virgen	
	F	Redondillas 2104-2254	Reacción: preparación de la ejecución de Guacolda	
	G	Romances á-e 2255-2762	Avance: milagrosa salvación de Guacolda y Yupangui	

3 La segunda tendencia no era ajena a Williamsen, pues la aplicó en su propuesta de cronología del teatro de Mira de Amescua (1977).

4 En todo caso, remito a los trabajos de Vitse (2010), Antonucci (2007, 2010) y al más reciente de Crivellari (2013).

J.	Secuencia	Versos	Acciones	
III	H	Romances í-a 2763-3104	Relación histórica	
	I	Décimas 3105-3154	Oración de Yupangui	
	J	J ₁	Romances é-a 3155-3924	Consolidación: gesta de Yupangui
		J ₂	Romances é-o 3925-3996	
	K	K ₁	Heptasílabos í 3997-4097	Resolución: milagroso embellecimiento de la talla
K ₂		Romances é-o 4098-4296		

3 La versificación en *La aurora en Copacabana de Calderón*

En su estudio sobre la versificación de Calderón, Marín apuntó algunas características con respecto al empleo del romance: su tendencia a la monometría, la diversificación de sus asonancias y su empleo como «indicador formal» del final próximo de la jornada (1982, pp. 97 y 99). Si bien dicho estudio se convirtió en una referencia recurrente en los posteriores acercamientos a este tema (cfr. Fernández Mosquera 2002, pp. 757-758; Caamaño Rojo 2006, p. 409), la crítica norteamericana (dentro de la tendencia cronologista antes mencionada) ya había esbozado algunas características de la versificación calderoniana. Así, en un artículo publicado un año antes que el de Marín, Wooldridge apunta el aumento en la extensión del texto cómico a partir de 1640 y la preferencia del poeta por el uso de las asonancias é-o, é-a, á-a y é-e en los romances (1981, pp. 167 y 173).⁵

Estos rasgos de la versificación calderoniana son tendencias que ya habían aparecido en la última etapa de Lope, por lo que no son exclusivos de Calderón, sino que también están presentes en Mira de Amescua, Tirso y Bances Candamo (cfr. Williamsen 1977, p. 160; 1989, p. 687; Pérez Feliu 1974-1975, pp. 136-137).⁶ Por ello, en *La aurora en Copacabana*, compuesta entre 1664 y 1665 (cfr. Gutiérrez Meza 2014b, p. 175), estas características aparecen de forma muy acusada. Es una comedia extensa (4296 versos); el romance se emplea en el 84% del texto, con cinco tipos

5 Wooldridge reconoce que sus conclusiones están limitadas por el estado deturpado de algunos de los textos (1981, p. 167), lo que también había indicado Hilborn (1938, pp. V-VI).

6 La preponderancia del romance también se observa en su teatro breve (cfr. Lobato 1989, pp. 11-21), así como en el de Moreto (cfr. Lobato 1990, pp. 355-357).

de asonancias (á-a, á-e, é-a, é-o e í-a), y aparece al inicio y al final de cada una de las jornadas. El 16% restante se reparte en redondillas (6,1%), silvas (3,2%), décimas (3%) y partes cantadas de métrica diversa. Esta tendencia hacia la simplificación métrica tuvo su correlato a nivel de la estructuración de la comedia, pues la misma se orienta «a la articulación en grandes bloques (y pocos) en cada acto, sobre todo conforme avanza la estilización de la comedia (Calderón es un caso significativo)» (Arellano 1995, pp. 122-123).

La primacía del romance se ubica dentro de un mayor empleo de los metros tradicionales castellanos en detrimento de los metros italianizantes, cuyo uso «Calderón restringe aún más que Lope [...] solo tienen relativa importancia la silva, la octava real y el soneto. El más común de ellos es la silva» (Marín 1982, p. 102). En el caso de la décima, esta estrofa adquiere con Calderón una mayor versatilidad. De acuerdo con Marín, de las estrofas usadas por Lope fue la que más tardíamente empleó, pero también la más especializada, porque la utilizó «en especial para el soliloquio lírico, bien con tensión dramática o con pensamientos generales» (1968, p. 101)⁷ y de temática amorosa (p. 105). Por su parte, Calderón amplió su uso a toda clase de monólogos y diálogos. Sobre los primeros, Marín señala:

monólogos con décimas se pueden hallar en todas las comedias [del corpus examinado], siempre en tono elevado y sirviendo lo mismo para alocuciones líricas, quejas amorosas, lamentos existenciales sobre la caducidad de la vida, el sino y la muerte, y panegíricos de la amada o la divinidad, que para descripciones y comentarios explicativos de la acción central. (1982, p. 101)

El mayor empleo de esta estrofa implica su adaptación al asunto de cada comedia, de modo que puede aparecer - conforme a lo declarado en el *Arte nuevo* - vinculada al tema amoroso, como es el caso de las décimas de *El médico de su honra* (cfr. Álvarez Sellers 2010, p. 235), así como ligada a temas filosóficos, como sucede con las famosas décimas de *La vida es sueño*. En el caso de *La aurora en Copacabana*, esta estrofa acompaña las quejas de Guacolda, en las que prefigura la existencia del verdadero Dios, y la oración de Yupangui (macrosecuencias C e I respectivamente), momentos marcados por la introspección (cfr. Gutiérrez Meza 2012, pp. 180 y 182). Asimismo, esta coincidencia constituye un «paralelismo de correspondencia»:

7 De José Prades puso algunos reparos a las conclusiones de Marín sobre la tardía aparición de esta estrofa en la comedia lopesca, porque ello no se corresponde con el lugar que se le da en el *Arte nuevo*. La razón para esta diferencia, a su parecer, estaría en las limitaciones del corpus estudiado por el crítico (cfr. De José Prades 1971, pp. 194-197).

series de escenas paralelas, que, además de impulsar la acción de la comedia, van concretando, en un determinado metro, hechos decisivos para la trama, lo que aporta coherencia a la estructura dramática. Estos paralelismos van recordando diversos contextos dentro de una misma obra, anudando así cabos sueltos mediante conexiones. Los metros conectivos relacionan actitudes y acciones de los personajes, contribuyen a perfilar sus características y establecen la articulación métrico-dramática de la obra. (Fernández Guillermo 1998, p. 111)

Por medio de este paralelismo se incide, entonces, en la evangelización realizada por los españoles sobre la población indígena (representada por Guacolda y Yupanguí), pues se conectan dos escenas que se ubican antes y después de la evangelización española, la que se completa entre la segunda y la tercera jornada. De este modo, lo que en la macrosecuencia C era prefiguración, en la macrosecuencia I aparece convertido en conocimiento revelado y aprendido.

Una situación opuesta se observa en el caso de las redondillas, cuya aparición disminuye en la versificación calderoniana. Sin embargo, ya se había observado este cambio, que permite el aumento de los romances, en la última etapa de la producción lopesca, por lo que se trata de otra tendencia que Calderón continúa. A pesar de esta disminución, no se observa una especialización en su uso, ya que el poeta, de acuerdo con Marín, continúa sin grandes variaciones con la praxis de Lope (cfr. Marín 1982, p. 100). En todo caso, es importante recordar la función de enlace, en un sentido aparentemente estructural, que Pellicer les otorga en su preceptiva: «solo las permito para enlazar la maraña de la comedia y que sirvan a los poetas de lo que la linaza a los pintores, que solo es útil para atar los colores» (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972, p. 267), puesto que en *La aurora en Copacabana* conectan las tramas que conforman la acción de la comedia. Así, en la primera jornada, las redondillas de la microsecuencia B₂ enlazan la 'gran historia' de la conquista: el descubrimiento del Perú por los trece de la fama (macrosecuencia A y microsecuencia B₁); con lo 'intrahistórico'; es decir, el triángulo amoroso entre Yupanguí, Guacolda y Guáscar (macrosecuencias C y D). Esto se repite en la segunda jornada, donde la macrosecuencia D une la guerra de la conquista (macrosecuencia E) con la revelación del mencionado triángulo (macrosecuencia G).

En el caso de los metros italianizantes,⁸ Williamsen ya había sugerido que la irregularidad propia de la silva (que oscila entre heptasílabos y endecasílabos) tenía el efecto de «realzar auditivamente las palabras que

8 Entre las estrofas calderonianas, el soneto ha sido la que mayor atención ha recibido: Osuna (1974); Fernández Mosquera (2002); Venier (2002); Caamaño Rojo (2006, 2010); especialmente los sonetos de *El príncipe constante*. Sobre estos, véase la bibliografía a la que remite Fernández Mosquera (2002, p. 760 n. 14).

riman» en situaciones claves (1978, pp. 884-885) y Asensio la había considerado como una «alternativa, u oposición, al petrarquismo, a sus estrofas cinceladas que aprisionaban con su geometría y su retórica» (1983, p. 29). Posteriormente, Fernández Guillermo probó que «[c]omo en su momento lo hizo Lope con diferentes formas métricas, Calderón, en varias obras, empleó la silva para estructurar la comedia» (2008, p. 122) y, entre los cuatro usos recurrentes que identificó, aparece su empleo «para introducir el elemento perturbador, causante del conflicto dramático» (p. 110). Su análisis, circunscrito a un corpus de comedias calderonianas serias, fue ampliado después por la misma estudiosa a la comedia de capa y espada, donde la única forma italianizante que el poeta mantiene (salvo alguna excepción) es la silva (2010, p. 484). En *La aurora en Copacabana*, las silvas (microsecuencia B₁) corroboran lo propuesto por Fernández Guillermo, ya que introducen a Idolatría, elemento perturbador y antagonista de la comedia (cfr. Gutiérrez Meza 2012, pp. 176-178).

En el uso de los versos agudos y esdrújulos, Calderón se distancia de la tendencia general. Así, mientras Lope «associated the use of the *esdrújulos* with the extravagant vocabulary of *cultismo*» (Reid 1939, p. 284) y «[b]y the end of the sixteenth century careful poets usually avoided the *agudo* altogether, used the *esdrújulo* sparingly in rime», Calderón representa una excepción: «applauded for the elegance, the grace, and the majesty of his *agudos*!» (Clarke 1939, pp. 681-683). Al respecto, Hilborn concluyó: «while Calderón did occasionally make free use of the *agudos* in non-rimed heptasyllabics and hendecasyllabics, he generally used them with strict parsimony except for the assonance in *í*». Asimismo, a diferencia del uso cómico (e incluso burlesco) que se dio a este tipo de verso, él los empleó en sus autos sacramentales para infundir una especial solemnidad (Hilborn 1942, pp. 158-159). De ahí que en *La aurora en Copacabana* aparezcan en la milagrosa intervención de los ángeles sobre la talla (microsecuencia K₁), hacia el final de la comedia.

Para terminar y volviendo a la preferencia de los metros castellanos sobre los italianizantes, esta situación también se percibe en la poesía de finales del siglo XVII, como se desprende del estudio de Bègue (2008) sobre la práctica versificadora de Pérez de Montoro. Si, de acuerdo con Álvarez (2008, p. 110) y Ruiz Pérez (2001, pp. 84-85 y 87-88), a inicios del mencionado siglo se percibe un desarrollo paralelo entre la comedia y la lírica en relación con el establecimiento de los patrones polimétricos; los paralelismos entre ambos géneros continúan a finales del mismo. En este sentido, mientras no se investigue más en este aspecto, creo que se pueden extender las conclusiones de Bègue sobre este cambio en la práctica versificadora lírica hacia la cómica. Así, la versificación de la comedia se inscribe dentro de:

una escritura sin duda en búsqueda de cierta claridad discursiva y que se traduce por un debilitamiento de ciertas formas métricas representativas de una estética barroca compleja sintáctica y lingüísticamente

y, por consiguiente, por el uso de formas menos forzadas donde la sintaxis de la frase pueda conjugarse lo más naturalmente con los metros. (2008, p. 199)⁹

Bibliografía

- Álvarez, Javier (2008). «El placer del metro (1580-1615)». En: Güell, Mónica; Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise (eds.), *El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*. Toulouse: CNRS; Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 105-121.
- Álvarez Sellers, María Rosa (2010). «'Acomode los versos con prudencia': métrica y discurso femenino en la tragedia de honra». En: Vega García-Luengos, Germán; Urzáiz, Héctor (eds.), *Cuatrocientos años del 'Arte nuevo de hacer comedias' de Lope de Vega*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 227-237.
- Arellano, Ignacio (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Asensio, Eugenio (1983). «Un Quevedo incógnito: las silvas». *Edad de Oro*, 2, pp. 13-48.
- Antonucci, Fausta (2000a). «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de Peribáñez y el comendador de Ocaña». *Anuario de Lope de Vega*, 6, pp. 19-37.
- Antonucci, Fausta (2000b). «Sobre construcción y sentido de *La dama duende*». *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 3, pp. 61-93.
- Antonucci, Fausta (2007). «Introducción: para un estado de la cuestión». En: Antonucci, Fausta (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger, 2007, pp. 1-30.
- Antonucci, Fausta (2010). «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión». *Teatro de palabras*, 4, pp. 77-97.
- Bègue, Alain (2008). «Aproximación a la versificación de finales del siglo XVII: la práctica versificadora de José Pérez de Montoro». En: Güell, Mónica; Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise (eds.), *El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*. Toulouse: CNRS; Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 185-199.
- Caamaño Rojo, María José (2006). «De amor y celos: sobre la funcionalidad de dos sonetos calderonianos». En: Fernández López, Dolores; Rodríguez-Gallego, Fernando (eds.), *Campus Stellae: Haciendo camino*

9 El cambio hacia las formas polimétricas a principios de siglo implicó: «la acomodación de los modelos poéticos y dramáticos a la presión de un público que los nuevos autores desean cada vez más amplio» (Ruiz Pérez 2001, p. 86), por lo que estuvo vinculado con: «factores sociales tales como la conformación de nuevos públicos, masivos y urbanos» (Álvarez 2008, p. 121).

- en la investigación literaria, vol. 1. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 409-417.
- Caamaño Rojo, María José (2010). «El soneto está bien en los que aguardan». En: Vega García-Luengos, Germán; Urzáiz, Héctor (eds.), *Cuatrocientos años del 'Arte nuevo de hacer comedias' de Lope de Vega*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 295-304.
- Calderón de la Barca, Pedro [1672] (2012). *La aurora en Copacabana*. Edición de José Elías Gutiérrez Meza [tesis de doctorado]. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Clarke, Dorothy C. (1939). «Agudos y esdrújulos in italianate verse in the Golden Age». *Publications of the Modern Language Association of America*, 54, pp. 678-684.
- Crivellari, Daniele (2013). *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: Estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger.
- Fernández Guillermo, Leonor (1998). «Aproximaciones a la versificación en la comedia de Lope de Vega (1611-1615)». En: Campbell, Ysla (ed.), *El escritor y la escena VI: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 109-115.
- Fernández Guillermo, Leonor (2008). «La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón». *Anuario Calderoniano*, 1, pp. 105-126.
- Fernández Guillermo, Leonor (2010). «La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca». En: González, Aurelio; González, Serafín; Walde Moheno, Lillian von der (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México; UAM; AITENSO, pp. 105-126.
- Fernández Mosquera, Santiago (2002). «Los sonetos del Rey y la Hermosura en *El gran teatro del mundo* de Calderón». En: Arellano, Ignacio (ed.), *Calderón 2000 = Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*. Kassel: Reichenberger, pp. 757-774.
- Garnier, Emmanuelle (1996). «Acerca de la métrica y su función en el teatro del Siglo de Oro». En: Granja, Agustín de la; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), *Mira de Amescua en Candelero = Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, 27-30 de octubre de 1994), vol. 2. Granada: Universidad de Granada, pp. 181-198.
- Gutiérrez Meza, José Elías (2012). «La polimetría en la representación de la conquista y evangelización del Perú en *La aurora en Copacabana* de Calderón». *Iberoromania*, 75-76, pp. 172-186.
- Gutiérrez Meza, José Elías (2014a). «El canto en la representación de la conquista y evangelización del Perú en *La aurora en Copacabana* de Calderón». *Romanistisches Jahrbuch*, 64 (1), pp. 301-312.

- Gutiérrez Meza, José Elías (2014b). «El culto de la Virgen de Copacabana en España y la fecha de composición de *La aurora en Copacabana*». *Anuario Calderoniano*, 7, pp. 167-178.
- Hilborn, Harry (1938). *A Chronology of the Plays of Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hilborn, Harry (1942). «Calderón's agudos in italianate verse». *Hispanic Review*, 10, pp. 157-159.
- José Prades, Juana de (1971). *Vega, Lope de: El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de Juana de José Prades. Madrid: CSIC.
- Lobato, María Luisa (1989). *Calderón de la Barca: Teatro cómico breve*. Edición de María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger.
- Lobato, María Luisa (1990). «Versificación del teatro cómico breve de Agustín Moreto». En: *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*. Kassel: Reichenberger, pp. 347-365.
- Marín, Diego (1968). *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia: Castalia.
- Marín, Diego (1982). «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón». *Segismundo*, 16, pp. 95-113.
- Morley, S. Griswold (1905). «The use of verse-forms (strophes) by Tirso de Molina». *Bulletin Hispanique*, 7, pp. 387-408.
- Morley, S. Griswold (1914). «El uso de las combinaciones métricas en las comedias de Tirso de Molina». *Bulletin Hispanique*, 16, pp. 177-208.
- Morley, S. Griswold (1918) «Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto». *University of California Publications in Modern Philology*, 7, pp. 131-173.
- Morley, S. Griswold; Bruerton, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos.
- Osuna, Rafael (1974). *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.
- Pérez Feliu, José (1974-1975). «La métrica en los autos sacramentales de Bances Candamo». *Revista de Filología Española*, 57, pp. 128-158.
- Reid, John T. (1939). «Notes on the history of the verso esdrújulo». *Hispanic Review*, 7, pp. 277-294.
- Ruiz Pérez, Pedro (2001). «A propósito de la polimetría: 'Variar rimas' y 'Arte nuevo'». *Anuario Lope de Vega*, 7, pp. 67-88.
- Sánchez Escribano, Federico; Porqueras Mayo, Alberto (1971). *Preceptiva dramática española*. Madrid: Gredos.
- Vega, Lope de [1609] (2011). *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Castalia.

- Venier, Martha Elena (2002). «Los sonetos de Calderón sin contexto». En: González, Aurelio (ed.), *Calderón 1600-2000: Jornadas de investigación calderoniana*. México: El Colegio de México, pp. 95-105.
- Vitse, Marc (1998). «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*». En: Campbell, Ysla (ed.), *El escritor y la escena VI: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- Vitse, Marc (2010). «*Partienda est comedia*: la segmentación frente a sí misma». *Teatro de palabras*, 4, pp. 19-75.
- Williamsen, Vern (1977). «The versification of Antonio Mira de Amescua's comedias and of some comedias attributed to him». In: Williamsen, Vern; Atle, A.F. Michael (eds.), *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, pp. 151-167.
- Williamsen, Vern (1978). «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro». En: Chevalier, Maxime et al. (eds.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* (Bordeaux, 2-8 de setiembre de 1974). Bordeaux: AIH; Universidad de Bordeaux III; Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, pp. 883-891.
- Williamsen, Vern (1989). «La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina». En: Neumeister, Sebastian (ed.), *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 de agosto de 1986), vol. 1. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 687-693.
- Wooldridge, John B. (1981). «Some unstudied aspects of Calderón's versification». In: De Armas, Frederick et al. (eds.), *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 161-183.

De los nombres de Calderón Reflexiones acerca de la antroponimia calderoniana

Laura Hernández González
(Universidad de Valladolid, España)

Abstract Most of Calderón de la Barca's plays show how this author assumed classical dramatic techniques and adapted them to his theatrical conception. This article focuses on one of these classical procedures: his usage of motivated anthroponyms, those which both call and describe a character. We will consider this dramatic technique in the context of Spanish Baroque, in which the Naturalist theory in Linguistics was widely accepted, and its utility for a dramatist who needed economic theatrical procedures. At the end of this article I will propose a taxonomy to classify motivated names in Calderonian plays in order to consider their importance in Calderón's theater.

Keywords Calderón. Anthroponomy. Spanish Golden Age. Theatre.

El teatro español del Siglo de Oro tiende con frecuencia a ser caracterizado por la crítica como una dramaturgia de la innovación y la ruptura, lo que lo convierte en una de las manifestaciones más idiosincrásicas y, simultáneamente, más universales, de la cultura hispánica.¹

Esta evidencia no debe, sin embargo, hacernos ignorar que la creación teatral del Barroco se nutre, en mayor medida de lo que a primera vista pudiera parecer, precisamente de los referentes dramáticos anteriores contra los que se rebela. Dentro de esa dinámica constante que hace evolucionar la estética literaria, el teatro grecolatino es fuente de tensión artística para los escritores del Barroco español pues se constituye como un modelo superior y único, al que de modo simultáneo y paradójico, se debe imitar y destruir. De este modo, si el siglo XVI se caracterizó en parte por una devota *imitatio* de las grandes obras clásicas, el desengaño del artista barroco lleva a un cuestionamiento constante de estos modelos heredados, que se sienten insuficientes para dar respuesta a los anhelos e inquietudes estéticas del hombre moderno. El nuevo escritor se caracteriza por un firme propósito de superación artística de la realidad circundante, percibida como mediocre y opresiva, y por ello busca también aventajar

1 Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación del Plan Nacional I+D FFI2011-29669-C03-03 del Ministerio de Economía y Competitividad, y los Fondos Feder.

a los antiguos modelos clásicos; crear formas de representación literaria que logren expresar la singularidad de su individualidad y su momento histórico.

Por ello, no resulta casual que los más grandes dramaturgos de la tradición barroca, Lope y Calderón, se formaran teatralmente en entornos jesuíticos; esto es, mediante un modelo educativo en el que primaba el conocimiento de la literatura y el teatro grecolatinos. Este aprendizaje de los modos dramáticos clásicos influyó indudablemente en la trayectoria literaria de ambos escritores así como en su manera de concebir el espectáculo teatral (Páramo 1957, pp. 57-58). Si bien esta impronta clasicista es más difusa en la obra de Lope, aflora de modo más perceptible en los textos calderonianos. Calderón, frente a Lope, no es considerado precursor, sino discípulo, y parte de la grandeza de su teatro reside, precisamente, en su capacidad de adaptar elementos argumental y estéticamente muy diversos al esquema dramático lopesco. En ese sincretismo que caracteriza la producción calderoniana, los elementos de raíces clásicas adquieren una nueva funcionalidad, tanto desde el punto de vista ornamental como alegórico.

Este trabajo se centra en un aspecto de raíces clasicistas localizado en algunos textos de Calderón: el uso de los llamados 'nombres parlantes', esto es, antropónimos cuyo significado, etimología o vinculación con un referente clásico conocido ayuda a la caracterización del personaje al que designan. En la literatura grecolatina se considera que estos nombres poseen *ratio*, esto es, una razón o causa cultural o intelectualmente justificada que explica por qué un personaje se llama de una determinada manera. Se trata, por tanto, de antropónimos motivados, circunstancia que se relaciona con una corriente clasicista de pensamiento, el naturalismo lingüístico, muy extendida durante el Siglo de Oro.

La doctrina naturalista posee orígenes presocráticos pero aparece sistematizada por vez primera en el diálogo *Crátilo* de Platón. El naturalismo considera que todas las palabras tuvieron en origen una *ratio*, una motivación lógica que llevó a un personaje mítico (el onomaturgo) a imponerlas como denominación de los distintos objetos de la realidad. El naturalismo lingüístico surge como una tesis opuesta a la del convencionalismo, teoría que defiende el carácter inmotivado del signo lingüístico como pura convención social. Pese a que Aristóteles defenderá el convencionalismo del lenguaje en varias de sus obras, como la *Metafísica* o el *Organón*, las teorías naturalistas serán postuladas por algunos famosos gramáticos latinos como Nigidio, Varrón o Aulo Gelio. También, como han señalado Arellano y Cilveti (1992) los estoicos (Zenón, Cleantes, Crisipo o Filón de Alejandría) y algunos de los primitivos apologistas de la Iglesia (como Justino o San Basilio) defenderán estas teorías, al usar la etimología como un procedimiento de exégesis alegórica.

Durante la Edad Media y el Renacimiento se producirá un nuevo auge de las teorías naturalistas del lenguaje. La relación motivada entre un ente y

el nombre que lo designa será entonces objeto de reflexión de numerosos pensadores y filólogos como Prudencio, San Jerónimo o Isidoro de Sevilla, quien sostiene que la auténtica etimología de una palabra es aquella motivada por una razón lógica o natural. Posteriormente, 'El Brocense', uno de los gramáticos más importantes del Renacimiento español, conjugará el naturalismo lingüístico de inspiración cristiana con la autoridad de los pensadores clásicos para defender la relación natural entre la esencia de las cosas y la palabra que las nombra. Fray Luis de León también será, en el siglo XVI, uno de los principales defensores de la importancia de la relación entre el sustantivo y la realidad que designa. Así, en *Los nombres de Cristo*, se cita el Génesis para explicar la indisoluble unión original entre palabra y objeto nombrado. Para Fray Luis, dada la unívoca relación entre palabra y realidad, el estudio de los nombres que las Sagradas Escrituras dan a Cristo constituye una auténtica investigación ontológica acerca de la propia naturaleza de Dios. El naturalismo lingüístico también inspirará algunos de los presupuestos de los principales tratados mitológicos de este periodo, como los de Pérez de Montoya y Baltasar de Victoria, según señala Pomareda (1957, p. 72)

Como resultado de la difusión de las reflexiones de estos pensadores, en el Siglo de Oro español se crea un clima intelectual en el que los nombres adquieren una importancia inusitada, en tanto se consideran determinantes de las cualidades del objeto o persona nombrada. Quizá a ello se deba el que Calderón, a lo largo de toda su trayectoria, se muestre extraordinariamente cuidadoso en la elección de los nombres y apodos de sus personajes, consciente de la significación y connotaciones que estos pueden adquirir en el seno de la acción teatral. Sin embargo, los primeros investigadores que han realizado un estudio sistemático de la onomatología calderoniana, Javier Huerta y Héctor Urzáiz (2002, p. 13), se lamentan de la falta de trabajos críticos a este respecto en contraste con obras bastante tempranas acerca de los nombres de los personajes lopescos (cfr. Morley 1961) y tirsianos (cfr. Gustavino 1967; Fernández 1973). Así, la reciente publicación de este estudio permite, desde una perspectiva de conjunto, analizar distintos procedimientos empleados por Calderón para la creación de sus caracteres, siendo la asignación a los mismos de un nombre u apelativo connotativo uno de los más singulares. No pretendemos, en este breve espacio, elaborar un estudio pormenorizado de los 'nombres parlantes' en la producción calderoniana pero sí llamar la atención sobre el uso que Calderón hizo de este recurso clasicista y proponer una tipología de sus distintos usos.

Los 'nombres parlantes' resultan recurrentes en grandes obras de la tradición grecolatina como la *Odisea* y la *Ilíada* y numerosas piezas teatrales de los grandes dramaturgos de la tradición latina: Plauto, Terencio y Séneca. Ya en el siglo IV d.C., el gramático Donato puso de manifiesto la importancia que estos adquirieron en el teatro latino como herramienta

de introspección en la psicología del personaje dramático. No obstante, esta peculiar forma de nominación aparece en obras cronológicamente más cercanas a Calderón, como *La Celestina*, las de la *commedia dell'arte*, Shakespeare o, incluso, en algunos pasos de Lope de Rueda.

¿Qué puede llevar a Calderón, ya avanzado el siglo XVII, a calcar este procedimiento dramático de raíces clásicas? En primer término, sin lugar a dudas, su utilidad como mecanismo de caracterización psicológica de los personajes. Una de las particularidades de la 'comedia nueva', recurrentemente señalada por la crítica, es la primacía que en ella adquiere la acción, frente a la introspección en la psicología de los personajes. La fórmula lopesca se nos revela así plenamente aristotélica, dado que el estagirita antepone la 'imitación de las acciones' a la 'imitación de caracteres'.

Por ello, el teatro barroco presenta conflictos dinámicos, enredos de acción trepidante, con el fin de mantener en vilo la atención del espectador en un espacio de representación, los corrales de la España áurea, muy distinto al de los silenciosos auditorios de nuestro siglo. Esta impronta popular del teatro áureo determinó una primacía espectacular del enredo que, en ocasiones, limitó los procedimientos de caracterización psicológica de los personajes haciendo que los dramaturgos tendieran a una descripción rápida o incluso estereotipada de sus personajes. La utilización de 'nombres parlantes' se convierte entonces en un resorte dramático extraordinariamente económico para el dramaturgo puesto que, además de designar al personaje, facilita su caracterización. El antropónimo actúa entonces como un término connotado, evocando en la mente del espectador todo un conjunto de rasgos psicológicos que se asocian con el personaje aún antes de que este los refleje en su comportamiento o a través de sus palabras.

El 'nombre parlante' se presenta además, en ciertos textos, como un alarde de erudición pues su carácter motivado solo podía ser comprendido por ciertos sectores del público que gozaban del nivel cultural y del conocimiento de la literatura clásica necesarios para entender las complejas alusiones intertextuales o las referencias etimológicas que Calderón despliega en ocasiones. Ello se relaciona con el hecho de que gran número de las piezas calderonianas estaban destinadas primordialmente a su representación dentro del ámbito cortesano, ante un público instruido que se mostraría satisfecho al ver que era capaz de reconocer las alusiones culturales que planteaba el dramaturgo. El 'nombre parlante' se convierte así en un recurso conceptista más al que tenía que enfrentarse el público del teatro calderoniano para gozar del espectáculo en su vertiente literaria. Como sabemos, fruto de la evolución de la fórmula teatral lopesca y de la creciente influencia del gongorismo, los textos dramáticos áureos irán ganando en complejidad conceptual y retórica conforme avanza el siglo XVII. Resulta interesante, en este sentido, observar, a través de los

repertorios de personajes de la obra de los principales autores áureos (cfr. Morley, Tyler 1961; Gustavino 1967; Fernández 1973; Arellano 2000; Huerta, Urzáiz 2002, 2007) que la utilización de antropónimos connotativos de carácter etimológico o referente clasicista es llamativamente mayor en la obra de Calderón y los dramaturgos de su ciclo que en la de Lope y sus contemporáneos. De ello podemos deducir que, quizás, el empleo de ‘nombres parlantes’ era considerado un recurso artificioso, un instrumento que dotaba de cierta complejidad a la obra puesto que ampliaba su capacidad de significación. Así, un mismo texto adquiriría distintos sentidos en función del espectador ante el que se representara y solo un público de elevada formación cultural podía desentrañar la psicología de los personajes (anticipando, por ejemplo, su conducta posterior). Ello nos lleva a considerar la pieza dramática calderoniana como un artificio dramático constituido por varios niveles superpuestos de significación, siendo los más superficiales los recursos puramente espectaculares (bailes, música, bromas...) y los más profundos los que se relacionan con alusiones culturales y literarias complejas o remiten a circunstancias socio-políticas concretas solo conocidas por la élite política del momento. Mientras los primeros niveles eran accesibles para el público general de la España del XVII, los segundos se dirigían exclusivamente a un reducido núcleo de espectadores. Los ‘nombres parlantes’ más complejos constituyen así una evidencia de los distintos niveles de recepción que poseía el teatro áureo entrado el siglo XVII, circunstancia puesta de manifiesto, entre otros, por José María Díez Borque (1976).

Pero, junto a estos ‘nombres parlantes’ de referente clasicista, aparecen otros que se refieren a la realidad o al folclore hispánicos y, por ello, resultarían cercanos para la práctica totalidad de los espectadores. Esto se debe a que el teatro español del Siglo de Oro, desde sus inicios, se constituye como una manifestación dramática netamente original, con un propósito de adecuación absoluta al público y la sociedad de la España barroca y, por ello, los dramaturgos no calcan los procedimientos teatrales grecolatinos, sino que los integran en la nueva fórmula de la ‘comedia nueva’, en ocasiones, actualizándolos o españolizándolos. Esta adaptación también se aplica a la técnica de caracterización de los personajes mediante nombres motivados. Por ello, aunque podemos tomar en consideración las taxonomías de ‘nombres parlantes’ de los filólogos clásicos a propósito, por ejemplo, del teatro plautino (cfr. López 2003), estas no pueden aplicarse unívocamente a la dramaturgia barroca, puesto que este procedimiento de caracterización adquiere en la tradición teatral del siglo XVII su propia idiosincrasia.

Así las cosas, en la aproximación al uso de los ‘nombres parlantes’ por parte de Calderón de la Barca tendremos que tener en cuenta factores como su cercanía o alejamiento de las técnicas de nominación clasicistas, la alusión, según los casos, a referentes grecolatinos o hispánicos, el

sector del público que podía comprender el significado connotativo del nombre o, incluso, el recurso a procedimientos de índole pragmática, como la ironía. También habrá que considerar cuál es el personaje al que se caracteriza mediante el 'nombre parlante' pues ello determinará el que este pertenezca a una u otra tipología.

En primer lugar, diferenciaremos los 'nombres parlantes' que más se ajustan al procedimiento empleado por los autores griegos, esto es, aquellos que presentan un significado fácilmente comprensible para el público puesto que describen, directamente en castellano, una característica física o psicológica del personaje (por ejemplo, 'Roñoso' o 'Payo'). Generalmente Calderón asigna este tipo de prosopónimos al gracioso, el personaje más susceptible de ser aludido con apodos.

Estos apelativos adquieren a veces un carácter metafórico haciendo referencia a una realidad cotidiana o, incluso, desagradable con la que se identifica al personaje. Es el caso de 'Sabañón' o 'Calabazas', graciosos en *Los tres mayores prodigios* y *Casa con dos puertas...*, respectivamente. El nombre de 'Calabazas', por ejemplo, posee un significado peyorativo porque estas hortalizas se asocian en la tradición hispánica con la falta de inteligencia o con el rechazo amoroso. Otras veces Calderón de la Barca trata, con sus nombres, de distanciar a los graciosos del ámbito en el que se mueven el resto de los personajes, empleando frecuentemente diminutivos (como 'Coquín' o 'Paulín') que, en cierta manera, sitúan al personaje en un plano de inferioridad frente a los protagonistas de la obra y al propio espectador. El uso del diminutivo, además de degradar cómicamente al gracioso, resultaba muy adecuado para un personaje que era frecuentemente interpretado por actores de baja estatura, como el famosísimo Juan Rana.

Además Calderón emplea en ocasiones 'nombres parlantes' para dejar clara al espectador la pertenencia del personaje a un grupo marginado dentro de la sociedad, como en los casos de 'Brunelillo', un nombre propio de un personaje de tez oscura, sea gitano o negro, o 'Sabatina' y 'Ponleví', dos nombres de resonancias judaicas. Un subtipo especial dentro de esta categoría de nombres la constituyen los que Donato llamó *nomina incongrua*, aquellos que se refieren al personaje mencionando exactamente la característica opuesta a la que este posee. Así, Calderón bautiza irónicamente como 'Aguilita' a una esclava tuerta o *Doña Estupenda* a una dama especialmente fea.

En una segunda categoría, clasificaremos aquellos nombres parlantes que hacen referencia a algún personaje de la tradición legendaria o folclórica hispánica. Es importante dejar claro que en estas obras Calderón no rescata el relato tradicional y lo recrea sobre las tablas, sino que imagina un personaje nuevo, generalmente un gracioso, que comparte algunos rasgos con el tipo folclórico cuyo nombre se le ha asignado. De esta manera, encontraremos numerosos prosopónimos de procedencia

popular como 'La Pérez', 'Perico, el de los palotes' o 'El rey que rabió'. Se trata de antropónimos cuyo carácter motivado resultaba claramente perceptible para el público áureo.

Adscribiremos a un tercer grupo los 'nombres parlantes' que, si bien no requerían de una gran formación cultural para ser percibidos como tales por parte del público áureo, remiten a alguna manifestación cultural de la época y, por ello, pueden resultar opacos para el espectador actual. Así, por ejemplo, encontramos el antropónimo 'Fierabrás' de 'La puente de Mantible', en clara alusión al mago homónimo del *Quijote*, o nombres como 'Cosme Rana' o 'Luisa' y 'Mariana Romero', que hacen referencia a las circunstancias de representación del texto en la época en que fue escrito (sabemos que, en el primer caso, se trata de un personaje destinado a ser interpretado por Cosme Pérez, 'Juan Rana', en *El toreador* y en el segundo, se aplica directamente a los personajes el nombre de las actrices de la compañía de Manuel Vallejo que representaron por vez primera el entremés *Los ciegos*).

En una cuarta categoría situaremos los antropónimos motivados que aluden a un personaje de la mitología o la literatura grecolatina. Insistimos: no se trata de los personajes que aparecen en las recreaciones dramáticas calderonianas de los mitos clásicos, sino de aquellos que, en historias nuevas y originales, toman el nombre de un personaje de la tradición clásica porque comparten con él sus características físicas o psicológicas. Encontraremos así un gracioso especialmente vicioso llamado 'Sátiro' en *Apolo y Climene*, varias criadas a las que se aplica el sobrenombre de 'Porcia' como burla por antífrasis de la esposa de Bruto o mujeres aguerridas y valerosas que toman su nombre de 'Astrea', la titánide armada con el rayo de Zeus que proclama la justicia universal.

Por último, consideraremos los 'nombres parlantes' cuya *ratio* o motivación reside en su etimología griega o latina, especialmente presentes en los autos sacramentales, tal y como estudió Pomareda:

La etimología como forma retórica se encuentra en la literatura desde Homero, y ha tenido siempre como fundamento el poder 'parlante' de la palabra, susceptible de ser interpretada con mayor o menor arbitrariedad. En la literatura española del barroco y del conceptismo el procedimiento abunda y hasta degenera en mero juego de ingenio; pero dentro de estas circunstancias se distingue a Calderón, quien toma en serio la etimología, si bien no siempre y [...] le devuelve su valor metódico en la exégesis. (1957, pp. 75-76)

Esta tipología de nombres parlantes parece, en principio, la más compleja de percibir, tanto para el público del Siglo de Oro como para el actual, puesto que su interpretación requiere cierto conocimiento de las lenguas clásicas. Su empleo constituye un alarde de erudición de Calderón, quien

busca congraciarse con el sector más culto de su público a través de distintos juegos y referencias etimológicas. Frente a otros tipos de ‘nombre parlante’, los que responden a una *ratio* etimológica pertenecen en general a los personajes principales de la comedia, protagonistas ‘serios’ de la acción. Así, encontraremos en *La vida es sueño* al rey ‘Basilio’ (‘rey’), cuyo nombre insiste en su carácter regio o a ‘Febo’ (‘el Brillante’), el pastor más inteligente de cuantos pugnan por conquistar a la ninfa en *Eco y Narciso*. Frente a los usos plautinos, Calderón asigna prosopónimos griegos o latinos a personajes de cierta entidad dentro de la obra dramática, sin hacer distinción entre los que poseen un nombre de raíz griega y aquellos cuyo antropónimo tiene origen latino. Con ello Calderón se aleja de uno de sus modelos teatrales, Plauto, puesto que este, ferviente helenófobo, aplicaba nombres de raíz griega, frecuentemente inventados *ad hoc*, únicamente a personajes ridículos, como el conocido *miles gloriosus*, llamado ‘Pyrgopolynices’ (literalmente ‘torreta colocada sobre el lomo de un elefante’). Calderón, sin embargo, parece considerar que todos los nombres de raíz clásica enriquecen por igual su obra con referencias a la Antigüedad muy valoradas en el ambiente literario de su época.

De hecho, en algunos casos, Calderón llega a explicar, a través de los diálogos de sus personajes, la etimología de los ‘nombres parlantes’ de sus obras, tal y como ha estudiado Flasche (1992), a propósito de los de raíz griega empleados en los autos sacramentales. Ello puede interpretarse como una manera de hacer todavía más perceptible su formación clasicista o bien, como un intento de hacer partícipes del procedimiento de caracterización mediante prosoponimia empleado a los espectadores menos avezados. Así, por ejemplo, tal como es habitual en los autos sacramentales calderonianos, en *Amar y ser amado y divina Filotea* se señala que la protagonista «Filotea, [...] | sin violencia da a entender | (en lo ‘Philos’ la hermosura, | y en lo ‘Theos’ el poder), | que alma en gracia significa» (1717, p. 170). Calderón vincula así su obra con las teorías del naturalismo lingüístico en auge en el Siglo de Oro y, de nuevo, con el teatro de Plauto, puesto que el escritor latino gustaba de explicar las razones etimológicas de los nombres de sus personajes, fueran estas reales o totalmente disparatadas. Las etimologías plautinas inventadas quizás pudieron incitar a Calderón a parodiar este procedimiento clásico, a ridiculizar el modelo latino hasta entonces imitado, para crear, desde su subversiva óptica barroca, auténticos juegos etimológicos. Así, el esclavo ‘Polidoro’ del *El mayor monstruo del mundo* pierde su vínculo clasicista con el príncipe de la *Ilíada* para transformarse en un gracioso codicioso, que ansía conseguir ‘mucho oro’. Calderón, consciente de esta broma lingüística, la lleva más allá, haciendo que los otros graciosos se refieran a él como ‘pollo de oro’. Un procedimiento similar aparece en *El golfo de las sirenas*, donde el gracioso ‘Alfeo’ posee un nombre de etimología falsa pero que da cuenta de la apariencia física del actor que

interpretó originariamente al personaje, Cosme Pérez. De este modo, el 'nombre parlante' de *ratio* etimológica, sólo comprensible para unos pocos, se transforma, mediante el mecanismo de la parodia, en una broma accesible para el conjunto de los espectadores y en una evidencia de las circunstancias de representación del texto.

En este trabajo se ha tratado de caracterizar el proceso de adaptación de un artificio de origen clásico, el de los 'nombre parlantes', en el teatro de Calderón de la Barca. La dramaturgia calderoniana vuelve así a revelar su naturaleza sincrética, su capacidad para imbricar técnicas, materias y recursos de muy diversas procedencias y ponerlas al servicio de la maquinaria espectacular barroca. Entre estos elementos ocupan un lugar principal, sin lugar a dudas, los aprendidos de los grandes autores clásicos, especialmente latinos, cuya obra Calderón conoció en el transcurso de sus estudios junto a los jesuitas (cfr. González 1997) y en el ambiente universitario. Durante los siglos de Oro, el teatro grecolatino era, como hemos señalado, un referente artístico ineludible y, simultáneamente, un acicate para estimular la creatividad de los autores, para quienes llevar más allá las técnicas y argumentos ensayados por los antiguos constituía un verdadero desafío literario. La 'comedia nueva' en general y la calderoniana en particular se construye así mediante un complejo equilibrio de motivaciones y fuerzas; por un lado la devoción por la Antigüedad y la interiorización de los modelos clásicos; simultáneamente, la voluntad de transgresión de toda tradición anterior: la incansable búsqueda de un teatro original, propio y auténtico, capaz de condensar en espectáculo, en fiesta barroca, la complejidad de la naturaleza humana.

Bibliografía

- Arellano, Ignacio (2000). *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger.
- Arellano, Ignacio; Ángel L., Cilveti (1992). «Introducción». En: *Calderón de la Barca, Pedro: El divino Jasón*. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger, pp. 7-118.
- Calderón de la Barca, Pedro (1717). «Amar y ser amado y divina Filotea». En: *Autos sacramentales alegóricos e historiales del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz Murga, pp. 164-197.
- Díez Borque, José María (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Engelbert, Manfred (1970). «Etimologías calderonianas». En: Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón: Coloquio Anglogermano Exeter 1969*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 113-121

- Fernández Marcané, Leonardo (1973). *El teatro de Tirso de Molina: Estudio de onomatología*. Madrid: Playor.
- Flasche, Hans (1992). «Calderón y la cultura griega». En: Vilanova, Antonio (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989). Barcelona: PPU, pp. 939-948.
- Gustavino, Guillermo (1967). «De onomástica tirsiana». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 74, pp. 5-24.
- González Gutiérrez, Cayo (1997). *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640): su influencia en el Teatro del Siglo de Oro*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Huerta, Javier; Urzáiz, Héctor (eds.) (2002). *Diccionario de personajes de Calderón*. Madrid: Pliegos.
- Huerta, Javier; Urzáiz, Héctor (eds.) (2007). *Diccionario de personajes de Tirso de Molina*. Madrid: Pliegos.
- León, Luis de (1991). *De los nombres de Cristo*. Edición de Antonio Sánchez Zamarreño. Madrid: Espasa-Calpe.
- López López, Matías (2003). «*Interpretatio nominum* y diversificación del concepto de *ratio* en Plauto». *Revista de Estudios Latinos*, 3, pp. 29-44.
- Morley, S. Griswold; Tyler, Richard W. (1961). *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega: Estudio de onomatología*. Berkeley: University of California Press.
- Páramo Pomareda, Jorge (1957). «Consideraciones sobre los 'autos mitológicos' de Calderón de la Barca». *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 12, pp. 51-80.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Notas para una edición crítica de *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto* (I parte, 1709) de Antonio de Zamora

Renata Londero
(Università degli Studi di Udine, Italia)

Abstract In this paper, Antonio de Zamora's well-known comedy of magic *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto* (First part, 1709) is studied from a philological point of view. In fact, only a non-critical edition of this play exists, by F. Doménech Rico (2008). Before performing a brief analysis of the comedy regarding its language, metrics and possible staging, I will examine the six testimonies that transmit the text. These are two manuscripts kept in the Biblioteca Nacional de España (Ms. 15491; Ms. 16959) and four prints: the one contained in the *Comedias de don Antonio de Zamora* (Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, II, pp. 95-152) and three eighteenth-century *sueltas* (two are anonymous: Sevilla, José Antonio de Hermosilla; Madrid, Antonio Sanz, 1731; while the third one is attributed to Zamora: Valencia, José y Tomás de Orga, 1782). After collating the testimonies and detecting their separative and conjunctive errors, a three-branched family tree is proposed in order to establish the critical text for its edition.

Keywords Spanish theatre. 17th century. Antonio de Zamora. Comedy of magic. Critical edition.

En el reducido panorama de las ediciones dedicadas a las obras dramáticas de Antonio de Zamora (cfr. Londero 2004, p. 1177), también se coloca *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto* (I parte, 1709), que constituye la primera comedia de magia representada en España.¹ En efecto, por lo que atañe a esta pieza – ágil, entretenida, muy acertada a nivel espectacular (cfr. Londero 2011b; Londero, en prensa) –, existe una edición reciente, cuidada y bien prologada (aunque no crítica). Se debe a Fernando Doménech Rico, quien para fijar el texto se basa en el manuscrito 15491 de la Biblioteca Nacional de España, justificando así su opción:

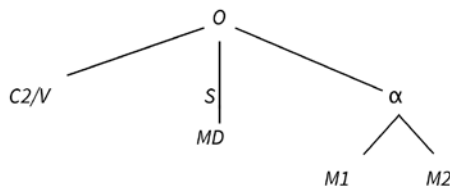
hemos seguido con toda la fidelidad posible [el texto] más [cercano] al estreno [...] que, si no es autógrafo de Zamora, es con toda probabilidad contemporáneo de la representación de la comedia: en su título aclara

¹ Se estrenó el 22 de enero de 1709 en el teatro madrileño del Príncipe, por la compañía de José Garcés. Para datos detallados sobre el estreno y sus numerosas puestas en escena en los teatros españoles del XVIII (cfr. Londero 2011a, p. 1205).

que la obra es *Trova de la que ejecuta la tropa italiana*, con el verbo en presente, lo que indica que está escrito en torno a 1709. (Doménech 2008, p. 42)

Con todo, si bien respetando la razonable elección del estudioso, en estas breves notas se tratará de probar que se puede reconstruir de forma más sólida el texto de la pieza, al estudiar la genealogía de sus seis testimonios. *Duendes son alcahuetes* ha llegado hasta nosotros a través de dos manuscritos y cuatro impresos (cfr. Londero 2011a, pp. 1205-1206). Ambos manuscritos se encuentran en la BNE, bien conservados: son el mencionado Mss. 15491, con letra dieciochesca y folios numerados (1r-49r); y el Mss. 16959, formado por 60 folios sin numerar, que lleva al final lugar y fecha: Madrid, 14 de febrero de 1717. En cuanto a los impresos, el texto está recogido en el segundo tomo (pp. 95-152) de la edición madrileña de 1744 de *Comedias de don Antonio de Zamora dedicadas a su autor* (Joaquín Sánchez). Además, disponemos de tres sueltas, que cito en orden cronológico: la primera es *Diablos son los alcahuetes, El Espíritu Foletto, y Mágico de Salerno. Comedia famosa de Carnestolendas. De un ingenio de esta corte*, anónima y sin fechar, impresa en Sevilla por José Antonio de Hermosilla, un editor cuya actividad se extendió desde 1725 hasta 1738 (cfr. Escudero y Perosso [1894] 2000; Aguilar Piñal 1974; Vega García-Luengos 1993); la segunda tiene el mismo título y también es anónima (Madrid, Antonio Sanz, 1731); y por último, la tercera - titulada *Diablos son los alcahuetes y el Espíritu Foletto* - se atribuye a Antonio de Zamora y se imprimió en 1782 en Valencia por José y Tomás de Orga.²

El cotejo de los testimonios y la individuación de sus errores conjuntivos y separativos permite fijar este *stemma*:



El texto parece haberse transmitido en tres ramas, procedentes de un original perdido *O*. A una rama pertenecen *C2* y *V*, a otra *S* y *MD*, y a la tercera los dos manuscritos *M1* y *M2*, los cuales a la vez descienden de un

² Cito a continuación las siglas adoptadas a partir de ahora para indicar los seis testimonios analizados: *M1* (BNE, Mss. 15491), *M2* (BNE, Mss. 16959), *C2* (*Comedias*, 1744), *S* (Sevilla, José Antonio de Hermosilla, s.f.), *MD* (Madrid, Antonio Sanz, 1731), *V* (Valencia, José y Tomás de Orga, 1782).

subarquetipo α . Con respecto a esta última rama, se puede conjeturar la existencia de α : de hecho, ambos códices comparten un error conjuntivo (como veremos), y por un lado *M1* tiene tres errores separativos, y por otro *M2* tiene ocho con respecto a los demás testimonios.

Consideremos ante todo los errores separativos de *M1* frente a los otros testimonios: I, v. 279 introduce un fallo métrico porque aparece solo el primer hemistiquio tetrasílabo del romance («también miente») con respecto al correcto octosílabo de los demás («también miente, también miente»); I, v. 792 («qué mal aparto de los ojos»), en cambio, es una falta gramatical y de sentido, mientras que los otros testimonios proponen el correcto «qué mal aparto de él los ojos»; y un error métrico más, privativo de *M1*, se da en la III jornada, donde al v. 2839 suceden dos versos pronunciados por el Foletto burlón («Como yo esta puerta cierre | nadie escapará. Señor») que desbaratan la asonancia *i-e* del romance: al contrario, en *M2*, *C2*, *V*, *S* y *MD* los mismos versos se leen en III, vv. 2867-2868, y allí la rima asonante *i-e* funciona perfectamente.

En cuanto a los errores que separan a *M2* del resto de la tradición, se notan cuatro de tipo métrico (I, v. 314: al añadir «ya» se convierte el octosílabo del romance en eneasílabo; II, v. 1696: «io son vento» en vez de «lo so ben io» hace hipométrico al endecasílabo en la silva de pareados; II, vv. 1813-1815 caen y con ellos se estropea la rima del pareado; III, v. 2159: «quisiere» en lugar de «quiera» produce hipermetría); uno de carácter semántico (I, v. 695: «violencia» en vez de «dolencia» rompe la isotopía médica que domina en el diálogo amoroso entre Octavio e Irene);³ uno morfosintáctico (I, v. 747: «pasajero» en lugar de «pasajeros» no concuerda con «algunos»); uno tanto lógico como gramatical (III, v. 2427: «[...] Hombre cuya ciencia planta [...]» contra el acertado «[...] Hombre cuya ciega planta [...]»);⁴ y el último es métrico y sintáctico (III, v. 2792: «a salga Octavio» vs «a que salga Octavio»).

Por otra parte, *M1* y *M2* pertenecen a la misma familia, según demuestra un error conjuntivo entre ellos. Efectivamente, en *M1* y *M2* el inicio del v. 539 de la I jornada dice: «(Irene) ¡Qué obscura instancia!», cuando en los restantes testimonios se da «estancia», o sea «habitación, aposento, lugar» (*Diccionario de Autoridades* [1732] 1964, pp. 626-627, s.v. «estancia»), término mucho más adecuado al contexto de la acción nocturna donde

3 «Chicho - ¿Que es doctor? Ni aun bachiller. | Octavio - Si a la continua dolencia | que aflige vuestra hermosura | halla mi estudio cura, | dichosa será mi ciencia. | Irene - Solo de vuestra experiencia | fío el alivio a mi afán, | pero, ¿qué mirando están | mis ojos? Octavio - A mirar pruebe | el pulso [...]» (I, vv. 694-703).

4 En los vv. 2427-2434, Julia, enfadada con Octavio, le regaña por haberse introducido en el jardín, perturbando la tranquilidad del lugar (vv. 2427-2430: «Julia - Hombre cuya ciega | planta este jardín profana | y este respeto atropella, | ¿qué buscas aquí?»; en la lección correcta - «ciega planta» - «ciega» es atributo de «planta»).

se mueven Irene y Octavio, temerosos de las bromas imprevistas que el Foletto les puede gastar en su jardín hechizado.

Si pasamos a analizar los enlaces entre los cuatro impresos, averiguamos que *V* está vinculado con *C2*, y que *MD* descende de *S*. De hecho, *C2* y *V* comparten tres errores conjuntivos: en II, v. 1445, el término «malicia» (correctamente «magia» en *M1*, *M2*, *S* y *MD*) extiende a nueve el número de las sílabas del octosílabo del romance; en III, v. 2394, «la tinta negra» frente a «la tinta negrea» crea un desajuste métrico (hipometría) y una frase errónea a nivel semántico y gramatical puesto que falta el verbo (*C2*, *V*: «pues de la tinta negra | el matiz»; *M1*, *M2*, *S* y *MD*: «pues de la tinta negrea | el matiz»); igualmente defectuosa resulta la lección de *C2* y *V* en III, v. 2832 («donde una y otra queja | con sola una acción me vengue») contra la correcta «donde de una y otra queja | con sola una acción me vengue» (*M1*, *M2*, *S*, *MD*). A falta de errores individuales tanto de *C2* como de *V*, sin embargo, no se puede fijar con seguridad su relación mutua, aunque esto no repercute en la reconstrucción del texto, teniendo el estema tres ramas.

Quedan por considerar *S* y *MD*: el segundo descende del primero porque tiene todos sus errores y uno suyo exclusivo (mientras que *S* no lleva faltas singulares): nos referimos a II, v. 1746, donde «pero qué es lo miro» (*MD*) falla semántica, sintáctica y métricamente con respecto a «pero qué es lo que miro» (*M1*, *M2*, *C2*, *V*, *S*). Los errores conjuntivos de *S* y *MD* son varios: la omisión del v. 381 provoca la ruptura del esquema *abba* de la redondilla; «tiestecillo» (en vez de «tiesto», *M1*, *M2*, *C2*, *V*) produce hipermetría en el v. 956; el vocablo «esconzo» (vs «esconce»,⁵ *M1*, *M2*, *C2*, *V*) no existe (II, v. 1511); el italiano macarrónico «cosí boni» (II, v. 1585) es incorrecto tanto por el sentido como por la medida silábica (vs «cosí nobile assemblea», *M1*, *M2*, *C2*, *V*); III, v. 2663 transforma al endecasílabo en un verso de trece sílabas («que vengo en calzoncillos blancos y camisa» vs «que vengo en calzoncillos y camisa», *M1*, *M2*, *C2*, *V*); y la caída del v. 2855 («que si lo dices te pierdes», *M1*, *M2*, *C2*, *V*) interrumpe la rima asonante *e-e* del romance.

Si finalmente se consideran las lecciones adiaóforas y las acotaciones coincidentes en las tres parejas de testimonios que están colocadas en sendas ramas del *stemma*, nuestra hipótesis genealógica se refuerza aún más. En cuanto a las variantes adiaóforas compartidas por *M1* y *M2* frente a *C2*, *V*, *S* y *MD*, ellas son: I, v. 727 («que allá viva el caporal»/«que allá arriba el caporal»); I, v. 878 («¿qué es esto? Ya ahora he llegado»/«¿qué es esto? Yo ahora he llegado»); I, v. 916 («costé muchos sobresaltos»/«cueste

5 Es sinónimo de «esquinazo, rincón» (*Diccionario de Autoridades* [1732] 1964, p. 567, s.v. «esconce»). Corominas-Pascual ([1980] 1992, 2: p. 704, s.v. «esconce») trae a colación «esconcio» como variante de «esconce», pero no «esconzo», que tampoco aparece en *Autoridades* ni en el CORDE ni en Covarrubias 2006.

muchos sobresaltos»); III, v. 2074 («en que vuestro *gusto* yerra»/«en que vuestro *juicio* yerra»). Asimismo, C2 y V coinciden en muchas lecciones equipolentes, en dos ocasiones contra los otros testimonios (I, v. 575: «mi afecto siempre obediente»/«que os he encargado mi afecto», de M1, M2, S, MD; I, v. 707: «está Usted»/«Usted está», de M1, M2, S, MD), pero con mayor frecuencia concuerdan con M1 y M2 también contra la rama S, MD, como sucede por ejemplo en I, v. 602 («la local hipocondria», M1, M2, C2, V vs «la nupcial antipatía», S, MD); III, v. 2367 («cucu», M1, M2, C2, V vs «loco», S, MD); III, v. 2372 («estrena», M1, M2, C2, V vs «intenta», S, MD).⁶ Además, ni C2 ni V tienen adiaforas individuales con respecto a los demás testimonios. Por otra parte, las variantes adiaforas compartidas por S y MD contra las dos restantes ramas (coincidentes entre sí) destacan por su gran cantidad, lo cual confirma lo innovadora que es la misma pareja S-MD.⁷ A los lugares mencionados se puede agregar III, v. 2195, donde, hablando de los embustes (chistosos y espantosos) del Foletto, el gracioso Chicho utiliza el término «corona» (M1, C2, V) o «cocona» (M2, S, MD): sin embargo reputamos preferible el segundo, por ser manifiestamente *difficilior* y más atinado al ámbito humorístico del discurso. De hecho, *cocona* es aumentativo de *coca*, a su vez derivado de *coco* en dos acepciones: la de 'cabeza' y la de 'tarasca'.⁸ En este caso, el acuerdo en una lección adiafora entre M1 y la rama C2/V se explica por poligénesis, que incluso es paleográficamente bien plausible: el copista, evidentemente, no entendió el raro *cocona* y lo trivializó en *corona*, como independientemente hizo C2 o su fuente.

En lo que atañe a las didascalias, las de C2 y V siempre son iguales, y muy a menudo coinciden con las de M1 y M2, por su mayor riqueza y extensión con respecto a S y MD también. Asimismo, todas las acotaciones de MD corresponden con las de S. Por cierto, no toca la solidez del estema el hecho de que la breve rúbrica de I, ac./v. 845 no figure en M1, S y MD:⁹ esta coincidencia del manuscrito con los dos impresos indicados es casual.

6 Otras lecciones equivalentes de M1, M2, C2, V frente a S y MD se hallan en: I, vv. 785 y 937; II, vv. 1264, 1546, 1648; III, v. 2993.

7 I, vv. 6, 9, 37, 89, 91, 123, 223, 254, 285, 718, 785, 937; II, vv. 1208, 1209, 1264, 1546, 1648, 1697, 1706; III, vv. 2367, 2372, 2750, 2849, 2982, 2993.

8 *Autoridades* ofrece estas dos definiciones de «coca», al respecto: 1. «Antiguamente significaba lo mismo que cabeza»; 2. «En algunas partes, como es en Galicia y la Mancha, llaman así a la que comúnmente se llama tarasca: que es una figura de serpiente, que el día del Corpus con los gigantes sacan en la procesión» ([1729] 1964, p. 387, s.v. «coca»). En coincidencia con *Autoridades*, Corominas-Pascual matiza así la primera acepción: «Coco I [...]. DERIV. Coca 'cabeza' (voz burlesca) [...] golpe que se da en la cabeza de una persona, de un trompo» ([1980] 1992, 2: p. 110, s.v. «coca»).

9 I, ac./v. 845: «Vase tras él, y descubriéndose una puerta cubierta de yedras, salen por en medio Chicho y Octavio» M2, C2, V] om M1, S, MD.

También en I, ac./v. 868 *M1* omite del todo la acotación, que en cambio *S* y *MD* dan, aunque en una forma más breve que *M2*, *C2* y *V*.¹⁰

Se puede, pues, concluir que el árbol de tres ramas permite reconstruir el texto *ope stemmatis* prácticamente en su totalidad. Nos referimos incluso a las lecciones adiaforas: el acuerdo entre dos ramas independientes da la lección del original, y los casos de este tipo en la tradición de *Duendes* son realmente numerosos, como se ha podido ver.¹¹ Además, el *stemma* propuesto permite excluir el hecho de que los dos versos añadidos en *MD* y *S* después tanto de I, 223 como de I, 285 pertenecieran a *O*, o en cambio afirmar con seguridad que los catorce versos que *M2* omite tras II, v. 1845 se encontraban en *O*, mientras que no estaban en el original los dos versos que *M1* agrega después de III, v. 2839.

Aparte de la vertiente estrictamente ecdótica - de innegable relieve y complejidad, como he intentado demostrar -, con vistas a una edición crítica de *Duendes son alcahuetes* no se deben desechar otros aspectos importantes. Entre ellos sobresale el valor temático y espectacular de esta comedia (cfr. Londero 2011a; Londero 2011b, pp. 166-169). Está ambientada en Florencia y se centra en los engaños y las burlas que realiza el Foletto (el duende protagonista), instalado en una casa deshabitada, para favorecer a las parejas de enamorados Octavio Colona/Irene y Genaro Carducho/Julia, y para mofarse del cobarde criado de Octavio, Chicho. Tras muchos cambios de escena y juegos espectaculares, la pieza concluye con la entrada de Ernesto, padre de Irene, en la casa del Foletto, y con las típicas bodas finales entre Octavio e Irene, y Genaro y Julia. Al respecto, hay que destacar la hábil reformulación paródica del género de capa y espada (con especial atención hacia el modelo calderoniano de *La dama duende*), sobre todo en relación con los grandes temas del amor y de la magia; el vínculo con la tradición dramática italiana de la *commedia dell'arte*; y su visión carnavalesca del mundo, subrayada por una deslumbrante teatralidad lúdica, de manera que la efervescente acción se ve conmovida por cuantiosos y eficaces recursos escénicos (cfr. Londero 2011b, p. 166).

Dos elementos más por tener en cuenta son la versificación y el estilo, que van a integrar el esquema métrico y el comentario lingüístico-literario de la edición. La primera no sorprende a un conocedor del teatro de Zamora y de sus contemporáneos: prevalece el romance, mientras que

10 I, ac./v. 868: «Estando Chicho y Octavio en las dos puertas del tablado, salen dos medios tiestos con sus naranjos, que los encubren; por mano diestra salen Irene, Julia y Carlina deteniendo a Ludovico; por la siniestra Ernesto, Fabio y Gavino, vejete ridículo» *M2*, *C2*, *V*] «Suben los naranjos, y ellos quedan detrás» *S*, *MD*] *om M1*.

11 Es más: en cuatro casos, *C2* y *V* tienen variantes adiaforas en contra de las dos restantes ramas (I, vv. 213, 223, 574-576 y 707); y en diversas ocasiones solo *M2* lleva una adiafóra diferente con respecto a las lecciones (idénticas entre sí) de los demás testimonios (I, vv. 127, 250, 280, 357, 411, 536, 541, 765, 809, 866; II, vv. 1694, 1774, 1977; III, vv. 2442, 2542, 2600).

resulta bastante escasa la presencia de redondillas y silvas de pareados, con alguna concesión esporádica a seguidillas, décimas y cuartetos de endecasílabos (cfr. Doménech Rico 2008, pp. 28-29).

En lo que toca a la lengua empleada – de acuerdo con el tono desenfadado del texto –, descuella la abundancia de vocablos y unidades fraseológicas – a menudo de uso festivo – asociados a las áreas léxicas del juego, de la confusión y de la estafa, incluso sacados del argot de la germanía. Aludo, por ejemplo, a «patarata»¹² (I, v. 52), «confites»¹³ (II, v. 1356), «marimorena» (= «bulla»; III, v. 2386), y a fórmulas y términos ligados a los naipes, como «cero, y van tres» (II, v. 1920), «quinollillas¹⁴ y cargadas» (III, v. 2010). A ellos se suman por extensión voces germanescas conectadas con el ámbito enológico – como los tres sinónimos de «borracho»: «cuero», «mosquito» y «uva» (Chamorro 2002, pp. 289, 597 y 796) (II, vv. 1048-1049) –, e interjecciones utilizadas por los maleantes, como «¡alón!».¹⁵ Entre los modismos más genéricos, siempre de talante jocosos, se pueden recordar las locuciones y fórmulas «panzas al trote» (I, v. 27), «como hay viñas» (I, v. 668), «bueno anda el ajo» (I, v. 884), «echar cabras» (II, v. 1743), «no, que son figos» (III, v. 2601), y la paremia abreviada «allá se lo aya»¹⁶ (III, v. 2768).

En el apartado lingüístico también cabe un rasgo peculiar de *Duendes son alcahuetes*: su honda raigambre italiana. De hecho, la comedia de Zamora es «una ‘trova’, o sea una pieza compuesta a imitación de los italianos *scenari dell’arte*», en concreto de «tres *scenari* titulados *Lo spirito folletto*, escritos entre 1675 y 1682 (en Ferrara, Génova y Venecia) [...] tal vez [por] Gennaro Sacchi, aclamado dramaturgo y actor cómico de la compañía *dell’arte* de los Trufaldines, que actuaron en la España de Felipe V desde 1703 hasta 1725» (Londero 2011b, p. 166; Doménech Rico 2007, pp. 135-141 y 255). Por lo tanto, «la acción se desarrolla en Florencia y todos los personajes son italianos», a partir de los dos protagonistas: el Foletto («folletto»), «quien a veces habla en *itañol*» (Londero 2011b, p. 166), y el siervo bufo de Octavio Colonna, Chicho, cuyo nombre españoliza fonéticamente «Ciccio» (apelativo meridional de «Francesco»). En particular, ambos con frecuencia chapurrean una divertida mezcla de italiano y español, formada por italia-

12 En la jerga de germanía es «patraña, ficción» (Chamorro 2002, p. 637).

13 «Llaman los niños a los azotes que les dan los maestros o padres, y también al instrumento con que los castigan» (*Diccionario de Autoridades* [1729] 1964, p. 503, s.v. «confites»).

14 «Quínolas» es voz germanesca y remite a un juego de cartas (cfr. Chamorro 2002, p. 689).

15 «Del fr. *allons* < *aller* < lat. *ambulare* ‘pasear’. Voz de la Germanía. Es como interjección con que se excitan los que la usan para salir de alguna parte, o apartarse de algún sitio: y vale tanto como vamos» (Chamorro 2002, p. 83).

16 El texto completo del refrán es «allá se lo haya con sus pollos Marta» (Correas [1627] 2000, p. 75).

nismos léxicos y adaptaciones gráfico-fonéticas del italiano al castellano. Entre los italianismos destacan: «bravatas» (I, v. 331), «caporal» (I, v. 731), «saltimbanqui» (II, v. 1295), «chacharrón» (aumentativo de «cháchara»; II, v. 1465),¹⁷ «boya»¹⁸ (III, v. 2197); y he aquí uno de los muchos pasajes de discursos en italiano macarrónico esgrimidos por el Foletto:¹⁹

Foletto

Orsu miei signori,
eco pronto oni instrumento
delle virtute echelente
que manecho e que posedo:
bálsamo del Lorbietano
del piu sicuro e perfeto
e questo, una casetina
di vipere e questa, e questo
e un vaso de confechione
di novo contraveneno.
(II, vv. 1605-1614)

Un dato final que se enlaza al plurilingüismo de *Duendes son alcahuetes* es el habla hispano-francesa en la cual se expresan el galán Genaro y su dama Julia en el minué enmascarado de Francisquina (II, vv. 1832-1934), un brillante momento metateatral y carnalesco *en abyme*, donde desfilan todos los personajes como actores y público a la vez. Sus burlescas intervenciones bilingües se ciñen a pocos versos, pero es útil citarlas:

GENARO Madam,
je vu pré de perdoné
la liberté que je pran
de vu parlé.

JULIA Croye mué
que je sui si for azuis
que contrer vu me fere
un gran plexi.
(II, vv. 1884-1890)

17 Las cuatro voces están recogidas y definidas en Terlingen (1943, respectivamente pp. 345, 193-194, 101, 303).

18 «Boya» no está en Terlingen, sino en Covarrubias y *Autoridades*.

19 Esta escena se extiende de II, v. 1580 a II, v. 1732.

Además de relacionarse con el baile francés escenificado, el uso de esta lengua - si bien de forma cómica - no puede ser casual por parte de un dramaturgo como Zamora, quien vive, escribe y representa a caballo de dos épocas (el Barroco y la Ilustración), en una España que comienza a afrancesarse y que bajo Felipe V se abre a su (aún inconclusa) era borbónica.²⁰

En suma, si bien en el corto espacio de estas páginas, esperamos haber logrado evidenciar el interés y la utilidad de una edición crítica de *Duendes son alcahuetes y el espíritu Foletto*, que al mismo tiempo haría justicia a su papel y mérito en el paisaje filológico (bastante desértico) reservado a las obras dramáticas de Zamora, Cañizares y compañía, y arrojaría luz sobre un teatro, una literatura y una cultura en la España de entresiglos que todavía queda por desentrañar bajo tantas perspectivas de estudio.

Bibliografía

- Aguilar Piñal, Francisco (1974). *Impresos sevillanos del siglo XVIII*. Madrid: CSIC.
- Chamorro, María Inés (2002). *Tesoro de villanos: Diccionario de germanía*. Barcelona: Herder.
- CORDE. *Corpus diacrónico del español*. Real Academia Española. URL <http://corpus.rae.es/cordenet.html> (2015-07-13).
- Corominas, Joan; Pascual, José A. [1980] (1992). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Correas, Gonzalo [1627] (2000). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Edición de Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maite Mir-Andreu. Madrid: Castalia.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de [1611] (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Diccionario de Autoridades* [1726-1739] (1964). Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro. Edición facsímil. 3 vols. Madrid: Gredos.
- Doménech Rico, Fernando (2007). *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La 'Commedia dell'arte' en la España de Felipe V)*. Madrid: Fundamentos.
- Doménech Rico, Fernando (2008). «Introducción». En: *La comedia de magia: Antonio de Zamora, Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto; José de Cañizares, El asombro de Francia, Marta la Romarantina*. Edición de Fernando Doménech Rico. Madrid: Fundamentos, pp. 7-48.

20 Sobre los atormentados vínculos entre Zamora y Felipe V, véase Martín Martínez (2005, pp. 9-23, *passim*) y Martín Martínez (2010).

- Escudero y Perosso, Francisco [1894] (2000). *Tipografía Hispalense: Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*. Reimpresión facsímil. Pamplona: Analecta.
- Londero, Renata (2004). «Hacia una edición crítica de *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora». En: Lobato, María Luisa; Domínguez Matito, Francisco (eds.), *Memoria de la palabra = Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002), vol. 2. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Mein: Vervuert, pp. 1177-1185.
- Londero, Renata (2011a). «Formas de teatralidad en *Duendes son alcahuetes* (1709-1719) de Antonio de Zamora». En: Fernández Mosquera, Santiago; Azaustre Galiana, Antonio (eds.), *Compostella Aurea = Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008), vol. 3. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 1205-1212.
- Londero, Renata (2011b). «Entre el espanto y la risa: la escenificación de la magia en *El hechizado por fuerza* y *Duendes son alcahuetes* de Antonio de Zamora». En: Gentilli, Luciana; Londero, Renata (eds.), *Emocionar escribiendo: Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 159-172.
- Londero, Renata (en prensa). «El teatro de entresiglos de Antonio de Zamora: más allá de Calderón». En: Bègue, Alain (ed.), *Hacia la Modernidad: la construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo = Actas del Congreso internacional* (Poitiers, 24-26 de octubre de 2013). Madrid: Visor.
- Martín Martínez, Rafael (2005). «Introducción». En: Zamora, Antonio de, *Teatro breve: Entremeses*. Edición de Rafael Martín Martínez. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Mein: Vervuert, pp. 9-69.
- Martín Martínez, Rafael (2010). «ZAMORA, Antonio de». En: Jauralde Pou, Pablo (ed.), *Diccionario filológico de literatura española: Siglo XVII*, vol. 1. Madrid: Castalia, pp. 674-685.
- Terlingen, Johannes Hermanus (1943). *Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*. Amsterdam: N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij.
- Vega García-Luengos, Germán (1993). «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII». En: García Martín, Manuel et al. (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro = Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 2. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 1007-1016.
- Zamora, Antonio de [1709] (2008). *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto*. En: *La comedia de magia: Antonio de Zamora, Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto; José de Cañizares, El asombro de Francia, Marta la Romarantina*. Edición de Fernando Doménech Rico. Madrid: Fundamentos, pp. 49-178.

Un teatro, quizá, demasiado ‘novelesco’ Algunas consideraciones acerca de la composición dramática de Cervantes

Giselle Macedo

(Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya)

Abstract There is much criticism that focuses on searching for dramatic elements in Miguel de Cervantes’ novels. However, it is possible to observe other interactions between genres, present not only in his narrative, but also in his theater. Cervantes was undoubtedly an expert in the art of ‘romanticizing’ and his technique seems to push the boundaries of genres and contaminate *El Quijote* and *Las novelas ejemplares* with elements of drama, theater ‘not shown’ with features of narrative. The aim of this paper is to offer some reflections on certain hybridity between the form of the drama and the novel, verified in Cervantes’ plays, especially in his *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), in order to identify potential interference of the constituent elements of the novel and the short story in Cervantes’ works. It becomes thus possible to identify a connection between action, common in comedy, and exposure of a complexity of intimacies and psychologies, linked to narrating, which can result in a type of theater that is ‘too literary’.

Keywords Cervantes. Spanish Golden Age. Theater. Spanish Novel.

Ya no llama la atención de la crítica el hecho de que Cervantes, con su experimentación¹ y heterodoxia² en el ámbito de la creación literaria,

1 «Del mismo modo que cuando se estudia el teatro de Cervantes (comedias y entremeses) se anota la injerencia de técnicas propias de un narrador, al estudiar sus relatos, breves o extensos, se indica la posibilidad de un trasvase de rasgos propios del lenguaje teatral. Por eso, parece importante profundizar en la visión de un Cervantes escritor muy reflexivo en pleno diálogo con los géneros de su época, preocupado por la renovación de la escritura narrativa y dramática, que acoge en la escritura abierta del *Quijote* aspectos teatrales y no solo de los modos de narrar contemporáneos. Cervantes se nos aparece como un experimentador literario en un momento de exploración de nuevas vías artísticas, que se pregunta de qué modo, en una forma compositiva tan abierta e híbrida como eran en su época los libros de ficción narrativa en prosa, podrían integrarse materiales heterogéneos procedentes de los distintos tipos de narración de su tiempo y cómo acoger materiales o técnicas que procedan del género dramático, con el fin de manifestar lo más precisamente posible en la obra de arte el variado torrente de la realidad» (Rubiera 2006, pp. 531-532).

2 «En el terreno teatral, Cervantes pretendió un imposible *para su tiempo*, pero no para la posteridad: triunfar en el teatro del Siglo de Oro con un teatro alternativo a la *comedia*

haya compuesto una novela llena de rasgos teatrales, como lo es el *Quijote* que, «ante los continuos disfraces [...], el carácter entremesado de ciertos episodios, las burlas dramáticas de las que son objeto los protagonistas» (Rubiera 2006, pp. 520-521) y otras evidencias más consigue «que la vida se haga literatura y que esta llegue al lector con la más viva impresión de realidad» (p. 543). Sin embargo, esta vertiente intergenérica no parece ser exclusividad solamente de la narrativa del escritor alcalaíno, sino demuestra formar parte también de su composición dramática, contaminada, mucha vez, por elementos propios de la novela. En el presente artículo, nos cabrá pensar un poco acerca de este último caso, la interferencia del género novelesco en la comedia cervantina. Para eso, analizaremos la primera pieza de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados, El gallardo español*, considerada por Francisco Ruiz Ramón «más novelesca que dramática» (2011, pp. 119-120). La búsqueda por elementos de la novela en las comedias de Cervantes, principalmente los pertenecientes a la considerada primera novela moderna, nos permite comprender algo más sobre la teoría dramática del autor, siendo esta interferencia genérica uno de los posibles puntos que permiten al teatro cervantino ser algo particularmente especial.

Sabemos que Cervantes posee una concepción teatral propia, que no se encaja totalmente a los preceptos dictados por la Comedia nueva, y que, al mismo tiempo, incorpora elementos del teatro popular del siglo XVII. Sobre eso, comenta Ruiz Ramón que «Cervantes concebía entonces el teatro de diverso modo que Lope de Vega, y no podía aceptar la fórmula dramática que iba a imponerse» (2011, p. 115). Pero años después, «sin abandonar del todo su anterior concepción del teatro, no tendrá más remedio que aceptar un compromiso con las nuevas leyes de la *Comedia* triunfante» (p. 115). Asimismo, es posible verificar en la literatura cervantina una relevante interferencia de los dramaturgos quinientistas, cuyo teatro parece valorar más la construcción literaria – con monólogos y diálogos formados por cuadros más bien estáticos – que la acción propiamente dicha (Arellano 2008, p. 30). Es lo que ocurre, por ejemplo, en obras como *La Soldadesca*, de Torres Naharro, que parece seguir «un excepcional dominio de diálogos [...], donde la acción es mínima y el diálogo es el verdadero protagonista» (Chicharro 1989, p. 66); en el realismo literario de los *Pasos* de Lope de Rueda, «un realismo de la palabra, no de las acciones ni del carácter de los personajes, sino de cómo hablan» (p. 79), o en *El saco de Roma*, de Juan de la Cueva, «destinada, más que a la representación pública, a la lectura en casas particulares» (Wardropper 1955, p. 151). Este privilegio del texto y del narrar, en contraposición al actuar, podría representar

nueva. Su público es un público *extemporáneo*, y su teatro es un teatro *heterodoxo*» (Maestro 2013, p. 12).

un importante influjo a lo que llamamos en Cervantes ‘teatro novelesco’, aunque también estuvieran garantizadas determinadas características de la nueva comedia en la construcción dramática del autor. Se trata, como destaca Jean Canavaggio, de un teatro formado por una «doble relación dialéctica, tanto con las tentativas de los prelopidistas como con los usos y hábitos de la comedia lopesca» (2000, p. 9). En medio a ambos créditos, lo que nos resulta difícil es definir lo que, de hecho, se refiere a la teoría dramática cervantina y lo que se puede entender por ‘novelesco’.

Perteneciente a la tercera época teatral de Cervantes (1606-1615) y escrita entre 1606 y 1610, según Canavaggio (cfr. Sevilla Arroyo, Rey Hazas 1987, p. XVI), *El gallardo español* retoma el conflicto entre cristianos y moros bajo un argumento principal: «la gallardía y valor de don Fernando de Saavedra, el protagonista» (Arellano 2008, pp. 49-50). Al juntar la defensa española de Orán frente a los moros, en 1563, y las ficticias relaciones entre don Fernando, Margarita, Arlaxa y Alimuzel, la pieza logra equilibrar elementos bélicos de la historia con los amorosos de la ficción, utilizando, para eso, datos pertenecientes al relato *Diálogo de las guerras de Orán* (1593), de Baltasar de Morales (Zimic 1992, p. 87) y a la *Descripción general de África* (1573), de Luis de Mármol Carvajal. A partir de la estrategia de insertar datos históricos en el contexto poético, Cervantes contextualiza la obra en un determinado período (1562-1563) y la trama del caballero español don Fernando gana credibilidad y apariencia de verdad.³ Sobre la importancia de la mezcla entre «verdades con fabulosos intentos» para la verosimilitud de la obra, comenta Lourdes Albusech en su trabajo sobre *El gallardo español*:

La incursión de lo histórico en lo poético (ficticio) confieren al plano poético un aura de historicidad, un grano de credibilidad, y constituyen, además, ejemplos de referencias a la vida real que, reconocidas por algún espectador o lector, pueden producir un efecto metadramático

3 «El gallardo español es obra que integra en la peripecia fictiva datos históricos sobre el asedio por la armada turca y huestes berberiscas del enclave español de Orán, que tuvo lugar en 1562 y 1563, así como muchas auténticas notas ambientales, que denotan un conocimiento directo de la vida en los presidios – es decir, los enclaves – españoles de la costa norteafricana. En cuanto a los hechos, se pensó que Cervantes se había documentado en el *Diálogo de las guerras de Orán* (1593) de Baltasar de Morales, pero posteriores investigaciones que sintetiza y completa Jean Canavaggio demuestran que utilizó principalmente la *Descripción general de África* de Luis del Mármol Carvajal. Por lo tanto, esta pieza que según su propio autor suma verdad y fábula, extrae su componente histórico de la más amplia y detallada fuente de información de que se podía disponer en la época. Además del acceso a los textos, Cervantes contó con noticias obtenidas en 1581, cuando visitó Orán después de volver del cautiverio y pudo hablar con personas que se hallaron en la famosa defensa. A lo largo de la trama de *El gallardo español* intervienen personajes y colectivos que el autor había conocido, en persona o de oídas, durante los años que pasó en Argel» (Carrasco Urgoiti 1998, p. 571).

(si bien es casi seguro que la celebridad de *El gallardo español* se debe más al ingrediente novelesco que al histórico [...]). (2004, p. 334)

Además de la clara influencia de *El Abencerraje* y la paralela relación de honra entre los cristianos Rodrigo y Fernando y los moro Abindarraez y Alimuzel (Villegas 1565), *El gallardo español* parece seguir también una estructura similar y cierta influencia de los libros de caballerías, ya que se trata de un texto protagonizado por caballeros que viven una sucesión de aventuras, de carácter militar y amoroso.⁴ Sin embargo, la comedia retoma el tema caballeresco con importantes disconformidades. El tema gira en torno al 'gallardo' y se desarrolla a partir de este hilo que conduce y organiza los sucesos, en oposición a las historias de caballerías que solían trabajar con la yuxtaposición de episodios, sin una necesaria conexión entre las partes. Al contrario de dichos libros que son, según critica el canónigo en el *Quijote*, «en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, malmirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio» (Cervantes [1605-1615] 2001, p. 549), Cervantes parece engendrar una comedia en la que ficción e historia se entremezclan de forma convincente, respetando el hecho de que «tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible» (p. 548), principalmente en el tema del amor.

Los amores, en la obra, poseen una dosis de realidad interesante, que los hace más honestos y verosímiles que en las historias caballerescas. Alimuzel, el moro, se presenta como un caballero humillado en el momento en el que Arlaxa le pide para probar su amor acercándola a otro caballero, mucho más atractivo y con fama desmesurada: «Tráeme solamente al fuerte | don Fernando Saavedra, que con él veré que medra | y se mejora mi suerte, | y aun la tuya, pues te doy | palabra que he de ser tuya | como el hecho se concluya | a mi gusto» (Cervantes 1987, p. 18). La veneración sin límites de Alimuzel por la mora, algo muy valorado en los libros de caballerías, es lo que lo rebaja y le impide ver su posición disminuida y

4 Según Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, los libros de caballerías forman parte de una 'materia caballerisca', «en donde se deberían englobar obras de diferente naturaleza, pero todas ellas unidas por una serie de características narrativas, ideológicas y empresariales. Entre las primeras, destacarían dos: en la materia caballerisca se muestran aventuras, las acciones tanto militares como amorosas, de una serie de personajes pertenecientes a la nobleza, a la realeza; personajes en lo más alto del escalafón social. Las historias - como los espacios, los tiempos, las acciones... - girarán en torno a este principio básico, y se organizan en una estructura abierta, que propiciará las continuidades y la multiplicación de las aventuras, siguiendo el modelo del entrelazamiento narrativo» (2004, p. 29).

servil.⁵ «Aquí hay quien con ufanos | bríos quitará la clava | a Hércules de las manos; | aquí hay quien, a pesar | de quien lo quiera estorbar, | Arlaxa, hará lo que mandas». Arlaxa, por su parte, no se muestra simplemente como una dama llena de «deseos vanos» (p. 43). Su vanidad, mezclada a la curiosidad promovida por las historias de su cautivo Oropesa sobre don Fernando, le causan grandes angustias: «las alabanzas extrañas | que aplicaste a aquel Fernando, | contándome sus hazañas, | se me fueron estampando | en medio de las entrañas, y de allí nació un deseo | no lascivo, torpe o feo, | aunque vano por curioso, | de ver a un hombre famoso | más de los que siempre veo» (p. 37). Como comenta Zimic, «¿es posible que ella, la mujer más hermosa de la morería, de seguro famosa también entre los cristianos, no haya despertado jamás ningún interés en hombre tan ilustre, seguramente buen apreciador de la genuina belleza?» (1992, pp. 100-101). Tal inseguridad acaba por fomentar la pasión de Arlaxa por el soldado español.

A Arlaxa la transforma un auténtico problema personal, existencial, que ella se afana en resolver a su modo y que, claro está, trasciende los insulsos caprichos y los 'amores lascivos' (Quijote, I, 1250) que suelen servir de motivación, humana y artísticamente inconvincente, de tantas damas de la literatura caballeresca. (Zimic 1992, p. 101)

El recíproco amor de Margarita por don Fernando tampoco es guiado por la convención caballeresca. Aunque la cristiana se haya enamorado del caballero «de oídas», como en los libros de caballerías, Cervantes construye un sentimiento que no se establece sólo por la fama o por la atracción física, sino por el compromiso, el sacrificio de ambos y por la muestra de un verdadero amor (cfr. Zimic 1992, pp. 101-102): «la fama de su cordura | y valor es la que ha hecho | la herida dentro del pecho: | no del rostro la hermosura; | que ésa es prenda que la quita | el tiempo breve y ligero, | flor que se muestra en enero, | que a la sombra se marchita» (Cervantes 1987, p. 83). El final de la trama, además, sorprende a los lectores de libros caballerescos y hasta a los de las populares comedias del siglo XVII, más acostumbrados a los desenlaces prósperos: la felicidad, proveniente del matrimonio entre Arlaxa y Alimuzel, no parece ser una posibilidad en la historia, ya que la mora propone casarse con el musulmán con el único objetivo de cumplir su promesa y, al contrario de Margarita, no convence al lector acerca de sus sentimientos: «Y yo la mano a Muzel; | que, aunque mora, valor tengo | para cumplir mi palabra; | cuanto más, que lo deseo» (p. 105). En las palabras de Zimic, «a diferencia de la

5 «Alimuzel es una víctima inerte de su pasión por Arlaxa, a quien idolatra, con paradójica anímica, como a una tiránica, cruel arbitraria, pero absolutamente irresistible divinidad» (Zimic 1992, p. 99).

literatura caballeresca ¡y de la Comedia nueva! que con las bodas finales aseguran la felicidad futura, Cervantes, para quien la vida es siempre problemática, sugiere que con aquéllas, a menudo, comienza el fin de toda felicidad» (1992, pp. 99-100). De este modo, *El gallardo español*, al contrario de los disparatados libros caballerescos que, para Pinciano, «tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad» (1998, p. 172), demuestra estar construido con base en la verosimilitud, lo que le garantiza el carácter mimético-artístico a la pieza.⁶

Yo quiero poner el fundamento a esta fábrica de la verosimilitud y digo que es tan necesaria, que adonde falta ella falta el ánimo de la poética y forma, porque el que no hace acción verisímil, a nadie imita. Así que el poeta de tal manera debe ser admirable, que no salga de los términos de la semejanza a verdad. (López Pinciano 1998, p. 201)

Así como el *Quijote*, obra en la que las aventuras caballerescas son criticadas a partir de una parodia escrita en forma de novela, *El gallardo español* parece manifestar una crítica similar a dichos libros, pero en forma de teatro, lo que vincularía novela y comedia. Cervantes demuestra engendrar una pieza en la que los elementos rechazados en su narrativa de 1605 acerca de los libros de caballerías son corregidos y un ideal de historia caballeresca - más novelesco que 'romance', siguiendo la diferencia genérica propuesta por Riley (2001, pp. 185-202) -, puesto en práctica. Quizá sea necesario, aquí, volver al debate entre 'romance' y novela, que se muestra pertinente cuando considerada la afinidad de una obra, como lo es *El gallardo español*, con historias caballerescas y con el *Quijote*, aunque se hable desde el ámbito dramático. Los libros de caballerías, según Riley, estarían relacionados al 'romance', definido como una acción narrativa basada en historias de aventuras y amor, sin vínculos necesarios a las «normas empíricas», en las que «los asuntos morales son simplificados» y una «sucesión más o menos prolífica de sucesos» ocurre, sin límites a lo sobrenatural (2001, pp. 193-194). Sin embargo, *El gallardo español* estaría más cercano al concepto de novela, por su vínculo histórico con la defensa española de Orán en el siglo XVI, la expansión de la valoración moral de honra en la obra, la organización de los sucesos frente a un eje central (la gallardía de Fernando) y su alto grado de verosimilitud. Esta

6 Aristóteles, en su *Poética*, define la Poesía como una imitación de la naturaleza, a partir de la verosimilitud o de la necesidad; una representación del mundo, por medio de verdades generales. Al contrario de la Historia, que trabaja con los acontecimientos y con las particularidades, la Poesía trata de lo que podría ocurrir, de forma idealizada. Así, se comprende que el arte mantiene un compromiso con la mimesis, de modo a perfeccionar - guardadas las características verosímiles - la propia naturaleza (Aristóteles, Horacio, Longino 2005, p. 28).

relación temática acaba por aproximar la comedia cervantina a la novela del caballero de La Mancha, posiblemente siguiendo un mismo proyecto: el de «derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más» (Cervantes [1605-1615] 2004, p. 14). De acuerdo con Zimic, «en *El gallardo español*, Cervantes revitaliza la materia caballeresca, adaptándola a las circunstancias contemporáneas, dándole así completa actualidad» (1992, p. 95):

Es así razonable concluir que las notorias ‘necesades’ de las novelas caballerescas se perpetraban asimismo en el teatro que se servía de la misma materia. *El gallardo español* se habría así escrito con el doble propósito de ‘deleitar y enseñar’ con argumentos apetecidos, populares, y a la vez, de censurar, implícitamente, el modo de tratar los temas caballerescos en el teatro. Desempeñaría así una función semejante, paralela a la del *Quijote*, referida a la novela. (Zimic 1992, p. 94)

La profundidad de los personajes de la obra es otro elemento que la aproxima a la construcción novelesca. Según Ruiz Ramón, hay una corriente crítica que caracteriza a los personajes de las comedias del siglo XVII como los de «mucha acción y poca psicología, mucho teatro y poco drama» (2011, p. 135). En contrapartida, hay otra que defiende que es pretensión de este teatro hacer comedias esencialmente de acción y engendrar a sus personajes «en función de los ideales colectivos que en ellos cristalizan» (p. 135), es decir, de acuerdo con sus arquetipos, como el de galán, dama, gracioso, rey etc. Cervantes demuestra no seguir ni la primera concepción de personajes, ni tampoco la segunda en su totalidad. Sus personajes, aunque se encajen en los personajes-tipos comunes, se destacan, principalmente, por su fundamento psicológico. Don Fernando, Arlaxa, Alimuzel y Margarita, los principales de la trama, están inmersos en verdaderas tensiones, responsables por moverlos en la intriga. El ‘gallardo’ – que, en la inminencia de un ataque moro, prefiere aceptar el desafío de Alimuzel e irse disimuladamente al cautiverio, con el objetivo de conocer a la mujer que tiene curiosa afición por él – deja de atender a los intereses colectivos y parte para el aduar de Arlaxa estimulado, principalmente, por su vanidad. Es su postura, para los demás egoísta y para don Fernando honrosa, lo que le hace optar por seguir a Alimuzel: «bien se puede eso inferir | de su demanda y mi celo, | pues ya se sabe que suelo | a lo que es honra acudir» (Cervantes 1987, p. 23) y «a la voz del desafío | deste moro corrí ciego, | sin echar de ver los bandos, | que al más bravo ponen freno» (p. 103). Dicha actitud, repudiada por el general de Orán Don Alonso, ya que «en la guerra usanza es vieja, | y aun ley casi principal, | a toda razón aneja, | que por causa general | la particular se deja» (p. 23), pone en duda toda la gallardía del protagonista, creando, así, el problema central. Arlaxa, también demasiado soberbia y con «fuertes inquietudes emocionales, psíquicas», como destaca Zimic (1992, p. 101), se

muestra manipuladora con su admirador Alimuzel, a fin de lograr su deseo de ver (y ser vista) por don Fernando: «Es el caso, Alimuzel, | que, a no traerme el cristiano, | te será el amor tirano, | y yo te seré cruel. | Quiérole preso y rendido, | aunque sano y sin cautela» (Cervantes 1987, p. 16). Su cautivo, Oropesa, es quien resalta uno de los problemas causados por la solicitud de la mora, lo que le provoca a Arlaxa un nuevo conflicto psicológico:

Pues si viene Alimuzel
y a don Fernando trae preso,
no verás, señora, en él
ninguna cosa en exceso
de las que te he dicho de él.
Tendrásme por hablador,
y será más el valor
de Alimuzel conocido,
pues la fama del vencido
se pasa en el vencedor.
Pero si acaso da el Cielo
a don Fernando victoria
cierto está tu desconsuelo,
pues su fama en tu memoria
alzará más alto el vuelo,
y de no poderle ver,
vendrá el deseo a crecer
de velle. (p. 38)

Alimuzel, impulsado por los pedidos de la mora, arriesga su vida por amor e intenta satisfacer a la dama en todas sus inquietudes, lo que acaba por menospreciarlo. Ya Margarita actúa activamente en la historia: viaja y se resigna por un amor valorado a partir de cuestiones fundamentalmente interiores: la cordura, el honor y el amor recíproco de don Fernando. Si volvemos al debate de Riley entre la novela y el 'romance', este último estaría relacionado a los personajes «psicológicamente simplificados», con héroes, «en grados diversos, idealizados» (Riley 2001, p. 194). Ya la novela se destacaría por la cuestión psicológica de sus personajes, compleja y variada, que acaba por mover a los involucrados en la trama, así como ocurre en *El gallardo español*.

Javier Rubiera comenta que una de las formas de accederse al concepto de 'teatralidad' de Cervantes es a través de las didascalias y acotaciones de las piezas.⁷ Estas últimas, en especial, demuestran vincularse no so-

7 «Ahora, en los estrechos límites de una breve ponencia vamos a considerar qué concepto de 'teatralidad' se desprende del conjunto de las ocho comedias. Para descubrirlo sería necesario un completo análisis del uso cervantino de la acotación y de la didascalia, es decir,

lamente al dramatismo o a «la obsesión cervantina por las dimensiones visuales de su teatro» (Arellano 2008, p. 45),⁸ según Ignacio Arellano, sino también a su forma de narrar. En la Primera jornada de *El gallardo español*, por ejemplo, encontramos una acotación en la que el autor de la pieza parece desvelarse:

Entra a esta sazón Buitrago, un soldado con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente, muy malparado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón por que pedía se dice adelante. (Cervantes 1987, p. 34)

La presencia de la voz de un supuesto ‘autor’ en la comedia, que asegura haber comprobado la situación de Buitrago – muy similar a la voz del ‘padrastró’ del prólogo quijotesco de 1605 o al juego entre el narrador y Cide Hamete Benengeli –, se muestra como un rasgo reconocido de la narrativa de Cervantes y una prueba de la modernidad de su literatura, como afirma Antonio Garrido Domínguez. Además de una estrategia de enunciación, extremadamente creativa y original, la aparición de esta voz al lector parece contribuir para la finalidad principal de la comedia, de acuerdo con el propio dramaturgo – «mezclar verdades con fabulosos intentos» (Cervantes 1987, p. 106) –, contribuyendo para el empleo de la verosimilitud y para la mayor veracidad de los hechos narrados.⁹

El relato de historias, frecuente en *El gallardo español*, logra reservar un papel de narrador a los personajes de la comedia. En un momento de la Primera jornada, don Fernando le explica a Oropesa cómo logró salir de su puesto y dirigirse al aduar de la mora (cfr. Cervantes 1987, p. 44). En otro momento, el cautivo Oropesa le describe a Arlaxa una

de las informaciones, en forma de indicación u orden de representación, que se contienen en el interior del discurso dialogado (didascalias) o al margen del discurso dialogado (acotaciones), fundamentalmente condicionando la circunstancia de la enunciación de los personajes» (Rubiera 2001, p. 1161).

8 «No sería ocioso, de todos modos, recordar también la obsesión cervantina por las dimensiones visuales de su teatro, la minuciosidad con que redacta las acotaciones, el detallismo con que precisa vestuarios y acciones» (Arellano 2008, p. 45).

9 «Un rasgo definitorio, pues, de la enunciación cervantina es, como se ha dicho, la permanente tendencia a escamotear la verdadera autoría del relato; de ahí la constante interposición de voces delegadas, filtros, etc., llámense autor (real o ficcionalizado), narradores (principales o secundarios), historiadores, traductor, fuentes anónimas, etc. Constituye sin duda una de las muchas pruebas de la modernidad de su narrativa, cuyas repercusiones sobre el resto de los componentes de la narración – específicamente, la credibilidad de quien cuenta y, sobre todo, el juego de las perspectivas – es muy notable. El autor opta por una fórmula narrativa realmente compleja tanto en el plano de los acontecimientos como en lo referente al comportamiento de la fuente narrativa» (Garrido Domínguez 2007, p. 79).

de las aventuras del 'gallardo', impulsando la imaginación de la dama acerca de «su esfuerzo y su fortuna» (Cervantes 1987, p. 49). Margarita revela su verdadera identidad entre la Segunda y la Tercera jornadas, y les cuenta a los moros y cautivos presentes su vida, desde el nacimiento hasta su estancia y objetivos en Orán. Al transformar a los personajes en narradores, dichas historias arriman el teatro no escenificado, como las *Ocho comedias*, al género del *Quijote*, aproximando, de esta manera, el teatro y la novela cervantina. Sobre eso, Zimic afirma que:

al considerar el amplio panorama de la acción dramática, la variedad episódica, los personajes en continuo movimiento de un ambiente a otro, la técnica de la representación, etc., que a veces parecen más propios de la narrativa, se justifica la sospecha de que *El gallardo español* fuese escrito originalmente en prosa y vertido después en forma teatral, como ocurrió con algunas otras obras cervantinas. (1992, pp. 93-94)

La similitud temática, la mezcla entre historia y ficción, la parodia de los libros de caballerías, la complejidad psicológica de los personajes, la presencia del autor en medio a la obra y de narradores que, a partir de lo que Garrido Domínguez llama de «mecanismo narrativo reversible» (2007, p. 12), oscilan sus papeles entre agentes de la acción y contadores de historias, conforme identificamos en este breve trabajo, quizá sean algunas de las características novelescas que diferencian el teatro cervantino de las comedias de sus coetáneos o, al menos, uno de los caminos en la búsqueda por definir la teatralidad cervantina. Nuestra intención no ha sido descalificar la obra dramática de Cervantes, sino intentar comprender la teoría dramática aportada a este teatro. Tal vez, mirando hacia la narrativa del más importante novelista del Siglo de Oro, se pueda entender algo más sobre su comedia.

Bibliografía

- Albuissech, Lourdes (2004). «Mezclar verdades con fabulosos intentos». *Anales Cervantinos*, 36, pp. 329-344.
- Alvar, Carlos; Lucía Megías, José Manuel (eds.) (2004). *Libros de caballerías castellanos: una antología*. Barcelona: Debolsillo.
- Arellano, Ignacio (2008). *Historia del teatro español del Siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Aristóteles; Horacio; Longino (2005). *A poética clásica*. São Paulo: Cultrix.
- Canavaggio, Jean (2000). *Un mundo abreviado: Aproximaciones al teatro áureo*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1998): «El *Gallardo español* como héroe fronterizo». En: Bernat Vistarini, Antonio (ed.), *Actas del Tercer Congreso*

- Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Menorca, 20-25 de octubre de 1997). Menorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 571-581.
- Cervantes, Miguel de (1987). *Teatro completo*. Barcelona: Planeta.
- Cervantes, Miguel de [1605-1615] (2001). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, Miguel de [1605-1615] (2004). *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Chicharro, Dámaso (1989). *Orígenes del teatro: La Celestina; El teatro preloquista*. Madrid: Editorial Cincel.
- Garrido Domínguez, Aantonio (2007). *Aspectos de la novela en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- López Pinciano, Alonso (1998). *Obras completas*, vol. 1, *Philosophía Antigua Poética*. Edición de José Rico Verdú. Madrid: Turner. Biblioteca Castro.
- Maestro, Jesús G. (2013). *Calipso Eclipsada: El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*. Madrid: Verbum.
- Profeti, Maria Grazia (2012). «Cervantes, Lope y el teatro áureo» [en red]. *eHumanitas Cervantes*, 1, pp. 552-567. URL http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volumel/32%20profeti.pdf (2014-07-01).
- Riley, Edward C. (2001). *La rara invención: Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica.
- Rubiera Fernández, Javier (2001): «El concepto de teatralidad cervantina en las *Ocho comedias* de 1615». En: Strosetzki, Christoph (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster, 20-24 de julio de 1999). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuet, pp. 1160-1165.
- Rubiera Fernández, Javier (2006). «Novela, drama y vida: la teatralidad del *Quijote*». *Edad de Oro*, 25, pp. 519-544.
- Ruiz Ramón, Francisco (2011). *Historia del teatro español: Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra.
- Villegas, Antonio de (1565). *El abencerraje* [en red]. URL <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-abencerraje-de-antonio-de-villegas--0/> (2014-07-01).
- Wardropper, Bruce W. (1955). «Juan de la Cueva y el drama histórico». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9, pp. 149-156.
- Zimic, Stanislav (1992). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La tradición de los libros de aventuras en el primer Lope de Vega

La construcción del personaje de Juan Tomás, *El caballero de Illescas*

Serena Magnaghi
(Universidad de Salamanca, España)

Abstract The latest criticism on Lope de Vega, when reflecting on the plays that are usually known as *comedias de pícaros*, has highlighted the inadequacy of *El caballero de Illescas* in relation to the other works because it features a character whose honorable disposition and noble origin give him a status different from the other protagonists. In light of these considerations, this article focuses on the character of Juan Tomás, the *Caballero de Illescas*, and aims at clarifying one of the possible sources from which Lope seems to start drawing his protagonist: the motifs that derive from the tradition of the adventure books, with specific reference to the popular tale of *Roberto el diablo*. The comparative analysis shows how, throughout the first act, anti-chivalric ideals embodied by the medieval character come to life again in the *Caballero de Illescas*.

Keywords Lope sources. Adventure books. Comedias de pícaros. Roberto el diablo. Caballero de Illescas.

En el conjunto de obras que Oleza (1991), en su propuesta de clasificación de los textos dramáticos lopescos, define como ‘comedias de pícaros’,¹ la inadecuación de *El caballero de Illescas* (1602)² con respecto a las demás

1 En ese primer trabajo sobre el tema, el crítico mallorquín proponía «un conjunto posible de estas comedias, todavía por determinar» (1991, p. 165), entre las que incluía y analizaba *El caballero del milagro* (1593), *El rufián Castrucho* (ca. 1598), *El caballero de Illescas* (1602) y *El anzuelo de Fenisa* (1602-1608). En un trabajo posterior (2001, p. 13), *El caballero de Illescas* ya no aparece más entre las piezas que integran el grupo de las ‘comedias picarescas’, aunque al redefinir el marco temporal del ‘primer Lope’ hasta los años 1599-1600, pudiera quedar excluida, más que por una implícita redefinición genérica, por razones cronológicas.

2 Mencionada en ambas ediciones de *El Peregrino* (1604 y 1618), *El caballero de Illescas* se publica por primera vez en 1620, en la *Parte XIV* de las comedias de Lope de Vega, aunque su composición ha de hacerse remontar a los primeros años del siglo XVII, hacia 1602 (Morley, Bruerton 1968, p. 592).

piezas del subgrupo ha llamado la atención tanto del mismo crítico³ como de las investigaciones más recientes.⁴

Enmarcada durante los conflictos de la sucesión castellana de Enrique IV (1469-1479), más precisamente en los días del cortejo de Isabel de Castilla por Fernando de Aragón hasta el comienzo de su reinado, la intriga gira en torno a las peripecias de Juan Tomás, labrador convertido primero en soldado y después en caballero. Campesino al principio de la obra, rápidamente sigue su reclutamiento para las tropas del rey y su igualmente rápida desertión. Su paso a Nápoles, a principio del segundo acto, marca su ascenso social a noble caballero de Illescas, con cambio de nombre incluido en don Juan de la Tierra y enamoramiento de la joven dama Octavia, a la que convence para que vuelva con él a España. El naufragio del barco en que viajaban con todas sus nuevas riquezas le obliga a revelar a su desposada que es un simple labrador y a retornar, resignado, a la vida del campo. Sin embargo, al final ve recompensada la única buena acción que ha realizado en su periplo: salvar la vida a un desconocido, el futuro rey Fernando el Católico al final del primer acto. Con ello se descubre que, en realidad, es noble por nacimiento, siendo nada menos que sobrino de su suegro y primo, por tanto, de la dama patricia que ha raptado.

Por la breve trama presentada resulta evidente la ‘anomalía’ de ese texto frente a las demás ‘comedias de pícaros’: la sola presencia de los Reyes Católicos y la anagnórisis final, preparada por las atípicas reflexiones del protagonista sobre su rápida e inesperada ascensión y caída social, obligan a una relectura del texto que tenga en cuenta de todos los ingredientes que Lope está aprovechando, según un procedimiento de hibridación de géneros y fuentes muy bien conseguido y tan natural en él (cfr. Alonso 1952, p. 6).

A la luz de estas consideraciones, el presente trabajo, sin adentrarse en controvertidas cuestiones de género,⁵ se propone esclarecer alguna de las posibles fuentes de las que Lope parece valerse a la hora de construir a su protagonista, con especial atención a una de ellas, perceptible en los

3 Ya en sus primeras consideraciones finales, Oleza se daba cuenta de que «En la ejemplarización del género que se produce en *El caballero de Illescas*, hay ya un comienzo de abandono del género. No es ya una comedia pura, como las otras picarescas, pues se mezclan en ella hechos graves e históricos, personajes reales y reflexiones de profunda índole moral [...]. La comedia picaresca se deja impregnar por otros géneros» (1991, pp. 186-187).

4 Vázquez Melio, en una aportación muy reciente, precisa: «El único que se salva íntegramente de este proceso de condena pública y exclusión de la comunidad es Juan Tomás, pues él, a diferencia del resto, posee un carácter honrado que lo lleva a reflexionar sobre la amoralidad de sus acciones ejerciendo un papel social que no le corresponde» (2013, p. 487).

5 Ya Oleza (1991, p. 187) reconocía la presencia de elementos del género de capa y espada (acto II), de la comedia palatina (en el desenlace) y también gérmenes de la fórmula de las tragicomedias de honor villano, con su trasfondo histórico (acto III).

motivos que derivan de la tradición de los libros de aventuras⁶ que Lope emplea para la caracterización de Juan Tomás, abiertamente inspirados en el personaje del cuento popular de *Roberto el Diablo*.

La primera novela que se conoce sobre *Roberto el Diablo* es la versión francesa *La vie du terrible Robert le Diable*, publicada en Lyon en 1496. El gran éxito de la leyenda explica su supervivencia y su exportación al resto de Europa (cfr. Tobar 1992, pp. 277-278). El texto se traduce también al castellano y se imprime por primera vez en Burgos, en 1509; el título de esta edición, hoy desaparecida, recitaba: *Aquí comienza la espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*. Durante todo el siglo XVI la novela se vuelve a imprimir numerosas veces en varias ciudades españolas (cfr. Wilkinson 2010, §§ 15954-15959, p. 623) y se seguirá editando a lo largo de los siglos siguientes (cfr. Cacho Blecua 1986, pp. 37-38).

La novela narra la historia del perverso hijo de los duques de Normandía, Roberto, engendrado tras invocar su madre al diablo. La trayectoria vital del personaje se cuenta desde el peculiar momento de su concepción, pasando por su malvada niñez y aún peor juventud, hasta su conversión, penitencia y completa redención, que se sella con su matrimonio con la hija del emperador. La primera parte (caps. I-XI), la interesante a los fines del presente trabajo, delinea un modelo negativo de comportamiento caballeresco: la narración se detiene sobre la descripción de los portentos misteriosos que acompañan el nacimiento de Roberto, su increíblemente rápido crecimiento, su predisposición innata a la maldad, su instinto homicida y su fuerza asombrosa, y, en fin, presenta la vida perversa de matanzas, robos y violaciones que lleva con otros forajidos al ser expulsado de la ciudad (cfr. Blecua 1968, pp. 200-210).

No es extraño que el atractivo de ese personaje seduzca el teatro: *Roberto el Diablo* se convierte en protagonista de la comedia *El loco en la penitencia o tirano más impropio*, editada en 1658 en la *Parte XI de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, a nombre de «un ingenio de esta corte» (cfr. Tobar 1992, pp. 279-281). El éxito también teatral de la novela está asegurado por la gran afición que el Siglo de Oro demuestra por las obras de santos y bandidos (cfr. García González 2012, p. 64), que proliferan en la época y que el mismo Lope cultiva en unos determinados momentos de su vida.⁷ Sin embargo, el personaje de *Roberto el Diablo* no despierta a tal punto la imaginación del dramaturgo

6 En vez que la denominación «libros de caballerías», se prefiere usar la de «libros de aventuras», de acuerdo con la agrupación realizada por Cacho Blecua (1986, p. 36). El mismo crítico, unas páginas después en su estudio, precisa: «*Roberto el Diablo* se puede definir como un libro breve de aventuras ejemplares y caballerescas» (1986, p. 50).

7 Las piezas que tienen como protagonista a un bandolero que, según García González (2012, p. 67), se pueden atribuir con seguridad a Lope de Vega serían tan solo tres, *La serrana de la Vera*, *Pedro Carbonero* y *Antonio Roca*. Mucho más numerosas en su repertorio, en

como para dedicarle una comedia entera, aunque sí que está presente en su memoria⁸ y, en el caso de *El caballero de Illescas*,⁹ constituye el modelo negativo en el que se inspira para la caracterización de Juan Tomás durante todo el primer acto.

La comedia se abre con una larga discusión entre Juan Tomás y su padre, que se inicia de manera intrascendente pero termina por encaminarse hacia el linaje del joven y su ascendencia.¹⁰ El asunto da la ocasión al padre de presentar al lector-espectador a Juan Tomás: frente a la pregunta del hijo «por qué a mí | labrador me hicistes?» (p. 115), que delata su incomodidad con respecto a su situación personal,¹¹ el padre se extiende en una larga descripción de su carácter, desde que era pequeño:

Tras de esto, considerado
tu humor de dentro y de fuera,
y averiguado el proceso
de tu traviesa niñez,
vi que a mi mala vejez
prenotaba un mal suceso. (p. 116)

No hubo, como en el caso de *Roberto el Diablo*, portentos extraordinarios que acompañasen su nacimiento y crecimiento, sino la conciencia del padre, en sintonía con el pensamiento neoplatónico de la época, de que la «inclinación» de cada uno depende de «su estrella» que «le obliga, | que juntas muy fuertes son» (p. 115), y que estos, considerado también el ‘humor’, probablemente colérico¹² de Juan Tomás, eran elementos suficientes para hacerle presagiar un mal agüero. La «traviesa niñez» del

cambio, son las comedias sobre vidas de santos, género que el Fénix cultiva con continuidad a lo largo de su vida (cfr. Morrison 2000).

8 Lope nombra a *Roberto el Diablo*, por ejemplo, en *Los donaires de Matico* (anterior a 1596), y en *La mocedad de Roldán* (1599-1603).

9 Las citas textuales remiten a la edición de Gómez y Cuenca (1994, pp. 107-204).

10 Juan: «Luego ¿en las malvas nací?» | Padre: «No son de padres tan buenos» (p. 114).

11 Desde el principio, Juan Tomás manifiesta una sensación de insatisfacción con respecto a su condición de labrador. Es su «sangre» de noble, reprimida, que lo empuja inconscientemente al cambio, porque «Nobleza es un concepto que se predica del alma y de la estirpe; es anhelo y hazaña y alienta en el espíritu y a la vez como aspiración, esfuerzo y conciencia» (Fernández Montesinos 1967, p. 23). El tema de la sangre como señal de un origen aristocrático tiene muchos testimonios en la literatura barroca.

12 Durante el siglo XVI se publican numerosos tratados médicos que desarrollan la teoría hipocrática de los cuatro humores; entre ellos cabe destacar el *Examen de los Ingenios para las Ciencias* de Huarte de San Juan, publicado en Baeza, en 1575, que proporciona numerosos datos para la configuración psíquica del héroe, de acuerdo con los fluidos corporales básicos y el carácter de la persona. La cólera se asociaba tradicionalmente a la bilis amarilla y a un temperamento «caliente y seco» (Romero López 1990, p. 879).

hijo prepara la abierta comparación con el personaje de *Roberto el Diablo*, a la que sigue la descripción del vil comportamiento actual de Juan Tomás:

PADRE Eres un Roberto el Diablo;
no me obedeces ni quieres;
sólo el juego y las mujeres
es tu ordinario vocablo.
Vendísteme, allá en Toledo,
tres lechones ahora un año;
tomaste a tu hermana el paño
que aún tengo a su llanto miedo;
húrtasme el trigo y cebada;
juras, votas, no te acuestas;
esgrimes todas las fiestas;
traes broquel, ciñes espada.
Es más notable tu historia
que la puente de Mantible,¹³
y tu enmienda es imposible. (p. 116)

Claro que las maldades del niño Roberto son mucho más chocantes que las de Juan Tomás: la narrativa medieval insiste en la excepcionalidad de Roberto, oscilando entre lo raro, lo historial y lo maravilloso (cfr. Lauer 2009), tanto en la primera parte de la narración como en la segunda; lo interesante aquí es constatar cómo Lope mantiene ese modelo negativo en su memoria y lo reelabora creando un personaje que reúne todas las maldades 'posibles' adaptadas a las circunstancias 'verosímiles' de su época. La «enmienda» de Juan Tomás parece tan utópica a los ojos de su padre como la de Roberto en opinión de los suyos y, en caso de este último, se cumplirá solo por mediación divina.

Después de esta conversación Juan Tomás decide marcharse de casa por no tener que escuchar y obedecer más a su padre. Empieza aquí el desfile en directo de las maldades del personaje. Esta parte sigue, a nivel referencial, el capítulo VI del texto que se titula: «Cómo Roberto el Diablo se partió de la ciudad de Roán y se fue por el Ducado de Normandía, robando y matando, y forzando dueñas y doncellas». Así, Lope empieza el relato de las peripecias de Juan Tomás, que parte de la casa del padre

¹³ La referencia a «la puente de Mantible» cierra el largo parlamento del viejo con una segunda alusión a los libros de caballerías. Se trata del puente, custodiado por unos gigantes, que marcaba la frontera entre los campos enemigos y las tierras de Carlomagno, el mismo en el que tuvo lugar el enfrentamiento final vencido por los francos, así como se narra en la *Historia del emperador Carlo Magno y de los doce pares de Francia* (Sevilla, 1525). Esa misma leyenda es recogida por Calderón en la comedia caballeresca *La puente de Mantible* (1685) (cfr. Londero 1996).

armado con una «espadilla mohosa» (p. 118) y ejecuta su primera diablura apenas salido de Illescas con unas mujeres, que acaban de apearse de un carro. Como un *Don Quijote*¹⁴ cuya espada se pone al servicio de los débiles e indefensos, «muy rozagante», precisa la acotación (p. 119), Juan Tomás les propone:

¿No harán
a esta espada mil mercedes
en que la nombren por suya
y al dueño por su escudero? (p. 120)

Frente a la reacción no muy amistosa por parte de las damas, Juan Tomás, olvidándose de repente de sus buenos propósitos y fiel a su temperamento enojadizo, reacciona dándoles «sopapos y coces», a los que, incrédula, Dorotea se pregunta: «¿Hay tal maldad?» (p. 121). La escena acaba con la muerte de uno de los dos hombres que acuden en su ayuda a manos de Juan Tomás, al que no le queda otra opción que huir hacia una torre¹⁵ vecina. Desde este momento en adelante, son los demás personajes quienes insisten en la caracterización, cargando las tintas, de este malvado estereotipado que es Juan Tomás: la otra dama Teodora exclama espantada «¡Que tanta maldad no asombre | la tierra!», comentario al que acompaña el del corregidor «¡Oh, perro, sin Dios, sin ley!» (p. 122), cuando se entera, que desde lo alto de la torre, el joven le está lanzando piedras. Siguen las palabras de los alguaciles, aterrorizados por tener que custodiarle solos: «¡Par Dios, que temo a este mozo! | No le quisiera guardar», exclama el primero, al que hace eco el segundo «Él es rayo del lugar» (p. 124). A través de su breve dialogo el lector se entera de acontecimientos precedentes que completan la caracterización a *Roberto el Diablo* de Juan Tomás:

ALGUACIL 2 Antes de apuntar el bozo,
sobre entrar en una viña
descalabró dos o tres.
ALGUACIL 1 ¿Y no tuvo, ahora un mes,
una peligrosa riña

14 Las armas oxidadas de Juan Tomás recuerdan a la armadura *sui generis* de *Don Quijote*. Tanto Lope como Cervantes, alineándose a las teorías de la época acerca de lo risible, basan su humor en el concepto de la *deformitas*: la risa nace de la inversión paródica del modelo, las magníficas espadas de que se sirven el rey y sus caballeros (cfr. Roncero 2005, pp. 758-759).

15 En las historias caballerescas, «la torre y el puente que a esta da acceso funcionan nada más que como barreras que los personajes tienen que traspasar para lograr sus propósitos, sean ellos su salvación, la derrota de los enemigos, o el encuentro con la doncella amada» (Londero 1996, p. 905). Aunque quede en el aire el recuerdo de esa simbología, no es este el caso, dado que Juan Tomás se refugia en la torre, que se precisa que fuera de una iglesia, por la inmunidad que le garantiza.

en que dejó medio muerto
 a mi sobrino Polanco,
 y a Francisco Esteban, manco
 y a Hernán Sánchez, patituerto? (p. 124)

Los dos alguaciles tienen justo el tiempo de pronunciar estas palabras antes de encontrarse cara a cara con Juan Tomás que, «con la espada desnuda» (p. 125), les amenaza con matarlos si se opusiesen a su huida. Como el personaje de la novela medieval, también el protagonista lopesco parece tener una innata «inclinación» a matar y herir a todos los que se le oponen en su camino, aparentemente sin una real justificación, sino por el puro placer de la violencia. Si en el caso de Roberto su mala predisposición procede de su ascendencia diabólica, no es así en el de Juan Tomás, quien, en realidad, es noble por nacimiento y, de acuerdo con el sistema de valores de Lope, en la opinión de Fernández Montesinos, su nobleza tendría que imponerse sobre su supuesta ‘mala estrella’ dado que «es la sangre heredada la que determina la trayectoria de la voluntad. La sangre heredada hace al héroe serlo» (1967, p. 23). A ese argumento se le podría oponer, con toda razón, la fase todavía no madura de composición de este texto, de ahí que también los tipos dramáticos no respondan *in toto* a la *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* así como presentada por José Prades (1963), sino más bien sean «personajes orgánicos que crecen y cambian a través de la acción dramática de acuerdo con las circunstancias existenciales del momento» (Poteet-Bussard 1981, p. 352).¹⁶ Sin descartar la validez de esa opinión, en este caso, considerada la mención explícita de *Roberto el Diablo*, la sensación es que Lope esté simplemente haciendo un calco del modelo, siendo esta maldad gratuita y sorprendente, el aspecto en que los dos personajes más se asemejan.¹⁷

De nuevo en libertad, empieza su segunda aventura. Al encontrar una compañía de soldados, decide alistarse. Comienza una larga escena, un tanto pintoresca, que tiene lugar en el campamento de los soldados, entregados a naipes y apuestas. Juan Tomás se lanza a tomar parte en la diversión colectiva y acaba ganando a los demás compañeros, que empiezan a dudar de la honorabilidad de sus éxitos en el juego y a reñir con él. El joven tahúr es salvado *in extremis* por el Capitán, que se pone de su parte y lo cubre en su huida.

Sin embargo, Juan Tomás no consigue escaparse, porque es interceptado por los alguaciles y los soldados; en el intento de defenderse, mata a un

16 Tanto Poteet-Bussard (1986) como Cañas Murillo (1991), no incluyen en el corpus de las obras que analizan *El Caballero de Illescas*, probablemente por razones cronológicas.

17 Con esto, no se excluye *a priori* que el modelo pueda ser el ‘pícaro real’, aunque se considere una propuesta menos válida, teniendo en cuenta también que la etiqueta ‘pícaro’ puede dar lugar a malentendidos, como señala en su análisis Vázquez Melio (2013, p. 484).

compañero antes de fugarse definitivamente. Frente al amigo muerto, el soldado Alvarado comenta, cerrando la escena: «Este hombre es Roberto» (p. 141). Se completa aquí la identificación de Juan Tomás con el personaje de *Roberto el Diablo*: es la segunda vez que se menciona y que se insiste en este parecido, que, no por casualidad, se repite tras el enésimo muerto que el joven ha dejado en su camino.

En este punto, cambia por completo la situación en el escenario: aparece el Infante don Fernando junto con sus caballeros. Es la escena que concluye el primer acto y que anticipa la ‘redención’ final de Juan Tomás. Su destino le llama a ser testigo de un ataque de tres soldados en contra del futuro rey; al admirar la destreza con la espada del Infante, Juan Tomás decide ponerse al lado de este contrincante, al que acaba salvándole la vida. En recompensa, el caballero desconocido le deja un diamante¹⁸ pidiéndole que «no le des a otro [sino al Rey] aunque te veas | en más necesidad que verte creas» (p. 145). Se trata del episodio que, en el final, le recompensará con el favor del Rey y el tan deseado ascenso social. A partir de esta escena deja de repetirse la comparación entre Juan Tomás y *Roberto el Diablo*. Al dramaturgo no le interesa seguir el hilo de la novela medieval: la experimentación de Lope, como ya observaba Oleza (1991, p. 187), se encamina no hacía una comedia de santos, sino hacia el género de capa y espada y el palatino.

En conclusión, la fase todavía precoz de composición de esta comedia la convierte en banco de prueba para la expresión artística del dramaturgo. De ahí, su inadecuación a integrarse, debajo de una etiqueta unívoca, en un grupo o subgrupo de comedias, y la dificultad de encaminar el análisis de sus personajes, en especial de su protagonista, hacia una categorización más general. La intención de ese trabajo no ha sido acercarse a ese objetivo, sino, al contrario, sacar a la luz una de las varias facetas del *Caballero de Illescas*, precisamente, la que comparte con su modelo de perversión *Roberto el Diablo* y que se activa durante todo el primer acto. Resulta, de hecho, de fundamental importancia para comprender a fondo el texto, no subestimar la tradición de los libros de aventuras y de caballerías, que en la manifestación más alta de sus ideales anti-caballerescos vuelve a tomar vida en el personaje de Juan Tomás, el *Caballero de Illescas*.

18 Se trata de una variante de las que Weber de Kurlat considera como «secuencias asociadas» (1976, p. 129) muy aprovechadas por el «Lope-preLope»: la entrega de una joya por el galán o la dama a su pareja, que tiene siempre un valor simbólico. De clara herencia caballeresca, sorprende que se trate de una piedra de gran valor y no de un anillo (como, por ejemplo, sucede en *Los comendadores de Córdoba*, probablemente de 1596-1598).

Bibliografía

- Alonso, Amado (1952). «Lope de vega y sus fuentes». *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 8, pp. 1-24.
- Blecua, Alberto (1969). *Libros de caballerías: Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarate y La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*. Barcelona: Juventud.
- Cacho Blecua, Juan Manuel (1986). «Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*». En: Fonquerne, Yves-René et al. (eds.), *Formas breves del relato: Coloquio Casa de Velázquez* (Madrid, 1985). Zaragoza: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 35-56.
- Cañas Murillo, Jesús (1991). «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro». *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, pp. 75-92.
- Fernández Montesinos, José (1967). *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.
- García González, Almudena (2012). «El bandolero histórico como personaje de comedia en Lope». *Anuario Lope de Vega*, 18, pp. 63-79.
- José Prades de, Juana (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid: CSIC.
- Lauer, Robert (2009). «La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo y sus transmutaciones literarias hispánicas». En: Insúa Cereceda, Mariela; Rodrigues Vianna Peres, Lygia (eds.), *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*. Madrid: Iberoamericana, pp. 167-180.
- Londero, Renata (1998). «La puente de Mantible de Calderón y la historia del emperador Carlo Magno: comedia caballeresca y libros de caballerías». En: García de Enterría, María Cruz; Cerdón Mesa, Alicia (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (Alcalá de Henares, 22-27 de junio de 1996), vol. 2. Alcalá: Universidad de Alcalá, pp. 899-908.
- Morley, Sylvanus G.; Bruerton, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos.
- Morrison, Robert R. (2000). *Lope de Vega and the Comedia de Santos*. New York: Peter Lang.
- Oleza, Joan (2001). «El primer Lope: un haz de diferencias». *Ínsula*, 658, pp. 12-14.
- Oleza, Joan (1991). «La comedia de pícaros de Lope de Vega: una propuesta de subgénero». En: Diago, Manuel; Ferrer Valls, Teresa (eds.), *Comedias y comediantes: Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, pp. 567-581.
- Poteet-Bussard, Lavonne C. (1981). «Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega». En: Criado de Val, Manuel

- (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español = Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega* (Madrid, 1987). Madrid: Edi-6, pp. 341-354.
- Roncero López, Victoriano (2005). «'Turpitudos et deformitas': el humor cervantino». *Príncipe De Viana*, 236, pp. 753-768.
- Tobar, María Luisa (1996). «Roberto el Diablo. La teatralización de la novela». En: Arellano Ayuso, Ignacio et al. (eds.), *Studia aurea = Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), vol. 2. Pamplona: GRISO, pp. 385-394.
- Tobar, María Luisa (1992). «El loco en la penitencia. Roberto el Diablo». En: Blasco Pascual, Francisco J. (ed.), *La comedia de magia y de santos*. Gijón: Júcar, pp. 277-292.
- Vázquez Melio, María (2013). «Una tupida red de engaños: las comedias de pícaros de Lope de Vega». En: Mata Induráin, Carlos et al. (eds.), *Festina lente = Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO)* (Pamplona, 2012). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 481-492.
- Vega, Lope de [1620] (1994). «El caballero de Illescas». En: Gómez, Jesús; Cuenca, Paloma (eds), *Comedias*, vol. 8. Madrid: Turner, pp. IX-XIV y 107-204.
- Weber de Kurlat, Frida (1976). «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época». *Segismundo*, 23-24, pp. 111-133.
- Wilkinson, Alexander S. (2010). *Iberian Books: Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula Before 1601*. Leiden: Brill.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Una historia española para los escenarios italianos: *L'Anagilda* de Girolamo Gigli

Elena Marcello

(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

Abstract Girolamo Gigli's *L'Anagilda* (1711) is a rewriting of his previous play *La fede ne' tradimenti* (1689). The plot of both works draws upon a Spanish historical anecdote narrated in De Rogatis's *Historia de la perdita e riacquisto della Spagna occupata dai mori* (1664). My analysis deals with the plot and arias of both texts, and their relationship to the aforementioned source, in order to establish how and why Gigli used the Spanish anecdote to reject the mock-heroic interpretation of melodrama and, finally, to identify which version reached Barcelona in 1739.

Sumario 1 Introducción. – 2 La fuente histórica. – 3 Entre metáforas dramáticas y actitudes heroicas. – 4 La representación española de 1739. – 5 Peso y valor de la comicidad. – 6 Conclusión.

Keywords Girolamo Gigli. *Anagilda*. Italy.

1 Introducción

*L'Anagilda, ovvero La fede ne' tradimenti*¹ es un melodramma (*B*) con letra de Girolamo Gigli y música de Antonio Caldara que se representó en Roma en 1711.² Se trata de una reelaboración 'de autor' de otro libreto (*A*) de finales del siglo XVII (1689), titulado *La fede ne' tradimenti*, escrito para los *convittori* del Collegio Tolomei de Siena.³ Compuesto, según

1 Esta contribución se inserta en el proyecto de investigación *Archivio del teatro pregoldoniano* (URL <http://www.usc.es/goldoni>) del Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-23663).

2 La *princeps* de *L'Anagilda* es de 1711 (Roma, Antonio de' Rossi), a la que siguen otras nueve en el siglo XVIII (cfr. Sartori 1990, pp. 195-196; Smith 2010, p. 36). Según Johnston, en cambio, la primera representación de *L'Anagilda* es de 1700: «Gigli's *L'Anagilda* proved to be his most popular work. Based on an episode in Spanish history, it was first set by Luigi Mancia in 1700, but was reset by many of the greatest composers of the late baroque including Carlo Francesco Pollarolo (1705), Antonio Caldara (1711) and the Neapolitan Domenico Sarro (1718), among some eight other composers» (2011, p. 63).

3 A la primera edición (Siena, Stamperia del Publico, 1689) dedicada al príncipe D. Domenico Rospigliosi, sigue otra del mismo año y del mismo impresor. Contamos, luego, con veintisiete impresiones hasta la mitad del siglo XVIII. El libreto se editó también en la colección *Poesie drammatiche del signor Girolamo Gigli Accademico acceso* de 1708.

señala Corsetti, «in cinquanta giorni», obtuvo «infinito plauso in Bologna, in Fiorenza ed in Mantova» (1746, p. 7). La obra del Gigli arriba a tierras españolas en 1739, con una representación dedicada a su alteza real doña Luisa de Borbón, princesa de Francia, que fatalmente cierra la actividad del teatro de los Caños del Peral por un largo período de tiempo. De este espectáculo nos queda, como era habitual, un impreso (C), publicado en Madrid el mismo año, que ofrece el texto en italiano y español, indicando el nombre del autor (Geronimo Gilli) y del traductor (don Pío Félix Quazza).

En esta contribución compararemos el desarrollo dramático y las arias de los tres textos a fin de 1) demostrar que el motivo de la inspiración ibérica de Gigli reside en la antinomia en la cual se debaten los protagonistas y que los añadidos cómicos son su aportación original principal; 2) verificar si el motivo caballeresco se trata, como sostiene Smith (2010), de manera paródica; 3) y finalmente, definir qué versión del libreto llega a España y qué relación tiene con las redacciones de autor.

2 La fuente histórica

El argumento de *A* y *B* se inspira en un episodio de la España medieval accesible al dramaturgo toscano en el tercer volumen de la *Historia de la perdita e riacquisto della Spagna occupata da' mori* del padre Bernardino De Rogatis, que se imprimió desde 1660 hasta 1718, año en que salió a luz el séptimo y último volumen. El núcleo dramático trae origen de las anécdotas acerca de la prisión del conde de Castilla y de su liberación a manos de la esposa, doña Sancha.

La ambientación histórica catapulta el lector-espectador a la España ocupada por los moros, en una época de frágiles equilibrios, de luchas intestinas y frecuentes refriegas, en las que se forjan los mitos caballerescos del Cid, del conde de Saldaña o de los siete infantes de Lara. Efectivamente, el protagonista principal es el célebre Fernán González, quien consiguió el título de conde de Castilla por sus victorias contra los sarracenos; se trata de un héroe hispánico celebrado por su valor y honestidad, a quien el padre De Rogatis, siguiendo sus fuentes, exalta debidamente. A su lado no desmerece, por las muestras extraordinarias de astucia y valentía mujeril, doña Sancha, hermana del rey Sancho de Navarra, una «donna che in un composto di perfezioni tutte segnalate ed eroiche non aveva altra imperfezione che il sesso» (De Rogatis 1664, p. 187).

La *Historia...* (1664, libros 3 y 4) relata cómo el rey navarro decide vengar la muerte del padre, ocurrida años atrás a manos del conde, atrayendo a su corte a Fernán González con el falso pretexto de concederle la mano de su hermana doña Sancha. A su llegada, lo encarcela, a traición. La prometida logra liberarlo de prisión, llevándolo a hombros, como ya hizo Eneas con Anquises. El trance del caballero que, por el impedimento de las

cadena, se encuentra imposibilitado para actuar como le correspondería será el *quid* de la lectura del texto. Durante la huida se produce otra situación ultrajante, a raíz del deseo lascivo de un cura. El obstáculo es sorteado airoosamente por la dama, quien, además, proporciona un medio de transporte a su prometido. En el relato histórico se narra también cómo nuevamente logra doña Sancha, ahora mujer del conde, liberar al marido de la cárcel leonesa. Estos dos últimos detalles son desatendidos en el melodrama que, como veremos, se ciñe al particular de las cadenas y a sus consecuencias.

La narración histórica proporciona a Girolamo Gigli una antinomia dramática, al oponer el amor y la honradez a la venganza y alevosía que dan principio a la acción. El título, de hecho, fija la atención en el binomio fe-traición, centrándose posteriormente en la figura de Anagilda, ejemplo de fe que supera el deseo de venganza y desagravia al ofendido. El conflicto, serio, adquiere más fuerza debido al enfrentamiento de sexos, que el dramaturgo duplica insertando en la ecuación a otra mujer, Elvira. De esta manera los protagonistas se configuran en dos damas: Anagilda, cuyo nombre «per miglior suono della musica» (Gigli 1711, f. 3r) sustituyó al de Sancha, y el personaje ficticio de Elvira, hermana de Fernando; y dos galanes: Garzia, rey de Navarra, y el conde de Castilla Fernando. El cambio de nombre de la protagonista debió inspirárselo la reina Anagilda, madre del heredero al trono Don Sancho, de la que trata De Rogatis en el primer volumen de su *Historia...*, pues ambas figuras comparten el prototipo de la mujer fuerte. Merece la pena abrir un paréntesis para recordar que también este personaje histórico tiene su espacio en escenarios italianos. El «drama per musica» *L'Anagilda* impreso en Venecia en 1735, por ejemplo, no se corresponde con la pieza de Gigli, sino es una versión dramatizada de los avatares del rey Sancho y de su madre supuestamente sacados «dalla famosa tragedia spagnola del celebre D. Pietro Calderon della Barca, intitolata il Don Sancho» (*L'Anagilda* 1735, f. A4r). La presencia de la reina Anagilda, sin embargo, puede retrotraerse, por lo menos, a 1686, año en que se publica *Il Roderico* (Lucca, per i Marescandoli, 1686) che dramatiza su historia.⁴

4 A este respecto cabe señalar que en el ejemplar de la Fondazione Cini de Venecia (RO-LANDI ROL 0750.01) hay anotaciones a mano en la cubierta y una de ellas señala como fuente precisamente la «Ist. Spagn. Del Rogatis. Vol. primo» (p. 6). Merecería la pena también verificar a qué personaje se representa en *L'Anagilda overo Il Rodrigo. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro del Falcone di Genova l'anno 1687* (Genova, Antonio Casamare, 1687), dos de cuyos ejemplares se conservan en la Biblioteca Universitaria de Bolonia, según la ya citada base de datos *Corago*.

3 Entre metáforas dramáticas y actitudes heroicas

El eje de la interpretación del melodrama reside en la situación anti-caballeresca en la cual se encuentra el protagonista masculino, quien, imposibilitado para actuar en defensa de su dama, está en baldía de los eventos. Los momentos más anti-heroicos se relacionan con la actuación varonil de Anagilda. El acto de llevar a hombros al amado, que podría perfectamente ser tratado cómicamente, confluye en ambos libretos (*A* y *B*) en la creación de una metáfora dramática (y lírica). Prevalece (y era de esperar) la antinomia entre lealtad y traición, entre amistad y enemistad que provoca el conflicto interior de los enamorados, por lo que, creo, disminuye el potencial paródico señalado por Smith. El binomio fe-traición proclamado desde el título hilvana los actos tanto de Anagilda como de Fernando y se extiende simétricamente también a la pareja secundaria.

Al haber sido causa de la prisión del amado, Anagilda ve menguar su justo deseo de venganza y aumentar su deshorna. Este sentimiento se expresa con claridad en un aria añadida en *B*:

La mia fede più fede non è,
ha perduto la chiarezza e candor.
Nel mio seno, ove corre al riposo
affidato l'ardor del mio sposo,
laccio infausto di morte si fe
ciò che nodo pareva d'amor. (Gigli 1711, p. 37)

El 'lazo' o 'nudo' de amor de la situación de origen se ha transformado en atadura real con la prisión del conde, y la dama, a pesar de haber sido involuntaria «esca amorosa», ve, por ello, su fe manchada. La imagen se renueva en la fuga que tiene lugar al final del segundo acto y prosigue en el último. Si durante su liberación Fernando hiere sin querer a la amada, lo que da pie a un intenso diálogo de amantes contrastados, en la subsiguiente escapada por el bosque, ambos compiten en sufrimiento: ella, por verle en cadenas; él, por haberla herido. De ahí otros añadidos musicales: el dúo de la segunda jornada (Gigli 1711, esc. VI, p. 41) y el aria de apertura añadida en la tercera (Gigli 1711, esc. VI, p. 67). Esta última focaliza la atención en los hierros que impiden al conde actuar. Smith se ha detenido en ella y, contrastando el texto con música, ha concluido que «Fernando remains musically heroic in the face of adversity, his physical imprisonment prevents him from accomplishing his designated part in the drama. Both librettist and composer thus satirize the role of the hero» (2010, pp. 48-48). Lamentablemente, no tenemos facultad para contrastar el texto con la música, elemento determinante para un correcto análisis del libreto, a pesar de haber revisado la edición de *B* junto con el texto de la

partitura, conservada en la Biblioteca Diocesana de Münster⁵ (cfr. Caldara, Gigli s.f.).

Catene del pié,
 or sí che mi siete
 d'impaccio penoso,
 or sì mi pesate.
 Soccorso, mercè:
 o voi mi tenete
 quel pié frettoloso
 o voi vi spezzate.
 Catene &c. (Gigli 1711, p. 67)

El aria se entona cuando, por un malentendido, Anagilda se aleja ofendida. No estamos en una situación de peligro, en la que el galán deba mostrar su heroísmo, sino en un clásico equívoco de comedia. Si hay que poner tacha a la actitud anti-heroica del conde, debemos acusarlo de desatender sus deberes políticos, de no clamar por la ofensa recibida. Y esto ocurre desde el principio y es meridiano en el aria, común a ambos libretos:

Questi ceppi e quest'orrore
 più terrore
 non han per me,
 ch'assai bello agli occhj miei
 è quel loco ov'io potei,
 idol mio, piacer a te.
 Questi &c. (Gigli 1689, p. 24; 1711, p. 52)

Liberado de los hierros por un pastor, Fernando recuperará su capacidad de actuar de manera heroica, a pesar de los intentos de Anagilda en disputarle el derecho a intervenir en el rescate de Elvira, ahora prisionera de Garzia. Con el desenlace se cierra el círculo y, al triunfar el Amor, las comprometidas cadenas se transmutan en los lazos matrimoniales celebrados en el coro final «Di catene, d'offese e d'inganni...» (Gigli 1711, p. 85).

La antinomia fe-traición de la que partimos tiene un correlato en otra, verdad-engaño, asignada a la pareja secundaria. Consideremos el disfraz de Elvira, recurso teatral corrientísimo para la creación de enredos. Para ir al rescate del hermano, la segunda dama se disfraza de moro, preguntándose cómo puede ser «immagine [...] d'una gran fede» (Gigli 1711, p. 41) el ir vestida como un infiel. Decidida a afrontar al rey, le

5 Münster, Diözesanbibliothek, Caldara, Antonio; Gigli, Girolamo. *L'Anagilda: o vero La fede ne' tradimenti*, Sant. HS. 801, s.f.

espeta: «fidati di tua frode, io di mia fede | mi fiderò, che spesso il ciel concede | punir l'inganno altrui con altro inganno» (Gigli 1711, p. 44). No duda, por lo tanto, en mentir al mentiroso para alcanzar su fin, y su discurso puede relacionarse con el alegato sobre la legitimidad del engaño (Gigli 1711, p. 35) que pronuncia el rey Garzia. Meridiana es, a este respecto, otra aria de Elvira añadida en *B*:

Dico il falso e dico il vero,
so ingannar e l'alma ho fida:
chiaro ho il cor, se 'l volto ho nero,
e son debole e son forte,
so temere e amar la morte,
sgrido e prego l'omicida.
Dico il falso &c. (Gigli 1711, p. 61)

La atribución del papel heroico a los personajes femeninos es praxis habitual en el Seiscientos. La idea expresada por Elvira de que también para las «donzelle ancor nasce l'alloro» participa de las virtudes «donesche» de reinas, Amazonas, mujeres varoniles y fuertes del teatro, no solamente del italiano. Y comparte también su destino, pues todas, inevitablemente, sucumben al amor. Este elemento, que debería considerarse a la hora de valorar el menor impacto de los personajes masculinos, se conserva con variantes en las tres versiones del melodrama como demuestran las arias siguientes:

Sa la femmina esser forte
se alla morte
incontro va,
e la rende meno ardita
no 'l periglio della vita,
ma la cura d'onestà.
Sa &c. (Gigli 1689, p. 15)

Il timor d'una donzella
non è mai timor di morte
e la donna è sol men
forte
per timor dell'onestà.
La conchiglia teme
anch'ella,
duro,
ma il fuggir fa più sicuro
il candor di sua beltà.
Il timor &c. (Gigli 1711, p. 34)

Costante il fiero aspetto
non sa temer la morte:
lo sa quest'alma forte,
questo mio cor lo sa.
Nel mio german ch'adora
vive quest'alma ogn'ora
senza sperar mai pace,

Constante el fiero aspecto
no teme de la muerte:
lo sabe esta alma fuerte
y también mi valor.
A mi hermano que adora
vive el alma deudora
sin esperar reposo

senza trovar pietà.
Costante &c.

y sin hallar piedad.
Constante &c. (Gigli 1739, pp. 34-35)

Y también fundamenta el debate interior de Anagilda, recalcado en otra aria añadida de *B*. Con «Cara man del padre esangue | dammi spirito alla vendetta» (Gigli 1711, p. 26) la dama clama venganza ante la estatua de su padre para reconocer en seguida que el corazón le dicta lo contrario: «Mentre impugno questa spada | il mio cor tengono a bada | un desio che chiede sangue, | un desio che dice aspetta. | Cara man &c.» (Gigli 1711, p. 26).

4 La representación española de 1739

El título de *C* es el de *La fede ne' tradimenti: Dramma per musica...* (*La fe en las traiciones: Drama en música...*), lo que invitaría a pensar que podría tratarse del primitivo libreto *A*. Sin embargo, el cotejo de los tres textos, si bien limitado a la distribución de las escenas y a las letras para la música (arias y dúos), revela que el texto usado es una edición contaminada de *A* y *B*. La versión para los escenarios españoles *C* refleja una distribución similar a la de *B*, pero desprovista de los *intermezzi*, y tiene la singularidad de concluir en el segundo acto una acción que en *B* se mantiene en suspenso con el fin de reanudarla al principio del tercero. A falta de un cotejo exhaustivo, merece la pena considerar que la edición de 1716 de *A* presenta arias que se añadieron en *B*, por lo que no parece descabellado suponer como antígrafo una edición de *A* publicada después de *B* que contamina ambos libretos. Si tomamos como piedra de toque, por ejemplo, el aria añadida en I, 11 de *B* «Tra nembo e procella», esta se encuentra en la edición florentina de 1718, pero no en la napolitana, que destaca además por tener dos personajes cómicos diferentes (Padiglio e Rosicca), y en la impresión de 1723; en cambio, las ediciones de 1721, 1732 y 1734 tienen en ese punto otro inserto musical, que tampoco se corresponde con el texto italiano de *C* («Tutti, o nemici miei»). Ciertamente, la peculiar transmisión textual del melodrama, repleta de reformas que reflejan espectáculo, ocasión, compositor y gusto musical diferentes, dificulta tanto la labor de edición como la reconstrucción de la fortuna escénica. Y tampoco ayuda no haber podido examinar todas las ediciones anteriores a 1739.

El espectáculo corrió a cargo de una compañía italiana y los intérpretes fueron Mario Bondichi, llamado Mariuccio (Fernando), Maria Marta Monicelli (Anagilda), Giacomina Ferrari (Garzia) y Virginia Monticelli (Elvira) que reflejan los timbre vocales de cada personaje (Gigli 1739). La música, según se indica, fue de varios autores. La acción se sustenta en los cuatro protagonistas principales, por lo que se desbrozan (pero debería identificarse el antígrafo para estar seguros) las comparsas y, sobre todo, la pareja cómica de Dorina-Grullo.

Cotarelo y Mori recoge los datos sobre la traducción de don Pío Félix Quazza «que se dice ‘vecino de esta corte’, pero que sin duda era italiano» (1971, p. 91). Su origen se delata aún más si atendemos a la traducción del texto, cuya finalidad, como es sabido, era de ofrecer un guion inteligible de la acción y la «parola cantata». No se trata, por lo tanto, de una versión muy esmerada por más que se intente ajustar el texto a la versificación, y en muchas ocasiones, el traductor esquivo los escollos lingüísticos de manera algo burda. Los límites de espacio nos impiden entrar en detalle sobre estos aspectos.

En *C*, como de costumbre, el texto fue adaptado (más bien recortado) para público español menos tolerante con los insertos musicales. Por ello, se redujeron drásticamente las arias, suprimiéndolas o transformándolas en recitativos, hasta dejar cinco en el primer acto, cinco en el segundo y seis, seguidos del coro final, en el último. Asimismo, se sustituyó la letra de muchas y se cercenaron también los recitativos.

Si atendemos a la interpretación de Smith (2010), Gigli, al reelaborar *La fede ne' tradimenti* en *L'Anagilda*, ataca los dictámenes estético-literarios de la academia Arcadia, uno de cuyos patrones era el príncipe Ruspoli, destinatario del espectáculo. La hipótesis se fundamenta precisamente en el tratamiento de lo cómico y en la parodia de lo heroico. Por un lado, la usurpación del papel del héroe por parte de la mujer, la adición de personajes y escenas cómicas (las secuencias y los *intermezzi* protagonizadas por Dorina y Grullo) y la creación de nuevas arias aumentan el mestizaje serio-cómico, contra cuyo uso iba la Arcadia. Es indudable que los interludios de *B* y las arias no encajan con la estética arcádica (Smith 2010, pp. 37, 40 y 46), pero todos estos ingredientes se corresponden con los del teatro «spagnoleggiante» del Gigli y del propio género melodramático. Dudamos si su utilización para este espectáculo deba considerarse prioritariamente como un ataque directo hacia las ideas renovadoras de la Arcadia, de la cual Gigli fue expulsado solo en 1720; más bien parece el atento y experto uso de una fórmula dramática, de por sí, serio-cómica, que ha sido en sus inicios blanco de las poéticas tradicionales como, ahora, de las arcádicas. No es inverosímil que Gigli, cuya polémica personalidad se manifestó contra jesuitas, *cruscanti*, hipócritas, curas y académicos – testimonio de ello son los escándalos de muchas de sus obras –, pueda expresarse en este melodrama en contra de la Arcadia. Ello no obstante, no creo que sea esta la lectura correcta. No veo en la *L'Anagilda* (*B*) una parodia caballeresca, como tampoco en *La fede ne' tradimenti* (*A*).

5 Peso y valor de la comicidad

Para calibrar el peso cómico (o si se quiere, anti-heroico) de *B* frente a *A*, son más importantes las intervenciones de Dorina y Grullo, quienes invierten el registro lingüístico-literario elevado de los señores y exponen su peculiar visión de cortejo y del matrimonio. La aparición en escena de Dorina ocurre precisamente después del soliloquio heroico de Anagilda, quien se debate entre su amor por Fernando y el deseo de venganza (cfr. «Quella man che m'ha tradita», Gigli 1711, p. 17). La secuencia nos presenta a una criada coqueta que pretende competir en belleza con las demás «damigelle». Está delante del espejo, empolvándose, disimulando la marca de nacimiento que le legó su madre por comerse un «migliaccio», poniéndose carmín y lunares, y alabando su belleza con la graciosa aria «Occhi neri, | occhi folletti, | diavoletti, | tentatori...». Su deuteragonista es Grullo, cuyo nombre ya anuncia su carácter. Estamos ante el tipo del viejo enamorado, estúpido y avaro, cuyos defectos serán usados por la maliciosa Dorina con el fin de postergar sus esponsales. He aquí una mujer tramoyista, quien mantiene al «pazzo Grullo» en sus redes («È grosso il merlotto, | è preso ed è cotto, | ma penne non lassa. | Le penne vogl'io | che il merlo è stantio. | È duro e trapassa») y logra incluso que desembolse algún dinero.

Las secuencias cómicas de Dorina y Grullo que, recordemos, no aparecen solo en los intermedios, sino también dentro del melodrama, están muy bien logradas. Sin embargo, suelen eliminarse en la mayoría de las ediciones posteriores a la *princeps*, y esta supresión debe considerarse a la hora de valorar el alcance cómico del libreto representando en España. Más precisos seríamos si dijésemos que no tenemos constancia de los intermedios de los libretos sucesivos a *L'Anagilda*, que debían ser el principal aporte cómico del drama; ello no obstante, nos parece significativa la eliminación de los criados de la propia obra.

6 Conclusión

Aunque este análisis adolezca de la falta de una confrontación entre la «parola cantata» y la música, la reelaboración de *A* en *B* inserta personajes cómicos e *intermezzi* que promueven un contrapunto cómico, que es, en mi opinión, muy contenido y puntual; por otro lado, amplifica las pasiones de los personajes elevados con la adición de arias.⁶ El movimiento dramático

6 Frente a la convencionalidad de algunos recursos del género presentes en *A* y *B* (doble pareja, lugares dramáticos, final feliz, peripecias, etc.), merece la pena resaltar este interés por el conflicto interior de los protagonistas, por un dilema que en *B* se enfatiza a través de las arias. Predilección similar se encuentra también en otros libretistas contemporá-

se ajusta entonces a cuanto aconsejaba Pier Jacopo Martello en *L'impostore* a propósito del segundo acto del melodrama:

Le passioni sien varie, ed opposte. Se puoi, l'odio si contrapponga all'amore, l'amore all'odio. L'ira vi abbia ancor la sua parte; ma l'amorosa passione di tutte le altre trionfi; e le altre non servano che a far spiccar questa, la quale, essendo la più comune a tutti gli uomini, si vede rappresentata più volentieri. (citado en Gronda 1997, p. XXVI)

Por esta razón, el tema histórico debió interesar al comediógrafo italiano, quien lo reforzó con una segunda pareja. Al llegar a España el elemento cómico originario pierde su valor. Las dos escenas de Dorina y Grullo no figuran y, pese a que la costumbre editorial no siempre ofrece los intermedios, estos con toda probabilidad ya no serían los de Gigli. En España disminuye también la parte mélica, que, sin embargo, sigue destacando el contraste de pasiones. Aún así, el estilizado libreto confirma su eficacia escénica, así como lo demuestra el hecho de que circula por Italia y Europa con otro título, cual tosca manera de contrahacer un texto: sabemos que en 1700 *A* se representa en Milán con el título de *L'innocenza difesa*, de la que da constancia al propio autor Ludovico Muratori (cfr. Favilli 1907, p. 213), y en 1734 *B* se representa en Londres con el título de *Fernando* (Londra, per Sam. Aris.).

Bibliografía

- Agieo, Oresbio [Corsetti, Francesco] (1746). *Vita di Girolamo Gigli sanese detto fra gli Arcadi Amaranto Sciaditico...* Firenze: Stamperia all'insegna di Apollo.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1917). *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- De Rogatis, Bernardino (1664). *Historia della perdita e riacquisto della Spagna occupata da' mori*, vol. 3. Venezia: Guerigli.
- Favilli, Temistocle (1907). *Girolamo Gigli senese nella vita e nelle opere: Studio biografico-critico con appendici di documenti inediti e di ricerche bibliografiche*. Rocca S. Casciano: Licinio Cappelli Edit. Lib. di S.M. la Regina Madre.

neos - como, por ejemplo, Antonio Salvi (cfr. Giuntini 1994) - y se debería relacionar con la plaza de recepción del *dramma per musica* y con la evolución del género melodramático entre finales del Seiscientos y principios del siglo XVIII. La misma reflexión es aplicable al análisis, aquí forzosamente somero, relativo al ajuste del elemento cómico.

- Gigli, Girolamo (1689). *La fede ne' tradimenti: Dramma per musica fatto cantare da' SS. convittori del nobile Collegio Tolomei di Siena pel Carnevale di quest'anno 1689*. Siena: Stamperia del Publico.
- Gigli, Girolamo (1711). *L'Anagilda: Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro domestico dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Principe di Cerveteri pel Carneval del 1711*. Roma: Antonio de' Rossi alla Chiavica del Bufalo.
- [Gigli, Girolamo] (1739). *La fede ne' tradimenti: Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Teatro de los Caños del Peral in quest'anno 1739... / La fe en las traiciones: Drama en música, que se ha de representar en el nuevo Regio Coliseo de los Caños del Peral, en este año de 1739...* Madrid: s.n.
- Giuntini, Francesco (1994). *I drammi per música di Antonio Salvi: Aspetti della 'riforma' del libretto nel primo Settecento*. Bologna: Il Mulino.
- Gronda, Giovanna (1997). «Il libretto d'opera fra letteratura e teatro». In: Gronda, Giovanni; Fabbri, Paolo (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*. Milano: Mondadori, pp. XI-LIV.
- Johnston, Keith James (2011). *È caso da intermedio! Comic Theory, Comic Style and the Early Intermezzo* [PhD dissertation] [online]. Toronto: University of Toronto. URL <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/31793> (2014-07-01).
- L'Anagilda: Drama per musica da rappresentarsi nel famoso Teatro Tron di San Cassiano nel Carnovale dell'anno 1735* (1735). Venezia: Marino Rossetti.
- Sartori, Claudio (1990). *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo: Bertola & Locatelli Editori.
- Smith, Ayana (2010). «The Mock Heroic, an Intruder in Arcadia: Girolamo Gigli, Antonio Caldara and *L'Anagilda* (Rome, 1711)». *Eighteenth-Century Music*, 7 (1), pp. 35-62.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Vida privada e imagen pública

Isabel de Borbón y la corte literaria de Felipe IV

Carmela Mattza

(Louisiana State University, USA)

Abstract «On the Death of Isabel of Borbón» is perhaps the best written testimony of Queen Isabel's love for the arts and letters. This poem, in all likelihood penned by Philip IV to honor Isabel's life, is composed of eight *decimas* and the last verse of each is also the title of a Spanish Golden Age *comedia*. Although the special delight that Isabel found in the literature and fine arts of her time is well recognized, today we still know little about the extent and quality of that fondness, in particular, the relationship she may have established with the most famous and favored writers in the Court of the Planet King. This paper offers a first glimpse into how Isabel de Borbón is represented in the poem, paying special attention to two *comedias* mentioned in it: *Los dos amantes del cielo* and *Amigo, amante y leal*, both by Don Pedro Calderón de la Barca.

Keywords Queen Isabel de Borbón. Philip IV. Spanish Court Poetry. Eulogy. Public-Private relation.

Quizás sea el poema atribuido a Felipe IV «A la muerte de Isabel de Borbón»,¹ el testimonio lírico que mejor represente no sólo la afinidad de Felipe IV por la comedia aurisecular sino también la de su primera esposa. En este poema donde se rinde tributo a la reina, cada una de las once décimas que lo componen termina con un verso que es el título de una comedia escrita por reconocidos escritores del siglo XVII, tales como Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán, Juan Ruíz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Agustín Moreto, Francisco Rojas Zorrillas, Luis Bermúdez de Belmonte, Jerónimo de Cáncer y Velasco, Juan de Mato y Frago, Juan de Zavaleta y Agustín de Salazar y Torres. De esta composición dio primero noticia Adolfo de Castro quien hacia mediados del siglo pasado la descubrió dentro de un códice que se encontraba en la que en ese entonces se llamaba Biblioteca Regional de Cádiz. Estas comedias que se citan en el poema son:

- *Lo que son juicios del cielo* por Juan Pérez de Montalbán
- *Mudarse por mejorarse* por Juan Ruíz de Alarcón

1 El poema aparece en el vol. 2 de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (Castro 1857, 2: pp. 151-152).

- *Los dos amantes del cielo* por Pedro Calderón de la Barca
- *El amante más leal*²
- *También se ama en el abismo* por Agustín de Salazar y Torres
- *Cumplir dos obligaciones* por Luis Vélez de Guevara
- *En riesgo luce el amor* por Luis Belmonte de Bermúdez
- *Reinar después de morir* por Luis Vélez de Guevara
- *Oponerse a las estrellas* por Juan de Mato Fragoso, Antonio Martínez y Agustín Moreto
- *Hacer remedio el dolor* por Jerónimo de Cáncer y Velasco, Don Juan de Mato y Fragoso y Agustín Moreto
- *La mas hidalga hermosura* por Tres ingenios (Pedro Calderón de la Barca, Francisco Rojas Zorrillas, y Juan de Zavaleta).

Al estudiar el poema se vuelve evidente que su composición ocurre quince o veinte años después de la muerte de la reina ya que Agustín de Salazar y Torres, quien escribe *También se ama en el abismo*, nace en Soria en 1642, dos años antes de la muerte de Isabel de Borbón. Su obra mencionada en el poema es una zarzuela que dedica a Mariana de Austria y no aparece impresa hasta 1672 en *Parte treinta y ocho de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*.³ Pero la comedia de Salazar no es la única que se escribe después del 6 de octubre de 1644, día en que se cierran todos los teatros a causa del fallecimiento de la reina Isabel de Borbón. Gracias a los trabajos de María Luisa Lobato, sabemos que *Oponerse a las estrellas* fue compuesta por Agustín Moreto en colaboración con Juan de Mato Fragoso y Antonio Martínez en 1648, pero aparece impresa solo en 1652 (2010, p. 58). Asegura también la investigadora que *Hacer remedio el dolor*, la comedia de Moreto en colaboración con Cáncer de Velasco, tendría que ser anterior a la muerte de Cáncer en 1655 (p. 77). Para Cruickshank, *La más hidalga hermosura*, compuesta por los tres ingenios Calderón, Rojas y Zavaleta no se escribió hasta finales de 1645 y las primeras noticias de su representación son de 1652.⁴ Pero según el mismo Cruickshank, siguiendo a Hillborn, el año de la composición final de *Los dos amantes del cielo* no sería posterior a 1636, mientras que *Amigo, amante y leal* (suponiendo que esta sería la aludida como *Amante más leal* correspondería a 1631.

Hay además noticia aunque discutible de que algunas de las comedias mencionadas en el poema se representaron mientras la reina Isabel de

2 En su comentario al poema, Adolfo de Castro (1857) afirma que no haber encontrado documentación sobre *El amante más leal*. Hasta la fecha tampoco he podido encontrar ninguna referencia sobre esa comedia. Sin embargo, pienso que bajo este título en realidad se está haciendo referencia a la comedia calderoniana, *Amigo, amante y leal*.

3 Cfr. Pannarale (2011, p. 361).

4 Para detalles véase Cruickshank (2011, 2009).

Borbón vivía como, por ejemplo, 1) *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara compuesta hacia 1640 e inspirada en la vida de Inés de Castro (Davies, 23-24) y 2) *En riesgo luce el amor* de Luis de Belmonte Bermúdez cuya fecha de composición no se ha determinado con exactitud todavía.

También cabe comentar que de *Cumplir dos obligaciones* no hay un impreso hasta 1654, pero tiene que ser anterior a 1644, año de la muerte de Vélez. La comedia de Juan Pérez de Montalbán, *Lo que son juicios del cielo* aparece en *Primero tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán* publicada en 1635.⁵ La comedia más temprana o antigua de todas las mencionadas en el poema es la comedia de Juan Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse* que aparece publicada en 1628.⁶

La autoría del poema que comentamos es ciertamente materia de discusión y mayor investigación. Además, si tenemos en cuenta la fecha de composición de las mismas es altamente dudable que su aparición sea contemporánea con la publicación de las relaciones sobre los funerales de Isabel de Borbón o con la mayoría de relaciones, elegías o dedicatorias que se publicaron con motivo de su muerte que aparecen desde 1644 hasta 1649. En todo caso, queda claro que el tono laudatorio del poema gira en torno al amor que la voz lírica describe por la reina. Es un amor sublime e incondicional que a pesar del dolor que la quiebra busca superarse a sí misma. Así, cada décima del poema describe ese querer por la soberana y esas descripciones no son necesariamente abstractas o conceptuales sino que en algunos casos se puede hallar correspondencia con al menos uno de los jeroglíficos que se colocaron en la iglesia de los Jerónimos para los funerales de la reina. Así por ejemplo, la séptima décima habla de la reina en términos de brillo, radiante luz, y antorcha del amor que sostiene a la voz lírica una imagen que corresponde con el jeroglífico XIV:

S. pintó la luna hermosa, y resplandeciente
 en medio del cielo y en la tierra muchos pueblos.
 La letra latina de Lucrecio:
 Luna Gubernatrix.
 La castellana:
 Supo en ausencia del Sol
 Con las leyes de su imperio,
 Da luz a tanto hemisferio. (León Pinelo 1645, pp. 26-27)

Pero es importante no perder de vista la asociación entre el contenido de la décima y el último verso de misma que es en sí el título de una comedia aurea. Es así como la voz lírica amplifica de manera hiperbólica el sentido

5 Cfr. Rubiera (2011, p. 75).

6 Cfr. Montero (2011, p. 324).

y significado del sentimiento expresado en cada décima. Al analizar cada una es fácil notar que el título de la comedia no sólo resume contenido de la décima sino que busca ampliar el homenaje, no se trata de un homenaje puramente lírico, es también el homenaje mostrando que lírica y drama son partes de una misma naturaleza y oficio.

Pero aun si como punto de partida para este estudio, se asumiera que su único propósito es la autopublicidad, propaganda y/o el deseo de reconocimiento a Felipe IV (y no tanto a Isabel de Borbón) por su apoyo a las artes, especialmente al teatro, creo que las comedias citadas en el poema pueden ofrecernos ciertas pistas desde donde estudiar las interacciones entre el ámbito de lo político y las artes en la corte de Felipe IV. Estas interacciones se convierten en maneras o formas de acercamiento al poder político. Al revisar los nombres de los escritores cuyas comedias se mencionan, Pedro Calderón de la Barca y Vélez de Guevara son dos de los fácilmente identificables dentro de la corte de Felipe IV por los servicios que van a prestar, y por los que ganarán la simpatía del conde-duque de Olivares. Por eso, y a pesar del sentimiento de dolor que celebraciones como los funerales siempre despiertan, las exequias por la muerte de la consorte de Felipe IV no serán una excepción como espacio y ocasión para el encuentro entre arte y política.⁷ Por el contrario, los funerales sean o no reales cada vez más van a convertirse en ceremonias de reconocimiento para el que la da y para el que la recibe. Así pues, si la muerte de Lope de Vega motiva a Gabriel de Moncada a componer la comedia *Las honras de Lope de Vega en el Parnaso*, una comedia de homenaje a la figura y fama del Fenix de los ingenios y que fue el tema de la presentación de Alejandro García Reidy durante este congreso, los funerales de Isabel de Borbón también dan ocasión a la composición de una comedia, en este caso, la comedia fue escrita por Francisco de Medrano, el director de la Academia de Madrid y a quien Anne Cayuela se refirió durante la primera plenaria de este congreso y nos permitió entender mejor su posición en términos de autoridad y poder dentro de su círculo literario.⁸

Pero el poema que vengo comentando también despierta otras inquietudes. Es interesante notar que al menos dos de los doce escritores aludidos a través de sus comedias en el poema dedicado a Felipe IV van a componer elegías a la muerte de la reina Isabel y ellos son Juan de Matos y Frago y Jerónimo Cáncer de Velasco. Sobre la elegía de Matos

7 Véase, por ejemplo, Romero-Díaz (2010).

8 El título de esta comedia religiosa que se publicó en Madrid en 1645 es: *El nombre para la tierra y la vida para el cielo. Triunfo de la justicia. empresa grande. Emblema misterioso. Inscrición peregrina. Jeroglífico claro. Asunto heroico. En representacion castellana, que consagra a la majestad de don Felipe de Austria nuestro señor, cuarto de este nombre, rey máximo de las Españas, monarca de dos imperios, para las honras de la reina nuestra señora, siempre augusta, Fénix inmortal, Isabel de Borbón* (Medrano 1645).

y Fragoso tengo noticias gracias a de la Barrera pero aún no he podido localizar el texto. De la compuesta por Cáncer existe una suelta impresa en la Biblioteca Nacional. Muchos poemas, especialmente sonetos por autores menos conocidos aparecen en las muchas relaciones sobre las pompas funerales realizadas en muchas ciudades. También se dan composiciones más extensas como *El Cristal mas puro representando imágenes de divina y humana política, para exemplo de príncipes, labrado de las acciones heroicas de Doña Isabel de Borbón, reina de España, de feliz memoria*, por Joseph Micheli y Marquez y *Nenia* un poema acróstico de Manuel de Faria e Souza. Finalmente a toda esta producción hay que añadir las muchas relaciones y elegías que los clérigos en diferentes ciudades dentro y fuera de España, en las Américas y Europa escriben sobre la reina (estoy pensando en las relaciones que provienen de clérigos como Juan de Palma, el confesor de la reina y ajeno a circulo de las 'letras profanas').

El estudio de diversos ejemplares provenientes de ambos grupos hace fácil notar que la muerte de la reina Isabel de Borbón fue ocasión para que los poetas ofrecieran una imagen de la reina que en cierta medida se diferencia con la ofrecida por los clérigos. Las relaciones y dedicatorias de los clérigos como, por ejemplo, Juan de Palma buscan mostrar a la reina como 1) la perfecta creyente, es decir como mujer prudente, piadosa, devota, generosa, silenciosa, 2) esposa fiel y 3) madre ejemplar para sus hijos, y en el caso de las relaciones provenientes de las Américas, se pone énfasis en una cuarta característica: su capacidad de gobierno. Las relaciones producidas en la península destacan principalmente la vida extremadamente piadosa de Isabel. Por eso resulta interesante contrastar estas relaciones y composiciones líricas con la que ofrecen los hombres de letras o literatos pues a través de metáforas cargadas de un simbolismo mitológico clásico grecolatino, ellos nos ofrecen una imagen de una soberana llena de vida, capaz de actuar y ejecutar tanto en el ámbito de lo doméstico como de la esfera pública. Isabel se presenta en este sentido no sólo como la madre doméstica sino como la madre de la *res publica*.

La singularidad de la figura de Isabel queda bien descrita en el siguiente fragmento tomado de *El Discreto* de Baltasar Gracián donde explica el epíteto de deseada que la reina recibió:

Y porque no apelemos siempre de prodigios a la antigüedad, ni mendiguemos lo heroico de lo pasado, veneró moderna la admiración y celebró el universal aplauso en su punto, digo en su extremo, esta galante prenda en la católica, en la heroica y también grande la Reina nuestra señora, *doña Isabel de Borbón*, aquella que, no ya prosiguió, sino que adelantó la gloria del renombre y la felicidad de los aciertos de las Isabeles Católicas de España. Entre singulares muchos coronados reales, *sobreostentaba un tan bizarro modo, un tan soberano agrado, que, de robar los corazones de sus vasallos, llegó a hechizar los afectos;*

más recababa una humanidad suya que toda una real divinidad. Obró mucho en poco tiempo, vivió plausible, murió llorada. Envidiáronla, o la muerte el alzarse con el mundo, o el Cielo lo ángel y lo santo. Arrebatáronla entrambos a nuestra mejorada dicha, consiguiendo acá el renombre de deseada, que es el primero en las reinas, y allá la gloria, que es la última felicidad. (Gracián [1646] 1993, p. 173; énfasis del Autor)⁹

Afirma Gracián que Isabel obró mucho en poco tiempo y que su muerte bien puede entenderse como el resultado de la confrontación entre dos fuerza distintas o contrarias: la temporalidad de la vida terrenal y el cielo o la vida celestial. La muerte de Isabel se explica por la confrontación entre estos dos aspectos al parecer irreconciliables en la vida humana. Ahora bien, la humanidad que Isabel mostró hacia sus súbditos, es decir, el afecto y la compasión que mostró en su conducta pública se materializan en actos como la fundación del Patronato Real hasta la construcción de hospitales para soldados y orfanatos para niños huérfanos a quienes se les educaría en el arte de la navegación. A todos estos proyectos, la reina le mostró mucha atención y dinero como lo revela su primer testamento. Esta conducta de Isabel unida a su gran piedad le permitió recibir el adjetivo de divina, por llegar a ser en la tierra ejemplo de conducta pública y devoción. Esta es una imagen que se repite en la «Canción a la muerte de la reina Isabel de Borbón» de Jerónimo de Cáncer y Velasco.¹⁰ En el testimonio de Velasco, la belleza física de Isabel se ve primero relacionada con su condición humana (*vanitas*), mientras que sus acciones permiten la relación con lo divino en cuanto que ella con su testimonio de vida supo dar luz como el Sol, pero sin llegar a serlo, es decir como Aurora

*I porque su pesar mejor se entienda
En todas las estancias que el Sol dora,
Solo le escuche el llanto de la Aurora.*

Murió Isabel, vacando a la diadema
Aquella regia parte que ocupaba
Una de las dos frentes que ceñía,

9 En este pasaje nuevamente llama a Isabel, la deseada: «Son las paradojas monstruos de la verdad, y un extraordinario y más de ingenio, alguna vez se recibe bien: en ocasiones grandes ha de ser el pensar grande. Por una plausible paradoja dio principio a su grave y docto sermón el ilustrísimo señor don fray Gregorio de Pedrosa, de la Orden de San Jerónimo, obispo de Valladolid, predicador primario de los reyes de España por lo docto, grave, ingenioso y bien dicho de su doctrina, digo al que predicó en las honras de la reina nuestra señora, doña Isabel de Borbón, la Deseada» (Gracián [1648] 1993, p. 483).

10 Jerónimo de Cáncer y Velasco. *Canción en la muerte de la augustísima Reina de España, Doña Isabel de Borbón*. En Madrid. Año de 1645. Madrid, Biblioteca Nacional, Signatura, VE /163/25.

Cuya mitad pesada aunque suprema,
 Con la alegre semblante la llevaba
 Y toda con las manos la tenia:
 Todo faltó aquel día:
 Suba el llanto, repito y si encontrare
 El afecto amoroso
 De tu constante como grande esposo
 (Cáncer y Velasco 1645, f. 4r; énfasis de la Autora)

Llegue junto con él no se repare
 Llegue dio otra vez sin diferencia
 Y pues el cielo el verla nos difiere
 Encuéntrela el amor como pudiere
 Murió Isabel, sin duda que la muerte
 Temblando la cuchilla rigurosa
 Dudó al herirla en postrer desmayo
Mas que mucho que dude el golpe fuerte
Si buscando la humana, la halló rosa,
Y con otra segur se tronca el Mayo
Con uno y otro rayo,
Estrella justamente la juzgaba,
Y el brazo detenía
 Mas que era Isabella que emprendía
 Nuestro mismo lamento la informaba
 Nuestra ignorante pena la previno
Pero no le dio fuerzas al destino
Que quien como a Isabel así la guella
No la librara como flor, ni estrella.
Diga Filipo, si alivio suave
 (Sin que el afán el animo interrumpa)

La carga de la inquieta monarquía
Pues tanto entregó el hombro al peso grave,
 Que el cetro que le dieron para pompa
 De arrimo solamente le servía
 Si el pueblo la quería
 El llanto lo refiera, que ya inunda
 La tierra lastimada (f. 4v; énfasis de la Autora)

Como Gracián, Jerónimo Cáncer de Velasco afirma que entre las muchas características notables de la reina Isabel se destacaba especialmente uno, y era su brillante modo o personalidad que claramente se veía materializada en su amabilidad o capacidad para ser amada. Esta cualidad para Gracián se traduce en la habilidad de Isabel «para robar corazones»

y «hechizar los afectos», características que inmediatamente evocan en la memoria a las figuras mitológicas de Venus (Afrodita), Calipso y Circe. Las dos últimas están genealógicamente relacionadas con la diosa del amor y por supuesto con la idea del amor como el encanto o hechizo que esclaviza a la razón y la voluntad del héroe u hombre de armas como les sucede a Ulises y Eneas. Las narrativas que acompañan a estas figuras mitológicas son el núcleo de muchas comedias áureas como *El mayor encanto amor* (1636) de Calderón de la Barca, por ejemplo. Pero además en la canción de Jerónimo Cáncer de Velasco, la reina Isabel de Borbón es saludada a través de versos que hacen referencia a Aurora, Flora (Rosa) y Palas o Minerva y este tipo de metáfora y saludo también aparece en muchas comedias de Lope de Vega y Calderón de la Barca para saludar a una dama de la corte. En el caso del corpus calderoniano este tipo de saludo aparece en otras obras como, por ejemplo, *La vida es sueño* (1636) cuando Adolfo recién llegado a placio saluda a Estrella:

Y así os saluda, señora,
Como a su reina las balas,
Los pájaros como a Aurara,
las trompetas como a Palas
Y las flores como a Flora.
porque sois burlando el día:
que ya la noche destierra,
Aurara en el alegría,
Flora en paz, Palas en guerra,
y Reina en el alma mía. (Morón 1980, vv. 485-494)

Pero también aparece en *El mayor monstruo del mundo*, obra que para Rosa María Álvarez se compone entre 1632 y 1634 (1997, p. 497). En esta comedia, las figuras mitológicas Flora y Aurora son utilizadas por el Tetrarca Herodes para dirigirse a Mariene, su consorte. En este parlamento con el que se inicia la comedia, el Tetrarca quiere saber los motivos de la tristeza de la reina:

Hermosa Mariene.
[...] no con tanta tristeza
turbes el rosicler de tu belleza:
¿Qué deseas? ¿Qué quieres?
¿Qué envidias? ¿Qué te falta? Tú no eres
querida gloria mía?
Reina en Jerusalén su Monarquía,
[...] que al triunfo llega el día venturoso,
¿no estás de mi adorada?
De mis gentes, ¿no estas idolatrada?

¿No habitas esta quinta
 que sobre el mar de la fe el cielo pinta?
 Pues no tan fácilmente
 se postre todo el Sol a un accidente;
 liberal restituya tu alegría
 su luz al alba, su esplendor al día,
 su fragancia a las flores,
 al campo sus colores,
 sus matices à Flora,
 sus perlas al Aurora,
 su música a las aves,
 mi vida a mi, pues con discursos graves,
 a celos me ocasionan tus desvelos,
 no sé que más decir, ya dije celos. (Valbuena 1959, 1: p. 442)

Ahora bien, un saludo similar, pero en un contexto diferente, lo encontramos en *Los dos amantes del cielo* (1636), una de las comedias mencionadas en el poema atribuido a Felipe IV y con la que inicié esta presentación. Crisanto, uno de los enamorados protagonistas, confesando no saber con exactitud cómo dirigirse a la bella Daría, le pide disculpas de antemano e inicia un saludo cuya retórica tiene como fin encontrar una respuesta a la pregunta acerca de con cuál de todas las divinidades, ella podría ser mejor comparada:

Atrévanse mis desvelos,
 à saber si sois, señora,
 de aqueste Cielo la Aurora,
 la Palas desta campaña,
 la Iuno desta montaña,
 destes jardines la Flora.
 Para que sepa primero
 con qué estilo hablar podrá
 muda mi voz, aunque ya,
 que me lo digais no quiero:
 Porque si en vos considero
 perfección tan soberana,
 hermosura tan ufana,
 que Deidad os publicais,
 Diana sereis, pues estais
 en los bosques de Diana. (Valbuena 1959, 1: p. 778)

Y Daría como vemos en los siguientes versos responde en términos muy parecidos a los de Estrella cuando recibe el saludo de Astolfo:

Si vos para hablar conmigo,
quereís saber quien soy yo,
yo para hablar con vos no,
cuando à responder me obligo:
haciendo al Cielo testigo
de mi rigor; y así, quien
sois vos, altiva no es bien
preguntar, porque me oigáis,
pues quien quiera que seáis,
he de hablaros con desdén.
Y asi, Caballero, os pido,
que aqueste lugar dejeís,
y en la soledad me deis
el que yo hasta aquí he tenido. (Valbuena 1959, 1: p. 779)

Estas comedias de Calderón que acabo de comentar fueron compuestas originalmente entre 1626 y 1643 y en todas ellas, a la dama o heroína se le recuerda que, a pesar de todo el ingenio que posea, en ella finalmente no recae la última palabra o decisión. Las comedias no sugieren que el exceso de ingenio y valor en las damas no sea apropiado, sino que ese ingenio y valor se ve puesto en peligro o destruido por el ímpetu que las hace arrojar a la aventura sin considerar todos los inconvenientes y consecuencias, como le sucede al personaje Flor de Lis en el *Jardín de la Falerina* (1648).

Quisiera comentar una última cuestión a modo de comentario y conclusión para esta presentación. Aunque no todas las comedias mencionadas en el poema «A la muerte de Isabel de Borbón» fueron representadas frente a la reina, estas comedias tienen como común denominador el saludo a través de los símiles de Aurora, Flora y Palas, temas propios del *speculum reginae* y la representación de la imagen de la reina como una mujer sabia no solo por su prudencia sino por su conocimiento. En el caso de la reina Isabel se sabe que ella trajo consigo su biblioteca personal, la que luego abandonó por encargo de sus confesores (cfr. Hoffman 2011, pp. 100-101).

Isabel de Borbón se abrió paso en la corte a través de decisiones firmes y actos caritativos. Esta conducta le abrió las puertas para que sus súbditos vieran en ella una similitud con la divinidad imaginada para la persona del rey. Pero la cercanía y el deseo de identificación de la divinidad del rey con el de la reina supondría la usurpación del lugar del primero por parte de la segunda. Una situación a todas luces intolerable. No olvidemos que el mando del rey en la España de los Habsburgo es visto como divino, «un dios humano» como el propio Calderón de la Barca se encarga de transmitirlo con claridad en el auto sacramental *El nuevo palacio del Retiro* (1634), donde además se deja dar a entender que este «dios humano» encuentra su apoyo y administrador de confianza en el privado, el Conde-

Duque de Olivares.¹¹ Estas comparaciones también parecen confirmar los rumores que existían no sólo sobre la gran influencia que el Conde-Duque de Olivares parecía ejercer sobre el rey sino también sobre la tensa relación existente entre el valido y la reina. En todo caso, lo importante es notar como en todas ellas, a la dama o heroína se le recuerda que, a pesar de todo el ingenio que posea, en ella finalmente no recae la potestad de ejercer la decisión final.

Espero que este rápido recorrido les haya permitido notar el porqué me resulta especialmente llamativo que estos poemas analizados destaquen en términos de un amor incondicional los rasgos humanos, la humanidad de un personaje público cuyo estatus era considerado casi divino. Los poemas nos hablan no solo de su belleza espiritual sino también física, de sus gustos y el gusto que por ella mostraban sus súbditos, y por supuesto de su inteligencia, el que es visto como resultado del ejercicio de la prudencia pero también del *ingenio*. No en vano recibió el título de reina sabia y hoy sabemos que ese título lo recibió gracias a su inteligencia para gobernar en los asuntos de la corte. El deseo de emulación por parte del poeta se encuentra no sólo en su deseo de rendir tributo a la reina sino de acercar su arte al de la reina. Sea quizá esa la razón por la que bajo el nombre «un ingenio de la corte» se publicaron estas décimas «A la muerte de Isabel de Borbón».

Bibliografía

- Cáncer y Velasco, Jerónimo de (1645). *Canción en la muerte de la augustísima Reina de España, Doña Isabel de Borbón*. Madrid.
- Castro, Adolfo (ed.) (1857). *Poetas liricos de los siglos XVI y XVII*. 2 vols. Madrid: Rivadeneyra.
- Cruickshank, Don W. (2011). «Pedro Calderon de la Barca». En: Pou, Pablo Jauralde (ed.), *Diccionario Filológico de Literatura Española*. Madrid: Castalia, pp. 172-232.
- Cruickshank, Don W. (2009). *Don Pedro Calderón*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies, Gareth, A. (1983). «Luis Velez de Guevara and Court Life», In: Peale, George; Blue, William R. (eds.) *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Greer, Margaret (2006). «Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo palacio del Retiro y El mayor encanto, amor*». En: García Lorenzo,

¹¹ Según Margaret Greer, en este auto-sacramental, de manera alegórica Calderón «santifica la estructura política de la monarquía española, al igualar a Felipe IV con Dios en su papel de valedor de la Fe en la tierra» (2006, p. 189).

- Luciano (ed.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Madrid: Fundamentos, pp. 181-202.
- Gracián, Baltasar [1646] (1993). «El Discreto». En: Gracián, Baltasar, *Obras Completas*, vol. 2. Edición de Emilio Blanco. Madrid: Turner. Biblioteca Castro, pp. 91-199.
- Gracián, Baltasar [1648] (1993). «Agudeza y arte de ingenio». En: Gracián, Baltasar, *Obras Completas*, vol. 2. Edición de Emilio Blanco. Madrid: Turner. Biblioteca Castro, pp. 305-763.
- Hoffman, Martha, J. (2011). *Raised to Rule: Educating Royalty at the Court of the Spanish Habsburgs, 1601-1634*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- León Pinelo, Antonio de (1645). *Pompa fvneral honras y exequias en la muerte de la muy alta y catolica señora doña Isabel de Borbon reyna de las Españas y del Nuevo mundo que se celebraron en el real Convento de S. Geronimo de la villa de Madrid mandadas pvbligar por el conde de Castrillo Gentil hombre de la Camera de su Mag. de los Confejos de Estado y Guerra y Presidente del de las Indias*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- León Pinelo, Antonio de (1971). *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Lobato, Maria Luisa (2010). «La dramaturgia de Moreto en su etapa de Madurez». *Studia Aurea*, 4, pp. 53-71.
- Medrano, Francisco de (1645). *El nombre para la tierra y la vida para el cielo. Triunfo de la justicia. empresa grande. Emblema misterioso. Inscrición peregrina. Jeroglifico claro. Asunto heroico. En representacion castellana, que consagra a la majestad de don Felipe de Austria nuestro señor, cuarto de este nombre, rey máximo de las Españas, monarca de dos imperios, para las honras de la reina nuestra señora, siempre augusta, fenix inmortal, Isabel de Borbón*. Madrid: Catalina del Barrio.
- Montero Reguera, José (2011). «Juan Ruiz de Alarcón». En: Pou, Pablo Jauralde (ed.), *Diccionario Filológico de literatura española*. Madrid: Castalia, pp. 323-325.
- Nieves Romero-Díaz (2010). «Poesía femenil por las exequias de Isabel de Borbón: los casos de Leonor de la Cueva y Silva y María Nieto de Aragón». *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 16 (2), pp. 9-44.
- Pannarale, Marco (2011). «Salazar y Torres, Agustín de». En: Pou, Pablo Jauralde (ed.), *Diccionario Filológico de literatura española*. Madrid: Castalia, pp. 358-365.
- Rubiera, Javier (2011). «Juan Pérez de Montalbán». En: Pou, Pablo Jauralde (ed.), *Diccionario Filológico de literatura española*. Madrid: Castalia, p. 75.
- Valbuena Briones, Ángel (ed.) (1959). *Don Pedro Calderón de la Barca: Obras completas*. 3 vols. Madrid: Aguilar.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Alonso de Castillo Solórzano, *La castañera* y el teatro breve en la generación postcervantista

Vicente Pérez de León
(University of Glasgow, UK)

Abstract Alonso de Castillo Solórzano, a writer of the generation of Baroque fiction writers after Cervantes, shows in both his narrative and short drama an ideological aversion to the possibility that his characters ascend in social rank. This fact is most evident in five of his own short dramatic pieces inserted into his narrative. In the interlude *The Female Chestnut Roaster* published in *The Adventures of Bachelor Racket*, Juana, a newcomer to the court, succeeds in deceiving different suitors who want to marry her by disguising her real lineage. Finally exposed by one of the courtiers she was trying to deceive, Juana gets a taste of her own medicine.

Keywords Alonso de Castillo Solórzano. Castillo Solórzano. interludes. Cervantes. Picaresque novel. Theater.

Alonso de Castillo Solórzano, solo o dentro de su círculo, eterno en la lista de candidatos para la personalidad anónima que se escondía tras el autor de la versión no autorizada de la segunda parte del Quijote (cfr. Iffland 1999, p. 582) fue un escritor ya reconocido en su tiempo por el propio Lope de Vega. En *El laurel de Apolo* el Fénix destaca que su gracia era mayor que su fortuna, lo que Cotarelo atribuye a su apurada situación económica al morir su padre (citado en Campana 1992, p. XI). Tanto la influencia de Lope como especialmente la de Salas Barbadillo han sido contrastadas en relación a la capacidad de Castillo Solórzano para ‘reciclar’ personajes e ideas literarias ya existentes en obras ajenas (cfr. Rodríguez Mansilla 2012, p. 331). Este sucinto perfil es frecuentemente citado:¹

Es un escritor nobiliario, poco innovador, autor de colecciones novelísticas de consumo, integrado cómodamente en el ‘sistema’, de pluma fácil y gozosa invención, adaptable con suma rapidez a los ambientes de las diversas ciudades, sin peripecias estridentes. (Arellano 1989, p. 13)

1 Coincide, a grandes rasgos, con las de Jauralde Pou (1985, pp. 20-21) y Arredondo (2006, p. 36).

Dentro del célebre debate estético entre cultistas y conceptistas, Castillo Solórzano se desmarcó convenientemente de los primeros.² Su carrera literaria comienza en 1625 con la colección de relatos *Tardes entretenidas* y termina con otros dos ejemplares de novelas póstumas en 1649, *La sala de Laura* y *Sala de recreación*. Durante su período como escritor publicará numerosas novelas, comedias, poesía, entremeses y hasta relaciones históricas como la que escribió con motivo del nombramiento de don Pedro Fajardo como embajador en Roma en 1642.

De entre sus obras destaca *Las aventuras del bachiller Trapaza* por la manera en la que el escritor fusiona teatro y narrativa conformando un texto de cierta unidad temática y estructural. Aunque esta mezcla de géneros no es poco frecuente en este período³ destaca que sea característica común en el resto de sus cinco entremeses. La inclusión más o menos armónica del género teatral dentro del ámbito narrativo en el entorno de una literatura de ambiente materialista que sigue la fórmula del 'intercambio de desarraigado ingenio por oportunidades de ser considerado y apreciado si se consigue disimular un linaje' apunta hacia una misión ideológica mayor. Este tipo de argumentos pertenece a una tendencia ideológica para la desmitificación de impostores que utilizan la atracción erótica para ello, la cual afectará a géneros literarios como la novela picaresca, el teatro breve e incluso la comedia.⁴ El propósito moral se acaba materializando literariamente en el caso de la obra de Castillo Solórzano en forma de burla,⁵ presente tanto en el drama como

2 Campana destaca su estilo, «llano, sin ser vulgar, y rehuye generalmente los artificios retóricos farragosos» (1992, p. XXI), mientras que Dunn afirma una actitud «violentamente crítica» contra los cultistas (1952, p. 18). Por ejemplo, en su entremés *La Prueba de los Doctores* critica las palabras de «un gran poeta de retruécanos y coplas revoltosas», que «cobró fama, haciendo este satírico epigrama: «De médicos está lleno | malos el mundo, y por Dios | que diera Galeno el bueno | heno á más de veinte y dosque visten veintidoseno» (citado en Cotarelo [1911] 2000, p. 315).

3 Fernández Nieto menciona a Salas Barbadillo como uno de los pioneros en combinar teatro y narrativa en una misma obra, citando también a Tirso, Pérez de Montalbán, de los Reyes, de Bondía, de Aguirre o Campillo del Bayle (1982, pp. 190-93).

4 Baquero Goyanes desarrolla esta idea a partir de Chandler: «Refléjase también en algunos aspectos el gusto picaresco en el mismo teatro regular, así como en las comedias de *enredo* y de *costumbres*, y sobre todo en los *sainetes*» (cit. en Baquero Goyanes 1956, p. 215), apuntando especialmente el uso del amor grotesco y burlesco en ambos géneros: «Un amor que no es tal, que apenas existe, sustituido por el engaño conyugal, la burla erótica, el casamiento equivocado, el desequilibrio matrimonial de viejos y muchachas jóvenes, grotescas pasiones de fregonas con soldados o sacristanes, la presencia de cortesanas y busconas [...]. Es decir, el amor rebajado a un plano inferior, que no trasciende de lo puramente carnal [...] o de la subordinación a valores extrasentimentales: el dinero, el lujo, etc.» (1956, p. 244).

5 Para Huerta Calvo existe un fondo moralista que residiría en la lección final tras la propia burla: «[Castillo Solórzano] El autor saca, pues, a la palestra los tipos más llamativos de entonces, pero no solamente con una intención ridiculizadora sino también moralista, ya

en su equivalente narrativo.⁶ Sin ser una excepción al resto de sus cinco entremeses, la inserción del texto teatral de *La castañera*, anticipado por una breve reseña acerca del origen de la obra que será leída en voz alta llama la atención hacia el lector sobre las posibilidades imaginativas que ofrece esta propuesta fusión de géneros.⁷ Especialmente si se tiene como precedente teórico el prólogo al teatro de Cervantes, en el cual se propone la publicación del texto dramático para leer despacio lo que pasa deprisa.

El género del entremés es atractivo para el lector porque le otorga cierta superioridad ante la comicidad representada, en contra de la «igualdad en la comedia» (Asensio 1965, p. 39). En el período que escribe Castillo Solórzano no es de esperar un teatro breve de una profundidad ideológica similar al de Cervantes, sino más bien uno que siguiera un estilo que respetase la advertencia de Lope de que entremés es «una acción y entre plebeya gente | porque entremés de rey jamás se ha visto» (2002, p. 135). De hecho, Castillo Solórzano sigue esta máxima al centrarse en clases sociales menos privilegiadas en un contexto apicarado. La mayoría de sus ‘plebeyos’ protagonistas de su teatro breve suelen ser medradores que acabarán evolucionando en la estereotipada figura burlesca del figurón.⁸ Este personaje fue muy popular en el entremés y la comedia de este período al basar su humor en la incapacidad de poder emular en las tablas con eficiencia su pretendida asociación a un elevado linaje sospechosamente ausente.⁹

Mucho se ha escrito sobre la ideología que acompaña el humor del acertadamente denominado por Huerta Calvo como ‘entremés barroco’,

que, en alguna medida, se trata de imponerles un castigo o un correctivo, aun cuando este sea de tipo alegórico» (Huerta Calvo 1986, p. 706).

6 Rodríguez Mansilla presenta varios aspectos de la novela de burlas fácilmente aplicables al entremés: «¿Cómo pasaron las burlas a ser material de novelas cortas? [...]. He aquí cinco rasgos principales de la novela de burlas: 1. Ambientación urbana [...]. 2. Control social: los burlados como sujetos de irrisión, son estereotipadamente provincianos y, como tales, ignorantes, presumidos, sin urbanidad o *filis* [...]. 3. Teatralidad: la novela corta, como género totalizante, ofrece interesantes vínculos con el teatro [...]. La novela de burlas se encuentra cercana al entremés, ya que la burla no solo activa la teatralidad sino que subyace a dicho género breve teatral [...]. 4. Lenguaje conceptista [...]. 5. Carácter limitado de la novela de burlas: un aperitivo en medio de una colección de novelas de corte amoroso y conflictivos más elevados» (Rodríguez Mansilla 2013, pp. 123-125).

7 El aspecto que hace de este entremés su integración en la novela no es tan solo su tono costumbrista (cfr. Fernández Nieto 1982, p. 269), sino el papel que juega, no tanto como obra de entretenimiento sino como un ‘capital literario’ intercambiable por fama en la corte.

8 Asensio señala una descripción de este tipo por parte de Lope de Vega hacia 1600 como «sujeto ridículo o estrafalario» en *El ausente en el lugar* (1965, p. 80).

9 Precisamente el figurón ha de asociarse a lo grotesco porque su labor ideológica es la de llamar la atención sobre aquellos que pretenden o simulan asociarse a valores y costumbres oligárquicas: «lo que hace risible al figurón es la reivindicación de una nobleza y una limpieza de sangre que no tiene» (Di Pinto 2007, p. 102).

el cual complementará al 'gracioso' en forma de 'policía ideológico' «que pretende limpiar de impurezas, de malos usos, de peligrosas novedades o desviaciones, a la sociedad establecida, a fin de que pueda mantenerse sólidamente en pie» (Maravall 1986, p. 239). El resultado será que será normal ver en escena tratados temas como la xenofobia, la misoginia y la burla generalizada contra cualquier atisbo de medro social, siguiendo una estética ideológica que la obra dramática breve de Castillo Solórzano no elude.

La castañera es una obra paradigmática en relación con dos aspectos que invitan a una reflexión de alcance acerca de la ideología del teatro breve del período. Por un lado incluye alusiones metateatrales que preceden y suceden el entremés, insertadas en la narración picaresca. Por otro está el uso de disimulación y simulación en la caracterización de la protagonista Juana. Ambos detalles definen no solo el cruce entre arte literario e ideología del entremés, sino por extensión, una estética que afecta a la generación de narradores postcervantistas de la que forma parte el propio Castillo Solórzano. El análisis de este paradigmático texto servirá para demostrar que gran parte de la enrevesada, compleja y engañosa estética asociada al teatro cómico barroco tiene un origen claramente ideológico.

El argumento de *La castañera* alberga un subdiscurso que puede justificar su éxito, tanto textual como teatral. El contexto de la novela picaresca que envuelve el texto dramático alberga detalles esenciales narrados por el poeta. Juana es una joven castañera que acaba de llegar de Écija vestida como una dama, con el propósito de medrar en la corte. Para ello ha de intentar encontrar el mejor marido de cuatro candidatos mientras esconde su oscuro pasado de mujer fácil de la que ha huido su último pretendiente. De todos ellos el último será el elegido, no por su virtud, sino porque demuestra 'haber conocido' a Juana mejor que el resto. Por un lado está la historia de lo acontecido a la castañera 'real' de Écija, inspiradora del entremés. Por otro, el elaborado discurso sobre la injusta situación de los autores de comedias, que en cierto paralelismo con Juana también están obligados a ir a Madrid a presentarse ante sus 'autores-pretendientes.' En la obra se manifiestan detalles tales como el juego de poder identificar la experiencia previa de la elegante protagonista en el 'manejo de las castañas' como un 'capital infame' a salvo de todos menos uno de los estereotipados personajes que la pretenden. *La castañera* es una obra cargada de erotismo y costumbrismo cortesano en la que el 'amor' se negocia e intercambia como el resto de valores que conforman una vía ascendente en la corte del momento, como entremés empaquetado en forma de conseja para cortesanos y medradores atrevidos. Se utiliza así una recurrente crítica a los arribistas que el autor del entremés pretende espejo de la propia estructura de la sociedad literaria, orientándose simultáneamente a contentar a un receptor privilegiado conocedor del asunto.

En la descripción del leviatán cortesano se facilita una ilustración gráfica y atrevida de las ‘novedades’ de los medradores ingenios. En el juego de diálogos en el que Juana simula su castidad se adivina una equivalencia entre esta ‘virtud’ y el linaje dentro de la conflictiva dicotomía vulgo-nobleza.¹⁰ Todo ello bajo un esquema fácil y predecible, el del popular desfile de personajes, que en el devenir histórico del teatro breve, durante la generación siguiente, la de Calderón, derivará desde la mera burla hacia un humor que tenderá a lo grotesco. Éste se basará principalmente en juegos extraños de palabras y personajes extravagantes, epitomizados en los últimos años de Juan Rana, el cual llegará a ser celebrado y hasta coronado en delirante espectáculo.¹¹

En *La castañera*, la ansiada corte se presenta como una entidad colectiva conformada tanto por aquellos que la habitan como por los que pretenden acceder a ella. La corte necesita ser conquistada a través de una determinada experiencia ganada en sus espacios públicos, donde las pasiones más encontradas se manifiestan y negocian. Si no es con otro propósito, la línea discursiva en contra de las ‘novedades de la corte’ se utiliza en el contexto del entremés barroco como excusa adecuada para justificar aquellos que como *La castañera* se presentan encajonados en novelas picarescas, perfilándose como desmitificadores avisos contra actitudes ‘desviadas.’ Este *caveat* implícito parece otorgar licencia suficiente para que los escritores queden legitimados en su elección de asuntos espinosos y polémicos. Estos temas son atractivos para ciertos lectores capaces de estar atentos a las actitudes de unos personajes que han sido capaces de desarrollar un entretenido sexto sentido para sobrevivir en el engañoso ambiente cortesano.

La tradición de unificar en una publicación teatro y narrativa se encuadra en un período en el que la competencia entre autores provocó una acumulación de ‘capital literario’ en el contexto de una excepcional inflación de talentos en alquiler, que coincide exactamente con la ideología política

10 Lógicamente, ‘acercarse a los buenos para ser como ellos’, incluye no solo intentar vivir con ellos, sino como ellos, siendo la única esperanza para el ascenso social, ofreciendo la corte y sus numerosos lugares públicos el único espacio, el ‘campo de juego’ para que las partidas de linajes se apostaran en sus recónditas ‘mesas de trucos’: «El éxito de lo nobiliario como sistema universal de valores fue incontestable; en todos los ámbitos, las categorías de la nobleza representaban el ideal de éxito. El deseo de ser noble, o al menos comportarse como tal y convencer a los demás de que se estaba entre los privilegiados, provocó un interés por los detalles de la conducta noble, por su forma de vida, por sus gustos y sus actitudes cotidianas, hasta por sus gestos, pues en todo ello se ponía de manifiesto la categoría» (Carrasco Martínez 2000, p. 73).

11 Esta tendencia aparece ilustrada claramente en el entremés calderoniano de *El triunfo de Juan Rana*; como afirma Huerta Calvo: «Con Rana y otros actores similares (Vallejo, Rosa) estamos ya en un estadio avanzado, próximo a la decadencia, de la figura del bufón. Su inserción en la ficción teatral es claro indicio de su progresiva desaparición en la vida pública» (1985, p. 701).

de apego a recuperar un pasado histórico o ficticio manipulado en el gobierno de los grandes validos de Felipe III y Felipe IV, en momentos históricos en los que la piramidal aristocratización social estaba ya asentada como modelo político-religioso. Al igual que los nobles habían de ‘dejarse ver’ lo más posible para atraer la atención del monarca y de su valido, los escritores ambiciosos debían exponer al máximo su obra mediante las pocas vías a su alcance ante los poderosos. Un premio de consolación para la obra teatral era siempre su publicación, lo cual mantenía viva su eterna aspiración de verse puesta en la escena. Por ello, cualquier oportunidad de ‘promover’ obras dramáticas propias para llamar la atención de los autores de teatro sería bienvenida, como es el caso explicado del origen, intenciones y esperanzas albergadas en la representación de *La castañera*, hecho contextualizado en un entorno propagandísticamente metaliterario. El poeta de la novela de *El bachiller Trapaza* defiende que ver un entremés representado en la corte es más fácil que disfrutar de una comedia.¹² Y a fe que así ocurrió, ya que *La castañera* fue reimpresso y muy probablemente representado con cierto éxito en el Madrid del período, gozando de popularidad suficiente para que se diera varias veces a stampa.¹³ En el mismo período en el que se publica *La castañera*, primeras décadas del diecisiete y tras la muerte de Cervantes, destaca estéticamente el mantenimiento del recurso de la autoconsciencia narrativa. Ésta fue promovida tanto a partir de la influencia del autor del Quijote, como por los propios escritores de la época en su afán de demostrar tener un grado de ingenio superior al del resto de los que competían entre sí en eventos e instituciones como las academias. En ellos se solía llamar la atención de nobles mecenas, los únicos capaces de garantizar una existencia más estable.

La autorreflexión sobre el acto creativo, no ausente en el teatro breve del momento, además de condicionar la trama de *La castañera*, desvela

12 El espacio de la corte se asocia con el entremés especialmente por el asunto de la posibilidad de la simulación, disimulación y burla: «*El mundo de la corte resulta ser el ámbito dominante del teatro breve*. Esta constatación sería superflua así no fuese porque el análisis de este ámbito ha permitido subrayar la perspectiva cómica en la que se insertan los entremeses. En la corte, lugar de engaño por excelencia, el despliegue del ingenio, patente en las innumerables burlas, es la condición indispensable para alcanzar el éxito, siempre que éste no supere las limitaciones impuestas por la condición sociodramática de los protagonistas» (Martínez López 1997, p. 62; énfasis del Autor).

13 Los entremeses de Castillo fueron representados, porque muchos años después se imprimió uno de ellos, el de *La castañera*, con otros cuya representación era frecuente, en el tomito *Ociosidad entretenida* (Madrid, 1668), y atribuido a don Francisco Montésor (Cotarelo [1911] 2000, p. LXXI n. 1). *La castañera* también vio la luz como entremés anónimo en *Donaires del gusto* (1642?, pp. 161-170); aparte de darse a la luz en España, su fama habría llegado a las Américas en *Varios y honestos entretenimiento* (Méjico, 1625), aunque esta publicación es cuestionada (Gangayot citado en Urzáiz 2002, p. 233), al no incluir realmente obras de Castillo Solórzano y ser realmente una falsificación del siglo dieciocho. (Agradezco estos dos últimos datos a los revisores de AISO).

también las motivaciones y frustraciones de un personaje-autor que se presenta a sí mismo en la obra de ficción sometido a una agenda literaria. Ésta se puede entender como reflejo de la política aristocrática del período, plenamente instaurada y promovida como la manera más perfecta de ordenar el universo humano. El apretado sistema de linajes estaba basado en materializar ambiciones que justificaran un estado superior propuesto por la oligarquía del sistema de validaje, todo lo cual parece filtrarse en el contexto carnalesco de *La castañera*. Las quejas del poeta de *Las aventuras del bachiller Trapaza* se entienden así como un eco del recurrente lamento de algunos aristócratas contra la corte madrileña, espacio ciertamente entrópico en el que la perfecta estructura piramidal cortesana no siempre prevalecía precisamente por el peligro de los simuladores de linajes. Servirse de una protagonista femenina, igual que ocurría en el caso de las pícaras, implicaba la posibilidad del intercambio material-corporal. En este sentido, la intención del entremés apunta directamente a la crítica de los 'recién llegados' a la corte en busca de medrar, ocultándose, en el caso de Juana, como vía de ascenso bajo la manta de la unión matrimonial, para ocultar así el complejo pasado de la protagonista.¹⁴

La nobleza basada en el linaje era la máxima aspiración de cualquier individuo de este período. La exploración de la posibilidad de ofrecer alternativas a la imposición asfixiante del linaje como única vara de medida, excluyente para cualquiera que no perteneciera al grupo de 'los buenos,' conducirá a cierto nihilismo y cinismo, inherentes en el espíritu de la novela picaresca. En el reinado de Felipe III las tres columnas del orden social, función, riqueza y linaje se habían fundido en una sola, la última (cfr. Carrasco Martínez 2000, p. 20). Los intentos de alterar este orden, reforzado especialmente durante el sistema de validaje, fueron vanos. Existen muchos más argumentos a su favor que en su contra, de corte histórico, filosófico, económico, o incluso religioso.¹⁵

En conclusión, la trama de *La castañera* refleja una verosímil anécdota intradiegetica que eleva su cuota metateatral en el mismo momento en que se presenta materializada en un manuscrito que será entregado a 'una de las mejores compañías de la corte' para así optar a ser representado allí. Las quejas del poeta ante la competencia de otros artistas, aportando

14 Juana responde así a un estereotipo dentro de otro, cargados ideológicamente: «Así es como uno de los tópicos barrocos en que se denuncia tan reiteradamente la sensación de tambaleo de la sociedad, el del 'mundo al revés', sus más desfavorables deformaciones se proyecten sobre la mujer: la degeneración de sus costumbres, en el presente, da lugar al hecho de que 'todo corre al revés'» (Maravall 1986, p. 658).

15 Carrasco Martínez señala precisamente su refrendo desde la teología: «Marco Antonio Camos [...] en su Microcosmia, en las postrimerías del siglo XVI [...] A Dios le repugnaba la desigualdad por ser reflejo de las miserias humanas, pero la había tolerado con objeto de refrenar la malicia de los hombres y para conservar a cada uno en su justicia» (2000, pp. 18-19).

detalles tales como el ‘juego sucio’ de utilizar mosqueteros para arruinar comedias sugieren que las reglas del juego de la corte literaria no se basaban entonces tanto en la meritocracia como en el ‘abuso intergeneracional.’ En ambos cerrados mundos, literario y cortesano, aquellas generaciones de escritores y nobles que han alcanzado una posición de privilegio y poder son los que dictan, hacen y deshacen, siendo el universo teatral reflejo del *modus operandi* de la corte. Es decir, la inercia del pasado prevalece recurrentemente, tanto en la nobleza como en el vulgo. El síndrome de medrar compulsivamente que siente Juana parece ser reflejo de un mismo fenómeno sufrido por ciertos cortesanos en su defensa del linaje propio con uñas y dientes. El efecto que el pasado tiene en la sociedad es, como en el caso de Juana, el que no la permite vivir el presente, sino en un persistente secuestro de lo actual. Para ello está obligada a adoptar una actitud simuladora y disimuladora ante el riesgo de ser descubierta, lo cual la iguala al resto de medradores cortesanos surgidos del sistema político del validaje barroco.

Bibliografía

- Arellano, Ignacio (1989). «Noticia biográfica». En: Castillo Solórzano, Alonso de, *El mayorazgo figura*. Edición de Ignacio Arellano. Barcelona: PPU, pp. 13-19.
- Arredondo, María Soledad (2006). «Castillo Solórzano y la mixtura barroca». En: Gorse, Odette; Serralta, Frédéric (eds.), *El siglo de oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. Anejos de *Criticón*, 17, pp. 35-51.
- Asensio, Eugenio (1965). *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos.
- Baquero Goyanes, Mariano (1956). «El entremés y la novela picaresca». En: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. 6. Madrid: Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, pp. 215-246.
- Bonilla Cerezo, Rafael (2012). «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa». *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 2, pp. 243-282.
- Campana, Patrizia (1992). «Introducción». En: Castillo Solórzano, Alonso de, *Tardes entretenidas*. Edición de Patrizia Campana. Barcelona: Montesinos, pp. VII-XLVIII.
- Carrasco Martínez, Adolfo (2000). *Sangre, honor y privilegio*. Barcelona: Ariel.
- Di Pinto, Elena (2007). «Galería de retratos figura, figurilla y figurón». En: Vega García-Luengos, Germán; González Cañal, Rafael (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro = Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español*

- y *Novohispano de los Siglos de Oro* (Almagro, 15-17 de julio de 2005). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 99-110.
- Dunn, Peter N. (1952). *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*. Oxford: B. Blackwell.
- Fernández Nieto, Manuel (1982). «El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano». En: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI = Actas del coloquio celebrado en Madrid* (Madrid, 20-22 de mayo de 1982). Madrid: CSIC, pp. 189-201.
- Fernández Nieto, Manuel (1985). «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas». *Criticón*, 30, pp. 151-68.
- Cotarelo y Mori, Emilio [1911] (2000). *Colección de entremeses loas, bailes, jácaras y mojigangas: Desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*. Edición de José Luis García Suárez y Abraham Madroñal. Granada: Universidad de Granada.
- Huerta Calvo, Javier (1985). «*Stultifera et festiva navis* de bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34 (2), pp. 691-722.
- Iffland, James (1999). *De fiestas y aguafiestas: Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Jauralde Pou, Pablo (1985). «Introducción». En: Castillo Solórzano, Alonso de, *Las harpías en Madrid*. Edición de Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, pp. 1-32.
- Maravall, José Antonio (1986). *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus.
- Martínez López, María José (1997). *El entremés: Radiografía de un género*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Rodríguez Mansilla, Fernando (2013). «Hacia la novela de burlas: Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y el Tirso de *Los tres maridos burlados*». *Hipogrifo*, 1, pp. 121-31.
- Rodríguez Mansilla, Fernando (2012). «Un Quijote culterano: El culto graduado de Alonso de Castillo Solórzano». *BHS*, 89 (4), pp. 331-45.
- Suárez Figaredo, Enrique (1637). *Alonso de Castillo Solórzano: Aventuras del bachiller Trapaza quintaesencia de embusteros y maestro de embelecadores* [en red]. URL <http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/Trapaza.pdf> (01-07-2014).
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Vega, Lope de (2002). *Poesía*, vol 5. Edición de Antonio Carreño. Madrid: Turner. Biblioteca Castro.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

De lo narrado a lo representado Reflejos del *Facetiarum liber* de Bracciolini en el entremés áureo

Ilaria Resta
(Università del Salento, Italia)

Abstract The *facetia* is a particular typology of short prose, characterized by a narrative gradation, evident at the end of the story when the main characters manage to get their own way thanks to a comic and ingenious answer. Humanism is the key moment for the development of this genre, especially because of the release of Poggio Bracciolini's *Facetiarum liber* (1470), a collection of 273 short stories that European scholars will imitate in the following centuries. By taking into account the Spanish literary perspective, and particularly the Golden Age theatre, the main objective of this work will be the study of the presence of Bracciolini's *facetiae* in the narrative context of Spanish entremeses, focusing at the resemantization of the themes.

Sumario 1 Introducción. – 2 La presencia de Bracciolini en España. – 3 Rastros del *Facetiarum liber* en el entremés áureo.

Keywords Facetia. Poggio Bracciolini. Italian humanist short prose. Spanish Golden Age entremeses. resemantization.

1 Introducción

La intención del presente trabajo es la de proporcionar algunas indicaciones sobre la presencia de las facecias del humanista Poggio Bracciolini en el Siglo de Oro español apuntando, en lo específico, al ámbito entremesil. Hasta la fecha, el análisis de la presencia de la novelística italiana en la comedia áurea ha avivado un gran interés en la crítica contemporánea, tal como se registra en una serie de enjundiosos estudios que, a partir de la primigenia aproximación de Bourland (1905), han proliferado en los últimos años. Sin embargo, vale la pena reparar en que este tipo de relación no se ciñe de manera exclusiva al ámbito de la comedia, sino que la inclusión de los cuentecillos al estilo italiano en España se produce también en los espectáculos breves, en concreto en los entremeses, a raíz de que la cuentística se muestra como un material plástico, fácilmente moldeable a las propiedades morfológico-estructurales de aquellos.

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-56 | Submission 2015-09-19 | Acceptance 2016-12-14
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

Hasta ahora he usado indiscriminadamente el término ‘novelística’ para referirme a toda tipología narrativa breve, de origen italiano; sin embargo, conviene aclarar que la *facecia* es un género distinto de la *novella*, pese a que hasta el siglo XVI ambas tipologías narrativas estuviesen envueltas en una inconcreción terminológica que a menudo las afianzaba (cfr. Restá 2016, p. 19). Habrá que esperar el Renacimiento para que se lleven a cabo las primeras teorizaciones acerca de la *facecia* – entre las que consta recordar el *De Sermone* (1499), de Giovanni Pontano – y para que se llegue finalmente a una identificación más clara del género: esto es, un microcuento cumplido a nivel argumental y marcado por un epílogo cómico que se asienta en la argucia lingüística. Se trata de un ámbito narrativo que cuenta con Poggio Bracciolini entre uno de sus principales aficionados, autor popular en la Europa renacentista y de cuya argucia cómica muy pronto se benefició también España. A tal propósito, a principios del XVII, Covarrubias declara sin empacho que *facecia* «es lo mesmo que novela o patraña, o cuento gracioso, que se remata con un dicho agudo y donoso que nos hace reír [...]. También es vocablo italiano, con las *facecias* de Poggio y otros nos le han introducido en la lengua española» (1611, f. 394v).

No cabe duda de que Bracciolini representó el punto de partida para cualquier escritor que en el Humanismo y el Barroco quisiera aproximarse a esa tipología narrativa; bien se podría decir que el secretario papal fue para la *facecia* lo que Boccaccio para la *novella*, al proporcionar un esquema formal y un caudal de fuentes que convierten su obra en un modelo y un manual de referencia. Sus *facecias* se filtraron en las obras de otros autores, a veces reproducidas servilmente, pero en muchas más ocasiones padeciendo un proceso de acondicionamiento del material al nuevo contexto sociocultural y literario en el que se integraban y que causa, por ejemplo, la sustitución de los personajes originales con otros más marcadamente locales, o bien la incorporación de antropónimos y topónimos más próximos al nuevo lector.

2 La presencia de Bracciolini en España

Humanista aretino y secretario papal, Poggio Bracciolini escribió sus *facecias* entre 1438 y 1452, luego integradas en una colección en latín que toma el nombre de *Facetiarum liber* o *Confabulationes*, un subtítulo que Bracciolini impone a su obra por el carácter de la misma, al ser, como explica el autor en el epílogo, el producto de unas ‘confabulaciones’ en el *Bugiale*, que es una «mendaciorum veluti officina» (Bracciolini [1470] 1983, p. 406): esto es, un ‘taller de mentiras’, un lugar recreativo en el que se reunían los secretarios vaticanos ‘confabulando’ sobre los vicios, la corrupción y la depravación del clero. La obra – cuyas primeras ediciones (una romana y otra veneciana) se remontan a 1470 – tuvo un

éxito arrollador, publicándose con profusión hasta el XVII, pese a que, nada más llegar a manos de los lectores, el *Facetiarum liber* fue el blanco de cuantiosas y severas críticas: entre los mayores detractores, recordamos al humanista Lorenzo Valla, quien no se dispensó de tachar la colección de «sporcissimum opus» (Martelli 2010, p. 33).

Este volumen en breve atrajo el interés del clero, volviéndose un producto literario nocivo por el descaro con que el autor trataba ciertos asuntos y por su falta de comedimiento de cara a la ortodoxia moral y religiosa. No nos ha de causar maravilla, por tanto, que la iglesia católica condenara sin apelación las facecias de Poggio, incluyéndolas en el *Index librorum prohibitorum* de 1559 y ratificando el veto en los índices sucesivos (cfr. Martelli 2010, p. 5). Si miramos al coevo *Index* español, en cambio, es cuando menos curioso ver que Valdés no estimó el volumen como suficientemente dañoso para incluirlo en su índice; no será tan indulgente el inquisidor Quiroga quien, en 1583, vedará su lectura y venta tanto en la versión latina, como en la traducción francesa que Guillaume Tardif lleva a cabo en 1549 (cfr. Martelli 2010, p. 5).

Cabe recordar, sin embargo, que mucho antes de que los censores católicos se inquietasen ante la desfachatez literaria de Bracciolini, su colección ya había despertado un vivo interés más allá de las lindes italianas al punto de que el mismo autor, picado por la dura acometida de su contemporáneo Valla, anteriormente citada, defendió su trabajo señalando la rapidez de propagación de sus cuentecillos en el resto de Europa: «[las facecias] se leen, pasan de mano en mano, de boca en boca, quieras tú o no y que te enrabiete, circulan por toda Italia y han sido traducidas al francés, español, alemán e inglés: en suma a estos y a todos los otros pueblos que saben latín» (Fradejas Lebrero 1988, p. 273).

Ciñéndome al caso de España, seguramente las facecias poggianas empezaron a circular y generar atracción tempranamente, tal como demostró Borja Moll (1960) a la hora de examinar la entidad de la difusión de la obra de Poggio en las zonas de habla catalana: el estudioso certificó su presencia en algunos inventarios de intelectuales valencianos del cuatrocientos, a la vez que documentó la existencia de traducciones parciales en el *Isopet* (finales del s. XV) y en el *Liber Elegantiarum* (1489) de Joan Esteve. Símilmente, tampoco poseemos ninguna versión completa de la obra en castellano, sino más bien traducciones de algunas facecias integradas en el *Ysopete istoriado* (ca. 1482), a su vez traducción del volumen que el humanista alemán Heinrich Steinhöwel edita alrededor de 1476 (cfr. Martelli 2010, p. 49). Lo cierto es que, tal como en Italia, la circulación en España del aretino se acompañó con una acogida no muy halagadora, hasta el punto de que algunos eruditos y literatos de la época atacaron la obra y desaconsejaron su lectura. Es el caso de Luis Vives que, en la *Instrucción de la mujer cristiana* (1528), censuró con acritud el *Facetiarum liber* proclamando que

otros [libros] hay sacados de latín en romance, como son las infacetísimas facecias y, gracias desgraciadas, de Poggio Florentín, los cuales libros todos fueron escritos por hombres ociosos y desocupados, sin letras, llenos de vicios y suciedad en los cuales yo me maravillo cómo puede haber cosa que deleite a nadie. (Vives [1528] 1940, p. 36)

Una postura semejante, aunque más prudente y en parte contradictoria, es la que mantiene, pocas décadas después, Arce de Otálora en su *Coloquio de Palatino y Pinciano*: por un lado, el jurista vallisoletano embiste contra los autores que «se desmandaron y deshonestaron» ([1550] 1995, p. 20) siguiendo el modelo de Poggio, pero, por otro, decide integrar cuatro de sus facecias, si bien preocupándose por evitar las más lúbricas y las protagonizadas por miembros del clero. La virulencia con que el *Facietiarum liber* fue atacado, sin embargo, no consiguió contrarrestar la propagación del volumen y, sobre todo, tanta reprobación no evitó que ciertos autores españoles se mostrasen atraídos por esa materia, extrapolando algunas de las facecias del secretario papal para luego incorporarlas en su producción: considérese, al respecto, la extensa nómina de títulos y autores que Fradejas Lebrero (1988) pudo fijar rastreando las fuentes poggianas en la tradición literaria - principalmente narrativa - del Barroco español.

3 Rastros del *Facietiarum liber* en el entremés áureo

Pasando al ámbito que atañe más específicamente este estudio, el de los espectáculos entremesiles, valga decir que el entremés es un género teatral que se presta a adoptar las fuentes faceciosas con las que comparte la brevedad argumental, pero sobre todo el carácter jovial que anima esta tipología de obras y que, además, pone en su centro el engaño. Estamos ante una estructura dicotómica que diferencia las víctimas - de las que se ponen al descubierto sus debilidades, vicios y su necedad - de los impostores, que revelan su ingeniosidad buscando la manera de embaucar a los demás haciéndoles caer en lo ridículo. Voy a examinar tres textos entremesiles del XVII que reproducen otras tantas facecias de Bracciolini; desde luego, el presente trabajo no quiere ser un análisis exhaustivo de la presencia de Bracciolini en el entremés, sino más bien un botón de muestra de la nueva articulación que los cuentecillos del *Liber facietiarum* alcanzan en estas piezas breves.

El primer caso es el de la facecia CIX, la del médico ignorante que adivinaba las enfermedades de sus pacientes analizando las cáscaras de frutos que estos dejaban en el suelo de su cuarto, y de la aplicación ridícula de esta enseñanza por parte de su discípulo. Es una de las facecias más extensas y narrativamente más desarrolladas de la colección de Poggio, si consideramos que, generalmente, los textos condensan al máximo el

argumento y lo agotan en pocas líneas. La facecia se estructura en dos momentos: el primero es el que trata de un doctor del todo ajeno a la práctica médica, cuyo único recurso es el de ver si en la habitación del paciente quedan residuos de alimentos para descubrir la causa de su malestar. Un expediente evidentemente gracioso, que, por otra parte, le permite al médico ganar cierto renombre, puesto que en la aldea donde ejerce su oficio «vir divinus videbatur» (Bracciolini [1470] 1983, p. 232). El segundo momento de la facecia, en cambio, centra su atención en la figura del discípulo, quien, por su necedad, se convierte en el hazmerreír de la aldea cuando, al visitar a un paciente y observando en su cuarto una albarda, culpa al enfermo por haberse comido un burro.

Es una historia que encontramos en tres textos de la literatura española, los tres pertenecientes a géneros distintos: un cuento, una novela picaresca y, por fin, un entremés. La primera referencia literaria la hallamos en el cuento 53 del *Portacuentos* de Timoneda. El autor valenciano condensa el esqueleto narrativo de la facecia, aunque deja intacta la distinción entre dos fases argumentales que afectan, respectivamente, al médico listo y a su mancebo. Hay, por otro lado, una diferencia sustancial de cara al remate en el que perdemos la metonimia que el mismo Bracciolini comenta en su facecia: «asinum quippe ægrum comedissee asserebat, existimans sellam decocti asini, velut os carnis reliquias videri» (Bracciolini [1470] 1983, p. 234). En Timoneda, en cambio, nos encontramos ante una situación todavía más grotesca, porque el mancebo en el momento en que ve el albardón en el cuarto del enfermo lo asocia a las cáscaras, preguntando precipitadamente según su lógica absurda: «¿Para qué le habéis dado a comer albardones?» (Chevalier 1975, p. 132). Se trata de una diferencia significativa en vistas de que en el episodio del *Lazarillo de Manzanares*, de Juan Cortés de Tolosa, y en el entremés *El doctor y el enfermo*, de Quiñones de Benavente, se divisa una conclusión idéntica. En cada uno de estos tres textos se verifica un progresivo alejamiento de la fuente, aunque este distanciamiento se ve sometido a pautas distintas: en el caso de Timoneda estamos ante un proceso de *retrogradación* del texto-fuente (enraizado en una reducción y concentración esquemática de la intriga que, por otro lado, sigue casi al pie de la letra la facecia); en el fragmento de la novela picaresca y en el entremés, en cambio, se vislumbran dos distintos mecanismos de *reescritura* que, para el caso de la novela picaresca, conlleva la alteración de la identidad de uno de los dos personajes principales y, sobre todo, la modificación sustancial del episodio vinculado con el chiste de la albarda. Con respecto al entremés cabe subrayar, en primer lugar, que la facecia se inserta a modo de parcela añadida en el *continuum* narrativo de la pieza de Quiñones. El asunto principal, de hecho, gira alrededor de un tema muy aprovechado por el autor en otros entremeses de su mismo cuño (*La dama encerrada*; *El pleito del mochuelo*; *La burla de Pantoja*; *El sordo y el letrado*) y que refieren el expediente de un enamorado para entrar

clandestinamente en la casa de su amada - recelada por el padre - para luego conseguir fugarse con ella a espaldas del vejete. La facecia, por tanto, no sirve para el avance de la acción, sino que se introduce solamente para reforzar lo parlanchín que es Mormojón, el criado tonto que, a la manera de los graciosos en las comedias, hace alarde de su sabiduría populachera, desgranando dichos y chistes divertidos. Uno de estos es el cuento del *Facetiarum liber* que aparece extremadamente sintetizado, puesto que los dos protagonistas - el doctor y el discípulo de la facecia - aquí se ven reducidos a un solo personaje. Asimismo, se modifica ulteriormente el episodio de la albarda: recuperando el detalle de la 'paja de bálago' presente en la novela picaresca (pero no en Timoneda y, desde luego, ni siquiera en Poggio) se da pie al final en que en el fragmento de *El Lazarillo* y en el entremés recurre la misma sentencia del doctor estulto a su paciente.

- ¡Oh, qué de albardas ha comido vuesa merced!
El Lazarillo de Manzanares (Chevalier 1975, p. 133)
- Vuesa merced albardas ha comido.
El doctor y el enfermo (Chevalier 1975, p. 134)

A todas vistas, el texto de Timoneda mantiene una relación mucho más estrecha con la fuente (con la que, con toda probabilidad el valenciano entró en contacto), a diferencia de la novela picaresca y del texto entremesil en los que las modificaciones son más acentuadas. El entremés de Quiñones se edita posteriormente al *Lazarillo de Manzanares*, apareciendo por primera vez en 1664 en *Navidad y Corpus Christi festejados*, y comparte con la novela las variantes que acabamos de ver y que lo diferencian tanto de la facecia, como del cuento de Timoneda. Esta apreciación, sin embargo, no es suficiente para atrevernos a formular una hipótesis sobre una traslación directa de material del *Lazarillo* al entremés, en consideración de que no quedan rastros en la pieza teatral de la articulación que va adquiriendo el episodio de la albarda en Tolosa. No se puede por tanto excluir la intromisión de otro texto intermedio, y común tanto a la novela como al entremés; asimismo, no se quiere descartar la mediación de algún cuento oral. En este sentido, vale la pena hacer hincapié en un uso frecuente para la época y que consistía en que los cuentos y los chistes más célebres, como los que formaban parte del acervo italiano, entraban en la oralidad como consecuencia de la gran circulación de estas obras. Recuérdese, a tal propósito, que Lorenzo Palmireno en *El estudioso en la aldea* recomienda a su discípulo la lectura de las *Facecias* de Poggio, resaltando la posibilidad de servirse de ellas para amenizar las conversaciones y los ratos de recreo (cfr. Chevalier 1975, p. 18).

El segundo ejemplo es el de otro médico ignorante, protagonista de la facecia CCIII. Se trata del doctor que prescribía los medicamentos

confiando en el azar: sacando las recetas de una alforja, repetía en italiano la oración «Prega Dio te la mandi buona» (Bracciolini [1470] 1983, p. 334). Es este uno de los chistes poggianos sobre la ineptitud de los médicos que con más persistencia se encuentra en la literatura española de los siglos XVI y XVII, tal como ha evidenciado Chevalier (1975, pp. 127-130). Hay ejemplos en el género picaresco, con el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, y con *El Donado hablador*, de Jerónimo de Alcalá; en manuales didácticos, como los *Diálogos familiares*, de Juan de Luna, y en dos comedias del Siglo de Oro, *Los ramilletes de Madrid*, de Lope de Vega, y *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina. Además, Correas incluye en su *Vocabulario de refranes* ([1627] 1906, p. 285) ese mismo cuento siguiendo casi al pie de la letra la facecia de Poggio. Pese a que se vislumbren en todos estos textos unas cuantas desviaciones con respecto al paradigma originario, y se avise la presencia de detalles colaterales o nuevos (en Mateo Alemán el médico procede de La Mancha, en Juan de Luna es granadino), existe un común denominador, reconocible en la perpetuación de la cómica fórmula del charlatán antes de recetar: ‘Dios te la depare buena’.

Ni que decir tiene que el renombre de este cuento ocasiona su integración también en el mundo entremesil, en concreto en el célebre *Retablo de las maravillas*, de Quiñones de Benavente – reelaboración de la homónima pieza cervantina – que se edita por primera vez en la *Jocoseria* (1645). El texto se publicará nuevamente en 1657, en la colección *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores*, pero esta vez a nombre de Vélez de Guevara y con el título *Dios te la depare buena*. Estamos ante un nivel de reelaboración elevada del texto-fuente, a raíz de que el contexto narrativo que proporciona el entremesista es completamente nuevo. El protagonista es un alcalde estulto que, harto de devanarse los sesos para solucionar tantos pleitos, escoge una solución tanto inverosímil cuanto graciosa:

Pero como son tantas las audiencias,
traigo escritas aquí muchas sentencias
con que despacho presos, que es juicio;
pues en leyendo el preito el escribano,
hago que tome el preso por su mano
una destas sentencias, a buen ojo,
porque a mí no me achaquen que la escojo,
y al que llega con pena
le digo: ¡Dios te la depare buena!
(Quiñones de Benavente [1645] 2001, p. 550)

La estratagema que usa el estulto alcalde del entremés de Quiñones es, sin lugar a dudas, la misma que la del médico ignorante de Poggio, aunque existen leves diferencias (en la facecia es el doctor quien escoge las rece-

tas) y, sobre todo, cambia el contexto argumental: el cuentecillo poggiano es un simple pretexto para subrayar la estulticia de una categoría social; mientras que en el entremés la referencia a la facecia es puramente incidental, ya que el texto luego sigue un camino que no comparte ninguna afinidad narrativa con el chiste italiano.

El tercer ejemplo se relaciona con la facecia CCLXVIII. Es la historia del tonto al que le hacen creer que se ha muerto; en especial, lo que me interesa destacar de este chiste, por su congruencia con algunos textos entremesiles, es la fase preparatoria que los listos urden para que el engaño tenga éxito. El tema del hombre que cree estar muerto, en efecto, es un tema antiquísimo de la producción cuentística, generalmente asociado a la infidelidad mujeril (véase la *novella* III, 4 del *Decameron*, en la que el marido cornudo piensa estar en el Purgatorio). La fase preliminar, en cambio, representa un momento singular de esta tipología de fraude, cuando la palabra se convierte en un poderoso instrumento de persuasión: sin muchas dificultades, el bobalicón creerá que su estado de salud está comprometido. Se trata de un episodio que Poggio, en realidad, recupera de la *novella* IX, 3 del *Decameron*, en la que se le hace creer al estulto Calandrino que se ha quedado preñado:

Appresso questo Nello, rattenutosi un poco, lo n'cominciò a guardar nel viso: [...] «Haiti tu sentita stanotte cosa gnuna? Tu non mi par desso». Calandrino incontenente cominciò a dubitare e disse: «Oimè! come? Che ti pare egli che io abbia?» Disse Nello: «Deh! Io nol dico per ciò, ma tu mi pari tutto cambiato: fia forse altro»; e lasciollo andare. Calandrino tutto sospettoso, non sentendosi per ciò cosa del mondo, andò avanti; ma Buffalmacco, che guari non era lontano, vedendol partito da Nello, gli si fece incontro e salutatolo il domandò se egli si sentisse niente. Calandrino rispose: «Io non so, pur testé mi diceva Nello che io gli pareva tutto cambiato; potrebbe egli essere che io avessi nulla?» Disse Buffalmacco: «Sì, potrestú aver cavelle, non che nulla: tu par mezzo morto». A Calandrino pareva già aver la febbre; e ecco Bruno sopravvenire, e prima che altro dicesse disse: «Calandrino, che viso è quello? E' par che tu sie morto: che ti senti tu?» Calandrino, udendo ciascun di costoro cosí dire, per certissimo ebbe seco medesimo d'esser malato, e tutto sgomentato gli domandò: «Che fo?» Disse Bruno: «A me pare che tu te ne torni a casa e vaditene in su il letto e facciti ben coprire, e che tu mandi il segnal tuo al maestro Simone, che è cosí nostra cosa come tu sai. Egli ti dirà incontanente ciò che tu avrai a fare, e noi ne verrem teco, e se bisognerà far cosa niuna, noi la faremo». (Boccaccio 1992, pp. 1049-1050)

Poggio rescata la cómica escena inicial en la que Bruno y Buffalmacco persuaden a Calandrino de que está gravemente enfermo, pero luego le da una vuelta de tuerca a la historia suprimiendo el episodio grotesco

de la supuesta preñez masculina. El tonto protagonista de la facecia, sugestionado por la reacción de sus amigos, finalmente está dispuesto a admitir su fallecimiento:

Cum paulum processisset longius, alius ex composito rogavit, an teneretur feбри, cum macra esset facie et ægritudinem ostentante. Cœpit addubitare stultus, verum quod dicebatur credens. Cum prodiret timidus lento passu, tertius, ut constitutum erat, conspecto illo: «Vultus» ait, «tuus indicat te feбри valida torqueri, et gravem morbum esse». Timuit ille magis, et, represso pede, cogitabundus animo pendebat, an febricitaret. Tum superveniens quartus gravissime illum infirmari affirmavit, mirarique se dixit non illum in lecto esse, suasitque ut domum e vestigio rediret, seque socium obtulit, ut fratrem curaturum. Retrocessit stultus, tanquam magna gravatus infirmitate, et lectulum ingressus, expiranti similis videbatur. [...] Deinde circumstantes lectum omnes dicebant alter alteri: «Iam iste incipit mori, iam pedes frigescunt, lingua balbutit, et caligant oculi» statimque, «Expiravit». (Bracciolini [1470] 1983, p. 400)

La misma estrategia cómica y una estructura narrativa afín es la que encontramos en el *Entremés del muerto*, de Bernardo de Quirós, entremés publicado anónimo por primera vez en 1658 en la colección *Teatro poético repartido en veintiún entremeses nuevos*: los protagonistas son una mujer y su amado astrólogo, urdidores de una treta en menoscabo del hermano de ella. Al comparar los textos, no queda duda de que el mecanismo de la *beffa* es idéntico y hasta ciertas expresiones verbales parecen calcar la facecia:

LORENZO Viniendo ahora por la calle
encontré con un hombre de buen talle,
y mirándome al rostro muy atento
me dijo que venía macilento
como un difunto. Eufrasia,
¿sabrás decirme tú qué es macilento?
EUFRASIA Macilento es estar un hombre pálido
descolorido como quien se muere.
LORENZO Él es el macilento sea quien fuere
entiende, porque yo en aquel momento
de un trago que bebí con poco tiento
en casa del tabernero mi vecino
una color y otra se me vino.
Pasé más adelante y encarado
dando un grande suspiro; otro menguado
me dijo que con Dios bien me pusiera
que llegaba mi hora postrimera.

Y así, aunque de ver no lo había echado,
me venía cayendo de mi estado
y muriéndome.
Acaso señor cuero
piensa que no sé yo que me muero.
En mi vida me he hallado
con tan buena salud, ¡Dios sea loado!
¿Habéis oído tan grande borrachera
en vuesa vida? ¿Qué miráis Tronera?
TRONERA ¡Dios te haya dado el cielo! ¡Ya ha expirado!
(Quirós [1658] 1985, pp. 351-352)

Del mismo tenor es la escena del muerto fingido que se introduce en el *Entremés de las burlas del doctor a Juan Rana*, de Pedro Rosete: se edita suelto en 1659 en Madrid, por Andrés García de la Iglesia; más tarde, se incluye anónimo en la colección *Arcadia de entremeses*, que aparece en Pamplona, en 1691, bajo el título de *Entremés de Juan Rana comilón*. El núcleo argumental es distinto del de Quirós, al tratarse de una burla que la mujer de Juan Rana y sus cómplices urden a su costa por su excesiva afición por la comida: una vez más, el engaño se enraíza en la persuasión de la víctima de su repentina muerte.

JUAN RANA ¿A qué venís con tanta priesa?
HOMBRE ¡Jesús, amigo! ¿Qué color es esa?
JUAN RANA ¿Qué color? ¿La del paño pardo oscuro?
HOMBRE Que estáis muy malo en ella conjeturo.
JUAN RANA ¿Por cuál color?
HOMBRE La de la cara, digo,
que está muy mala, y con melancolía.
JUAN RANA ¡Os engañáis, que esa color no es mía!
HOMBRE Pues, ¿de quién ha de ser? ¡Hay tal menguado!
JUAN RANA Casilda por favor me la habrá dado. [...]
HOMBRE Juan Rana, amigo, ¡que os estáis muriendo!
A llamar al dotor me voy corriendo.
JUAN RANA ¡Andad con Dios! ¡Hay más gentil despacho!
Casilda, ¿habéis oído a este borracho?
CASILDA ¡Ay, mi marido! ¡Ay, Dios, que se muere!
De la color, ¡ay, triste!, se le infiere.
(Rosete 1659, ff. 3v-4r)

Una de las estrategias de composición argumental aprovechada en extremo por los entremesistas de la época consiste en reiterar partes enteras procedentes de piezas anteriores y rescatadas por su manifiesto efecto cómico, aunque esto suponga restarle originalidad a la pieza. Tal es así que,

en algunas ocasiones, como en la que acabamos de ver, indirectamente se perpetúa la circulación de un texto de procedencia foránea: en este caso, una facecia de Poggio, a su vez reelaboración de una *novella* de Boccaccio, se altera y se esfuma en el nuevo contexto literario modificando, como es de esperarse, su sentido originario.

En conclusión, el *Facetiarum liber* de Poggio Bracciolini se confirma como una de las colecciones de facecias que más popularidad alcanzan en la literatura española del Siglo de Oro. Los cuentecillos de Poggio circulan y se leen pese a la reprobación católica y pese, sobre todo, a su carácter manifiestamente voluptuoso que causa no pocas contrariedades entre los moralistas de la época. Los autores españoles, sin embargo, reconocen en la colección del secretario papal una mina de cuentos graciosos y de gran valor paremiológico de la que se benefician para enriquecer sus obras. Quizá, para el caso de los entremeses, se deba descartar un contacto directo con la fuente, ya que, según se ha podido ver, la presencia de una facecia en los textos entremesiles es, con mucha probabilidad, la consecuencia de un proceso de reelaboración inconsciente e indirecto. Estamos ante una fuente que se mueve en dirección de una pluralidad de reescrituras que dificultan su reconocimiento. Sin embargo, es así cómo las facecias de Poggio perduran y siguen circulando en el entorno español, contribuyendo a la perpetuación de lo que el aretino en el epílogo de su volumen define como el buen uso del chiste y del arte de conversar.

Bibliografía

- Arce de Otálora, Juan de [1550] (1995). *Coloquios de Palatino y Pinciano*. Edición de José Luis Ocasar Ariza. Madrid: Turner. Biblioteca Castro.
- Asensio, Eugenio (1971). *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*. 2a ed. Madrid: Gredos.
- Boccaccio, Giovanni (1992). *Decameron*, vol. 1. Edizione a cura di Vittore Branca. Torino: Einaudi.
- Borja Moll, Francesc de (1960). *El 'Liber elegantiarum': lectura profesada el día 9 de abril de 1959 en la Cátedra Milà i Fontanals*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Bracciolini, Poggio [1470] (1983). *Facezie*. Edizione a cura di Marcello Ciccuto. Milano: Rizzoli.
- Chevalier, Maxime (1975). *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- Correas, Gonzalo [1627] (1906). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*. Madrid: Ratés.

- Cotarelo y Mori, Emilio [1911] (2000). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, vol. 1. Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal. Granada: Universidad de Granada.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.
- Fatini, Giuseppe (1945). *Novelle del Cinquecento*. Milano: UTET.
- Fradejas Lebrero, José (1987). «Las 'facecias' de Poggio Bracciolini en España». *Dicenda*, 7, pp. 57-72.
- Fradejas Lebrero, José (1988). «Las 'facecias' de Poggio Bracciolini en España. Primer centenar». En: *Varia bibliographica: Homenaje a José Simón Díaz*. Kassel: Reichenberger, pp. 273-282.
- González Ramírez, David; Resta, Ilaria (2013). «Traducción y reescritura: *L'ore di ricreazione* di Ludovico Guicciardini en España». En: Colón, Isabel et al. (eds.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*. Madrid: Sial, pp. 61-76.
- Laspéras, Jean-Michel (1987). *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Montpellier: Université de Montpellier.
- Martelli, Samanta (2010). *La censura de la literatura obscena: Poggio Bracciolini y Pietro Aretino* [tesis de doctorado] [en red. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. URL <http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/83503/Treball1.pdf?sequence=1> (2014-06-12).
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1907). *Orígenes de la novela*, vol. 2. Madrid: Bailly-Ballier.
- Quiñones de Benavente, Luis (2001). *Entremeses completos I: Jocoseria*. Edición de Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Quirós, Bernardo de [1658] (1985). *El muerto, Eufrasia y Tronera*. En: García Valdés, Celsa Carmen (ed.), *Antología del entremés barroco*. Barcelona: Plaza y Janés, pp. 349-363.
- Resta, Ilaria (2016). *Fuentes, reescrituras e intertextos: La 'novella' italiana en el entremés del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert. Colección Escena Clásica.
- Rosete, Pedro (1659). *Entremés de las burlas del doctor a Juan Rana*. Madrid: Andrés García de la Iglesia.
- Sotelo Álvarez, Avelino (2001). *Poggio Guccio Bracciolini, humanista florentino. Facetiarum liber: introducción crítica, traducción integral, notas, vida, obra y pensamiento de un humanista florentino*. Alicante: Áristos.
- Vives, Juan Luis [1528] (1940). *Instrucción de la mujer cristiana*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

De locos fingidos a locos alegóricos (en Lope y Fernández de Lizardi)

Felipe Reyes Palacios
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Abstract Faced with a peculiar play such as *Todos contra el Payo y el Payo contra todos* (attributed to Jose Joaquin Fernandez de Lizardi), with its plot development in an insane asylum in New Spain, we might suppose that the author was influenced by Lope de Vega and his comedy *Los locos de Valencia*, which also takes place in a similar institution. Actually, we witness a continuity of practices from one setting to the other – Spain the metropolis, and New Spain the colony –, beginning with the feast dedicated to the mad community on the Day of the Innocents. The similarity, however, ends there, because the two plays belong to different dramatic traditions, Lizardi's a *comedia de figurones* with baroque traits, and Lope's a typical *comedia de enredo* whose principal characters merely feign their insanity.

Keywords Madmen. Insane asylums. Baroque comedy. Lope de Vega. Fernández de Lizardi.

La comedia de Lope intitulada *Los locos de Valencia* (ca. 1595) tiene de común con la atribuida a José Joaquín Fernández de Lizardi bajo el título *Todos contra el Payo y el Payo contra todos*,¹ que la acción de ambas se desarrolla en un hospital para dementes, y además, en ambos casos, el día 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes, que era de fiesta para los pacientes.

Como práctica social de origen español transmitida después a la Nueva España, el festejo se debía a que el manicomio de Valencia, primer establecimiento de esta clase que se instituyó en Europa, muy pronto funcionó bajo la advocación de la Virgen María con el nombre de Hospital de Nuestra Señora Santa María de los Inocentes.² Dicho hospital:

data de principios del siglo XV, y según la piadosa tradición, débese su fundación al mercedario fray Juan Gilabert Jofré, quien, procedente de la cartuja del Puig, dirigióse el 24 de febrero de 1409, a la catedral con

1 Esta comedia se rescató de un manuscrito que no está fechado y que no lleva tampoco el nombre de su autor; se le atribuyó a Fernández de Lizardi porque se apega a su peculiar estilo. El manuscrito se halla en la biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia en la Ciudad de México.

2 Actualmente se denomina Hospital Provincial de Valencia.

objeto de predicar un sermón de Cuaresma, cuando, al pasar por una calleja sombría y extraviada, vio a un grupo de mozalbetes que maltrataba a un infeliz loco. Impresionado por esta dolorosa escena, subió al púlpito, y de tal modo excitó los humanitarios sentimientos de sus oyentes para que contribuyeran a la creación de un asilo de orates, que puede decirse que desde aquel punto y hora quedó virtualmente fundado el manicomio de Valencia. (*Enciclopedia universal* 1929, p. 627)

No está de más recordar los orígenes piadosos de dicha institución, sobre todo si se tiene en cuenta que, hacia la misma época, los locos eran, mayormente, expulsados de las ciudades europeas o «pura y simplemente arrojados a las prisiones» (Foucault 1967, p. 23), sin tratamiento médico alguno.

En su comedia, Lope de Vega no puede más que referirse en términos elogiosos a tal edificación, en boca de un caballero forastero que aparece en el tercer acto:

De las cosas, Leonato, más notables
que en aquesta ciudad insigne he visto,
después que ando por ella rebozado,
es aqueste hospital, obra famosa
entre las más que aqueste nombre tienen;
que aunque el de Zaragoza lo sea tanto,
que pienso que con él competir puede,
este puede a su lado alzar la frente
por una de las siete maravillas
que la piedad en este mundo ha hecho.
(Vega [1620] 1946, p. 131)

En el caso de la Nueva España, la referencia que determinó el nombre del establecimiento similar al de Valencia no fue piadosa, sino de índole histórica, por el lugar donde fue construido. De los Mártires, fue nombrada primero (en el siglo XVI) una ermita que se alzó justo en el lugar donde los españoles sufrieron el mayor desastre durante la Conquista, la derrota de la Noche Triste. De modo que la ermita, en sentido contrario, fue dedicada luego a San Hipólito, en conmemoración del 13 de agosto de 1521 en que fue tomada la ciudad de México-Tenochtitlan. Junto a ella fue levantándose al paso de los años, a iniciativa de un indiano filantrópico, el hospital de San Hipólito y el convento de la orden del mismo nombre que atendía a los enfermos, orden de origen novohispano por lo dicho. Fue hasta 1777 que se concluyó la edificación de una nueva iglesia con sus anexos, dedicándose el hospital, a partir de entonces, tan sólo a los locos, sin incluir a ningún otro tipo de necesitados.

Y si bien el nombre de María ya no formaba parte del de este hospital, los locos seguían siendo considerados como **inocentes** y se les festejaba en su

día, tal como atestiguó José Joaquín Fernández de Lizardi en su periódico *El Pensador Mexicano* (t. I, núm. 11, 27 de diciembre de 1813; cfr. Fernández de Lizardi 1968), censurando con criterio ilustrado la costumbre de abrir las puertas del hospital, en esa fecha, a quienes quisieran visitarlos, de donde se explica el subtítulo de la comedia lizardiana, *La visita del payo en el hospital de locos*. Dice, pues, el novohispano:

pensaba el lunes próximo pasado [como El Pensador que irremediablemente era, puntualiza] en la bulla que habría por la tarde en las inmediaciones del hospital de San Hipólito, con el motivo, antes piadoso y ya en nuestros días de pura curiosidad, de ir a ver los pobres dementes que padecen allí las penas que no saben ellos mismos. Costumbre viciosa y reprehensible, como una de tantas, si no se va a socorrerlos o a tomar lecciones útiles en su desgracia, pues yo no sé por qué causa se ha de hacer pasatiempo de las enfermedades o miserias del género humano. (Fernández de Lizardi 1968, pp. 97-98)

Pues bien, la lectura de *Los locos de Valencia* nos permite asentar varios datos, que enumero a continuación, acerca del funcionamiento de estos establecimientos y de la visita anual que se les hacía a los locos.

1. La visita al hospital se consideraba, por un lado, como una fiesta para los pacientes, según se les dice en la comedia de Lope a los dos protagonistas enamorados (escena XII, acto primero):

PISANO ¿Ya me le defendéis? Huélgome de ello;
que no os veréis con él hasta la fiesta
de los benditos niños inocentes. (Vega [1620] 1946, p. 121)

2. La presencia de los visitantes se debía, en buena medida, a mera curiosidad (escena XI, acto segundo):

FLORIANO ¿Y adónde fue?
TOMÁS Sin duda a ver la casa;
que nadie viene aquí que no la vea. (p. 124)

3. Para los locos la fiesta consistía en que, durante ella, obtenían limosna de los visitantes, la cual no le interesaba al protagonista de la comedia lopesca, ya que había ido al hospital a esconderse (escena II, acto tercero):

GERARDO Tiene mucha razón. ¡Hola!, dejalde;
hartos habrá que pidan la limosna.
No le llevéis por fuerza, si él no quiere. (p. 129)

4. En el mismo tenor de mantener oculta su identidad, el protagonista nos informa que, a excepción de su día de fiesta, los locos estaban siempre sujetos con grillos y cadenas (escena II, acto tercero):

FLORIANO Hoy es el día que temo
ser de alguno conocido,
por la gente que ha venido
a verme por grande extremo.
Quitáronnos las prisiones;
que es día de libertad,
en que toda la ciudad
hace aquí sus estaciones. (p. 129)

5. Además de referirse al uso del azote, el jefe del servicio alude a la otra cara de la visita, esto es, que se trataba de una diversión **para los visitantes** (escena VII, acto 3), según les recuerda ese personaje a los locos:

PISANO Pasen delante, y pónganse por orden,
sin hacer ni decir cosa que enfade,
porque alegren la gente que los vea,
y den liberalmente la limosna.
TOMÁS ¿No sabe que ha de hacer? Estarse quedo
y llevar el azote poco a poco. (p. 131)

En cuanto a la comedia novohispana, ésta carece de tales referencias debido a su carácter alegórico; de hecho, aparece un solo visitante, el payo, esto es, un ranchero de provincia que tuvo el tino de acudir a tal diversión en su visita a la ciudad.

Una de las pocas referencias a su entorno es la escueta descripción de las celdas de los locos, descripción que más bien alude, repito, al carácter alegórico de los personajes. Dice la didascalia correspondiente:

Vista de patio, con puertas a los lados, las cuales han de tener un boquete por donde estarán sacando la cabeza cada uno de los locos. En el primer boquete estará el Rey. Éste, cuando salga a la escena, sacará un cetro y un laurel en la cabeza. En el segundo, el Glotón. Sacará una olla y una cuchara desproporcionada. En el tercero, el Pródigo. Saldrá con una talega figurando dinero y una tabla con números que figure 'roleta' [*i.e.* ruleta]. En el cuarto, el Enamorado. Saldrá con una muñeca y una guitarra. En el quinto, el Militar; con un palo figurará el fusil. En el sexto, el Jugador, con un naipe y otros utensilios de juego. En el séptimo, el Avaro, que saldrá con una cajita y unos billetes. En

el octavo, el Sabio, el cual saldrá con borla, capelo, libros, escuadra, compás, etcétera. (Fernández de Lizardi 1965, p. 158).

Completando la descripción, el *Diccionario Porrúa* asienta que a la edificación del hospital «no se le dio la forma conveniente para las necesidades de los locos, y era defectuoso, pues consistía en celdas estrechas, sin ventilación y sin luz, más propias para agravar que para aliviar a los enfermos» (1995, p. 3100).

Ahora bien, en la comedia de Lope son centrales los motivos del fingimiento y de los enamoramientos repentinos. El galán principal, Floriano, ha viajado de Zaragoza a Valencia escondiéndose de la justicia, por haber dado muerte a un hombre de quien cree que era el príncipe Reinerio; duelo este provocado por coincidir en cortejar a la misma dama, como solía suceder en la comedia. Entonces, por consejo de un amigo, decide fingirse loco para internarse en el manicomio.

A la misma ciudad ha llegado Erífila, huyendo de un matrimonio indeseado y tratando de resolver su situación con ayuda de un criado de su casa, de quien cree estar enamorada y quien finalmente la abandona, no sin antes despojarla de sus joyas y hasta de su ropa. A medio vestir y andando en las inmediaciones del manicomio, es tomada por loca e internada contra su voluntad. Así que el encuentro con Floriano será inevitable. A partir de ahí hará el papel de loca por interés propio. La despedida de ambos hacia el final del primer acto era previsible: «Adiós, hermoso loco»; «Divina loca, adiós» (Vega [1620] 1946, p. 121).

El fingimiento, pues, es parte esencial del enredo. Cuando los protagonistas no interrumpen la acción con exabruptos propios de orates, entonces se comunican en clave o por medio de apartes. Y por si fuera poco, la situación se complica con dos enamorados adicionales, uno para cada quien, esto es, otra dama que se desvive por Floriano adentro del manicomio ya que es sobrina del administrador, y otro galán que se ha prendado de Erífila desde que la vio, y quien es nada menos que el amigo de Floriano. De remate, una criada de la segunda dama se enamora a tal grado de Floriano que parece haber enloquecido de verdad, ‘contagiando’ a su ama.

La retórica de la obra, naturalmente, gira alrededor del tema de la locura, pero de manera exclusiva en su relación con el amor, según se van presentando las situaciones. Del abundante catálogo enlistamos algunas muestras:

Loco soy, | pues a una loca le doy | el alma. (p. 118)

Oh loca a quien cuerdo adoro | que sólo es loco el tormento. (p. 120)

Creí que amor era loco | mas no que lo fuese tanto. (p. 121)

Loco diré mis tormentos, | aunque es bien cuerda mi fe. (p. 123)

En esta locura he dado. (p. 132)

Todo este mundo es locos. (p. 132)

¿Cómo puedo yo estar cuerda | mientras me falta mi loco? (p. 132)

Pocas veces se deja de relacionar la locura con el amor, pero entonces la retórica está a cargo de otros personajes, como un loco que, cuando cuerdo, había sido poeta:

BELARDO ¡Oh musas, musas! ¿Quién os hizo nueve,
si más de nueve mil son los poetas?
Mas no os pese; que son los buenos pocos,
y los que escriben mal, necios o locos. (p. 132)

Se trata, pues, de una típica comedia de enredo en la que los atractivos de su dibujo anecdótico y de su lenguaje contribuyen a crear «el carácter eminentemente lúdico» propio del género, según lo ha dejado establecido el profesor Ignacio Arellano (1988, p. 41). Carácter lúdico aunado a una exaltación del amor ajena a cualquier otro valor, inclusive el de la justicia, como es evidente en el final de la comedia. Habiéndose hecho presente en el hospital el mismísimo Reinero como una de las visitas del día de los Inocentes, declara que el difunto del duelo era tan sólo uno de sus pajes que se había vestido con su traje de príncipe. Si se hubiese tratado del verdadero príncipe, la justicia, que había echado a andar parte de la trama, hubiese alcanzado su cometido; pero como se trataba de un simple paje, nadie exigirá justicia por su muerte. En contraste con ello, al final habrá tres bodas, con el respectivo reacomodo de parejas, ya que Floriano no podía casarse con tres damas a la vez.

No tenemos información fehaciente de que la comedia de Lope se haya representado en la Nueva España. La única influencia que Lope pudo haber tenido en el autor del *Payo*, de todas maneras, habría sido la ocurrencia de situar la acción de una comedia en un manicomio auténtico. Más que con Lope, destacan en el *Payo* novohispano sus semejanzas con una obra muy antigua, *La nave de los locos* (1492), de Sebastián Brant. En la obra europea tenemos, lo mismo que en la novohispana, determinados vicios humanos personificados en un loco: el Loco de la Moda, el Loco de la Avaricia, el Loco de la Discordia, etcétera. Pero en la segunda encontramos también monomanías no necesariamente viciosas, como la del Enamorado, el Militar y el Sabio, ya que estas dos últimas derivan, no del vicio, sino del ejercicio de una profesión.

Lo que vemos en el primer acto de esta comedia es, desde luego, la presentación de las manías de cada uno de los locos, ya sea confrontándolos

en parejas previsibles, como la de Avaro vs. Pródigo, o permitiéndoles enredarse entre sí por sus actividades afines o por sus discursos contradictorios, tales los casos del Rey que requiere a su guardia y aparece el Militar, y el del discurso misógino del Sabio que es rebatido por el Enamorado; cada uno piensa que el otro está loco y es incapaz de advertir su propia conducta maniática.

La acción pudo dar comienzo a iniciativa del padre Lego, vigilante suyo, quien, compadecido, los saca de sus celdas por un rato a recibir los rayos del sol.³ De modo que, para el segundo acto, será la hora del refectorio, y lo que da pretexto a la exhibición de sus fatuidades es la ocurrencia del Lego de preguntarles sus nombres, «que de esta suerte | los tendré algo sosegados» (Fernández de Lizardi 1965, p. 194). Cada uno de estos actos termina con el Lego quejándose de su suerte y asumiendo que él mismo está próximo a la locura.

El tercer acto lleva visos de sólo repetir el mismo esquema, impulsado por un nuevo motivo artificioso... de no ser por la prevista llegada del Payo. Ahora el motivo trasunta remanentes barrocos, pues consiste en la inspiración que tiene el Lego de trovar una copla, la cual será glosada en décimas por cada uno de los fatuos, expresando el desengaño a que lo ha conducido su porfía propia. Se recrea, pues, aun cuando no haya tomado cuerpo en una realidad escénica, el tema barroco del sueño y el desengaño: su entrega compulsiva a un solo interés en la vida testimonia tan sólo la vanidad de las diversas aspiraciones humanas. Teatralmente, la escena reviste cierta animación, ya que los versos líricos del padre Lego dan margen a la introducción de música y canto.

Extrañamente parecida a una obra tan remota como la de Brant, o si acaso al *Elogio de la locura*, de Erasmo, que no dista muchos años de la anterior (1509), *Todos contra el Payo* se ubica, pues, por derecho propio, en el barroco, o más propiamente en el postbarroco, debido no sólo a su temática, sino también a la estructura y el tono del género elegido, la comedia de figurón.

Los personajes de este género han sido definidos por Eugenio Asensio de la siguiente manera:

Figura designaba primariamente una apariencia estrambótica, una exterioridad provocante a risa. Pero su campo semántico se dilataba en la esfera moral y social abarcando desde el vicio a la monomanía, desde el amaneramiento hasta la aberración, desde la exageración de las modas en el lenguaje y el vestido hasta el rasgo especial de

3 Motivado primero por el deseo de divertirse, el Lego hace después una reflexión del todo similar a la opinión de Lizardi que hemos citado antes: «¡Ah! ¡Cuántos inadvertidos | se divierten con un fatuo, | sin compadecer la suerte | de[l] que tal cual es su hermano!» (Fernández de Lizardi 1965, p. 160).

carácter arraigado en el humor dominante. Propendía a subrayar el aspecto cómico de las pretensiones y vanidades que impulsan a los hombres a tomar actitudes falsas, a simular realidades vacías. (Asensio 1988, p. 84)

Bibliografía

- Arellano, Ignacio (1988). «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, pp. 27-49.
- Asensio, Eugenio (1971). *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*. 2a ed. Madrid: Gredos.
- Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México* (1995). s.v. «San Hipólito». *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, vol. 4. 6a ed. México: Porrúa, pp. 3100-3101.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (1929). s.v. «Valencia». *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, vol. 66, Madrid: Espasa-Calpe, p. 627.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (1965). «Todos contra el Payo y el Payo contra todos o La visita del Payo en el hospital de locos». En: *Obras*, vol. 2, *Teatro*. Edición de María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky. México: UNAM, pp. 157-266.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (1968). *Obras*, vol. 3, *Periódicos*. Edición de María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky. México: UNAM. Nueva Biblioteca Mexicana 9.
- Foucault, Michel (1967). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vega, Lope de [1620] (1946). «Los locos de Valencia». En: *Comedias escogidas*, vol. 1. Edición de Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Atlas, pp. 113-135.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La mujer lectora en el teatro barroco

Ana Suárez Miramón

(Universidad Nacional de Educación a Distancia, España)

Abstract This study deals with one of the topics of Baroque theater such as the presence and defense of the woman reader on stage. As there are many examples of women reading a book in painting, the same scenes can be found in theater, an artistic mode of expression which keeps a very close relationship with painting. Therefore, the aim of this study is to provide as many examples as possible where the image of a reading woman or where female speech constitute the main issues on stage settings. The result can be seen in the large number and importance of the data found that is a starting point for a much broader compendium in which the genuine interest of women by culture can be observed. Moreover, this issue has a broader scope that leads us to a reflection on justice, freedom and conscience related to the importance of the female reader, as well as an evidence of social education at that time.

Keywords Female reader. Baroque theater. Stage. Expression.

Para considerar la originalidad del tema en el teatro es necesario recordar la situación de la mujer en el siglo XVII, su posición social y la educación que recibía. Afortunadamente ya hay abundante bibliografía sobre el tema y cuanto mejor se estudian las fuentes iconográficas (cfr. Bernárdez 2007), los inventarios de bibliotecas (cfr. Cátedra 2004) e incluso las denominadas por Infantes «bibliotecas devaluadas» (1997, p. 287), más se va conociendo la realidad de que las mujeres eran buenas lectoras (cfr. Bernárdez 2007). Los abundantes ejemplos que aparecen en determinadas novelas, como en el *Quijote*, donde las mujeres muestran sus preferencias por obras de ficción, no religiosas, y la anticipada presencia en las tablas de la mujer lectora, en 1582, en la comedia de Juan de la Cueva, *El infamador* (donde Eliodora saben leer y escribir y decide acabar con los libros del Arcipreste de Talavera y los de Castillejo por misóginos) nos permiten indagar en la importancia de las imágenes visuales y los discursos de los personajes que sobre el tema difundió el teatro a partir de la comedia nueva.

Es evidente que el triunfo del teatro en el Barroco permitió llevar a las tablas la dialéctica entre la realidad social y la ilusión ante un nuevo modo de vivir y actuar por parte de la mujer, que contaba con ejemplos de la tradición escrita, de la pintura y de la vida, y que el éxito de la comedia permitió acercar a los espectadores. Hay que recordar, asimismo, la estrecha relación entre pintura y teatro, claramente expuesta en el *Persiles*

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-58 | Submission 2015-07-31 | Acceptance 2016-03-31
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

y avalada por Rojas Zorrilla, como ya estudiamos (cfr. Suárez 2004), y la consideración del teatro como un elemento de cultura, popularizada gracias a los criados quienes resumían de forma vulgar la información culta y así se asimilaba la cultura en diferentes niveles. Estos elementos previos justifican las interrelaciones sociales, artísticas y culturales recogidas en este género para ensayar las diferentes posturas ante temas tan importantes como la libertad, la justicia, el poder y la moral, que revelaban la oposición entre el mundo antiguo y el moderno que se iniciaba.

La educación de la mujer era fundamental y en el enfrentamiento entre pasado y presente los autores pudieron explorar, bajo el pretexto de lo peculiar femenino, los temas más importantes de la época. El que estos personajes sean los más ricos, variados y complejos de nuestra historia teatral, sólo comparables a los grandes de la tragedia antigua, no hay que considerarlo solo como un incentivo para captar espectadores, pues ¿en quién mejor que en la mujer se podía analizar lo justo y lo injusto, el derecho positivo y la ley natural y la conciencia individual y las normas sociales? Por vez primera, los dramaturgos revisaron la consideración de la mujer, desde los tratados tradicionales (Fray Luis en lo moral, Huarte en la medicina) hasta las posturas más abiertas (Castiglione, Erasmo y las doctrinas probabilistas), sin olvidar los elementos de la tradición popular, mucho más generosos en la defensa de la mujer que las propias leyes o costumbres de la época. Por ello, nos parece fundamental plasmar la riqueza visual y el discurso que sobre la mujer lectora proporciona este género, sobre todo por recoger elementos costumbristas y vivos de la realidad social. El material es muy amplio y solo pretendemos mostrar un panorama, pues su realización total requeriría un estudio voluminoso pero de extraordinario interés.

La visión de la mujer leyendo, bien estuviera en las escenografías o en las didascalías implícitas, debió de ser algo extraño, sobre todo para las espectadoras populares no acostumbradas a ver a mujeres con libros más que a las santas, sobre todo santa Ana y santa Teresa. La primera debía estar presente en el imaginario femenino, a juzgar por las múltiples representaciones que desde el siglo XIV en los libros de horas se venía haciendo, pero especialmente por los pintores bien conocidos por los dramaturgos, desde Lope. Solo hay que recordar a Botticelli, Yáñez de la Almedilla, colaborador de Leonardo (quien realizó varias iconografías del tema para la parroquia de San Nicolás en Valencia), toda la tradición de la escuela sevillana, Velázquez, Rubens,¹ Guido Reni, Alonso Cano, Murillo, etc, y que las estampas habían propagado, sin duda ninguna. Todas difundían la educación de la Virgen y, aun interpretándose esas

1 Rubens realizó otra imagen paralela a la de la Virgen leyendo dedicada a educación de María de Medici donde el papel de Santa Ana lo desempeña la diosa Atenea. Se ha interpretado esta dualidad como un intento de unificar la tradición cristiana y pagana.

lecturas en estricto sentido religioso, manifestaban la autonomía femenina para entender las letras divinas. En el caso de santa Teresa, desde su canonización en 1622, y las representaciones de Rubens, Zurbarán, Ribera y Velázquez, fue ampliamente conocida su afición a la lectura, pero esos modelos, como los de las mujeres nobles, sobre todo de los ambientes elitistas, como las participantes en *El Cortesano*, apenas tuvieron repercusión popular.

Sin embargo, el teatro sí colaboró en su difusión. Siguiendo los modelos iconográficos de las santas, el teatro religioso transmitió la imagen de la mujer lectora, como *Santa Juliana* (de Diamante), que aparece no solo leyendo sino escribiendo, o la propia *Santa Teresa de Jesús*, del mismo autor, en cuya acotación «aparece la santa sentada y sobre un bufete ha de haber unos libros». Estos modelos se repiten en personajes de la nobleza, tal como había hecho Rubens al poner en paralelo la educación de la Virgen con la de María de Medici, y son muchos los personajes nobles, como la reina Diana en *El dueño de las estrellas* (Ruiz de Alarcón) o la conocida Cristina de Suecia (en el auto *La protestación de la fe* y en la comedia *Afectos de odio y amor*, de Calderón y en *Quién es quien premia el amor*, de Bances Candamo), o la legendaria reina de Palmira (*La gran Cenobia*, de Calderón), las que se convierten en ejemplo para los espectadores. Incluso seres míticos, como la maga Circe en *El mayor encanto amor*, de Calderón, y su pariente Medea, en *El divino Jasón* y *Los tres mayores prodigios*, se presenta como experimentada científica y conocedora de todas las ciencias; sin embargo, por unos momentos, se olvidan de su condición mágica para defender el valor del estudio en las mujeres. No se pueden olvidar, en el amplio registro de mujeres estudiosas en este dramaturgo, los discursos y riqueza de imágenes visuales que ostenta Culpa en los autos, al presentarse como la más sabia y conocedora de todos los libros, escrituras y ciencias.

Personajes religiosos, nobles, míticos y alegóricos constituían una enseñanza para los espectadores, tanto por su palabra como por la visión que se ofrecía en el escenario. Junto a esos personajes excepcionales, el acceso de las mujeres a la Universidad permitió que no sólo pudieran ingresar en ella las pertenecientes a la nobleza sino a la burguesía acomodada. Su eco estaba vivo y se trasladó al teatro convirtiendo Salamanca en el espacio literario de emancipación femenina, siempre travestida de hombre, como ocurre en *El amor médico*, de Tirso o en *Lo que quería ver el marqués de Villena*, de Rojas, entre otras obras. Asimismo, el recuerdo de los pocos, pero elocuentes ejemplos de mujeres cultas del entorno de la reina Católica, aún permanecía en la sociedad, como son los casos de Francisca de Nebrija, Lucía Medrano y, sobre todo, Beatriz Galindo, la Latina, consejera de la reina, que se convirtió en el primer icono de mujer seglar sobresaliente en el estudio de Humanidades y Ciencias. Su proeza se convirtió en materia dramática, y algunas protagonistas,

como Jerónima, de *El Amor médico*, de Tirso, se apoyaron en su ejemplo para defender su causa y llegó a considerarse un auténtico mito de la emancipación intelectual femenina:

La Reina doña Isabel
(que atenta hazaña dio fin)
empieza a estudiar Latín,
y es su preceptora en él
otra (que por peregrina
no hay ingenio que no asombre)
tanto, que olvidan su nombre,
y la llaman la latina. ([1635] 1997, p. 97, vv. 117-124)

El hecho de que *La Latina* dirigiese también una importante Academia en la que participaron eminentes comentaristas de los clásicos, influyó en la multiplicación de Academias por España, presididas por mujeres que seguramente habían estudiado Filosofía o Gramática y difundían estos conocimientos en sus círculos. El teatro, espejo de costumbres, introdujo y dio vida a esas Academias, que tenían lugar o bien en dependencias de la casa, o en el propio jardín (espacio femenino por excelencia) y cuya popularidad permitió a Polo de Medina titular su obra miscelánea *Academias del jardín* (1667). La organización y funcionamiento de estas tertulias femeninas pueden verse recreadas en la obras de Rojas Zorrilla, *Lo que son mujeres* y *Lo que quería ver el marqués de Villena*. En ésta, su autor recuperó el ambiente dialéctico y festivo que caracterizaba a estas reuniones.² En *Lo que son mujeres*, además ellas son quienes deciden qué hombres prefieren, pasando a ser ellos 'objetos de selección' de las mujeres.

Nuestro teatro áureo, en sus diferentes géneros, supo manifestar dialécticamente todas las posibilidades de la situación de la mujer. Precisamente la estructura de la comedia, con la participación y enfrentamiento de damas y caballeros, damas entre sí, y graciosos con damas, permitía mantener posturas muy divergentes para mostrar las distintas visiones acerca de la mujer lectora, pero su crítica resulta también muy ilustrativa del cambio que se estaba experimentando. En este género se defiende la preferencia del hombre para casarse con una mujer sin estudios porque las bachilleras no resultan buenas para engendrar hijos ni para ser buenas casadas, según algunos médicos (Huarte de San Juan) y algunos filósofos (Aristóteles), aunque hay una clara excepción en Calderón en *El sitio de Bredá*, cuyo protagonista no hace ningún

² Aunque las Academias solían tener carácter festivo, no se limitaban a celebrar el ingenio sobre temas de actualidad o literarios. María Cazalla, hermana del célebre arzobispo Juan de Cazalla, convirtió su casa en una verdadera Academia de teología en donde dio a conocer la doctrina de Erasmo.

asco a la bachillera. En general, lo más reiterado es el desprecio por las bachilleras, las cultas o de ingenio. En obras como *La dama boba*, *La boba para otros y discreta para sí*, *La doncella Teodor*, *Los embustes de Fabia*, *Averígüelo Vargas*, *Céfalo y Pocris*, *Con quien vengo, vengo*, *El escondido y la tapada*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *Peor está que estaba*, etc., puede verse ese rechazo. La burla llega incluso al auto de *El gran teatro del mundo*, cuando el Labrador se queja de su suerte y culpa de ella a Eva, «que pecaba de bachillera» (Calderón de la Barca [1635] (2005), p. 71, v. 562). Por supuesto, esa burla constituía el blanco de las críticas entremesiles (*El doctor*, de Quiñones de Benavente) y era el contrapunto necesario para establecer esa tensión de la época entre la crítica a la mujer que abandonaba sus labores y el aumento de mujeres poetas y dramaturgas en la época. A los graciosos les corresponde la función de criticar a las 'letradas', «que como gallina echada | en su estrado suele estar» (*El cuerdo en su casa* de Lope de Vega 1929b, p. 566a), hasta el punto de hacer del término bachillera un insulto.

En el polo opuesto, se manifiesta la defensa de la mujer lectora. Además de las mujeres de la Antigüedad, de las cultas y las religiosas, también se hicieron famosas otras que no pertenecían a las clases privilegiadas. Es el caso de Feliciano Enríquez, inspiradora de Rosarda, protagonista de *El alcalde mayor*, de Lope. Se trata de una curiosa pieza en que una mujer, amante del estudio, se disfraza de hombre y estudia leyes en Salamanca alcanzando el cargo de alcalde mayor de Toledo. Lope nos ofrece una documentada bibliografía sobre los manuales más leídos en la época (de astrología, arte y derecho) y que resultan familiares para la protagonista. La atrevida decisión de Feliciano³ de ingresar en la Universidad fue llevada al escenario también por Mira de Amescua en *La Fénix de Salamanca*, y Rojas Zorrilla, en *Lo que quería ver el marqués de Villena*, recuperó el ambiente universitario salmantino y la hizo obtener a su protagonista una cátedra bajo el nombre de Doctor Madrid.

En la realidad, aunque la mujer tenía pocas posibilidades para aprender, podía, no obstante, acceder a la cultura oral (sermones, cantos, romances, lecturas públicas en voz alta, religiosas y profanas), lo que la permitía entender las citas y referencias que el teatro comunicaba. Resulta interesante cómo la joven esposa de *El comendador de Ocaña* demuestra conocer perfectamente el abecedario cuando le recita a su esposo todas las cualidades que éste ha de tener, tal como él había hecho antes acerca de los deberes de una buena esposa. Aunque no sabemos si sabía leer, lo cierto es que conoce perfectamente el abecedario y esa misma retahíla la recita otro personaje de Lope en la comedia pastoril *La Arcadia*, aunque en este

3 Autora muy elogiada por Lope y que en su madurez literaturizó su propia biografía en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*.

caso la mujer no solo sabe leer y escribir sino que conoce perfectamente el valor del estilo y lo utiliza para leer un soneto de dos maneras diferentes con solo cambiar la puntuación, anécdota muy curiosa y desde luego muy original tratándose de un personaje femenino.

El temor de moralistas sobre la desgracia que podía acarrear el saber y escribir, por las cartas o notas que pudiera recibir y enviar la mujer, fue utilizado en el teatro para generar conflictos dramáticos. Se puede ver con mucha frecuencia en obras de Lope (*La boba para los otros y discreta para sí, El gallardo catalán, Lo cierto por lo dudoso, El hombre por su palabra*), de Tirso (*El condenado por desconfiado, Todo es dar en una cosa*) y de Calderón (*Cada uno para sí, El José de las mujeres, Las armas de la hermosura*), entre otros.

Lope de Vega defendió en varias obras, pero especialmente en el Libro IV de *El peregrino* (1604), a las mujeres cultas de diferentes épocas a las que dedicó grandes elogios, como analizó Vosters (1968), y recuperó en su teatro nombres míticos (Musas, Sibilas, Casandra, Nicostrata), personajes históricos (Débora, Safo, Cornelia de los Gracos, Santa Paula), y añadió una nutrida lista de damas famosas de la época, algunas de las cuales se convirtieron en personajes dramáticos, como la citada Feliciano y Valentina Pinelo (agustina sevillana, conocida por el sobrenombre de 'Penélope cristiana'), posible modelo de su comedia sobre santa Ana, *La Madre de la mejor*, aunque también coincide con el apodo que recibe Dorotea, la protagonista de *La pobreza estimada*, también calificada de «Penélope cristiana» (Vega 1994, p. 631). Juliana Morell fue dramatizada como Florela en *La prueba de los ingenios*, reconociendo en sus versos la altura a la que había llegado en filosofía, astrología, aritmética y matemática, hasta el punto de considerarla «la Sibila | de Mantua» (Vega 1971, p. 318b)

Si Lope inicia este camino de presentar y defender a la mujer culta, sus seguidores insisten en el tema y Calderón convierte esa defensa en un auténtico plano de igualdad con el hombre. Incluso en los autos presenta, bajo la encarnadura femenina, personajes fundamentales como la Discreción que se enfrenta al Poder para hacerle reflexionar sobre la importancia de estudiar antes de gobernar (*No hay más fortuna que Dios*). Le reprocha al Poder, hombre, su escasa atención por los libros y destaca la necesidad de leer para aprender incluso las virtudes necesarias para participar en la vida pública y privada, al tiempo que le recuerda el «esfuerzo», «fatigas», «vigilias», «ansias» y «anhelos» «que cuesta el estudio» (Calderón 1952, pp. 624a-b). La acotación presenta visualmente ante los espectadores a la mujer leyendo, como si se tratase de un cuadro de la época: «*En el Tablado corriendo una Cortina, se verán estantes de libros, y en medio una mesa con papeles, y recado de escribir, y la Discreción leyendo, sentada* (p. 623-b). No es el único ejemplo de auto sacramental. En *Los alimentos del hombre*, la Justicia (femenina) en su trono se muestra igualmente delante de un bufete para dictar leyes justas.

En los dos casos, se trata de una enseñanza visual y discursiva para el espectador.

Este tipo de acotaciones, con mujeres ante su bufete y escribanía, que suele aparecer al principio de la obra o al inicio de una jornada, es decir, en los ejes dramáticos fundamentales, le permitía al espectador familiarizarse con esa estampa, que también la pintura había difundido, sobre todo en los modelos holandeses (Vermeer, *Muchacha leyendo una carta*, *Muchacha escribiendo una carta*, *Dama en amarillo escribiendo* y *Lectora en azul*; o de Gerard Ter Borch, *Mujer escribiendo una carta*, *La carta*, o Gabriel Metsu, *Mujer que recibe una carta*). En el teatro esas imágenes presentan a la mujer 'sentada en un bufete' con libros o instrumentos de escribir (*El dueño de las estrellas*, *Industrias contra fineza*, *La gran Cenobia*, *Afectos de odio y amor*, *De cosario a cosario*, *Santa Teresa*) y otras, simplemente escribiendo, leyendo o entre libros (*Los melindres de Belisa*, *Examen de maridos*, *La viuda valenciana*, *La reina de los reyes*, *La Arcadia*), y en algunas se relata la actividad intelectual (*La villana de Vallecas*, *El semejante a sí mismo*, *Examen de maridos*).

Lo importante es que no se queda en un cuadro o una referencia el tema, sino que la mujer que escribe o lee tiene su propio discurso. En ocasiones, el discurso femenino no aparece precedido de imágenes visuales ante el espectador, pero su importancia es decisiva para corroborar el interés por el tema que, aun teniendo en cuenta su esencia dramática, no se puede negar que se trata de una auténtica lección. Lope siempre elige a mujeres en cuya actuación puede observarse la cercanía del modelo real, por un parte, y la fuerza ideal, por otra. En esa dualidad reside la sugestiva serie de personajes que dejaron huella en los dramaturgos posteriores. Como símbolo del tema que nos ocupa, habría que colocar en primer lugar a Laura, *La vengadora de las mujeres*, donde todo su parlamento inicial reproduce la tensión humana soportada por la mujer: su falta de libertad, su fragilidad en cuestiones de honor, su imposibilidad de seguir estudios en la Universidad, etc. Su decisión de vengar a todas las mujeres convirtió la obra y al personaje en un decidido emblema de su emancipación. Hay que pensar que el éxito obtenido por la actriz María de Alcaraz y León en los corrales madrileños no pudo deberse sólo a su buen hacer recitativo; algo más debió calar en las espectadoras.

En relación con la lectura y el estudio, son bastantes las protagonistas que muestran su entusiasmo por los libros, como Rosaura, conocedora del latín y «lectora de mil libros curiosos» (Vega 1929a, p. 215a) (*El alcalde mayor*); Leonarda, quien lee para entretenerse y conoce bien a Espinel, Gálvez de Montalvo, Cervantes, el Cancionero (*La viuda valenciana*); Nise (*La dama boba*, donde puede seguirse también el sistema de instrucción de la mujer); o Belisa (*Los melindres de Belisa*). Los ejemplos son muy variados. En *La doncella Teodor*, basada en una leyenda, la protagonista, una esclava comprada por un mercader que le dio estudios, consigue

salvarle cuando está arruinado gracias a sus conocimientos. El autor la propone como modelo femenino y el hombre defiende su sabiduría. Resulta igualmente interesante la facilidad para la retórica de Belisarda quien, en comedia pastoril *La Arcadia*, escribe una carta-soneto para su amiga Anarda y ella, experta en puntuación, 'partiendo los versos' y estableciendo nuevas pausas diferentes al original, da un nuevo sentido a la carta y transforma el mensaje recibido en otro que contente al seductor.

Si Lope desarrolla un discurso elogioso para la mujer, Tirso avanza en esa creación de caracteres femeninos y en el desarrollo de fórmulas teatrales para convencer a los espectadores de la igualdad de derechos entre hombres y mujeres y, por tanto, del derecho al estudio. De entre los variados tipos creados por Tirso, destacan las protagonistas de ambiente urbano, el más apropiado para mostrar damas atrevidas, libres, inconformistas, capaces de romper las reglas sociales sin que la misma sociedad se percate de ello. Sus personajes muestran gran modernidad, como la Jerónima de *El amor médico*, cuyas ideas pueden engrosar las antologías de la más auténtica defensa de la mujer. En *El celoso prudente* también se presenta a una mujer leyendo una carta al principio de la obra, que constituye el nudo dramático de la misma, y Jusepa se muestra buena lectora del portugués (*Por el sótano y el torno*). Por otra parte, resulta muy interesante cómo la protagonista de *La fingida Arcadia* se muestra gran lectora de Lope y de Garcilaso. Da una lección del conocimiento que se tenía del autor más famoso de la época, y lo curioso es que se nos dice que sus libros están en el jardín, de modo que el ámbito natural femenino se une aquí con los libros. Asimismo, por el discurso del padre puede verse que también en las familias había interés en que las mujeres estudiaran.

Si la aportación de Tirso se basa en la exteriorización dinámica y plenamente activa de la mujer para afirmar su valor en la vida social, la de Calderón es el resultado de una profundización interior. Sin relegar las anécdotas ni los recursos consagrados en la escena por sus predecesores, el dramaturgo utiliza un mecanismo nuevo, basado en las leyes y en la moral natural, consistente en aplicar la doctrina probabilista para juzgar a la mujer. Tal doctrina, desarrollada por Suárez, distinguía entre el fuero externo (ley positiva) y el interno (de la conciencia), de manera que la defensa de la mujer (lo mismo que la del hombre) cobra una importancia fundamental. Diríamos que obliga, pues es consecuencia de la aplicación de un derecho. Por ello, en muchas ocasiones Calderón llega a burlarse de los moralistas que tantas prohibiciones intentaban sobre las mujeres y tanto las condenaban. Es lo que sucede en *Las armas de la hermosura*, en donde la romana Veturia se enfrenta a las leyes del honor, afirma el valor intelectual de las mujeres y se opone a las arcaicas leyes de la justicia para la mujer cuando la del hombre se rige por un derecho más moderno.

A partir del ejemplo histórico de Cristina de Suecia, en *Afectos de odio y amor*, el dramaturgo alienta a las mujeres a estudiar porque «ser valientes y ser sabias | es acción del alma, y no es | hombre ni mujer el alma» (Calderón 1956, p. 1759b). Tanto en comedias como en dramas, tragedias e incluso en autos, la variedad y riqueza de matices con que presenta al personaje femenino es extraordinaria, pero su más importante aportación al tema es la libertad de conciencia que exhiben sus mujeres, y por tanto su libertad para estudiar. Cualquier elemento de ficción le sirve al autor para hacer un homenaje a la mujer culta. Un ejemplo muy interesante es el de Eugenia, protagonista de *El José de las mujeres*, atrapada intelectualmente por un texto sobre el que reflexiona y que le sirve de pauta para defender el estudio.

Su discípulo, Rojas Zorrilla, siguió la línea de la defensa de la mujer y no sólo la igualó al hombre en capacidad sino que incluso propuso su superioridad. El ejemplo de *Lo que quería ver el marqués de Villena* puede servir como resumen del carácter espectacular del teatro (con la presencia de espejos mágicos que permiten ver la realidad en diferentes espacios), del interés por teatralizar lo legendario (la cueva de Salamanca y el marqués de Villena), de acercar lo cotidiano y real al público (ambiente festivo de los estudiantes y sus formas de diversión), de transmitir una información sobre el método de alcanzar una cátedra universitaria o la forma de celebrar una Academia, presidida por una mujer y, sobre todo, hacer de la mujer culta un nuevo emblema de modernidad. Por algo la obra no termina como la mayoría, con casamiento. El camino iniciado por Lope se puede cerrar con el ejemplo de Bances Candamo en *Afectos de odio y amor*, sobre la reina Cristina de Suecia, modelo de mujer culta.

Aunque los ejemplos se multiplican en todos los autores, e incluso podría realizarse una rica antología de mujeres lectoras, lo importante es que el teatro barroco resulta el mejor vehículo para expresar la importancia y necesidad de la mujer de acceder a la cultura y permitir su independencia, la posibilidad de ejercer su voluntad y el conocimiento de las leyes para no estar sometida y obrar libremente en la vida, y así decidir también en sus sentimientos. En el fondo, los múltiples ejemplos de mujeres lectoras en el teatro revelan el triunfo de la modernidad frente a un mundo de normas rígidas de las que el individuo trataba de escapar. El teatro permitía, por su capacidad dialéctica, romper con los tópicos y arriesgar posturas nuevas, como ocurre con el tema de la mujer lectora.

Bibliografía

- Bernárdez, Asunción (2007). «Pintando la lectura: mujeres, libros y representación en el Siglo de oro». *Edad de Oro*, 26, pp. 67-89.
- Calderón de la Barca, Pedro (1952). «No hay más fortuna que Dios». En: *Obras completas*, vol. 3. Edición de Ángel Valbuena. Madrid: Aguilar, pp. 609-634.
- Calderón de la Barca, Pedro (1956). «Afectos de odio y amor». En: *Obras completas*, vol. 2. Edición de Ángel Valbuena. Madrid: Aguilar, pp. 1747-1797.
- Calderón de la Barca, Pedro [1635] (2005). *El gran teatro del mundo*. Edición de Enrique Rull. Barcelona: Ollero y Ramos.
- Cátedra, Pedro M.; Rojo, Anastasio (2004). *Bibliotecas y lecturas de mujeres: Siglo XVI*. Salamanca: Instituto de la Historia y del Libro y la Lectura.
- Infantes, Víctor (1997). «Las ausencias en los inventarios de libros y bibliotecas». *Les livres des Espagnols à l'Époque Moderne*, núm. monogr., *Bulletin Hispanique*, 99, pp. 281-292.
- Suárez, Ana (2004). «Visualización teatral y alegórica en el Persiles». En: Villar Lecumberri, Alicia (ed), *Peregrinamente peregrinos = Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lisboa 1-5 de septiembre de 2003), vol. 1. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp. 1027-1046.
- Tirso de Molina [1635] (1997). *El Amor médico*. Edición de Blanca Oteiza. Madrid: Revista de Estudios. Pamplona: GRISO. Universidad de Navarra.
- Vega, Lope de (1929a). «El alcalde mayor». En: *Obras de Lope de Vega*, tomo 11. Edición de la RAE (nueva edición). Madrid: Imprenta de Galo Sáez, pp. 210-245.
- Vega, Lope de (1929b). «El cuerdo en su casa». En: *Obras de Lope de Vega*, tomo 11. Edición de la RAE (nueva edición). Madrid: Imprenta de Galo Sáez, pp. 547-586.
- Vega, Lope de (1971). «La prueba de los ingenios». En: *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Atlas, (BAE t. 246, vol. 30), pp. 275-338.
- Vosters, Simón A. (1968): «Lope de Vega y las damas doctas». En: Magis, Carlos H. (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (México D.F., 26-31 de agosto de 1968), vol. 3. México: El Colegio de México, pp. 909-921.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Lope en Francia entre adaptación y traducción «Habiller à la française» en los siglos XVII, XVIII y XIX

Francesca Suppa
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract During the 17th century, Lope de Vega's plays are adapted in France, whereas the first translation appears in 1700. Thinking about the differences between the concepts of adaptation and translation leads to realize that the critics use similar theoretical instruments to study both phenomena. Under this premise, it seems possible to compare adaptators' strategies with translators' interventions or observations into the paratexts. That could be a useful method to analyze the reader-oriented translations of 18th and 19th centuries, finding innovative characteristics, but also conservative ones related to the aim of translators (that is, giving source-texts to French dramatists) and also to the long lasting influence of adaptations' aesthetic of adaptations. Translators' strategy or commentaries concerning Aristotelian unities or happy ending in Lope's comedies are two examples of this method.

Sumario 1 Introducción. – 2 Las adaptaciones o apropiaciones en el siglo XVII. – 3 Una taxonomía del *modus operandi* de los *rewriters* como instrumento analítico. – 3.1 Opiniones e intervenciones en torno a las unidades aristotélicas. – 3.2 Ideología y poética: en busca del final feliz. – 4 Conclusiones.

Keywords Lope de Vega. French Classical Theatre. Theatre Translation. Adaptation Studies. Translation Studies.

1 Introducción

La fama de Lope de Vega en Francia se remonta a la segunda década de siglo XVII: ilustres viajeros franceses en España relatan anécdotas sobre el enorme prestigio del Fénix en España,¹ dos traducciones de sus obras (*El peregrino en su patria* y *La Arcadia*) se publican y se reimprimen, sus *Rimas* son apreciadas por los poetas franceses, como muestran numerosos *emprunts* de poesías de Lope en importantes poemarios.

El juicio de traductores y *lettrés* ante la obra de Lope péndula entre el aprecio y la crítica, espejo de una postura generalizada ante la cultura

1 Jean de Lingendes, que conoce Lope durante una misión diplomática en 1612 y escribe en una carta a la hermana del embajador un comentario lleno de admiración: «Je vous envoie le sonnet de Lope de Vega qui à mon gré et selon sa réputation est le meilleur esprit et l'homme qui parle le mieux que j'aye vu en toute l'Espagne» (Hainsworth 1931, p. 200).

española: si por un lado esta constituye un modelo de referencia por su prestigio, por el otro la cultura francesa se va definiendo en oposición a su *ennemi* bélico y espiritual.

El clasicismo se impone en los años Treinta a raíz de las famosas *querelles* entre los defensores de la *tragi-comédie* y los *réguliers*: los primeros afirman el fin hedonístico del teatro y la importancia del gusto del público, los segundos llegan a identificar el placer de una obra con su adhesión a las reglas; los primeros se acercan a las ideas expresada por Lope en el *Arte nuevo*, pero sin dejar rastro visible de la epístola métrica (los *préfaces* de Ogier y de Mareschal remiten a lo italianos, en concreto al *Compendio della poesia tragicomica* de Battista Guarini, publicado en 1602); los segundos, en cambio, identifican en el *Arte nuevo* un importante objetivo polémico,² y describen Lope de Vega como un *génie*³ sin reglas, para gustar al vulgo⁴ o por desconocer el arte.⁵ Esta refracción interpretativa en los lectores franceses del *Arte nuevo* reproduce una refracción en la *self-image* de Lope en España; conjuntando el concepto de «arte» con la idea de «nuevo», «el que prefirió presentarse a sí mismo como un continuador decisivo se había convertido ya, gracias a su deslumbrante aureola, en el forjador *ex nihilo* de una tradición» (Pontón 2011, p. 288).

A medida que avanza la *querelle*, aumentan las referencias a Lope como dramaturgo, mientras que a principio de siglo se le recordaba en Francia sobre todo por su producción no dramática.⁶

En 1629 se estrena en el parisino Hôtel de Bourgogne *La bague de l'oubly* de Jean de Rotrou. La comedia se inspira en *La sortija del olvido* de Lope de Vega, así como declara el mismo Rotrou, que en el *Avis au lecteur* afirma tratarse de la «pure traduction» de una comedia de Lope. A partir

2 La primera cita del *Arte nuevo* en Francia se halla en las *Observations sur le Cid* di Scudéry, panfleto polémico contra la obra irregular de Corneille, publicado en ocasión de la *Querelle du Cid* (1637).

3 La categoría de *génie* en esta época no tiene una connotación positiva en absoluto. El poeta ideal necesita la genialidad y el arte: si falla la segunda, la primera no es suficiente, como muestran numerosas citas recolectadas por René Bray ([1927] 1966). Hasta el punto de asociar el significado de la palabra «génie» al desordenado instinto creativo que no puede llevar a la perfección artística. Por ello, definir Lope un genio sin más no supone una absoluta apreciación de la calidad de su obra.

4 Scudery, en sus *Observations sur le Cid* (1637) es el primero en difundir unos versos del *Arte nuevo* (vv. 15-17 y 22-48), aquellos donde Lope declara infringir los preceptos para gustar al vulgo. Le siguen, en la interpretación del *Arte nuevo* como *mea culpa*, Jules de La Mesnadière (1639) y Gilles Ménage (1688).

5 Chapelain, en sus *lettres* a Carel de Sainte-Garde (1662), es el primero en afirmar la ignorancia de los preceptos por parte de Lope; le sigue, en esta línea interpretativa, René Rapin (1674).

6 Como resulta de los datos recogidos por Hainsworth (1931), Esquerria (1936) y Cioranescu (1983).

de este momento Rotrou, d'Ouille, Boisrobert, Corneille y Molière entre otros proponen numerosas adaptaciones de comedias, mayoritariamente de Lope de Vega y de Calderón, seguidos por Cervantes (se adaptan episodios del *Don Quijote*) y, con distancia, por Tirso de Molina y Mira de Amescua.

Hasta el 1700 no hay ninguna traducción destinada a la lectura de comedias de Lope, ni de otros autores dramáticos españoles. En aquella fecha Lesage publica un volumen de *Théâtre espagnol* con dos traducciones de comedias, de las cuales una es de Lope de Vega (*Don Felix de Mendocce*, traducción de *Guardar y guardarse*). El traductor, que en aquellos mismos años pone en escena dos adaptaciones, utiliza una estrategia muy cercana a la adaptación, colocándose en la cumbre de un *turning point* entre adaptación y traducción: inserta nuevas escenas, distribuye los tres actos en cinco, adapta la obra a la unidad de lugar.

Los *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol*, traducidos por Louis-Adrien Du Perron de Castera (1738) contienen traducciones de extractos de comedias y entremeses, sobre todo de Lope de Vega. La elección de los títulos remite a la posesión de un ejemplar de la parte primera de las comedias de Lope en la edición de 1609 (*princeps: Las comedias del famoso poeta Lope de Vega*, recopiladas por Bernardo Grassa, Zaragoza, Tavanno, 1604) conservado en la *Bibliothèque Nationale de France*. El volumen (que actualmente contiene solo las últimas cuatro comedias de la recopilación de Bernardo Grassa) está encuadernado con dos sueltas (*Las pobrezas de Reinaldos* y *Los novios de Hornachuelos*) ambas traducidas por Castera en este mismo volumen.

El tomo primero del *Théâtre espagnol* de Simon-Nicolas-Henri Linguet (1770) contiene las traducciones de tres comedias de Lope: *La constance à l'épreuve* (*La esclava de su galán*), *Le précepteur supposé* (*El domine Lucas*), *Les vapeurs* o *La fille délicate* (*La dama melindrosa*), esta última leída muy probablemente desde una suelta de principios del siglo XVIII, puesto que el traductor deja constancia del título de la suelta (en la *Parte IX* la comedia se titula *Los melindres de Belisa*) y de su división en jornadas. A diferencia de Castera, que traduce los textos contenidos en un volumen a su disposición, Linguet parece elegir comedias urbanas acomodadas por la centralidad del disfraz y del tema de la esclavitud; posiblemente el traductor acceda a la posesión de las sueltas durante su permanencia en España entre 1762 y 1764.

En el siglo XIX aumentan considerablemente las traducciones de comedias de Lope. Sin embargo, las primeras de este siglo aparecen solo en 1822, en dos tomos de la amplia colección *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*.

Con estas rápidas premisas contextuales, introduzco una propuesta metodológica para el análisis de las traducciones *for the page* de comedias de Lope. Ausentes hasta 1700, estas traducciones se van emancipando gradualmente a partir de un modelo cercano a la adaptación, y desarrollan

estrategias propias de un texto destinado a la lectura. Esta hipótesis se funda en la comparación de algunos rasgos específicos de las traducciones *for the stage* del teatro de Lope con las traducciones *for the page*.

2 Las adaptaciones o apropiaciones en el siglo XVII

En la *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle* (Losada Goya 1999) se hallan una treintena de voces relativas a comedias de Lope, con lo cual el Fénix resulta uno de los autores más utilizados en las adaptaciones, junto a Calderón.

Como destaca Julie Sanders «the vocabulary of adaptation is highly labile» (2006, p. 3): varias propuestas terminológicas se ofrecen a quien estudia el fenómeno de la re-escritura, infinitos matices fragmentan un *continuum* semántico que no se presta a una delimitación categórica.

Utilizando como criterio la relación con el hipotexto, la distinción entre adaptación y traducción resulta débil, no alejándose del juicio de ‘fidelidad’; por ello, resultan útiles propuestas terminológicas neutras como *rewriting* (cfr. Lefevere 1992) o *transfer* (cfr. Even Zohar 1990) que apuntan a abarcar todo fenómeno de reescritura, dentro del cual se observan distintas estrategias: desde la *adequacy* (adecuación filológica) hasta la aceptabilidad en el contexto meta (*acceptability*), según Gideon Toury (1995); André Lefevere (1984, pp. 191-192), describe el proceso de re-escritura como *refraction* («a rewriting of a text in function of different linguistic, cultural, ideological and poetological constraints»), abarcando tanto la adaptación como la traducción, e identificando tres ámbitos de cambios: *language, ideology, poetics*.

Además del criterio de la relación con el hipotexto, se pueden analizar las reescrituras a través de un criterio receptivo: el concepto de «assumed translation» acuñado por Gideon Toury ([1995] 2012, pp. 26-34), toma en cuenta la presentación del texto y su recepción como traducción, puesto que los conceptos de traducción y de adaptación son relacionados con la recepción y por ello históricamente determinados.

Sanders propone una distinción entre *adaptation* y *appropriation* con la cual conjunta el criterio ‘receptivo’ con una valoración sobre la autonomía respecto al hipotexto, mayor en caso de apropiación. La adaptación «will still be recognized as the work of the original author, where the original point of enunciation remains» (Sanders 2006, p. 28); en cambio, en la apropiación el autor puede ocultar la presencia de un texto origen, y a la vez el receptor puede prescindir del texto origen como herramienta hermenéutica.

Cabe preguntarse, pues, cómo se recibían en Francia las adaptaciones del teatro de Lope: el adaptador firma la obra con su propio nombre, y solo en pocos casos hay paratextos (*Avis au lecteur, Préface*) donde se

menciona la presencia de un hipotexto lopesco.⁷ Siguiendo la terminología de Sanders, podríamos hablar de «apropiaciones» considerando los textos donde una comedia es fuente temática⁸ para una *pièce*, que utiliza el *sujet* del texto español.

Con estas premisas podemos colocar apropiaciones y traducciones en un *continuum*, observando empíricamente los rasgos específicos de cada forma de reescritura e investigando sobre la relación entre los dos fenómenos a lo largo del tiempo.

3 Una taxonomía del *modus operandi* de los *rewriters* como instrumento analítico

Si es cierto que «La réécriture reste en effet une aventure individuelle» (Couderc 1997, p. 19), cabe destacar que las adaptaciones están sometidas a *constraints* relativos al lenguaje, a la ideología y a la poética del contexto receptor. El desarrollo de la estética clasicista y de sus reglas teatrales no deja de ejercer su influencia en las traducciones del siglo siguiente, que a veces comparten las estrategias de las adaptaciones. En todo caso, la identificación de una taxonomía en las intervenciones de los adaptadores me parece un útil criterio de análisis con respecto a las traducciones *for the page* de los siglos XVIII y XIX, permitiendo de individuar rasgos conservadores e innovadores entre las dos tipologías textuales. Por razones de espacio, me limitaré aquí a enunciar dos ejemplos de este método.

3.1 Opiniones e intervenciones en torno a las unidades aristotélicas

Las reglas del teatro clasicista, es decir, las unidades pseudo-aristotélicas, la aversión hacia el hibridismo de lo tragicómico y los principios de *vraisemblance* y de *bienséance*, se afirman gradualmente también en las adaptaciones. Los traductores no dejan de interesarse a las infracciones a las unidades por parte de Lope.

[*Don Felix de Mendoza*, Lesage 1700] En el principio de la comedia *Guardar y Guardarse*, ambientada en Zaragoza, don Felix encuentra Elvira en una aldea en Villareal. Lesage comienza su traducción a partir de la primera escena en Zaragoza con el posible intento de respetar la unidad

7 Cabe añadir que en esta época de traducciones creativas, las llamadas *Belles Infidèles* (cfr. Zuber 1984), la *imitatio* es percibida y aceptada en Francia como medio de creación artística, no existiendo el concepto de plagio.

8 «La fonte tematica si pone all'avvio dei processi genetici, o altre volte all'avvio di svolte importanti di questi processi. Viceversa la fonte verbale può inserirsi in qualunque momento dell'elaborazione del testo» (Segre 2001, p. 124).

de lugar, tal y como declara en el *préface*: «Je mets la Scene de ces sortes de Pieces dans une Ville, où à la verité cette Scene change de lieu, quand l'interest des Acteurs et l'action le demandent» (pp. 6-7).

[*Les plaisanteries de Matico*, Du Perron de Castera 1738] «Après ce qu'on a remarqué dans l'examen du Théâtre Espagnol en général, il seroit superflu d'attaquer la Comédie précédente sur l'infraction des trois Unités: on ne doit jamais les demander aux Poètes Castillans» (p. 44).

[Linguet 1770] En el *Avvertissement* observa que «Un des grands reproches que l'on fait aux Poètes Espagnols, c'est la longue durée de leurs Pieces et la quantité d'événemens qu'elles embrassent». Según Linguet los franceses deberían atenuar este desprecio considerando que los españoles dividen sus comedias en tres jornadas: «Ils offrent donc à l'esprit et à l'œil du spectateur, un champ plus vaste» (p. XXIV). Además, tampoco en el teatro francés el tiempo de la representación coincide con el tiempo de la acción:

Si nous avons pû étendre par tolérance jusqu'à vint-quatre heures une action qui n'en occupe réellement pas plus de deux à la représentation, pourquoi ne seroit-il pas permis aux Espagnols de reculer aussi un peu les bornes qu'ils se sont prescrites, et de prendre huit jours, quinze jours, au lieu de trois qu'ils ont annoncés? (p. XXIV)

[*Le chien du jardinier*, La Beaumelle 1822] «L'unité d'action es entière», «l'unité de lieu [...] passablement respectée» (p. 132). La obra está ambientada en varios lugares del mismo barrio de Nápoles, la unidad de tiempo, en cambio, sufre unas infracciones individuadas en el intervalo de un mes entre primero y segundo acto y de varios días entre segundo y tercero.

3.2 Ideología y poética: en busca del final feliz

En *La bague de l'oubli* (1629), adaptación de *La sortija del olvido*, Jean de Rotrou descarta el amargo final de Lope, con la separación de los amantes: los dos son exiliados, pero juntos. En la *Diane* (1635) el casamiento de Diane y Lysimant se consigue gracias al expediente romancesco de la anagnórisis, mientras que en el hipotexto, *La villana de Getafe*, esto ocurre gracias a la acción de la misma Inés, la villana. En las tragicomedias *Les occasions perdues* (1636) y *Laure persectuée* (1639) Rotrou introduce un final feliz reproduciendo la situación inicial, estorbada por los acontecimientos en el medio de la obra. Si por un lado esta búsqueda de *happy ending* refleja una tendencia al sentimentalismo pastoral, por el otro coincide con la prescripción del final feliz tanto en la comedia, como en la tragicomedia.

Una traducción no permite estas mismas libertades; sin embargo,

considerar la comedia como un repertorio para la *comédie* conlleva una valoración de las mismas tramas por parte de los traductores, que se toman la libertad de proponer nuevos epílogos.

[Du Perron de Castera, *Les plaisanteries de Matico*, 1738] En las *Reflexions* el traductor propone un plan de adaptación. Se situaría la escena en un único lugar y se eliminarían los donaires de los dos fingidos campesinos, que en realidad son dos nobles disfrazados. Se propone, además un desenlace nuevo, basado en una anagnórisis. En la comedia de Lope la pareja inicial Sancho-Matico queda separada con el casamiento de Juana/Matico con Belardo y de Sancho con la hija del conde de Barcelona. Castera propone un final circular, que restablezca las condiciones iniciales, deresponsabilizando,⁹ además, el personaje de Juana (que en la comedia de Lope decide casarse con Belardo, provocando el desenlace): Roger (Sancho) resulta ser hijo del conde de Barcelona, lo que le permite casarse con la princesa disfrazada de Matico; a la vez, la hija del conde de Barcelona (Rosemonde) renunciaría a su amor por él, siendo su hermano, y se casaría con otro galán, Riquelme.¹⁰

[Linguet, *La fille delicate*, 1770] No traduce el tercer acto, añadiendo esta explicación:

Depuis ce moment jusqu'à la fin, le reste de cette piece n'est plus qu'une suite de disparates révoltants et qu'on ne sauroit traduire. Le sujet prètoit cependant. Il ne falloit que faire instruire Tiberio de la condition de Felisardo et de Celia, l'engager par ce moyen, à se prêter à leur bonheur pour sauver sa sœur et son neveu de leurs extravagances. [...] C'est ce que n'a point exécuté Lopes de Véga. Il a horriblement négligé la fin de sa piece. (p. 402)

Felisardo y Celia son dos nobles disfrazados de esclavos; Lisarda y Don Juan, hermana y sobrino de Tiberio, se enamoran de los dos fingidos esclavos, que trabajan en la casa. Lisarda y Don Juan, aprendida la verdadera identidad de los dos esclavos, esperan casarse con ellos. A partir de allí, se desarrollan unas series de equívocos cómicos. Linguet propone un desenlace llano, a través del uso de un *deus ex machina* como Tiberio, figura paterna que podría, con su autoridad, arreglar la situación evitando las torpes acciones de los enamorados, que resultan 'deresponsabilizados'.

9 La deresponsabilización de los personajes es un rasgo de las estrategias de los adaptadores, como destaca Couderc (1998, p. 275).

10 «On découvroit que Roger est le fils de Don Raymon: pour lors tout s'accomoderoit, Rosemonde épouserait Riquelme, et verroit sans douleur son frère marié avec une belle Princesse» (Du Perron de Castera 1738, p. 50).

4 Conclusiones

Itamar Even-Zohar (1990) destacó la importancia de las traducciones en la evolución de una literatura, siendo estas instrumentos de interferencias entre 'polisistemas' literarios. La introducción de novedades, la capacidad de crear el futuro desarrollo de una literatura ocurre cuando las traducciones ocupan el centro del polisistema, es decir, en tres casos:

(a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is «young», in the process of being established; (b) when a literature is either «peripheral» (within a large group of correlated literatures) or «weak», or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature. (Even-Zohar 1990, p. 47)

Las adaptaciones tienen su época dorada en una fase de *turning point*, mientras se va constituyendo el teatro *régulier*, y tienen un papel innovador en la creación de una tradición teatral francés. En el siglo sucesivo, frente al declino de las adaptaciones, comienzan a aparecer traducciones *for the page*. ¿Cuál es lo *skopos* de estas traducciones o, más precisamente, el *aim* de los traductores (cfr. Nord 1997, pp. 28-29)?

Du Perron de Castera¹¹ y Linguet¹² consideran el teatro español como repertorio de *sujets* para el teatro francés: la finalidad explícita de sus traducciones es proporcionar hipotextos a los dramaturgos franceses y por ello las estrategias de Castera y Linguet se acercan en algún momento a la estética de las adaptaciones. Sin embargo se trata de traducciones *for the page*, más orientadas hacia el texto origen, privilegiando la componente diegética y el *universe of discourse* sobre el valor artístico autónomo de una *belle infidèle*. El interés hacia un teatro para lectores es consecuencia del prestigio del teatro moderno en Francia (cfr. Scherer 1975, pp. XVI-XVII; Martin 1969, pp. 290-291), y en nuestro caso del *théâtre étranger*: a esta denominación los traductores del siglo XIX añaden el apelativo de *Chefs-d'œuvre*. El prestigio que lleva a traducciones más cuidadosas y *source-oriented* como las del siglo XIX se acompaña con la fascinación exótica por unas traducciones situadas en la periferia del polisistema,

11 «Il ne faut qu'adopter l'invention, simplifier les matieres, élaguer les aventures, saisir les images, presser les mouvemens et relever quelquefois le Comique, cette espece d'imitation pratiquée avec goût pourroit nous procurer des copies qui vaudroient des Originaux» (Du Perron de Castera 1738, p. 8).

12 «Mon dessein étoit de faire un ouvrage utile. Celui-ci, à ce que je crois, peut l'être dans la situation actuelle de notre théâtre [...]. Il faut aujourd'hui des grans mouvemens sur la scene. Il faut des actions intriguées; on cherche à affecter les yeux et l'esprit, plus encore que le coeur. Les pieces Espagnoles sont des trésors inépuisables de ces espèces de ressources, dont le génie peut tirer un très-grand parti» (Linguet 1770, p. XIV).

y justificadas ya por un fin de mediación cultural, en línea con las ideas de Madame de Staël (*De l'esprit des traductions*, 1816): una mediación que substituye las intervenciones directas sobre el texto origen con el desarrollo de un espacio dedicado a la *manipulation*: el paratexto.

Bibliografía

- Bray, René [1927] (1966). *La formation de la doctrine classique en France*. Paris: Nizet.
- Cioranescu, Alexandre (1983). *Le masque et le visage: Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève: Droz.
- Couderc, Christophe (1998). «La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII: transformación de un género». En: Pedraza Jiménez, Felipe; González Cañal, Rafael (eds.), *La comedia de enredo = Actas de las XX Jornadas de teatro clásico* (Almagro, 8-10 de julio de 1997). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Teatro Clásico de Almagro, pp. 269-283.
- Du Perron de Castera, Louis-Adrien (1738). *Extraits de plusieurs pieces du Théâtre Espagnol; avec des reflexions et la Traduction des endroits les plus remarquables. Par M. Du Perron de Castera*. Paris: Veuve Pissot.
- Esquerra, Ramón (1936). «Note sur la fortune de Lope de Vega en France pendant le XVIIe siècle». *Bulletin Hispanique*, 38 (1), pp. 62-65.
- Even-Zohar, Itamar (1990). *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press.
- Hainsworth, Georges (1931). «Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (XVIIe siècle)». *Bulletin Hispanique*, 33 (3), pp. 199-213.
- La Beaumelle, Victor (1822). «Notice sur Le chien du jardinier». Dans: *Chefs-d'œuvres du Théâtre Espagnol: Lope de Vega*. Paris: Ladvoat, pp. 131-134.
- Lefevere, André (1984). «Refraction: Some Observations on the Occasion of Wole Soyinka's *Opera Wonyosi*». In: Zuber-Skerrit, Ortrun (ed.), *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, pp. 191-198.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London-New York: Routledge.
- Lesage, Alain-René (1700). *Le théâtre espagnol ou les meilleures Comédies des plus fameux auteurs espagnols, traduites en français*. Paris: Moureau.
- Linguet, Simon-Nicolas-Henri (1770). *Théâtre Espagnol*. Paris: De Hansy.
- Losada Goya, José Manuel (1999). *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle*. Genève: Droz.
- Martin, Henri-Jean (1969). *Livre, Pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle*. Genève: Droz.
- Nord, Christiane (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.

- Pontón Gijón, Gonzalo (2011). «Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1690)». En: Pozuelo Yvancos, José María (ed.), *Historia de la literatura española: Las ideas literarias*. Barcelona: Crítica, pp. 145-249.
- Sanders, Julie (2007). *Adaptation and Appropriation*. London-New York: Routledge.
- Scherer, Colette (1983). *Comédie et société sous Louis XIII: Corneille, Rotrou et les autres*. Paris: Nizet.
- Scherer, Jacques (éd.) (1975). *Théâtre du XVIIe siècle*. Paris: Gallimard.
- Segre, Cesare (2001). *Ritorno alla critica*. Torino: Einaudi.
- Toury, Gideon [1995] (2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Zuber, Roger (1968). *Les 'Belles Infidèles' et la formation du goût classique*. Paris: Armand Colin.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Los gitanos como máscaras del teatro renacentista

Hélène Tropé

(Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, France)

Abstract This is an analysis of the character of the gipsy in the old and Renaissance Iberian Peninsula plays. In Lope de Rueda's *Auto de la Huida a Egipto, Medora and Eufemia* (1567) and in his *paso La gitana ladrona*; in Juan de Timoneda's *Turiana* (1563) or in Gil Vicente's plays, not leaving out other contemporary plays. We will start by showing how this characters are a highly codified projection, how are they gestated and how the same cliché serves sometimes to a humorous purpose while other times the gipsies are considered as heralds of misfortune. We will finally analyse some cases in which the playwrighters use these gipsies with a moral and satiric aim to condemn the vices and flaws of men and society.

Sumario 1 Introducción. – 2 Génesis del personaje literario. – 3 Los rasgos definitorios del gitano, personaje cómico y blanco de la sátira. – 4 El gitano, instrumento de la sátira. – 5 Conclusión.

Keywords Gypsies. Theater. Renaissance. Satire

1 Introducción

Sabido es cómo abundan los personajes archicodificados en el teatro español del siglo XVI: negros, vizcaínos, franceses, portugueses, etc. Estos últimos son los que más y mejor se han estudiado (cfr. Weber de Kurlat 1971, Diago 1991). En cambio, salvo muy contadas excepciones como los dos excelentes artículos de María Ana Ramos (2003) relativos a los cingaros en el teatro de Gil Vicente, los gitanos carecen de estudios de conjunto, razón por la que este trabajo se propone examinar esta figura, comenzando por la génesis del personaje, analizando sus rasgos definitorios y mostrando cómo los mismos clichés persiguen a menudo fines humorísticos mientras que otras veces se considera a los gitanos heraldos de la desgracia. Para terminar estudiaremos algunos casos en que los autores utilizan a estos personajes con fines satírico-morales para probar los vicios y defectos de los hombres y de la sociedad.

2 Génesis del personaje literario

Los gitanos como personajes literarios hacen su aparición en los teatros de Portugal, Italia y España a partir del siglo XVI. La primera referencia portuguesa data de mediados del siglo XV, en una poesía de Luis Silveira titulada «As Martas de D. Jerónimo», publicada en el *Cancionero General* de García de Resende editado en Lisboa en 1516, y que recoge el *topos* del gitano engañador que después se verá por doquier: «Queyxa-sse Luys Teyxeira, | tem ja mil concrusoes postas, | que lhe tiraram das costas | estas peles de toupeyra. | Nam ssabe per que maneira | lhe fizeram tal enguano; | diz c'ou ele foy Ciguano, | ou muy fina feyticeira» (Resende [1516] 1852, pp. 295-296).¹

Es en la *Farça o Auto das Cinganas* de Gil Vicente donde aparece por primera vez sobre las tablas el personaje de la gitana. Según reza el propio texto, se representó ante el rey don Juan III en la ciudad de Évora en 1521 (cfr. Vicente 1834, p. 192). Sin embargo lo más probable es que se representara en 1525 (cfr. Freire 1944, pp. 190-192). Al final de esta pieza, que transcurre en un ambiente cortesano, aparecen las cingaras al igual que lo hacen en el *Auto da Festa* (1528) del mismo autor y en el *Auto da Lusitânia* (1532). En esta última obra, en un ambiente legendario, Mercurio asimila a las «diosas de Grecia y Egipto» a gitanas, en una impresionante amalgama de todo lo oriental (Vicente 1983, 1: pp. 547-582).²

En lo que respecta a España, el *Códice de Autos viejos* (fechado en 1575 aunque es muy posible que sea una versión de textos medievales más antiguos) incluye dos autos en los que aparece el personaje del gitano. El *Auto de la huida de Egipto* (cfr. Reyes Peña 1998, 2: pp. 583-589; Huerta Calvo, pp. 135-145) presenta a cuatro gitanas y un gitano, personajes genéricos y sin nombre cuya relación con la obra nace de su procedencia. En efecto, en la época se les consideraba oriundos de una región de Grecia conocida como «pequeño Egipto» y a ellos se aludía como «gitanos» o «egipcianos». El *Auto del finamiento de Jacob*, recogido en el mismo código (cfr. Reyes Peña 1998, 3: pp. 317-322), incluye a dos gitanos ladrones cuya función es divertir al público ya que, en aquella época, estos personajes eran tipos cómicos, blanco de la sátira.

En la *Comedia llamada Aurelia* (cfr. Timoneda 1911, 1: pp. 315-376) aparecen así mismo los gitanos, pediguñeos y echadores de la buenaventura. Esta comedia, debida muy posiblemente al librero y escritor valenciano

1 Todo nuestro agradecimiento a Ilda Mendes Dos Santos y a Olinda Kleiman por su magnífica traducción francesa de estas estrofas.

2 Respetamos escrupulosamente la lección del texto fijado por la editora, Maria Leonor Carvalhão Buescu (aun cuando la ortografía y acentuación de las palabras de los versos citados aquí y a continuación no son las de ahora), incluso cuando citamos los nombres de los personajes fuera de cita (caso de Lucrécia y de Lusitânia).

Joan Timoneda (quien la habría compuesto antes de 1553), se representó por primera vez a comienzos de 1560. Joan Mey la imprimiría en 1564 como parte de un conjunto de pasos y comedias titulado *Turiana* ([1564-1565] 1979).

Por otra parte, es bien conocido el antecedente italiano de *Medora*, comedia de Lope de Rueda revisada y editada en Valencia en 1567 por el mismo Timoneda (1567) que copia casi al pie de la letra *La Cingana* de Luis Arthemio Giancarli (1564), obra impresa en Mantua en 1545 en la que se aborda la figura del gitano como secuestrador de niños. Lope de Rueda plasma el personaje en otra obra, *Eufemia*, compuesta hacia 1542 y publicada en 1567. Una de las fuentes de *Eufemia* sería la mencionada *Aurelia* (cfr. Diago 1984).

En base a este corpus de obras intentaré mostrar que los gitanos aparecen como personajes estereotipados, a veces cómicos y otras veces blanco de la sátira e incluso instrumento de la misma.

3 Los rasgos definitorios del gitano, personaje cómico y blanco de la sátira

En estas obras interesa rastrear lo que Julio Caro Baroja denominó «los gitanos en cliché» (1980, p. 103), es decir, aquellos tópicos ya presentes en producciones tempranas, como reflejo de la realidad y mentalidad de la época, que la literatura posterior habría de difundir profusamente.

Casi siempre tienen una función humorística, empezando por su principal rasgo distintivo: su habla ceceante con remedos del romaní o jerga gitana como esta extraña frase: «chuchuline mechulachen» en la comedia *Medora*, de Lope de Rueda ([1567] 2001, p. 233).

Es destacable que ya en el *Auto de Lusitânia* las diosas paganas que asisten a las bodas de Lusitânia hablan un castellano salpicado de lusismos, plagado de ceceos y de 'oes' transformadas en 'us' (cfr. Teyssier 1959, pp. 254-256). Se trata de una jerga literaria, como el sayagués, que intenta plasmar la forma de hablar de los gitanos de la época pues los de Portugal procedían de España y seguían utilizando el español en sus relaciones con los portugueses (cfr. Teyssier 1959, p. 256). Así hablan las diosas Vénus, Verecinta, Vesta y Juno del *Auto de Lusitânia*: «Venus: Oh, Lusitania señora, | tú te puedes alabar | de desposada dichosa, | y pámpano de la rosa, | y serena de la mar, | frescura de las verduras, | roció de l'alvorada, | perla bien aventurada, | estrella de las alturas, | garça blanca namorada» (Vicente 1983, 2: pp. 575-576). Esta adopción del castellano como lengua propia, además, se declara explícitamente nada menos que por la propia Venus: «Portugal, dad os la manos, | y luego fiesta a la mano; | el cantar que le digamos | será el que en Grecia usamos, | tornado en buen castellano» (Vicente 1983, 2: p. 581). Efectivamente el auto termina por un

canto entonado a coro por las diosas en buen español de Castilla. También en *El auto da festa*, escrito en portugués, hablan en castellano las gitanas pero con menos ceceos que en el *Auto de las gitanas*.

Otro rasgo distintivo es su origen. Los gitanos que llegaron a la Península en la segunda mitad del siglo XV desde Zaragoza y Barcelona afirmaban proceder de Egipto o Grecia y por ello aparecen en obras como el *Auto de la huida a Egipto* donde también se alude a su constante vagabundear. Según antiguos documentos, los gitanos no habían querido asilar a José y a la Virgen María cuando huyeron de Herodes. Por consiguiente quedaron condenados ellos también a vagar familia por familia durante siete años hasta expiar su falta (cfr. Caro Baroja 1980, p. 109). Este episodio queda parcialmente reflejado en el *Auto* pues una gitana les niega la posada (Huerta Calvo 1984, p. 137, vv. 225-229) mientras otros los acogen (vv. 245-254). La leyenda aparece igualmente en *Aurelia* en boca de una que pide limosna: «E, dad a estos pecadores, | que andamos en penitencia» (Timoneda 1979, p. 15).

Proceden así mismo de Grecia o Egipto las que aparecen en el *Auto das ciganas*: «Martina: De Grecia çumuz, hidalgaz por Diuz» (Vicente 1983, 2: p. 490); y las de *A farsa da Lusitânia* hablan de lejanas tierras: «Vêm co' ele as soberanas | diesas de Grécia e Egipto, [...]» (Vicente 1983, 2: p. 569).

En estas obras las gitanas se consideran católicas y apelan a la caridad cristiana. En el *Auto das ciganas*, Casandra pide limosna mostrando una cruz (que o bien es un objeto o bien la forma con los dedos): «Casandra: [...], veiz aquí la cruz» (Vicente 1983, 2: p. 488).

En cuanto a las actividades propias de estos personajes, son características el robo y el embaucamiento, el rapto de niños, la adivinación y la buenaventura así como la música y el baile. Embaucador es el gitano de la escena segunda de un fragmento del *Dialogus* de Pamireno de 1562 (cfr. Alonso Asenjo, 2003) que tienta a los muchachos con el juego de la correhuela, juego que también practican los gitanillos embaucadores de los versos 3284-3287 de la «Segunda Parte de el Entetentamiento» de la *Tragedia de San Hermenegildo* (cfr. Alonso Asenjo 1995, p. 632).

El gitano ladrón es un tópico generosamente cultivado por los autores al igual que el que se da a secuestrar a los pequeños. Esta actividad delictiva en concreto aparece por primera vez en *La Cingana* de Giancarli y su fortuna literaria se prolongará hasta *La gitaniella* de Cervantes. También en *Medora* aparece la gitana raptora de niños que cambia a su propio hijo por el que halla en una casa en la que entra.

Otro cliché es presentar a los gitanos como hechiceros y vaticinadores. En el *Auto das cingnas*, estas dicen la buenaventura a unas damas, a las que pronostican toda suerte de bienes y amores. Es notable la gracia y viveza con que se escenifica el afán de las mujeres por engatusar a las nobles y conseguir las deseadas monedas: «Lucrécia: Ciñuraz, queréiz aprender a hechizo, | que cepáiz hazer para muchaz cozaz?» (Vicente

1983, 2: p. 490). Les leen el futuro y las colman de halagos: «Lucrécia: Muestra la mano, roziña, | lirio de hermosura, | dirte he la buena ventura» (Vicente 1983, 2: p. 491).

En el teatro, las gitanas aparecen como maestras de la adulación, la lisonja y las zalamerías pero, como observó atinadamente Caro Baroja (1980, pp. 125-128), sus augurios son más producto de su capacidad para engañar que de algún don especial. Sin embargo, en algunas obras su talento se considera verdadero y la gitana aparece como emisaria de un destino feliz o aciago. En la pieza de Timoneda, los vaticinios que las gitanas ofrecen a Aurelia sirven al autor para anunciar, de forma poética, un desenlace favorable introduciendo una pizca de magia poética que debía ser muy del gusto del público.

Por su parte, las que aparecen en el *Auto de la huida a Egipto*, son instrumentos didácticos con las que se evoca la historia sagrada mientras que la gitana de la *Eufemia* de Lope de Rueda es heraldo de la desgracia, una figura casi sobrenatural.

Si el gitano es, por lo general, un divertido personaje al que se tacha de ladrón, mentiroso y embaucador y cuya jerigonza mueve a la risa, en otras obras se presenta como instrumento de la sátira.

4 El gitano, instrumento de la sátira

Gil Vicente acude a este personaje para reprobar la credulidad y mezquindad de las damas de la corte. Así, las que aparecen en el *Auto das ciganas* se quejan de su tacañería: «Cassandra: Ceñuraz, con bendición | oz quedad, pues no dais nada. | Lucrécia: No vi gente tan honrada | dar tan poco galardón» (Vicente 1983, 2: p. 495).

Fijémonos en que la réplica de Lucrécia carece de deformación jergal. ¿Por qué? Vamos a intentar aclararlo. A lo largo de la obra, los gitanos se dirigen a los nobles sin que estos contesten nunca y para entender este hecho hay que tener en cuenta que, al igual que muchas otras obras de la *Copilaçam* (o recopilación de las obras de Gil Vicente, 1562), este auto se representó en un salón de palacio con los actores compartiendo espacio escénico con los cortesanos que, de hecho, venían a formar parte del elenco si bien de forma silenciosa. Según se recoge en la *Crónica de D. Joao II*: «el escenario estaba a la misma altura del público, que se congregaba probablemente a ambos lados de la sala donde los actores representaban delante del rey» (cfr. Calderón, Reckert 1996, p. XXXII; Ferrer-Lightner 2012). Se puede hablar de una eficaz «estructura especular» (cfr. Escudero Martínez 1989) donde el público se incorpora al espectáculo y se considera integrado en los hechos de ficción. Es muy posible que, al igual que en el *Auto da festa*, en el *das ciganas* se trate de hacer burla de la credulidad y avaricia de las damas nobles que aceptan

la buenaventura pero se niegan a recompensar a quienes se la dicen y a ejercer la caridad cristiana (cfr. Zimic 2003, p. 247). Se verifica así una significativa inversión: los personajes que no hablan se convierten, con sus defectos, en el foco de atención mientras que los gitanos dejan de ser considerados unos estafadores. En el *Auto da festa* se aprecia esta misma burla: las señoras consienten que les lean el futuro pero nada dan a cambio con lo que las gitanas les suelen echar alguna que otra maldición: «Dad señoras preciadas | y enamoradas; | pues que nada no me dais | plega a Dios que os veais | mucho, mucho desamadas | de los que vos mas amais» (Vicente 1983, 2: p. 682).

La enseñanza moral la imparte la Verdad quien, escuchando cómo las gitanas lisonjean y tratan de embelesar a los nobles, las expulsa de la corte sin contemplaciones: «Verdade: Eu são a Verdade | filha legitima da Santa Trindade | e curo mui pouco de lisonjeria» (Vicente 1983, 2: p. 683).

Además, si bien es verdad que su jerigonza convierte a estos personajes en seres inferiores, incapaces de expresarse con corrección, el castellano depurado de Lucrecia al final del *Auto das gitanas*, su ya observada carencia de deformación jergal en el momento en que denuncia de forma lapidaria la mezquindad de las damas, contribuye, si no a elevarla en la escala social, al menos a dignificarla.

En resumen, Gil Vicente se sirve del personaje de la gitana para desenmascarar la falta de moralidad que impera en la corte. El dramaturgo se pone del lado de los gitanos y la sátira se vuelve subversiva y adquiere un objetivo moralizador, de denuncia de los vicios, que busca restaurar un orden moral.

También parece perseguir un objetivo moralizante el *Paso de la gitana y Gargullo*, que forma parte de la comedia *Medora* (cfr. Rueda [1567] 2001, pp. 238-242) donde el ladrón engañador Gargullo se ve estafado por una gitana más astuta que él. En esta obra como en otras la gitana es, ante todo, una embustera ladrona: cambia a Gargullo una cadena de oro que este había sustraído, su capa y un ducado por un saco que ella afirma haber robado y que está lleno de diamantes y rubíes pero que, en realidad, no contiene sino escoria y carbón. Más allá de la comicidad evidente, este *Paso* parece buscar que el espectador repruebe la codicia del ratero. Desde este punto de vista, y al igual que en el *Auto das gitanas*, se instrumentaliza el personaje de la cingara que aparece como elemento reprobador de la avaricia y la falta de honradez, así como herramienta para castigar a Gargullo, el engañador engañado.

5 Conclusión

Los rasgos característicos del personaje del gitano son, a menudo, los mismos en muchas de las obras del siglo XVI: vienen de Grecia o de Egipto; hablan una ridícula jerga ceceante; son ladrones, embusteros, embaucadores... En suma, son personajes negativos y archicodificados que, de manera significativa, carecen de nombres individualizadores. Estas máscaras casi siempre son figuras cómicas, de las que es lícito burlarse, pero, en algunas obras, aparecen como instrumento de la sátira y sirven para reprobar los vicios y malas costumbres de la época.

Estas obras quedan, pues, unidas por unos rasgos y unos fines comunes. Ahora bien, quedaría por aclarar las deudas que unas mantienen con otras, en especial las italianas y las españolas. En efecto, ha quedado establecido que *Medora* procede de la comedia italiana *La cingana*, de Giancarli (cfr. Arróniz 1969, pp. 94-131), que tuvo gran influencia también en Francia (cfr. Bordigoni 2005). Igualmente se sabe que en la comedia popular italiana, judíos y bohemios eran tales objetos de burla que hasta existía un tipo de comedias llamadas *zingaresche* que, según parece, se representaban por ejemplo en Roma durante el carnaval, sobre carros cubiertos de ramas (cfr. Du Méril 1869, 2: p. 154) – eso sí todavía poco numerosas en la segunda mitad del siglo XVI (cfr. Piasere 1998) – comedias de las que es lícito preguntarse si pudieron influenciar a los dramaturgos españoles.

En cuanto a *Aurelia*, de Timoneda, es una de las fuentes de la *Eufemia*, de Lope de Rueda, y se caracteriza por un carácter preitalianista.

Por tanto, queda por estudiar cómo circularon estas obras entre Italia, España y Portugal; cuál influyó a quién. Existen algunos estudios sobre la figura del gitano en Italia y el género de la *Zingarescha* (cfr. Gambin 2008, 2010; Fassanelli, 2011; Franchi, 1988). No obstante, parece que solo trabajos de literatura comparada, llevados a cabo conjuntamente por italianistas, lusos e hispanistas, nos permitirán aclarar definitivamente la trayectoria literaria de esos grandes viajeros que recorrieron estos países de la Europa meridional lo mismo que circularon en las representaciones literarias.

Bibliografía

- Arróniz, Othón (1969). *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos.
- Alonso Asenjo, Julio (1995). *La 'Tragedia de San Hermenegildo' y otras obras del teatro español de colegio*. 2 vols. Madrid: UNED; Sevilla: Universidad de Sevilla; València: Universitat de València.
- Alonso Asenjo, Julio (2003). «Fragmento del *Dialogus* de Palmireno (1562)» [en red]. URL <http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/textos/Dialogus.pdf> (2017-04-10).

- Bordigoni, Marc (2005). «De *La Zingana* (1545) à *La dernière bohémienne* (1856): place de la bohémienne dans la société rêvée par la littérature populaire». Dans: Auraix-Jonchière, Pascale; Loubinoux, Gérard (éds.), *La Bohémienne: Figure poétique de l'errance aux XVIIIe et XIXe siècles*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 165-176.
- Caro Baroja, Julio (1980). *Temas castizos*. Madrid: Istmo.
- Diago, Manuel V. (1984). «La comedia llamada *Aurelia* de Joan Timoneda: una pieza clave del teatro preloquista». En: *Estudis en memòria del professor Manuel Sanchis Guarner: estudis de llengua i literatura*. València: Universitat de València, pp. 99-103.
- Diago, Manuel V. (1991). «Una máscara del teatro renacentista: el 'portugués enamorado', de las orillas del Tajo a las riberas del Plata». *Criticón*, 51, pp. 43-49.
- Du Ménil, Édélestand (1869). *Histoire de la comédie*, vol. 2. Paris: Didier.
- Escudero Martínez, Carmen (1989). «La estructura especular dramática (a propósito de Gil Vicente y Jardiel Poncela)». Dans: *Critique sociale et conventions théâtrales (domaine ibérique)*. Pau: Université de Pau et des pays de l'Adour, pp. 69-77.
- Fassanelli, Benedetto (2011). *Vite al bando: Storia di cingari nella terraferma veneta alla fine del Cinquecento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Ferrer-Lightner, María (2010). «El lenguaje mixto como signo teatral» [en red]. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. URL <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/lenmixto.html> (2015-01-02).
- Ferrer-Lightner, Maria J. (2012). «El dominio del espacio escénico en el *Auto de las Gitanas*» [en red]. *Argus-a*, 6 (2), s.p. URL <http://www.argus-a.com.ar/pdfs/el-dominio-del-espacio-escenico.pdf> (2015-01-02).
- Franchi, Saverio (1988). *Drammaturgia Romana: Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma en el Lazio. Secolo XVII*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Freire, Anselmo Braamcamp (1944). *Vida e obras de Gil Vicente: 'Trovador, mestre da balança'*. Lisboa: Revista Ocidente.
- Gambin, Felice (a cura di) (2008). *Alle radici dell'Europa*, vol. 1, *Secoli XV-XVII: Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale*. Firenze: SEID.
- Gambin, Felice (a cura di) (2010). *Alle radici dell'Europa*, vol. 2, *Secoli XVII-XIX: Mori, giudei e zingari del Mediterraneo occidentale*. Firenze: SEID.
- Giancarli, Gigio Artemio (1564). *La Cingana*. Venezia: [Domenico Giglio], Appresso Camillo & Francesco, Franceschini, fratelli.
- Huerta Calvo, Javier (1984). *El teatro medieval y renacentista*. Madrid: Playor.
- Piasere, Leonardo (1998). «De quoi riaient les Vénitiens? Une lecture ethnologique de *La Zingana* de Gigio Artemio Giancarli (1545)». *Europeae*, 4 (1), pp. 149-192.

- Ramos, Maria Ana (2003). «Ciganos literarios do século XVI». Em: Mendes, Marília (ed.), *A lingua portuguesa em viagem = Actas do coloquio comemorativo do cinquentenario do leitorado de português de Universidade de Zurique* (Zurique, 20-22 de junho de 1996). Frankfurt am Main: Verlag Teo Ferrer de Mesquita, pp. 57-90.
- Ramos, María Ana (2003). «Que língua é a lingua dos ciganos vicentinos?». Em: Brilhante, Maria João (ed.), *Gil Vicente 500 Anos Depois = Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa* (Lisboa, 3-8 de junho de 2002), vol. 2. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 151-182.
- Reyes Peña, Mercedes de los (1998). *El 'códice de autos viejos': Un estudio de historia literaria*. 3 vols. Sevilla: Alfar.
- Resende, García de [1516] (1852). *Cancioneiro Geral*, vol. 3. Stuttgart: Gedr. auf Kosten des Literarischer Verein.
- Rueda, Lope de [1567] (2001). «Medora». En: Hermenegildo, Alfredo (ed.), *Las cuatro comedias*. Madrid: Cátedra.
- Rueda, Lope de (1567). *Las quatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda. Dirigidas por Joan Timoneda al Illustre Señor don Martin de Bardaxin [...]*. Valencia: Ioan Mey.
- Teyssier, Paul (1959). *La langue de Gil Vicente*. Lille: Taffin-Lefort.
- Timoneda, Juan (1911). *Obras completas*, vol. 1. Valencia: Establecimiento tipográfico Domenech.
- Timoneda, Joan [1564-1565] (1979). «Comedia llamada Aurelia». En: *Turiana. En la qual se contienen diversas Comedias y Farças muy elegantes y graciosas, con muchos entremeses y passos apacibles: agora nuevamente sacadas a luz por Ioan Diamonte, reproducida en facsímile*. Valencia: Librerías París-Valencia.
- Vicente, Gil (1834). *Farça das Ciganas*. En: *Obras de Gil Vicente*, tomo 3. Hamburgo: Na oficina typographica de Langhoff.
- Vicente, Gil [1562] 1983. *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*. 2 vols. Edición de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda.
- Vicente, Gil (1996). *Teatro Castellano*. Barcelona: Crítica.
- Weber De Kurlat, Frida (1971). «Acerca del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz: Portugueses en las farsas españolas del siglo XVI». En: Koseff, A. David; Amor y Vázquez, José (eds.), *Homenaje a W.L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Madrid: Castalia, pp. 785-800.
- Zimic, Stanislav (2003). *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

El Madrid de 1617 como espacio dramático

Otra mirada a *Lo que pasa en una tarde* de Lope de Vega

Edith Marta Villarino

(Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Abstract I have proposed to conduct a review of critical studies and editions of *Lo que pasa en una tarde* of Lope de Vega, from which present another reading of the work that completes the previous. The analyzed axes are: a) the workspace configuration dramatic in relation to the *Real sitio* of the *Casa de Campo* as essential to make plausible the plot and b) the complex dramatic composition based on one of the most common *metateatrales* forms, according to which the *tramoyera* Lady and the *gracioso* created fictions to compel act other characters so end fits to their wishes.

Keywords Lope. Madrid. Dramatic space.

No deja de sorprender que la vasta obra lopesca haya sido abordada a partir de la clasificación de don Marcelino Menéndez Pelayo, quien al destacar algunas comedias dentro de ese corpus dramático, propició su estudio y edición a lo largo de los años. Hacía falta un trabajo exhaustivo en archivos y bibliotecas para descubrir obras que no integraban el canon hasta no hace mucho tiempo, como *Lo que pasa en una tarde*.

Las obras que Lope de Vega citó en *El peregrino en su patria* sufrieron destinos diversos; la mayoría fueron publicadas por el poeta en las diferentes *Partes*, pocas fueron obsequiadas a algunas de sus actrices preferidas, algunas permanecieron sueltas y otras ignoradas o integradas a obras de varios ingenios. Esta comedia que hoy nos ocupa fue hallada en la biblioteca del duque de Osuna y es un manuscrito autógrafo, fechado en Madrid el 22 de noviembre de 1617.¹ Quizás, debido a que no siguió los caminos habituales de una obra editada, ha permanecido casi ignorada, ya que solo existen unas pocas ediciones y trabajos críticos a los que nos referiremos.

Dimitri Petrov, en 1907, publica un *Ensayo sobre una comedia antigua española*, en ruso, motivo por el cual se tiene noticia en *Notas bibliográficas*

¹ El trabajo de Manuel Cornejo recopila datos dispersos de gran valor para el análisis de esta comedia, entre ellos uno no menor, acerca de la fecha de composición, pues afirma que se escribió pocos meses después de la publicación de la *Parte IX*.

donde se presenta en forma somera el contenido del estudio y se menciona «la publicación de la comedia inédita de Lope, en lengua castellana, anotada e ilustrada en lengua rusa [...]» (González Ageja 1907, p. 142).² Esa edición casi inhallable es citada por Emilio Cotarelo y Mori en su obra de 1916. Existen otras tres ediciones: la de Juliá Martínez de 1935 en la que dice no observar demasiado valor en la comedia-respuesta a la *Spongia* de Pedro Torres Rámila; en 1949, madre Merrill publica solo el texto lopesco (edición de difícil, sino de imposible acceso); Richard Angelo Picerno, realiza en 1971 una edición basada en el autógrafo, con estudio preliminar, notas y observaciones acerca del original y la versificación.³

Comedia de enredos y a la vez de costumbres, articula la trama sobre los celos, los que siente Blanca, la dama, al creer que don Juan ya no guarda su fe, al haber asistido a las «fiestas de Castilla» y los que sufre don Juan al creer lo mismo de su dama. Los amores cruzados y las decisiones apresuradas porque todo debe suceder antes de las cinco de la tarde, impulsan la trama de un modo zigzagueante aunque fluido y con efectos de gran comicidad.

Pasemos a revisar los trabajos críticos publicados en los últimos años. Marsha Swislocki (1997, pp. 59-70) realiza el primer análisis pormenorizado de la comedia a la que percibe como una respuesta a la polémica suscitada por los aristotelistas⁴ y que «Lope demuestra, por medio de la exageración cómica de la unidad de tiempo, que ‘cuando quiere, puede’» (p. 60) llevando al límite del absurdo la unidad de tiempo. La acción limitada por un lapso de tres horas, no sólo adecua el tiempo de la representación al tiempo representado (Arellano 1988, p. 30), sino que la trama, compleja y laberíntica, se sostiene e impulsa en el transcurrir de las horas. Swislocki, en su lectura sensible e inteligente deja planteados los ejes de la comedia: la cuestión del subgénero, la importancia del espacio dramático y la utilización de recursos metateatrales.

Manuel Cornejo en un artículo de 2007 estudia las relaciones de fiestas cortesanas celebradas en Lerma en 1617. Para ello refiere las relaciones en prosa, en verso y en latín que se habían escrito en torno a la fecha de las solemnidades, hasta llegar a las «fiestas de Castilla» que originan el conflicto en *Lo que pasa en una tarde*. El análisis de las cartas que Lope envía al duque de Sessa durante el período de organización de los festejos lermenses y en particular la relación que el gracioso expone ante

2 Las iniciales del autor del *abstract* pueden corresponder a Lorenzo González Agejas.

3 Para la realización de este trabajo utilicé la edición de Picerno (1971), que considero la aportación más completa en términos generales. El tiempo transcurrido - coincido con Cornejo - y los pocos estudios aparecidos durante este lapso, hacen pensar en la necesidad de una nueva edición crítica. Cornejo anunciaba en 2007 que estaba trabajando en ello, pero desconozco si ya ha sido publicada.

4 Véase la tesis doctoral de Xabier Tubau Moreno (2008).

la criada de Blanca, confirmarían la hipótesis de que Lope de Vega habría sido testigo presencial de las fiestas. Si en *Las dos estrellas trocadas o ramilletes de Madrid*, el galán es el portador de la voz autoral, en la comedia que hoy nos ocupa es Tomé, quien compone una ‘relación en clave lacaya’, de gran comicidad verbal que parodia el lenguaje cortesano y encomia a los criados, en lugar de a los señores. Retoma lo planteado por Swislocki, lo amplía y adjunta un valioso apéndice con fragmentos de las relaciones oficiales.⁵

Graciela Balestrino (2013) sigue la línea abierta en 1997 y de la que se desarrollan algunos aspectos en 2007, para centrarse en la relaciones sobre las fiestas de Lerma en *Lo que pasa...*, tanto en cuanto género que se reescribe dentro de otro molde genérico,⁶ como la confrontación de la relación paródica y la cortesana. Lo medular del trabajo sobre la metateatralidad versa acerca de lo que Balestrino denomina «la configuración del poeta y la defensa de su escritura» (2013, p. 735).

Estos trabajos críticos constituyen el punto de partida de mi propia lectura.⁷ La obra – como ya se ha dicho – tan poco difundida y la articulación particular de las tres unidades, me ha llevado a dirigir la mirada hacia otros aspectos, que paso a considerar.

Si bien la estrategia dramática más evidente en la obra es el tratamiento de la unidad de tiempo, considero que se corresponde con la unidad de espacio por su originalidad, aunque esta última no está llevada al límite de la autorreferencialidad, sino que presenta una construcción simétrica.

El espacio dramático, tanto el interior como el exterior, es simbólico. La acción se desarrolla en casa de Blanca y ese interior constituye el ámbito donde la acción tiene su origen a partir de sentimientos extremos en el Acto primero y donde la máscara⁸ ejerce su poder en el Acto tercero, para reparar los errores del impulso juvenil.

El Acto segundo plantea el espacio dramático exterior, en la Casa de Campo donde es posible crear diversas zonas para producir encuentros y desencuentros, donde se finge y todos bailan al ritmo que marcan los tracistas. Richard Picerno en el estudio preliminar a la edición del texto, da cuenta de su interés por lo espacial, pues describe el Madrid de los

5 Una de ellas de Pedro de Herrera (1618) y otra sin fecha de Francisco Fernández de Caso.

6 Hace algunos años trabajé las relaciones de fiestas cortesanas en tres comedias de Lope de Vega, donde observaba la refuncionalización de un género específico que adquiría características propias en los parlamentos de caballeros. La relación pasaba de prosa a verso, aunque conservaba su función noticiera.

7 Estudié el tema de la fiesta (toros, juego de cañas, porrate y fiesta cortesana) en varias comedias entre las que está *Lo que pasa en una tarde* (cfr. Villarino 2011).

8 Utilizo el término máscara en sentido metafórico, por ser la comedia el reino de la máscara como ocultamiento e inverosimilitud (cfr. Oleza 1998), pero también porque encierra el concepto de ficción y artificio.

Autrias por el que circulaban damas y galanes, tales como el Prado, las márgenes del Manzanares y la Casa de Campo sobre la que aporta algunos datos acerca de la forestación, las puertas de acceso, las fuentes y estatuas que adornaban la antigua casa de los Vargas.

Volviendo al texto dramático, observamos que al final del Acto primero, los personajes acuerdan pasar la tarde en el Sitio Real; los llevan motivos diferentes, pero todos convergen en la Casa de Campo, cuyo paisaje podía ser repuesto en la memoria e imaginación de los espectadores a partir de la topografía. Se puede tener una idea bastante aproximada de la Casa y la reserva forestal porque quedan documentos iconográficos tales como grabados y algunas pinturas realizados desde la adquisición de la finca por orden de Felipe II.⁹ Era una villa suburbana de recreo de pequeñas dimensiones en comparación con el Palacio Real y estaba rodeada del bosque que servía como coto de caza para el rey; el jardín, en cuyo trazado es probable que haya intervenido el Rey, estaba delineado a la manera de Francia, Inglaterra y Flandes y tenía cuadros de flores que comunicaban con fuentes y árboles.

He encontrado doce menciones a las fuentes de la Casa de Campo, notables por su belleza, abundancia y valor estético. Los personajes de la comedia mencionan los elementos del jardín y dan detalles – aunque algunos quizá sean idealizaciones – de las especies arbóreas (olmos, sauces, arrayán, laurel).¹⁰ Se cree que existió un proyecto de infraestructura hidráulica para construir presas y diques así como para formar estanques que proveyeran de agua a los jardines y permitieran tener una piscifactoría; el grabado de Teixeira muestra varios estanques con sus denominaciones, y se los ve bordeados de chopos que habían sido llevados desde Aranjuez. Estas fuentes y estanques fueron creados no solo por su valor utilitario sino porque contribuían a la recreación y al ocio de la familia real.¹¹

El jardín de trazado reticular tenía sobre uno de sus ejes «una fuente mural a modo de gruta del ‘dios de las aguas’» (Navascués et al. 1991, p. 149); asimismo, había otra fuente en el rincón llamado «Sala de las burlas», que constaba de un juego de surtidores ocultos que salpicaban al paseante distraído.

9 Se conservan en varios museos y archivos diferentes documentos, como el plano de la Villa del s. XVII, vistas de Madrid según Anton van der Wyngaerde, un óleo atribuido a Félix Castello, planos de la reforma efectuada en el s. XVIII, así como también planos de las grutas, paseos y arriates.

10 Los primeros, propios de la flora autóctona; los otros, idealizaciones del universo poético amoroso.

11 Existen testimonios de que uno de los estanques durante un invierno particularmente frío, fue utilizado por unos flamencos que habían llegado a Madrid como pista de patinaje. Esta actividad desconocida en España fue una atracción apreciada por los espectadores regios.

Me he extendido en la descripción del espacio real donde se sitúa el espacio dramático, ya que está relacionado con otro aspecto importante de la creación dramática en esta comedia: la metateatralidad, técnica dramática según la cual, el protagonista manipula a los demás personajes para conseguir un desenlace deseado. La primera ficción expuesta en una obra dramática, es la del actor que representa un rol, que los demás personajes de la ficción aceptan; sin embargo, en ocasiones, el personaje puede fingir ser otro para, tras de un disfraz, obligar a adecuar y modificar su acción al resto de las personas. Esta comedia dentro de la comedia, permite organizar la acción en distintos niveles de ficcionalidad.

Sin dudas se trata del recurso más relevante de esta obra, pues aunque sabemos que en ese universo ficcional con connotaciones lúdicas donde reinan los amores secretos y la máscara (cfr. Oleza 1998), la pareja protagónica y el gracioso crean diferentes ficciones que impulsan la trama hacia la resolución amable. Veamos qué tramoyas urden Blanca, don Juan y Tomé y de qué modo complejizan aún más la trama que se desarrolla en el lapso de tres horas:

1. Blanca, por celos ante el aparente desdén de don Juan que ha viajado de Madrid a Lerma (dato oculto) para asistir a las fiestas de Castilla, decide casar con don Félix, amigo de Gerardo, su padre.
2. Don Juan, por despecho, corteja a Teodora que lo ama en secreto y firma una cédula de compromiso.

Las damas, amigas y a la vez rivales por el amor a don Juan, deciden ir a la Casa de Campo donde se encontrarán con sus nuevos galanes. Marcelo, hermano de Blanca, regresa de Italia y, enamorado de Teodora, ayudará a convencer a su hermana para que perdone a don Juan y así le quede el camino expedito. Hasta aquí el Acto primero.

3. Tomé, el gracioso, criado de don Juan, llega con su amo a la Casa de Campo y toma el hábito de jardinero pues desea ocultar su identidad y la cercanía con don Juan; sin embargo actúa como el autor de comedias que dirige los movimientos de los actores, pues será quien:
 - 3.1 Indique el sector del jardín en el que deben ocultarse los enamorados,
 - 3.2 Envíe a Teodora en busca de don Juan para que Marcelo pueda hablar con ella y engañarla acerca de los verdaderos sentimientos de su falso prometido,
 - 3.3 Sugiera a Blanca que pase por la sala de burlas (sin darle ese nombre), para que al salir con las ropas bañadas tenga la excusa de cambiar su traje con Inés y pueda generar así otro aparte con don Juan entre las galerías arboladas,
 - 3.4 Lleve, irreconocible bajo su disfraz, a Gerardo y a Félix, a recorrer los cuadros, observar las fuentes y conocer los di-

versos lugares de la arboleda, con el fin de alejarlos de ambas parejas. Así concluye el Acto segundo.¹²

4. Don Juan, luego de otro desplante de Blanca que nuevamente celosa decide casarse esa noche con don Félix, viste de luto y finge haber recibido noticias de la muerte de una tía muy querida,
5. Tomé urde una traza para reunir a Blanca - ya arrepentida - con don Juan, para lo que la dama deberá actuar siguiendo las indicaciones del gracioso,
6. Blanca simula haber comido unas hierbas venenosas en la Casa de Campo; aparenta estar al borde la muerte, y su 'comedia' engaña a Gerardo y a don Félix:
 - 6.1 Parece estar moribunda y que ante la desesperación de Marcelo desmiente en voz baja su estado; la representación conmueve a su enamorado, con quien se reconcilia.
 - 6.2 Las hierbas inexistentes son tan nocivas que la llevan a sufrir una crisis de locura;¹³ en ese rol, Blanca puede manifestar a don Félix todo el disgusto que le causa su persona y la imposibilidad de casarse con él.
 - 6.3 A medida que la ponzoña hace su efecto, Blanca finge una agitación incontenible y la única persona con fuerzas para sostenerla y evitarle un daño mayor es don Juan, quien la abraza fuerte y amorosamente mientras mantienen en un aparte un diálogo lleno de finezas.
 - 6.4 El desenfado desatado por la falsa locura y el peligro de muerte ante padre, marido, hermano, amiga y la pareja del gracioso e Inés permiten que la escena erótica se muestre sin embozos, única verdad entre tantas mentiras.
 - 6.5 Marcelo propone una boda fingida entre don Juan y Blanca, para que ella recupere la cordura y él, casados su amigo y su hermana, recobre la esperanza de conseguir el amor de Teodora.

Los enamorados se dan palabra de matrimonio ante testigos, Blanca vuelve a su ser ante la alegría de todos, aunque don Félix intenta reparar la afrenta a su honra; sin embargo Gerardo, sabio por experiencia y amor a su hija, bendice la felicidad de los jóvenes.

Lope de Vega presenta en *Lo que pasa en una tarde*, en cuanto a la construcción del universo dramático, un marcado interés por apuntar al

¹² No puedo dejar de pensar en el rol de Tomé como homólogo de Puck en *Midnight summer* de W. Shakespeare, cuando señala los senderos para que las dos parejas puedan reunirse, al fin.

¹³ La situación es semejante a la falsa locura de Fedra en *Los locos de Valencia* (cfr. Villarino 1997)

sentido lúdico del espectador que asiste a una sucesión de ficciones entrelazadas, pero sobre todo, que repite *ad infinitum* el esquema de un espectáculo representado ante un público competente, capaz de leer las distintas historias y, dueño de las claves diseminadas, hallar el sentido final de las mismas. Cada representación concreta de esta comedia reiteraría, simbólicamente, la metateatralidad.

Este modelo de inverosimilitud tanto por el tratamiento del tiempo como por la construcción de una trama en la que los niveles ficcionales se multiplican de un modo inusual tiene sin embargo, un anclaje en lo que los espectadores conocían por cercano y accesible, el espacio público. Asimismo, las comedias del segundo período de producción de Lope de Vega, sobre todo las que mencionan fiestas cortesanas, agregan el propósito de exaltar la figura del rey o del noble por el que profesa sentimientos de admiración o de amistad, quizás como posible dispensador de favores.

Los críticos que me precedieron en el estudio de esta comedia, sobre todo Manuel Cornejo,¹⁴ mencionan la figura ausente del duque de Lerma y las fiestas que celebró un mes antes de la firma de Lope en el manuscrito autógrafo. El recordado Stefano Arata afirmaba que la quinta del duque en Madrid era el centro del poder, pues allí reposaba el Rey junto a su familia y se lo recibía con agasajos fastuosos; la Casa de Campo era otro centro de poder, también ligado a la figura del valido, pues por voluntad del joven Felipe III, el alcaide a perpetuidad, fue el duque de Lerma.

Hay que destacar, que entre las recepciones preparadas para el Rey había ciertas fiestas cuyas celebraciones no tenían fechas fijas o habían acontecido poco antes del estreno de las comedias que producían en el público - tanto el de la corte como el de los corrales - un acercamiento a ese mundo artificioso e irreal, como es el caso de *Lo que pasa en una tarde*. La relación de fiestas cortesanas o la descripción de fiestas de mayor raigambre popular es un recurso reiterado en casi todo el corpus dramático del Siglo de Oro y por su productividad y función dentro del texto dramático debe ser incluido dentro de las técnicas de verosimilización.

Bibliografía

- Arata, Stefano (2004). «Proyección escenográfica de la huerta del duque de Lerma en Madrid». En: Civil, Pierre (ed.), *Siglos dorados: Homenaje a Augustin Redondo*, vol. 1. Madrid: Castalia, pp. 33-52.
- Balestrino, Graciela (2013). «Representación metateatral del poeta y su escritura en *Lo que pasa en una tarde* de Lope de Vega». En: Bègue,

14 Es muy valiosa la aportación de Cornejo acerca de que nunca se menciona al duque de Lerma y que la obra disimula las Fiestas de 1617 bajo el nombre de fiestas de Castilla.

- Alain; Herrán Alonso, Emma (eds.), *Pictavia Aurea = Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 729-737.
- Cornejo, Manuel (2007). «Lope de Vega y las fiestas de Lerma de 1617. La teatralización de 'las fiestas de Castilla' en *Lo que pasa en una tarde*». *Mélanges de la casa de Velázquez*, 37 (1), pp. 179-198.
- González Ageja, Lorenzo (1907). «Ensayo sobre una comedia antigua española, por D.K. Petrof. San Petersburgo. Tipolitografía de A.I. Vineke, 1907. 2 vols. 23 cont. (8.» doble)» [en red]. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tercera época, Año X, julio a diciembre de 1907, p. 142. URL <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000048649&page=171&search=Ensayo+sobre+una+comedia+antigua&lang=es> (2014-02-14).
- Navascués, Pedro et al. (1991). «La Casa del Campo» [en red]. En: *A propósito de la 'Agricultura de los Jardines' de Gregorio de los Ríos*. Madrid: Tabapress, pp. 137-159. URL http://oa.upm.es/8010/1/712.4_RIO_PRO.pdf (2014-02-10).
- Oleza, Joan (1981). «La propuesta teatral del primer Lope de Vega». *Cuadernos de Filología*, 3 (1-2), pp. 153-223.
- Picerno, Richard Angelo (1971). *Lope De Vega's 'Lo que pasa en una tarde': a Critical, Annotated Edition of the Autograph Manuscript*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Swislocki, Marsha (1997). «*Lo que pasa en una tarde*: comedia a contrarreloj». En: Pedraza Jiménez, Felipe; González Cañal, Rafael (eds.), *La comedia de enredo = Actas de las XX Jornadas de teatro clásico* (8-10 de julio de 1997). Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 59-70.
- Tubau Moreno, Xavier (2008). *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro Torres Rámila y Diego de Colmenares* [tesis de doctorado] [en red]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. URL <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4889/xtml1de1.pdf?sequence=1> (2014-02-14).
- Villarino, Marta (1997). «Locura y metateatro en un comedia valenciana de Lope de Vega». En: Villarino, Edith Marta et al. (eds.), *La cultura hispánica y Occidente = Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas* (Mar del Plata, 18-20 de mayo de 1995). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata; Asociación Argentina de Hispanistas, pp. 583-586.
- Villarino, Marta (2000). «Un caso de metadiscursos en pugna: *Las dos estrellas trocadas y ramilletes de Madrid* de Lope de Vega». En: Romanos, Melchora; Calvo, Florencia (eds.), *Lecturas críticas de textos hispánicos: Estudios de literatura española Siglo de Oro*, vol. 2. Buenos Aires: Eudeba, pp. 161-170.

- Villarino, Marta (2000). «Tres comedias de Lope de Vega y una relación en episodios». *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 1, pp. 145-160.
- Villarino, Marta (2001). «*La portuguesa y dicha del forastero* de Lope de Vega: escritura y metateatro». En: Strosetzki, Christoph (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster, 20-24 de julio de 1999). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 1341-1349.
- Villarino, Marta (2011). «La fiesta en el teatro de Lope de Vega». En: Fabiani, Nicolás (ed.), *XVI Jornadas de estética e historia del teatro marplatense: Estética y poéticas de las artes*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 256-261.

3.3 Comunicaciones

Prosa

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Educación y aleccionamiento en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

Jaume Alavedra Regas
(Universitat de Barcelona, Espanya)

Abstract Baroque signs have historically expressed a political and moral knowledge. Our aim is researching the emblems in the *Empresas políticas* by Saavedra Fajardo, according to political teachers and instructors of drills. His work methodologically sets to work at images like pedagogical entities in real politics (*Realpolitik*). Images expressed the political theory. The Baroque imago represented an applied knowledge, which expedited the invention of printing material, thus spreading massive issues of texts. Advertising agents of the Count-Duke of Olivares were searching into law for its goodness in order to point at juridical norms. Therefore with these proceedings the philosophical method took the place for theological method.

Sumario 1 Introducción a la teoría política de Saavedra Fajardo. – 2 La instrucción de los príncipes en el Siglo de Oro español. – 3 La educación visual en las *Empresas* de Saavedra Fajardo. – 4 Conclusiones.

Keywords Baroque. Empresas políticas. Saavedra Fajardo. Imago. Philosophical method.

1 Introducción a la teoría política de Saavedra Fajardo

Han transcurrido más de 300 años de la muerte de Saavedra Fajardo. Es nuestro objetivo analizar su idea del arte de gobernar, que se ha convertido en ciencia política. La metodología que usamos recurre a la hermenéutica del Siglo de Oro español para interpretar signos textuales. En concreto nos centramos en referentes visuales. En este momento como en toda la historia política, el gobernante conserva el idealismo jerárquico de sus aspiraciones. Históricamente en política, los signos Barrocos expresan conocimiento moral y la facultad de la razón para ver la vida con los ojos de la realidad. El insigne murciano, en sus pulcros escritos, nos enseña la manera de armonizar, no solamente en la política sino en todos los aspectos de la vida humana, los dos polos de nuestro espíritu, el idealismo y el realismo (Dowling 1957, p. 69).

Nuestro objetivo constituye la teoría política para aleccionar príncipes en el Siglo de Oro. En este sentido, el idealismo y la realidad práctica connotan una educación emblemática para jóvenes. El arte

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-63 | Submission 2015-12-23 | Acceptance 2016-05-23
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

del buen gobierno enseña la manera de armonizar cualquier aspecto humano. La historia ha de situar el origen de los emblemas políticos en los tratados medievales, referentes de una desordenada mezcla de ética y política.

El humanismo organizó los conceptos y el Barroco los sistematizó como pesimismo y crisis en el sujeto moderno. En los ambientes diplomáticos, la idea iba a fundamentar el arte de gobernar. Según legitimase el poder real, así significaba el estado. Entendían la práctica indicando las cualidades, deberes y derechos que debía ostentar un Rey. La cuestión crucial era fijar la soberanía real, su alcance y limitación por medio de leyes y obligaciones de gobierno para el Estado.¹ En estas condiciones, el monarca gestionaba los asuntos públicos tan acorde a las leyes como deseara súbditos leales hacia su persona. Con el humanismo, el vocablo *ley* se convirtió en un concepto demasiado general, que convenía especificar. Las riendas del poder fijaban los derechos de soberanía y garantizaban la transmisión de poderes por medio de los príncipes herederos.

El rey denotaba *praxis* política; mientras que los príncipes connotaban expectativas para un futuro gobierno. En el caso del primogénito, se aguardaba acceder al trono. La preocupación era captar y conciliar las autoridades de los maestros con la obediencia debida por el discípulo. Los círculos educativos establecieron un detallado programa pedagógico. Los tratados de educación constituirían una didáctica magna con que operar en los entresijos del poder. Aunque era un plan que anunciaba una ambiciosa explicación sistemática de la historia humana, el propósito verdadero de los manuales diplomáticos constituía las bases de la ciencia política. La idea situaba la figura del rey en la cumbre de la sociedad, quien a imagen y semejanza del gobierno divino basaba la autoridad soberana en el principio armónico conciliador mediante la paz y la concordia.

Por muchas razones, el siglo XVII constituye el origen del Estado Moderno. Bajo las formas filosóficas, jurídicas u ontológicas representa la culminación de las ideas de los humanistas del Renacimiento. Es eminente el pragmático Maquiavelo, cuya difundida obra, *El Príncipe*,

1 Nuestro agradecimiento va dirigido a la organización y a la AISO, en especial a los Drs. Florencio del Barrio y M. del Valle Ojeda, por arreglar el deficiente material informático que aportamos y el afectuoso trato posterior. En la historia, el derecho como justo y como ley es introducido por Grocio. Según su concepción, connota 'iusnaturalismo' racionalista en el sentido natural del término. En la historia, la latinidad ha legado conceptos afines: *De iustitia et iure*; *De iure naturali, gentium et civili*; *De legibus, senatus consultis et longa consuetudine* (cfr. Guzmán-Brito 2013, p. 74). Sus ideas provenían de Marsilio de Padua y de Gerson, quienes secularizaron la hierocracia e influenciaron a Wyclif, Hus o Lutero en el desarrollo de políticas civiles. Marsilio propone el estado laico, por lo que es considerado como el precursor de las teorías democráticas (cfr. Bayona 2010, p. 141).

anuncia tratados como el *Leviatán* o el *Behemoth* de Hobbes, antecesores de los métodos para el gobierno civil de Locke.²

2 La instrucción de los príncipes en el Siglo de Oro español

En nuestra propuesta conjuntamos política y filosofía para la instrucción principesca. A efectos prácticos, lo dividimos en dos partes: la primera bosqueja el ambiente general; la segunda se dedica a las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo (López Poza 1999). En especial incidimos en la obra sobre el método de Descartes y los posteriores nuevos ensayos sobre el entendimiento de Leibniz. El método adoptado postula conceptos políticos y sociales y su aplicación a la corte real de Felipe IV. Busca el reflejo en las empresas, variación propia de los emblemas. El camino sigue a lo lejos el orden y método cartesianos, que delinea las reglas de pensamiento para la invención; a la vez inaugura la filosofía y la ciencia modernas. En lo que se ha venido a llamar el *modus philosophandi*, preparó el itinerario racional kantiano.³ Fijó la duda metódica, que marcaba el siglo, planteando problemas y resolviéndolos mediante la evidencia y la demostración a fin de construir e inventar el *arte* de la política. La educación filosófica derivaba en el ingenio de cuño graciano y agilizaba la cognición. En su conjunto, se favorecía el descubrimiento de procesos para la verdad en el método. Por tanto, anticipaban la abducción del semiótico Peirce de finales del siglo XIX.

En una ingente labor cognitiva, Descartes trató conceptos como la educación política recibida, el método propuesto, la moral metafísica, la física y la fisiología. La amplitud cognitiva que barajó trascendió su tiempo; porque en el marco legislativo superaba el inestable final de la Edad Media. Los dos siglos anteriores habían desarrollado una reflexión teológica, heredera de la Escolástica. Hasta entonces, la educación había seguido reglas religiosas declaradas públicas en instituciones como conventos, monasterios, academias o seminarios; ahora los diplomáticos las programaban.

2 Los tratados políticos coetáneos denotaban marcado carácter legalista. Esta tendencia general adoptaba en lo jurídico dos lógicos caminos: tradición práctica del derecho e innovación en la interpretación, como el *mos docendi italicus* (la tradición docente italiana). La ascendencia humanista era común según un modelo ideal y utópico (cfr. Alavedra 2013). Por ejemplo, Lipsio sirvió de modelo para Saavedra, quien tomó su tratado de instrucción de gobernantes y lo transmutó en educación según las empresas (cfr. López Poza 2008, p. 211). Por su parte, Bodin (2006) recurría al sutil derecho 'natural de los pueblos', al que el gobernante prudente debería adaptar las instituciones (citado en Bravo 2006, p. XXV).

3 Aparece en concordancia con el método cartesiano, en vez del tradicional *modus philosophandi* (modo de filosofar). El itinerario filosófico también arrastraba un mundo cognitivo de principios metafísicos, incluso alcanzaba la esfera de las instrucciones para princesas (Leibniz 1989).

En el ejercicio político, la situación varió con el reinado de Felipe IV, cuando el Conde-Duque de Olivares siguió los trabajos de sus propagandistas y agentes publicitarios cuyos intereses fueran útiles al régimen (cfr. Elliott 2004, p. 540). La cuestión básica constituía la *ley*, que debía hacer «buenos a hombres y a súbditos» (Vitoria 2009, p. 21). Su carácter y bondad acogían a los legisladores bajo las normas jurídicas. Así renovaba el método medieval y anticipaba un método de pensamiento filosófico. En este sentido, nuestro propósito connota una rudimentaria comprensión de la *praxis* política, no tanto sobre teoría cognitiva. Es significativo que el de Algezares se decante por usar la noción de *emblemata* y derivarla a *empresas*, más acorde con su oficio de diplomático de alto rango.⁴

En teoría política, el problema por excelencia del siglo XVII giraba en torno a la razón de Estado. Como llevaba añadido un problema moral, Saavedra debía hablar, en la Empresa XXXII (López Poza 1999, p. 445), de una suprema ley residente en la salud pública, para ser conservada y preservada. La voluntad podía obrar bien si estaba guiada por la razón, y de ese modo la educación connotaba el problema más acuciante en tratados morales y políticos. Aprender un esquema jurídico para el estado le convenció de la eficacia de la educación y le llevó hacia lo bello en unidad, regularidad y proporción (cfr. Luzán 1974, p. 378). La educación permitía un programa diferente de la sentencia opuesta, *homo homini lupus*, alejada de la moral cristiana. En la Empresa V (López Poza 1999, p. 231), titulada «Deleitando enseñar», Saavedra Fajardo ofrece el programa para el príncipe por medio de juegos, de aprendizaje de lenguas extranjeras y del arte castrense, que preparan la acción de gobierno. El fin de la buena educación ha de descansar en la moral y basarse en la prudencia, que es crucial para entender el período.

El barroco ha protagonizado el nacimiento de la ciencia moderna, al menos en sentido empírico. En la naciente disciplina científica, la inducción y experimentación auspiciaron el *Novum Organum* de Bacon. Este conocimiento había ya cristalizado en los ensayos de Montaigne y dio paso al método lockiano sobre el gobierno civil y la tolerancia de las ideas. Era ya manifiesto en Descartes para el gobierno justo y su compañero, el matemático y teólogo racional Mersenne. Esta conjunción de pensadores de diferentes ámbitos ayudó a abandonar el sistema del *Trivium* y se precipitó en el *Quadrivium*.

4 En los oficios diplomáticos había razones prioritarias simbólicas y poéticas. El cargo de ministro plenipotenciario en el Congreso de paz de Westfalia hizo que participara en lo bélico, ajeno a la alegoría propia de la emblemática pero complementario. Su testimonio refleja viajes por Europa en condiciones de anonimato y conforma epistolarios, manifiestos, panfletos y pasquines polémicos. Los argumentos esgrimen un doble objetivo: apelar a indulgencia y no dar pistas sobre la autoría (cfr. Boadas 2012, p. 239).

La técnica y la tecnología estaban ocasionando un cambio bajo disciplinas como la matemática, la tecnología y las artes escénicas según preceptos poéticos. El resultado fue la emergencia del *ingenio* en diferentes artes, superando *el ars inveniendi*, casi *mathesis* universal, propia del medievalismo. En el nivel filosófico aparecieron dicotomías entre alma y cuerpo; *res* (cosas) y *verba* (palabras); razón y apetito; contenido y forma; fábula y lenguaje.

Para las reglas y los preceptos del método, la imprenta iba proporcionando mecanismos de repetición de imágenes, útiles en teoría política. Al margen de consideraciones artísticas, esta última reflejaba, cual imagen especular, la distinción entre conceptismo popular y culteranismo erudito. La idea de espejo era fuente instructiva y aleccionadora para la moral; mientras que los símbolos políticos connotaban más secretariados de negocios en torno al rey. Los altos cargos ejecutaban tareas para la administración en la Corona. Ante la necesidad de extender las funciones de la corte, Saavedra optó por modificar los órganos encargados de las leyes y los acuerdos. En esos momentos, era imprescindible renovar Cortes, consejos, juntas, reuniones, instituciones: «esta junta hará más unido el cuerpo de la monarquía para corresponderse y asistirse en las necesidades» (Empresa LV: López Poza 1999, p. 655).

Para terminar esta parte, destacamos los significativos ambientes que describieron Vitoria, Mariana y Suárez en la esfera didáctica y jurídica. Esta manera de proceder constituía un programa pedagógico afín al ordenamiento de los estudios por la *Ratio Studiorum*, donde los emblemas corrían paralelos a los poemas como ejercicios literarios (cfr. López Poza 1999, p. 67). El siglo XVII fue el siglo de la *Didáctica Magna* de Comenius. Surgieron nuevos intentos pedagógicos que relacionaron la fe con la superación del humanismo. Las características que sobresalían señalaban permanente evaluación, preparación y formación. El antiguo lema *substine et abstine* dio paso a la bravura humanista del *strenus*, vigoroso. La autoridad clásica conformó conceptos claves, tales como habilidad, *prudentia* y moderación. En lo relativo a la prudencia, asignaba la habilidad poniendo cautela en el servicio a los ciudadanos. A tal efecto, la educación del príncipe ofrecía un pretexto a Saavedra para sus ideas pedagógicas, donde ofrecía posiciones completamente modernas (cfr. Ayala 2001, p. 19). El fin de la buena educación del príncipe y del ideal ético era obtener la prudencia como centro áureo tanto imaginativo como moral.

De la prudencia, una de las cuatro virtudes cardinales, participaba el cristiano. Al igual que la justicia y la política constituían dos ejes del Estado ideal y real. Como virtud cristiana regía las relaciones y era guía y maestra de las virtudes morales que debían moderar al buen gobernante. En la Empresa XLI, ‘se huye de los extremos’: «toda la sciencia de reinar [...] huye de las extremidades, y consiste en el medio de las cosas, donde tienen su esfera las virtudes» (López Poza 1999, p. 509). En la educación,

para que el niño aprendiera la prudencia, había que obrar de un modo disimulado. Particularmente tenía que ocultar su carácter. Los modales comedidos eran el arte de la apariencia exterior. Para ello era requerido el disimulo; con el fin de ocultar sus faltas y su apariencia exterior. Ser valiente era diferente de ser violento. Un hombre bravo (*strenus*) era el que gozaba queriendo.

Para finalizar esta parte, el oficio del secretario era el entendimiento. A él tocaba consultar, disponer y perfeccionar las materias. Encarnaba la mano de la voluntad del príncipe y un instrumento de su gobierno; un índice mediante el que señalaba sus resoluciones; y como dijo el rey don Alonso:

El Chanciller [a quien hoy corresponde el secretario] es el segundo Oficial de casa del rey, de aquellos que tienen oficios de paridad. Ca bien así como el Capellán [habla del mayor, que entonces era confesor de los reyes] es medianero entre Dios e el Rey espiritualmente en fecho de su anima, otro si lo es el Chanciller entre él e los omes. (citado en Ayala 2001, p. 105)

Los consejeros disponían la fábrica, en cualquier empresa económica, en estrecha ligazón con los ministros, que eran quienes aprovechaban exhortaciones y ejemplos para promover las virtudes de disciplina y orden esenciales para la gestión de sus asuntos personales. En el caso de los validos la irrupción de esferas privadas entorpeció el buen gobierno, generando un interés *nepótico*.

3 La educación visual en las *Empresas* de Saavedra Fajardo

Entramos en la última parte, que está dedicada a las *Empresas*. Olivares había ya intentado mejorar la educación de la clase gobernante en España convirtiendo el Colegio Imperial de Madrid en una fundación real con un reglamento revisado. Pero a comienzos de la década de 1630 estaba claro que la nueva fundación había sido un fracaso, y se concentró otra vez en la cuestión de la reforma educativa. Su nuevo plan, esbozado primero en 1632 y revisado en 1635, consistía en la creación de un cierto número de academias o seminarios militares, dos en Madrid y otros seis en las ciudades ibéricas más importantes. Allí serían instruidos los jóvenes nobles en las cuestiones militares y en las artes de gobierno (cfr. Elliott 2004, pp. 176-177). Tratados como los de Rivadeneira o Mariana atribuían valor a la pedagogía jesuítica después de Trento con la orientación de la *Ratio Studiorum* (cfr. López Poza 1999, p. 35).

En este armazón performativo hay que situar las *Empresas* saavedrianas, dibujo y texto, ejemplo de *educación visual*, donde lo plástico y lo literario acababan fundidos. El autor murciano compone un gran fresco

con objetos representados en tres grupos: el primero es el mundo, la naturaleza, la vida de las plantas y de los animales (cometas, estrellas, esferas terrestres, volcanes, rayos, moluscos, espigas, flores, viñas, palmas, unicornio, león, halcón, metal del oro, serpiente, águila y abejas); el segundo, la vida del rey en la guerra y en la paz (armas, columnas, cetro, corona, escudo, yelmo, lanza, flechas y antorchas); el tercero, los objetos usuales corrientes (arpa, círculo, anteojo, espejo, lente, campana, fuelle, balanza y tijeras). Además aisladamente aparecen tres imágenes de la leyenda antigua: el caballo de Troya, Hércules en la cuna con las serpientes y Medea sembrando los dientes de dragón de los cuales nacían guerreros.

El significado de las *Empresas* requiere dos naturalezas cognitivas: la visual y la pictórica. Saavedra Fajardo define la pintura, en la Empresa II, como bella mentira visual: «Con el pincel y los colores muestra en todas las cosas su poder el arte» y recomienda «valerse del tacto visual para reconocellas» (López Poza 1999, p. 202) y así evita los efectos dañinos de aduladores. Supone clara desconfianza en el ‘valerse sólo de los ojos’, puesto que éstos traicionan con frecuencia e inducen a errores o a falsas valoraciones. En la Empresa III, compara la robustez del «coral nacido entre los trabajos, que tales son las aguas, y combatido de las olas», con la fragilidad de la rosa, «hermosa flor, reina de las demás; pero solamente lisonja de los ojos, y tan achacosa que pelagra en su delicadeza» (p. 212). También la sirena, oculta su cola de pescado en el agua, parece hermosa, según recuerda la Empresa LXXVIII: «Lo que se ve en la Sirena es hermoso, lo que se oye apacible, lo que encubre la intención, nocivo, y lo que está debajo de las aguas monstruoso» (p. 856). En algún caso el motivo del fuego combina luz y espejos. Ambos van conjuntados y actúan como transmutación mediante llamas, según LXXVI, con el lema «Llegan de luz y salen de fuego» (p. 846).

Envía el Sol sus rayos de luz al espejo cóncavo, y salen de él rayos de fuego, cuerpo es de esta empresa, significándose por ella, que en la buena o mala intención de los ministros está la paz o la guerra. Peligrosa es la reverberación de las órdenes que reciben.⁵

Para concluir, la fidelidad es sólo reproductora en espejos deformantes, tal como lo hace el agua. En la Empresa XLVIII leemos: «Mírese también el Príncipe al espejo del pueblo, en quien no hay falta tan pequeña que no se represente, porque la multitud no sabe disimular» (p. 570). En el dibujo que va al frente de la Empresa XCVI: «no debe el General ensoberbecerse con las victorias, ni pensar que no podrá ser trofeo del vencido» (p. 998). Hace paralela la memoria adversa, que aparece como palmera reflejada en

5 Es recurrente el juego de la luz y las lentes. Instauran una deslizante homología entre dominios históricos con el mito y los sistemas semióticos icónicos y verbales (cfr. Pascual 1984, p. 245).

una superficie de agua. De esta manera el murciano condensa la lección moral como reflejo de la luz.

En fin, la trabazón entre ciencia experimental y política inventó una inaudita mecánica en Hobbes, Spinoza y Locke antes de la Enciclopedia. Estos autores apuntaban a la universalidad característica, que aparece más tarde en la física newtoniana. En definitiva, el racionalismo moderno, desde Bacon, había relacionado los ídolos clásicos con la nueva filosofía experimental, bajo el título de *Novum Organum*. También los discursos de Descartes, en especial de 1637, consolidaron una filosofía autónoma desgajada de la religión. La pervivencia alegórica provocó una retirada del mito clásico.⁶

4 Conclusiones

El Humanismo del siglo XV adoptó la doctrina cuyo ideal era la educación integral del ser humano. Durante este siglo y los siguientes, las enseñanzas se recibieron como instrucción pública. El rey constituía la máxima *autoridad* del poder y su entorno inmediato debía ser educado y aleccionado. Esta demandaba en su ejercicio un extenso aparato de ministros, secretarios y consejeros. Por su parte el príncipe *sucesor* a la Corona urgía e instaba a instrucción precisa según los cánones vigentes. El camino que recorría era preceptivo para la fe cristiana y las instrucciones tomadas como divinas. Las leyes regían la sociedad; aunque el derecho internacional, conjuntamente con una economía moral, alentaba jurisprudencia como la de Vitoria; o la cabeza *regente* en el Padre Mariana, a quien obedeciesen y respetasen en defensa de las leyes. Mientras Rivadeneira intentó refutar a Maquiavelo, insertando ideas de misiones diplomáticas y administrativas, centradas en la figura de San Ignacio de Loyola. Como praxis del poder, los autores áureos debían aleccionar a príncipes en el comportamiento político y moral con la mayor *prudencia*. Aleccionado el príncipe con las ordenanzas de predicadores y *mendicadores* recibía instrucción según una literatura moralizadora y una política simbólica. Los asuntos teológicos connotaban un alto grado de metafísica y ontología. De ahí que constituyeran formas prácticas de filosofía.

Los Austrias consiguieron anclar la idea, inédita en la nobleza, de que riquezas e influencias no eran bienes para disponer a su antojo, sino una reserva al servicio del Rey y de la nación. Manifestaciones así conformaban

6 *Leviatán* y *Behemoth* connotaban propuestas de un primitivo estado caótico, sometido al imperio de la fuerza. Al aparecer la razón de Estado se forzó la secularización. Su utilitarismo devino racionalmente antiaristotélico, como materialismo científico, mecanicismo y positivismo. Con este camino filosófico y civil, se rechazaba el recurso a lo sobrenatural, con lo cual dio lugar a la creación de la ciencia política.

la obligación de los nobles de contar con el permiso real para casar sus hijos, renunciar a su situación social, o en esos actos, enajenar su patrimonio. Estas ideas se oscurecieron bajo Carlos II, cuando la alta nobleza no fue ya el rodrigón que sostenía, sino la yedra que sofocaba el viejo tronco de la Monarquía (cfr. Domínguez Ortiz 1963, p. 272).⁷

Las empresas políticas del diplomático murciano Saavedra Fajardo son representativas de la educación en imágenes. El recurso a un título como el de *Idea de un Príncipe Político Cristiano representada en cien empresas*, editada en 1640 en Munich, culmina no sólo el género emblemático áureo sino que encumbra la enseñanza moral como *aleccionamiento* de príncipes. Por lo tanto, señala e indica un método visual, no busca el sistema racional y así establece la ciencia barroca por medio de observación y experimentación. La voluntad y el instrumento de gobierno convierten al diplomático en secretario, segundo oficial de la casa del Rey. Ahí los consejeros desempeñan su labor, prodigando consejos y pareceres, de manera que el príncipe por medio de su secretario les da alma, tal como afirma Ayala (2001, p. 105) sobre su pensamiento vivo: «del entendimiento, no de la pluma, es el oficio de secretario».

Bibliografía

- Alavedra, Jaume (2013). «Ciencia y utopía en el Siglo de Oro y su relación con las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo». En: Bègue, Alain; Herrán Alonso, Emma (eds.), *Pictavia aurea = Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Poitiers: Université de Poitiers, pp. 351-358.
- Arredondo, María Soledad (2014). *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: Guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*. Pamplona: Universidad de Navarra; Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Ayala, Francisco (2001). *El pensamiento vivo de Saavedra Fajardo: Estudio y selección de las Empresas políticas*. Barcelona: Península.
- Bayona, Bernardo (2010). «El fundamento del poder en Marsilio de Padua». En: Roche, Pedro (ed.), *El pensamiento político en la Edad Media*. Madrid: Fundación Ramón Areces, pp. 141-168.

⁷ En los últimos Austrias, el aparato de gobierno impuso el servicio al rey. La propaganda real llegaba de pleno a la aristocracia y a la nobleza, estamentos bajo los dictados reales. La dependencia alcanzaba contingencias como la aceptación por parte del monarca de hechos tan sensibles como los matrimoniales, ligados a temporalidades patrimoniales. Polémica y combate se convirtieron en vocablos adecuados a los fines propagandísticos para defenderse o atacar al enemigo (cfr. Arredondo 2014, p. 73).

- Bodin, Jean (2006). *Los seis libros de la República*. Trad. de Pedro Bravo. Madrid: Tecnos. Trad. de: *Les Six Livres de la République*, 1576.
- Boadas, Sonia (2012). «El proceso de redacción de *Locuras de Europa* de Diego de Saavedra Fajardo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 88, pp. 235-256.
- Bravo, Pedro (2006). «Estudio preliminar». En: Bodin, Jean, *Los seis libros de la República*. Madrid: Tecnos, pp. XI-LXXX.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1963). *La sociedad española en el siglo XVII*. Madrid: CSIC.
- Dowling, John C. (1957). «Saavedra Fajardo, idealista y realista». *Murgentana*, 10, pp. 57-69.
- Elliott, John (2004). *El conde-duque de Olivares: El político de una época de decadencia*. Trad. de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica. Trad. de: *The Count-duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline*, 1986.
- Guzmán-Brito, Alejandro (2013). «Breve relación histórica sobre la formación y el desarrollo de la noción de derecho definido como facultad o potestad ('derecho subjetivo')». *Ars Iuris Salmanticensis*, 1, pp. 69-91.
- Leibniz, Gottfried W. (1989). *Filosofía para princesas*. Trad. de Javier Echevarría. Madrid: Alianza.
- Luzán, Ignacio de (1974). *La Poética*. Madrid: Cátedra.
- López Poza, Sagrario (1999). *Saavedra Fajardo, Diego: Empresas políticas*. Edición comentada de Sagrario López Poza. Madrid: Cátedra.
- López Poza, Sagrario (2008). «La Política de Lipsio y las Empresas políticas de Saavedra Fajardo». *Res Publica*, 19, pp. 209-234.
- Pascual, José (1984). *Las figuraciones del sentido: Ensayos de poética semiológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vitoria, Francisco de (2009). *La ley*. Trad. de Luis Frayle. Madrid: Tecnos. Trad. de: *De Lege. Commentarium in Primam Secundae QQ. 90-108*, 1533-1534.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Entre *Celestinas*, novela sentimental y libros de caballerías

La empresa editorial de los Nicolini da Sabbio
y Juan Bautista Pederzano en Venecia
alrededor de 1530

Anna Bognolo
(Università degli Studi di Verona, Italia)

Abstract At the beginning of the 1630s in Venice the brothers Nicolini da Sabbio (Giovanni Antonio, Stefano and Pietro) with the bookseller Juan Bautista Pederzano, printed various editions of books in Castilian including: *Carcel de amor* (1531), *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1531 y 1534), *Libro aureo de Marco Aurelio* (1532), *Question de amor* (1533), *Amadis de Gaula* (1533), *Primaleon* (1534) and *Segunda Celestina* (1536). This relevant corpus will be studied from the point of view of the history of the Spanish books in Italy and in Europe as well as within the framework of relations between Venetian printers and booksellers of the time.

Keywords History of book. Venitian printing. Press. History of typography. Renaissance books. Textual bibliography. Nicolini da Sabbio. Juan Bautista Pederzano.

Venecia tiene un papel relevante en la historia de la imprenta, siendo el centro editorial más influyente durante todo el siglo XVI en Italia.¹ Gracias a recientes aportes fundamentales, como los bancos de datos de ediciones del siglo XVI (EDIT16²) y como algunos diccionarios (Santoro et al. 2013) y estudios de editores (Nuovo, Coppens 2005; Baldacchini 2011), resulta ahora posible conseguir un enfoque concreto sobre una parcela especial de la imprenta renacentista en Venecia, la de la producción de los libros españoles. En el congreso de la AIH en Roma llegué a proponer un elenco comentado que alistaba 75 entradas (Bognolo 2012). Lo que pretendo ahora es acercarme a una mínima parte de estos libros de manera más penetrante, reduciendo el campo a

1 Este trabajo se inscribe entre las actividades del grupo Progetto Mambrino de la Universidad de Verona.

2 Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (EDIT16) de el Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (ICCU). URL http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm (2017-05-09).

un solo editor y una sola familia de impresores. Quiero experimentar lo que Lucía Megías (2009, p. 18) ha llamado una «lectura editorial»: en la difusión de un corpus de textos, empezar a tener en cuenta la iniciativa de los libreros y de los talleres de imprenta, a menudo responsables de la selección de las obras que se van a imprimir (Pedraza Gracia 2015).

Un protagonista de la imprenta veneciana al comienzo del siglo fue el librero y editor Juan Bautista Pederzano. Oriundo de Brescia, tuvo una librería al puente de Rialto desde 1522 a 1554, probable fecha de su muerte. En treinta y tres años de actividad procuró trabajo a muchos tipógrafos, como los Nicolini, Bindoni, Bascarini, Padovano, Vitali, Pincio, Arrivabene y Schoffer. En su catálogo (Tonelli 2012) prevalecen inicialmente tratados de medicina, derecho y filosofía para la universidad de Padua (Galeno, Ficino, Alciato, Averroé, el *Consolat del mar* catalán). Por otra parte se aprecia su empeño en la literatura vulgar italiana con muchas obras de envergadura; para citar un solo ejemplo, la importante edición de los *Sonetti, canzoni e trionfi* de Petrarca comentada por Bernardino Daniello en 1549.

Los hermanos Nicolini da Sabbio, también procedentes de Brescia, habían sido aprendices en el taller de Aldo Manuzio y Andrea Torresano (Sandal, Carpanè 2002); se hicieron independientes en 1520 e imprimieron para Pederzano y para otros (Sessa, Tramezzino, Arrivabene, Giunta, Zoppino). El hermano mayor Giovanni Antonio condujo la empresa familiar en los años brillantes entre 1533 y 1539, y murió en 1546. Gracias a Stefano, apreciado componedor de letra griega, el taller da Sabbio destacó en la publicación de libros en griego. Otro hermano, Pietro, se dedicó a libros caballerescos, con la impresión del *Orlando enamorado* completo de todas sus continuaciones entre 1534 y 1535, del *Orlando Furioso* ilustrado en 1540, todos en 4º, siendo el impresor del *Tirante* italiano por encargo de Federico Torresano en 1538.

Los libros en castellano publicados por los hermanos da Sabbio a las expensas de Juan Bautista Pederzano fueron los primeros libros de entretenimiento publicados en Venecia en lengua castellana y forman una pequeña biblioteca selecta de literatura española de recreo proyectada desde la mirada del mercado veneciano. Estas ediciones, variamente estudiadas por sus editores modernos o por especialistas de historia del libro y de la imprenta en Venecia, nunca se han considerado en conjunto. Para mayor claridad he reunido los datos en la tabla siguiente (transcribo de EDIT16).

Año	Libros	Pederzano	Nicolini da Sabbio	Delicado	Ilustraciones
1523	Fernando de Rojas , <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea:... nuevamente añadido el tractado de Centurio</i> , 'Seuilla' [Venecia] 1523. 95c. ill. 8°	Atribuido (Essling)	Atribuido (Essling)		Grabados en común con <i>Lozana y Celestina</i> 1531
1529 [¿1530?]	Francisco Delicado , <i>El modo de adoperare el legno de India occidentale</i> . Venetij: sumptibus vene. presbiteri Francisci Delicati... die X Februarij 1529. [8] c. ill. 4° [¿m.v.? 1530]			Sí, financiado por él	Un grabado en común con <i>Lozana</i>
[1528-1530]	Francisco Delicado , <i>Retrato de la Loçana andaluza, en lengua española, muy claríssima. Compuesto en Roma, Venecia</i> [Nicolini da Sabbio, 1528-30]	Atribuido	Atribuido (Gernert)	Sí	En común con <i>Celestina</i> de 1523, <i>Celestina</i> de 1531
1530	Alfonso de Valdés , <i>Dialogo de Mercurio y Caron</i> . [1530?]. [96] c. 8°		Atribuido (Carpané)	¿?	
1530	Alfonso de Valdés , <i>Dialogo en que particularmente se tratan las cosas acaecidas en Roma el ano de M.D.XXVII</i> . [1530?]. 43, [1] c. 8°		Atribuido (Carpané)	¿?	
1531	Fernando de Rojas , <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea: ...nuevamente añadido el tractado de Centurio</i> , Venecia, Juan Batista Pederzano, 1531 a días 24 de octubre. [108] c. ill. 8°	Sí		Sí	Portada de <i>Lozana</i> . Xilografías en común con <i>Cárcel y L. áureo</i>
1531	San Pedro, Diego de , <i>Carcel de amor</i> , Venecia, Juan Batista Pedrezano, 1531 a días 20 Nouembrio. [56] c. ill. 8°	Sí		Probable (Gernert)	Xilografías de <i>Celestina</i> 1531
1532	Antonio de Guevara , <i>Libro aureo de Marco Aurelio, emperador, eloquentíssimo orador</i> , Venecia, Juan Batista Pedrezano, 1532. [8], 208 c. ill. 8°	Sí		Probable	Xilografías de <i>Celestina</i> 1531 y <i>Cárcel</i>
1533	Amadis de Gaula. <i>Los quatro libros</i> , Venecia, Juan Antonio de Sabia, a las espesas de Juan Batista Pedrazano e compano, 7 setiembre de 1533. [5], CCCL c. ill. fol.	Sí («y compañero»)	Giovanni Antonio	Sí Tratado lingüístico	Xilografías en común con <i>Primaleón</i>
1533	Question de amor, <i>de dos enamorados</i> , Venecia, Iuan Batista Pedrezano, 1533. 128, [1] c. 8°	Sí		Probable (Perugini)	
1534	Fernando de Rojas , <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> , Venecia, Estephano da Sabio, 1534 diez de julio. [108] c. ill. 8°		Stefano	Sí Tratado lingüístico	Xilografías copias de <i>Celestina</i> del 1531

Año	Libros	Pederzano	Nicolini da Sabbio	Delicado	Ilustraciones
1534 [¿1535?]	<i>Los tres libros del muy esforçado cauallero Primaleon et Polendos</i> , Venecia, Iuan Antonio de Nicolini de Sabio, a las espesas de m. Zuan Batista Pedreçan, 1 febrero 1534. [8], CCLXII, [2] c. ill. fol. [¿m.v.? 1535]	Sí	Giovanni Antonio	Sí Tratado lingüístico	Xilografías en común con <i>Amadís</i>
1535	Fernando de Rojas , <i>Celestina</i> . Trad. italiana <i>Tragicomedia de Calisto et Melibea nuouamente tradotta ... in italiano</i> . [Venezia] Pietro de Nicolini da Sabio, 1535 del mese di luio. CXII c. 8°		Pietro		Material iconográfico que aparece en la <i>Lozana</i>
1536	Feliciano de Silva , <i>Segunda comedia de la famosa Celestina</i> , Venecia, Estephano de Sabio, 1536. [166] c. 8°		Stefano	Domingo de Gaztelu	Copias de <i>Celestina</i> de 1531 (Essling)
1538	Tirante il Bianco <i>valorosíssimo caualiere nel quale contiensi del principio della caualleria</i> , Vinegia, Pietro Nicolini da Sabbio, a spese di Federico Torresano, 1538. [4], 283, [1] c. 4°	No Torresano	Pietro		

Las ediciones declaradamente financiadas por Pederzano son la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, impresa en octubre de 1531, la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro dos meses después, en noviembre de 1531, el *Libro áureo de Marco Aurelio* de Antonio de Guevara impreso en 1532, la *Cuestión de amor* de 1533 y las bellas ediciones del *Amadís de Gaula* de 1533 y del *Primaleón* de 1534. En realidad, los tres primeros libros de formato 8° no llevan indicación de tipógrafo, mientras que sí llevan la de Giovanni Antonio Nicolini los volúmenes en folio de los libros de caballerías. Los estudiosos que se han dedicado al tema, desde Essling ([1907-1914] 1967) y Gallina (1962) hasta Perugini (2000, 2004, 2011), Botta (1998, 2002, 2004), Bubnova (2000, 2004, 2006), Joset (1998), Gernert (2005, 2007) y Cacho Blecua (2010a, 2010b, 2013), han notado que muchos de los grabados y pequeños tacos presentes en la edición de *La Celestina* de 1531 coinciden con las ilustraciones de la *Lozana andaluza*; algunos remontan a años anteriores, precisamente a una edición pirata de la *Celestina* de 1523; por otro lado algunas de las ilustraciones vuelven a aparecer en la *Cárcel de amor*, en el *Libro de Marco Aurelio* y en las posteriores ediciones de *La Celestina* de los hermanos da Sabbio. Igualmente hay abundante material xilográfico en común entre el *Amadís* de 1533 y el *Primaleón* de 1534, que salieron de las mismas prensas por el mismo editor, ambas corregidas por Francisco Delicado. Es de notar que el autor de la *Lozana* deja constancia de su presencia en los mismos talleres desde el 1528 hasta 1534.

La primera edición en castellano que se puede atribuir a la iniciativa de Pederzano es la *Tragicomedia* del 1531; según el uso (cfr. Rhodes 1995),

la edición lleva solamente la marca del editor, sin notas tipográficas. Lo interesante es que la gran imagen del frontispicio, un grabado de una página (90 × 77 mm) que representa Celestina delante de una casa, deriva de *La Lozana Andaluza*, donde figuraba en el folio H1v. Por otra parte, la matriz de la xilografía era más antigua, pues se había utilizado anteriormente en la *Celestina* llamada 'pseudo-sevillana' del 1523. Las matrices usadas por Delicado, recién llegado a Venecia en 1528, en su edición de la *Lozana* provenían de varias tipografías de la Serenissima, donde era común el paso de los grabados de un libro a otro del mismo género y formato editorial. Existe una conexión, pues, entre un producto tipográfico seguramente anterior a la presencia de Delicado (la *Celestina* de 1523) y su obra maestra; el rastro sigue con un grabado en *El modo de adoperare el legno de India*, es presente en la *Celestina* del 1531, en los siguientes libros castellanos de Pederzano (*Carcel y Libro áureo*), vuelve en la *Tragicomedia* publicada por Stefano da Sabbio en 1534 y en la traducción italiana de la *Tragicomedia* de Pietro 1535, hasta la *Segunda Celestina* de Stefano de 1536. Un hilo conductor iconográfico asocia, pues, a los mismos editores, tipógrafos y colaboradores editoriales alrededor de la valerosa iniciativa de imprimir por primera vez en Venecia libros en castellano con altos requisitos de corrección y esmero, comprendidas las ilustraciones.

Las obras de mayor empeño editorial en esta historia son, sin duda, las ediciones de los libros de caballerías, que suponían un gran esfuerzo material y económico. En general, el prototipo del género editorial caballeresco fueron las ediciones Cromberger de Sevilla, libros en folio impresos a doble columna en letra gótica, ilustrados en la portada y en el interior según un modelo que tenía antecedentes en los códices medievales; sin embargo, los editores venecianos adoptaron la letra romana y la plana entera con portadas de inspiración renacentista.

La edición de *Los quatro libros de Amadís de Gaula*, impresa por Giovanni Antonio da Sabbio y financiada por Giovanni Battista Pederzano «e compagno» en 1533 (Orduna 1990; Perea Rodríguez 2009) fue muy estimada, tanto que, en el siglo XIX, Pascual de Gayangos, en el momento de editar el *Amadís* en la BAE, la eligió como texto mejor, justamente por ser corregida por Delicado. Se ha demostrado que la edición de Venecia depende de la de Jacobo y Juan Cromberger, (Sevilla, 1526); sin embargo, respecto a la edición sevillana, aparecen muchos cambios en la presentación tipográfica y en la división interna del texto. En general todas las primeras ediciones del *Amadís* eran 'historiadas', ilustradas con numerosas xilografías internas, y los impresores venecianos copiaron el sistema de ilustraciones y la portada al comienzo de cada libro. En la edición de Sevilla 1526, las xilografías interiores ocupaban la anchura de una de las dos columnas en las que se divide el folio. La edición de Venecia adopta la plana entera y los grabados se sitúan en

un lateral después de las rúbricas. Como ha estudiado Cacho Bleuca (2010b), los impresores venecianos se inspiraron a las xilografías de las ediciones anteriores, especialmente las de Roma y de Sevilla y, poniendo una ilustración al comienzo de cada capítulo según el uso, emplearon solamente 40 tacos, reiterándolos para evitar la confección de tantas costosas matrices como los capítulos (136). En la edición veneciana, por otra parte, los cuatro libros fueron separados con una portada interna que se repite al comienzo; además, Delicado cambió la numeración de los capítulos dando a cada libro una capitulación independiente. Su aportación más relevante, sin embargo, atañe a los paratextos: Delicado no se limitó a añadir las 'tablas' que permitían orientarse en el texto (cfr. Lucía Megías 2000, p. 410), sino que alteró profundamente el diálogo entre texto y lector al sustituir los prólogos de Montalvo con unos suyos, influyendo así en la interpretación general de la obra. Al primero de los prólogos, el *Prohemio del corregidor de las letras mal endereçadas*, agregó su importante apéndice lingüística, la *Introducción que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española*, que enseñaba a los italianos a leer el texto del *Amadís*, que en su opinión representa un ejemplo de castellano bien hablado y bien escrito («muy verdadera lengua castellana»), y encierra el «arte de *recte loquendi* y *recte escribendi*» (cfr. Lucía Megías 1996, Joset 1998, Capra 2007).

Un año más tarde, para la edición del *Primaleón*, se utilizan análogos procedimientos. Delicado, en su revisión del texto, se pone orgullosamente en la misma línea del *Amadís* ensalzando el trabajo hecho: «Yo habiendo corregido los cuatro [libros] de *Amadís de Gaula*, quise suplir en éste por la honra de la nación, y por la fermosura del hablar en nuestro castellano Romance». En la magnífica portada, «uno de los grabados más hermosos que pueden encontrarse en la portada de un libro de caballerías castellano» (Lucía Megías 2000, p. 233), se perciben ciertas pautas germánicas (Cacho Bleuca 2010b, 2013); para los libros segundo y tercero se emplea otra xilografía de calidad inferior.³ Como en el *Amadís*, también en el *Primaleón* se usa la plana entera habitual en las obras italianas y la letra romana que Delicado consideraba más clara. En las xilografías internas, se sigue el modelo de Sevilla, Juan Varela de Salamanca 1524: cada capítulo empieza con su xilografía, en total 128 que reproducen 32 modelos distintos.⁴

3 Las portadas se reproducen en Cacho Bleuca (2013, pp. 143 y 146) y Lucía Megías (2000, pp. 232-233) con descripción, discusión y bibliografía. También en el catálogo de la Fondazione Cini de Venecia (Rhodes 2011).

4 Sin embargo, respecto a los de 1524, los de 1534 divergen en pequeños detalles, prueba de que no se han utilizado las mismas planchas, sino que se han copiado. Los modelos proceden también del *Amadís* de Venecia 1533, que a su vez copiaba a los cromberguerianos (cfr. Cacho Bleuca 2013, pp. 156-157).

Las transformaciones afectan no sólo a la disposición material y a la presentación visual del libro. En la versión veneciana Delicado cambió completamente el título de la *princeps* de 1512: desde *Libro segundo del emperador Palmerín*, la obra pasó a designarse simplemente *Primaleón*; la fijación del nuevo título manifiesta la coronación de un proceso de individualización que, por analogía a los amadises, separa los dos libros de la serie y hace del *Primaleón* un libro independiente (cfr. Cacho Blecua 2013). La independencia se refuerza con la división del relato en tres libros (*Libros I, II y III de Primaleón*) y con la nueva numeración de capítulos que, como en el *Amadís* de 1533, impone a cada libro una capitulación propia. Delicado reduce el número de los capítulos, añade al principio una 'tablas' que no existía anteriormente y actúa con mucha libertad para reacomodar el texto: retoca la carta-dedicatoria original dirigida a don Luis de Córdoba, quita rúbricas o introduce nuevos títulos, manipula el texto reduciendo muchos pasajes.

En los paratextos destaca la vehemente reivindicación de Delicado de sus tareas editoriales, dirigidas a mejorar la legibilidad del texto en el sistema de abreviaturas, ortografía y mayúsculas. El mismo Delicado identifica la edición que le sirvió de modelo (el *Primaleón* de Toledo, Cristóbal Francés y Francisco de Alfaro, corregida por Cosme Damián, 1528) y, mientras justifica y alaba su propia labor, ataca con violencia a los editores anteriores. Armado de su presunción de andaluz alumno de Nebrija y de su experiencia de editor del *Amadís*, que le parecía artística y lingüísticamente superior ([del *Amadís*] «deprendí yo para ser bachiller deste otro libro de *Primaleón*»), Delicado acusa a los componedores y correctores de la edición de Toledo de ser «personas bárbaras al hablar castellano» (f. 89v) y desprecia su labor editorial. Por otro lado insiste en sus opiniones lingüísticas en los insertos que ya estaban en la edición del *Amadís* (y de *La Celestina* de 1534) y que reaparecen en el *Primaleón*. Las ediciones impresas en Italia servían para el aprendizaje del castellano: la intervención de Delicado, concluye Cacho Blecua, «embellece la lengua, ensalza la patria y es útil para los lectores italianos» (2013, p. 139). En el contexto de competición para la primacía entre las lenguas nacionales, Delicado se presenta, pues, como defensor de la dignidad imperial de la lengua española y manifiesta su orgullo legítimo en el momento de presentar un castellano superior en un aderezo editorial que mira «al provecho de los lectores», justificando el valor del libro. Con esto, la función de Francisco Delicado supera la puramente editorial: a la altura de 1534, el corrector es un profesional consciente de sus medios que se apropia de las obras caballerescas con una actitud análoga a la que usó en *La Lozana*, influyendo en la interpretación general. Según la feliz definición de Bubnova, Delicado pasa así de «corrector» a «alcalde de las letras» (2000, p. 229).

En conclusión, resulta evidente la sinergia triunfadora del 'equipo' responsable de la primera oleada de imprenta en castellano en Venecia,

formada por Pederzano, Nicolini y el consejero editorial Delicado, que evidentemente tuvo un papel cardinal para aglutinar los esfuerzos y las profesionalidades del grupo. Su presencia facilitó y, quizás, incluso fue determinante en las decisiones empresariales. La empresa de Pederzano se valió de él, y él adquirió a su vez fama y dignidad literaria. Su ataque a los impresores toledanos tiene el revés oculto de asociarse al orgullo de los venecianos, igualmente explícito en los paratextos firmados por Pederzano y por Stefano da Sabbio.

Cabría preguntarse quién encargó y guardó el material ilustrativo, si fue el mismo Pederzano o los tipógrafos Nicolini. Sin embargo, hay que replantear el problema de las matrices xilográficas en el contexto de Venecia, donde detectar el origen y el recorrido de las matrices resulta a veces imposible y casi impropio. En Venecia, el préstamo y el alquiler eran enormemente difundidos (cfr. Rhodes 1995, p. VIII), los tacos se reproducían fácilmente y urgentemente por oficinas de entalladores avezados a copiar cualquier grabado; las distancias entre un taller y otro eran mínimas porque todos los impresores vivían y trabajaban en calles o plazas contiguas;⁵ en fin, los impresores, en un mercado en expansión, formaban una comunidad integrada más bien en una colaboración continuada que en una competición.

En último lugar, vale subrayar que la eclosión de la imprenta en castellano en Venecia coincide con el desarrollo de la imprenta en vulgar italiano. Hay que enfocar la investigación a partir de las bases sentadas por Paolo Trovato (1991) sobre el cambio radical que ocurrió en todas las convenciones de los editores en el proceso de revisión lingüística al preparar una edición de un texto literario en vulgar: la ortografía, la puntuación, la separación de palabras, el uso de mayúsculas.⁶ Los da Sabbio y los editores e impresores con quienes están en contacto forman un conjunto determinante en este paso estratégico a la literatura vulgar, incluso con la opción de la lengua castellana. Se trata de un fenómeno europeo que en los años Treinta coincide en Italia con la afirmación de la lengua española del Emperador.⁷

5 «A Venezia è da segnalare come la contiguità delle botteghe possa significare anche una connessione di strategie editoriali. A questo proposito non sarà inutile ricordare che Zoppino, i Nicolini da Sabbio e Giorgio Rusconi hanno per un certo periodo bottega a San Fantin» (Baldacchini 2011, pp. 18-19).

6 Además de la prisa, las diferencias lingüísticas derivadas de distancias temporales y geográficas eran fuentes de malentendidos: interesante la tipología de errores documentada por la investigación de fe de erratas (cfr. Trovato 1991, p. 81). El cuidado y respeto debidos a los autores clásicos no se mantenía para los vulgares; se puede imaginar lo que pasaba con el libro en castellano.

7 Lefèvre (2012) recuerda que después de 1530 la lengua española es la lengua del imperio, que posee «oltre a quella politica, anche una propria *grandezza* linguistica e letteraria» (pp. 19-20). En abril de 1536, Carlos V se dirige al papa y a los embajadores franceses en

Bibliografía

- Baldacchini, Lorenzo (2011). *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia: annali (1503-1544)*. Roma: Vecchiarelli.
- Bognolo, Anna (2012). «El libro español en Venecia en el siglo XVI». En: Botta, Patrizia (ed.), *Rumbos del Hispanismo en el umbral de Cincuentenario de la AIH*, vol. 3. Roma: Bagatto, pp. 243-258.
- Botta, Patrizia (1998). «Hacia una nueva edición crítica de *La Lozana andaluza*». En: García de Enterría, María Cruz; Cordón Mesa, Alicia (eds.), *Siglo de Oro = Actas del IV Congreso internacional de AISO* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), vol. 1. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 283-298.
- Botta, Patrizia (2002). «*La Celestina* vibra en *La Lozana*». *Cultura Neolatina*, 62, pp. 275-304.
- Botta, Patrizia (2004). «Quando l'autore edita se stesso: paratesto e rubriche de la *Lozana andaluza*». *Paratesto*, 1, pp. 23-40.
- Bubnova, Tatiana (2000). «Delicado en Venecia, o de 'corregidor' a 'alcalde de las letras'». *Acta Poetica*, 21, pp. 229-253.
- Bubnova, Tatiana (2004). «Delicado editor (2): el texto de *Primaleón*». En: Lobato, María Luisa; Domínguez Matito, Francisco (eds.), *Memoria de la palabra = Actas del VI Congreso de AISO* (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002), vol. 1. Madrid: Iberoamericana, pp. 373-384.
- Bubnova, Tatiana (2006). «Ediciones venecianas de Delicado: los libros de caballerías». En: Close, Anthony; Fernández Vales, Sandra María (eds.), *Edad de oro cantabrigense = Actas del VII Congreso de AISO* (Cambridge, 18-22 de julio de 2005). Cambridge: University Press, pp. 115-120.
- Cacho Blecua, Juan Manuel (2010a). «Iconografía amadisiana: las cerámicas esmaltadas italianas de ¿Orazio Fontana? h. 1560-1570». En: Demattè, Claudia (ed.), *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*. Trento: Università degli Studi di Trento, pp. 45-84.
- Cacho Blecua, Juan Manuel (2010b). «Iconografía amadisiana: las imágenes de Jorge Coci». *Humanista. Journal of Iberian Studies*, 16, pp. 1-27.
- Cacho Blecua, Juan Manuel (2013). «Del *Libro segundo del emperador Palmerín* (Salamanca 1512) a los tres libros del *Primaleón* (Venecia 1534)». En: González, Aurelio et al. (eds.), *Palmerín y sus libros: 500 años*. México: El Colegio de México, pp. 121-165.
- Capra, Daniela (2007). «Francisco Delicado, Alonso de Ulloa y la *Introduction a la lengua española*». *Artifara*, 7, s.p.

la «universal castellana lengua» que había adquirido autoridad en el ámbito cortesano y en la práctica de los intercambios cotidianos de las ciudades. En este contexto «l'interesse per il libro spagnolo e in spagnolo è crescente e direttamente proporzionale alle fortune politiche dell'Impero» (p. 21) y Venecia conquista una *leadership* absoluta en la difusión del libro español en Europa (p. 24).

- Essling, Victor D. [1907-1914] (1967). *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, 2 vols. Torino: Bottega d'Erasmio.
- Gallina, Annamaria (1962). «L'attività editoriale di due spagnoli a Venezia nella prima metà del '500». *Studi Ispanici*, 1, pp. 69-91.
- Gernert, Folke (2005). «Antonio Martínez de Salamanca impresor, y Francisco Delicado, corrector. Libros españoles en la imprenta italiana a través de sus ilustraciones». En: Gómez-Montero, Javier; Gernert, Folke (eds.), *Nápoles-Roma 1504: Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte di Isabel la Católica*. Salamanca: SEMYR, pp. 205-242.
- Gernert, Folke; Joset, Jacques (eds.) (2007). *Delicado, Francisco: La Lozana andaluza*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Joset, Jacques (1998). «Muestra Delicado a pronunciar la lengua española». En: Delbecque, Nicole; De Paepe, Christian (eds.), *Estudios en honor del profesor Josse de Kock*. Leuven: University Press, pp. 297-310.
- Lefèvre, Matteo (2012). *Il potere della parola: il castigliano nel Cinquecento tra Italia e Spagna: Grammatica, ideologia, traduzione*. Manziana: Vecchiarelli.
- Lucía Megías, José Manuel (2000). *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos.
- Lucía Megías, José Manuel (1996). «Francisco Delicado: un precursor de la enseñanza del español en Italia en el siglo XVI». *Cuadernos Cervantes*, 9, pp. 7-17.
- Lucía Megías, José Manuel (2009). «Otro modo de leer los libros de caballerías: el ejemplo editorial de la ciudad de Sevilla». En: González, Aurelio; Campos García Rojas, Axayácatl (eds.), *Amadís y sus libros: 500 años*. México: El Colegio de México, pp. 13-53.
- Nuovo, Angela; Coppens, Christian (2005). *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*. Genève: Droz.
- Orduna, Lilia (1990). «Hallazgo de un ejemplar más de *Amadís de Gaula* (Venecia, Juan Antonio de Sabia, 1533)». En: Pepe Sarno, Inoria (ed.), *Dialogo: Studi in onore di Lore Terracini*. Roma: Bulzoni, pp. 451-469.
- Pedraza Gracia, Manuel José (2015). «La función del editor en el libro del siglo XVI». *Titivillus*, 1, pp. 211-226.
- Perea Rodríguez, Óscar (2009). «Un nuevo ejemplar del *Amadís de Gaula* veneciano de 1533 en la Biblioteca de la Universidad de Arkansas». *Tirant*, 12, pp. 151-163.
- Perugini, Carla (ed.) (1995). *Question de amor*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Perugini, Carla (2000). «Las fuentes iconográficas de la *editio princeps* de *La lozana andaluza*». En: Cancellier, Antonella; Londero, Renata (eds.), *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane = Atti*

-
- del XIX Convegno AISPI (Roma, 16-18 settembre 1999), vol. 1. Padova: Unipress, pp. 31-44.
- Perugini, Carla (ed.) (2004). *Delicado, Francisco: La Lozana andaluza*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Perugini, Carla; Sepúlveda, Jesús (eds.) (2011). *Delicado, Francisco: La Lozana andaluza*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Rhodes, Dennis E. (1995). *Silent Printers. Anonymous Printing at Venice in the Sixteenth Century*. London: The British Library.
- Rhodes, Dennis E. (2011). *Catalogo del fondo librario antico della Fondazione Giorgio Cini*. Firenze: Olschki.
- Sandal, Ennio; Carpanè, Lorenzo (2002). *Il mestier de le stamperie de i libri: le vicende e i percorsi dei tipografi di Sabbio Chiese tra Cinque e Seicento e l'opera dei Nicolini*. Brescia; Sabbio: Grafo.
- Santoro, Marco et al. (2013). *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*. Roma: Fabrizio Serra.
- Tonelli, Giulia (2012). «'Sotto il segno della Torre a pie' del Ponte di Rialto'. Giovan Battista Pederzano editore-libraio nella Venezia del Cinquecento». *La Bibliofilia*, 114 (1), pp. 71-131.
- Trovato, Paolo (1991). *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*. Bologna: il Mulino.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

El maestro Jiménez Patón y la oratoria sagrada

Jaume Garau

(Universitat de les Illes Balears, Espanya)

Abstract Bartolomé Jiménez Patón, known as ‘Maestro’ (Master), is considered to be one of the most important grammarians in the Spanish Golden Age, due in part to his *Instituciones de la gramática española*, but mostly as a result of what is considered his masterpiece, the *Elocuencia española en arte*. In addition to these works, the Master wrote in 1612 his *Perfecto predicador*, in which, in consonance with the edicts of the Council of Trent, he defends the exemplariness of preachers and their need for orthodoxy in the context of the religious controversy of his time.

Sumario 1 El *Perfecto predicador*. – 2 El *Perfecto predicador*, obra tridentina.

Keywords Jiménez Patón. Christian preacher. Perfecto predicador. Tridentin work.

Hasta hace relativamente pocos años, la producción del gramático y humanista Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640) era tenida en cuenta por su importante aportación a la gramática, de modo particular por sus *Instituciones de la gramática española* (cfr. Quilis, Rozas 1965, pp. XIX-LXX) y también por la que se estima como su obra máxima, la *Elocuencia española en arte* (Casas 1980; Marras 1987; Martín 1993). Pese a la importancia de estos libros, no hay que olvidar que escribió otras muchas obras que ponen de manifiesto una vida consagrada a la labor intelectual que, en rigor, debemos considerar como una extensión de su intensa dedicación a la docencia, al frente de las diversas cátedras que regentó principalmente en la última, en Villanueva de los Infantes, donde compartió su amistad con Quevedo.

En sus diversos discursos, el gramático refleja sus puntos de vista sobre aspectos diversos de la sociedad de su tiempo. No deja en ellos de mostrarnos su visión de la moral cristiana, propia de muchos humanistas de la Contrarreforma. Obviamente la mayoría de los temas tratados en estos memoriales sorprenden al lector de hoy, harto alejado de la mentalidad de aquel tiempo. Así, escribió en defensa de los estatutos de limpieza de sangre (Garau 2012); sobre el valor moral del vestido o sobre la costumbre del uso de los tufos y las guedejas, en donde se muestra un severo fustigador de las modas contemporáneas (Madroñal 2011).

En esta línea, y en tanto que notario del Santo Oficio, Patón llegó a escribir, en una muestra evidente de su preocupación por todo lo relativo

a la fe católica, sobre cómo colocar decentemente la Santa Cruz. También Patón escribió una veintena de declaraciones magistrales, algunas estudiadas por T. Beardsley (1986, pp. 1-24).

Buena parte de su producción se daba por perdida aunque en los últimos tiempos se ha recuperado parte de ella, como ocurre con algunos tomos de la que tenía que ser su obra completa, recopilada en los ocho tomos, que a cinco libros cada uno, alcanzara un total de cuarenta y que Patón había titulado *Comentarios de erudición* (1621). Concretamente se han recuperado cuatro tomos del «Libro decimosexto» de esta obra que se hallan en la actualidad en vías de publicación a cargo de los investigadores, Carmen Bosch, Jaume Garau, Abraham Madroñal y Juan Miguel Monterrubio (2010). Del mismo modo, acaba de publicarse en edición crítica otro libro del humanista que permanecía completamente desconocido hasta el momento en el que se dio a conocer (Garau 1993; Madroñal 1993): *El virtuoso discreto, primera y segunda parte*, editado por Jaume Garau y Carmen Bosch (2014).

1 El Perfecto predicador

Este libro de 1612 ha sido estudiado y editado modernamente por Abraham Madroñal hace pocos años.¹ Gracias a su estudio, sabemos que la obra no gozó de gran éxito ya que no fue reimpresso, ni fue incluido por el maestro en el *Mercurius Trimegistus, sive de triplici eloquentia sacra, española, romana* (1621), pese a las alabanzas de su amigo Lope de Vega, en uno de los textos panegíricos que cierran el libro.² Indica Madroñal (2009, pp. 141-172) que la redacción de esta obra se debe entender en el contexto de la crítica de Patón al modo en el que se enseñaban en su tiempo las artes liberales. Así se empezaba por la Retórica, después seguía la Dialéctica para continuar con la Gramática. El humanista propone la inversión de este orden, y contempla la Oratoria como la disciplina que ocupa el más alto lugar en la monarquía de las ciencias, al incluirlas a todas. Este hecho explicaría la redacción de diversos libros como la *Elocuencia española en arte* (1604, 1621), al tiempo que redactaba una dialéctica (*Instrumento necesario para escribir todas la ciencias y artes*, c. 1604) (cfr. Madroñal 2009, pp. 313-360), una gramática (*Instituciones de gramática española*, 1614) y un manual de oratoria que es el *Perfecto predicador* (1612) que nos ocupa, estableciendo con estas obras la consecución de un sistema armónico. De este modo,

1 Madroñal 2009, pp. 157-169 y pp. 191-276. Citaremos por esta edición. Hay artículo-reseña nuestro (Garau 2011).

2 «Capítulo de una de las cartas de Lope de Vega Carpio, al maestro Bartolomé Jiménez Patón» (Madroñal 2009, pp. 275-276).

con el *Perfecto predicador*, Patón aspiraba a reducir la oratoria a arte mediante su exposición en lengua española, a lo que responde de hecho la publicación conjunta de la «Apología orada en público concurso, en prueba de que conviene que se escriban estos y otros libros de cualquier facultad en nuestra lengua vulgar española», que se ofrece a modo de apéndice del libro y donde Patón, siguiendo la línea del Brocense y Pedro Simón Abril, defiende el uso científico de la lengua española, sin que ello suponga cuestionar el del latín en la formación intelectual, como era común en su tiempo.

Con la redacción del *Perfecto predicador*, el maestro pretende superar la dicotomía entre el mero retórico y el auténtico ‘orador’,³ es decir, el ‘predicador perfecto’ es aquel que cumple con esta parte fundamental del ministerio cristiano, según encarece el Apóstol (2 Tim 4,2-5) y en cuya figura deberían confluir multitud de saberes hasta el punto de ser «universal y docto en cualquier ciencia», como había manifestado en su *Elocuencia española en arte* (Madroñal 2009, p. 16).

2 El *Perfecto predicador*, obra tridentina

En las preceptivas anteriores, singularmente en *Los seis libros de la retórica eclesiástica o de la manera de predicar* (1571) de Luis de Granada, se centraba el autor en elaborar una serie de normas sobre el modo de redactar correctamente un sermón, sin olvidar la naturaleza eminentemente oral del género que reclamaba una serie de orientaciones sobre aspectos de orden extratextual, como la gesticulación o la manera correcta de modular la voz del predicador. Primaba, pues, el tratamiento de la retórica y de la preceptiva sobre aquellos aspectos que debían adornar al predicador, fundamentalmente sobre aquellas virtudes cristianas que debían distinguirlo en tanto que portador de la lengua de Dios, como se entendía entonces.

Sin embargo, Patón en su libro de los dieciséis capítulos de los que consta, únicamente dedica el catorce a estudiar el desarrollo correcto del sermón. Como enemigo de novedades que era, al igual que su amigo Quevedo, denuncia en su obra cualquier intento de renovación estilística tanto en la poesía, recordemos que se le atribuye la invención del término ‘culteranismo’, en evidente analogía con la voz luteranismo y con un claro matiz despectivo, como en la prosa y, en ese sentido, no hay que olvidar que a partir del momento de la publicación del *Perfecto predicador* (1612) comenzará a difundirse el estilo culto en el púlpito.

Esta obra de Patón es fruto del espíritu de Trento en tanto que estima como necesario para preservar la ortodoxia, en cuya defensa siempre

3 Apuntada en parte por Marras (1987, pp. 24-25).

se mostró particularmente preocupado, dotar al clero de la formación adecuada en Sagrada Escritura y en predicación, además de la necesaria ejemplaridad que estima que es consustancial a la figura del predicador. Por esta razón, describe a un orador modélico al que advierte de los defectos de los que debe huir, de la vida que debe llevar, de las limosnas que lícitamente puede percibir... En cierto modo, se anuncia en este libro al Patón de la última etapa que advertimos a partir de *El virtuoso discreto* (c. 1629-1631) y hasta su muerte, acaecida en 1640.

Jiménez Patón manifiesta en diversos lugares de su libro su adecuación a la doctrina tridentina en materia de predicación,⁴ particularmente en torno a las disposiciones relativas a la figura del orador sagrado, en tanto que clérigo, especialmente como reacción del Concilio a la concepción de Lutero, y otros reformadores, del sacerdocio universal, según el cual todo bautizado es sacerdote y, a su vez, esta condición se halla íntimamente unida al ejercicio del ministerio de la palabra. En efecto, Lutero afirma que el que no predica no es sacerdote. No acepta el carácter ontológico del sacerdocio y lo traslada al plano fenomenológico por el hecho de concebir el sacerdocio como una mera función, la de predicar, condicionado por el tiempo concreto de ese ministerio. Por el contrario, en el catolicismo y en virtud del sacramento del orden, se es sacerdote *in aeternum*. De ahí que se considere que el sacramento imprime carácter, al igual que el sacramento del bautismo y el de la confirmación. No se trata, en definitiva, de un simple oficio como defiende Lutero.

Es precisamente en virtud de ese 'carácter' que imprime el sacramento del orden, que se exige en el clérigo la ejemplaridad que hemos apuntado en líneas anteriores. De modo y manera que hay que relacionar este requisito, vinculado al predicador, como una reacción a las múltiples críticas protestantes sobre el monacato y contra quienes han recibido el sacramento del orden en general. Ello no es gratuito ya que responde a la oposición entre dos conceptos distintos de Iglesia que se cifran entre la Iglesia como comunidad visible, jerarquizada bajo el primado del papa, sus obispos y sacerdotes, al modo en que se entiende en la iglesia católica, o, por el contrario, en la consideración de la iglesia como una comunidad invisible, espiritual y cuya única visibilidad puede ser percibida por el propio Dios, tal como se percibe desde el protestantismo. Por esta razón, entre las disposiciones del Concilio se incide mucho en el deber de predicar con el ejemplo (cfr. Byrne 1975, pp. 147-149).

Trento refuerza el ministerio de la palabra al entender que la enseñanza que comporta la predicación compete en primer lugar a los obispos, a los que se obliga a residir en su diócesis, a diferencia de la época anterior al

4 Sobre las disposiciones del Concilio de Trento en relación a la predicación, es fundamental la obra de Byrne (1975).

Concilio, precisamente para ocuparse de la predicación ayudados por sus colaboradores, los presbíteros y diáconos.

En la dedicatoria de la obra, Jiménez Patón resalta en el oficio del predicador su capacidad para enmendar los vicios y mover a la virtud de los fieles, además de la exigencia de su formación y habilidad en el uso de la palabra, aunque destaca especialmente su ejemplaridad, siguiendo con ello las disposiciones del Concilio que hemos señalado:

El oficio de orador cristiano es decir con aptitud para persuadir las almas de los fieles, y el fin, movellas a detestación de los vicios y afición de las virtudes, y como de su definición se ha colegido la principal parte della es que el orador sea un varón bonísimo, entiende en vida y costumbres, y la otra que sea docto y diestro en hablar; luego el que le ha de instituir no solo ha de tratar del ornato del decir, sino también de las virtudes en que particularmente ha de florecer. (Madroñal 2009, p. 197)

En otro lugar, y no sin gracejo, advierte que los predicadores son «guardas y atalayas, no para que den humazos de mal ejemplo, sino luz de buena doctrina y obras» (p. 213). De ahí que manifieste que el propósito de su libro no es describir cómo son los que ejercen el ministerio de la palabra sino redactar un prontuario para que los que lo leyeran vean mediante los consejos que allí se exponen las carencias que deben suplir: «yo no escribo cómo son los predicadores, sino cómo deben ser, y el que de estos requisitos tuviere algunos, procure adquirir los que le faltan» (p. 267).

La idea del predicador modélico la reitera en multitud de ocasiones a lo largo del libro, llegando a dedicarle todo un capítulo, el segundo «De la bondad de vida y buen ejemplo que es necesaria en el predicador». Patón defiende que el predicador debe enraizar la fe en las obras, con ello no hace sino seguir el decreto más importante de todo el Concilio, como es el Decreto de Justificación (cfr. Denzinger, Hünemann 2006, decretos 1520-1583, pp. 487-504), donde se otorga una gran importancia a las obras, y es a ese decreto central en el Concilio de Trento al que se subordina, en buena medida, la interpretación del maestro tanto en lo que atañe a la invocación de autoridades, como a su propia interpretación de la ortodoxia católica. En esta línea, hay que tener en cuenta que el predicador debe adecuarse al magisterio de la Iglesia y en modo alguno debe seguir el principio luterano del sacerdocio universal, en la medida que su interpretación de las Sagradas Escrituras no puede ser libre sino ajustada al magisterio pontificio:

lo cual parece que comenta - escribe - san Jerónimo, aunque sobre el Levítico, diciendo: «Si alguno quiere ser pontífice imite a Moisés, no tanto en el nombre como en los méritos de las obras [...]» [...] Que estos dos oficios ha de tener el predicador: deprender leyendo las Escrituras

Sagradas meditándolas y después comunicándolas a el pueblo. Y advierta que no ha de enseñar cosas de su albedrío, sino las deprendidas de Dios, el cual cuando hecho hombre predicó en el mundo, primero obraba que enseñaba, y así decía que le mirasen a las manos, que sus obras decían quién Él era, y quiere que también digan quién es el predicador, para que viendo sus buenas obras alaben a Dios. Y esto decía aquella letra en el sacerdotal vestido de la ley antigua, doctrina y verdad, que es decir que el predicador lo que tuviere en la boca ha de tener en el corazón: decir bien, sentir y obrar mejor. (p. 211)

En su figura, la caridad, en un texto de evidente inspiración paulina (1 *Cor* 13,1-2), debe presidir sus actuaciones:

Es menester tenga el gobierno, compostura y concierto de la caridad, porque en faltando esta, aunque hablen con lenguas de todos los hombres y tengan ciencia de serafines y fe que traspasen los montes, son como un cencerro destemplado, son nada, dice san Pablo. (p. 215)

Y continúa en este mismo lugar parafraseando a fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*, al reafirmarse en la importancia para el cristiano de la caridad. Cristo, para fray Luis es 'monte' sobre el que se debe hallar el púlpito en el que el predicador ejerce el ministerio de la palabra, fundamentado en la doctrina de Cristo:

Mas teniendo caridad, predicando paz y obrándola son hermosos los pies de el predicador, puestos sobre el monte de el púlpito, sobre el monte Cristo, que es el principal sujeto de la predicación, camino, luz, verdad y vida, por quien habemos de tener la eterna. (p. 215)

Un aspecto a tener en cuenta es el relativo a los emolumentos que puede lícitamente percibir el predicador, al punto que dedica el capítulo octavo precisamente a tratar este asunto, relacionado con las disposiciones conciliares. En efecto, Patón admite que Cristo, cuando envió a sus apóstoles a difundir el Evangelio por el mundo, les mandó que viviesen de limosnas. No obstante, y de acuerdo con el Concilio de Trento, es justificable que perciban algún tipo de asignación por la labor que desarrollan ya que «quien al altar sirve es bien coma de lo que el altar ofrece» (p. 233), como sostiene. Por extensión, la predicación reclama para el sustento del ministro la percepción de limosnas ya que el ejercicio del ministerio se considera siempre desde la gratuidad:

Decir misa es una acción sacra tan sublime y excelente que excede todo el oro de mil mundos, por quien no se permite recibir ni ofrecer precio ninguno, ni se puede dar tal que iguale su ser y estimación. Siempre se

dice misa gratis de ambas partes, de él que la pide y de él que la celebra, limosna es y sustento de el ministro, no precio. (p. 233)

El carácter modélico con que debe revestir su figura se fundamenta en Cristo, considerado como el predicador más perfecto en una sucesión de grandes oradores. Remonta el humanista al Antiguo Testamento la génesis y evolución del predicador hasta alcanzar su máxima representación en el propio Cristo quien, a su vez, encomendó a los apóstoles la predicación del Evangelio por toda la tierra. Del mismo modo, san Pablo es, «por excelencia predicador y doctor de las gentes» (p. 216). No debemos olvidar que con estos juicios Patón se muestra en consonancia con el pensamiento cristiano del Renacimiento, en el que tanto católicos como reformados reivindicaban la interpretación correcta de san Pablo.

Admira Patón la labor oratoria del Apóstol de las Gentes al punto de presentarlo como una de las figuras máximas de este arte, y de cuya obra confiesa «que me atrevería a hacer toda una arte retórica ejemplificada en tropos y figuras y toda exornación y color retórico en solas las obras de san Pablo, por habellas considerado con atención» (p. 216). Cree el maestro que Pablo de Tarso escribía sus discursos, sin poner en ello demasiada atención porque de hacerlo - enfatiza - habría superado nada menos que a Demóstenes y a Cicerón. San Pablo es, después de Cristo, el predicador más perfecto.

No menos importante es cómo presenta el gramático las disposiciones tridentinas que obligan a la residencia de los obispos con el fin de combatir la ignorancia del pueblo, y preservarlo a su vez de los avances del protestantismo, mediante la predicación y la catequesis. El predicador, pues, debe obediencia a su superior eclesiástico y debe ser autorizado por él para ejercer el ministerio de la palabra, con ello se pretendía combatir el principio luterano del sacerdocio universal al que nos hemos referido antes. De ahí que explique el sentido etimológico de la voz obispo y cuanto acabamos de enunciar:

obispo quiere decir 'atalaya' y, como queda dicho, el predicador hace este oficio según Ezequiel, luego ser el obispo predicador propio oficio es suyo, como también parece de muchos lugares de concilios, principalmente el de Trento. [...] Con lo cual también concuerda la doctrina de el mismo doctor,⁵ que afirma que no puede predicar sino el mismo prelado u otro con su licencia. (p. 217)

Late en esas consideraciones al Patón notario del Santo Oficio muy preocupado por preservar la unidad de la fe acosada por la herejía. La

5 Se refiere a Santo Tomás. La aclaración es nuestra.

predicación debe ser en lugares adecuados, preferiblemente en el templo, y hay que perseguir, como nos dice, «los sermones ocultos, que por tal camino comienzan los de los herejes» (p. 227). Del mismo modo, repite «que no se ha de predicar en secreto en algunas casas particulares, porque no nazca sospecha de doctrina herética» (p. 246).

Al ejercer el ministerio de la palabra, el predicador debe ser veraz y fundamentar sus sermones en la Sagrada Escritura que, a diferencia de los textos de los gentiles, no contienen, en su parecer, falsedad alguna: «Usará de la Sagrada Escritura, la cual siempre es verdadera en todas sus partes, que las doctrinas de los filósofos gentiles tienen con las verdades mezcladas mil mentiras» (p. 235).

De la misma manera, no debe el predicador comentar milagros «que no estén muy autorizados» (p. 244), en un reflejo de la reprensión de la superstición propia de la Iglesia de aquel tiempo. Tampoco debe anunciar, cual nuevo profeta, bienes o males venideros ni la venida del anticristo, como defiende en este mismo pasaje, ya que mantiene que «todos los que se atrevieron a hablar de esto con determinación salieron mentirosos».

Los avisos se suceden en los capítulos que corren del noveno al undécimo. En unos, arremete contra el predicador lisonjero que adula al pueblo «baptizando sus vicios con nombres de virtudes» (p. 238). En otros, un lugar importante lo ocupa su prevención en las críticas al clero. En este sentido, debemos recordar la vinculación del clero, en cualquiera de sus manifestaciones, a las críticas que se lanzaban desde el protestantismo que negaba la justificación de su existencia a partir, sobre todo, de la concepción de una Iglesia no jerárquica, como ya hemos apuntado. De ahí que Trento persiga reforzar su ejemplaridad y alejarlo cuanto sea posible del escándalo. Por ello, el humanista advierte que

El 4 defeto, es que se guarde no de escandalizar el pueblo haciendo públicos los pecados de los prelados, porque tiene un no sé qué de enemistad el vulgo con gente religiosa que parece se huelgan, alegran y saborean en saber sus faltas para tener qué murmurarles y tener con qué disculpar sus muchos vicios. (p. 240)

Aunque defiende Patón que se puede reprender la vida de los prelados, hablando en general y sin que pueda identificarse al sujeto de la amonestación. Es muy importante en este caso, según enfatiza, «ir con cuidado que no se diga cosa de donde se siga odio, pesadumbre de pendencia, riña, cisma o infidelidad» (p. 241). En este punto, «hase de templar lo que se dice, porque los siervos no pierdan el respeto al señor y haya pesadumbre entre ellos» (p. 241).

No faltan en estos consejos de Patón, aderezados de abundantes clásicos, especialmente cristianos, referencias a elementos que forman parte

de sus consideraciones acerca de la figura del predicador. Así, advierte que hay que

procurar no tener emulaciones y vanas competencias con otros predicadores que asisten en la misma tierra. Vicio es muy pegajoso y que los de el pueblo, llevando y trayendo, suelen encender el fuego demasiado. [...] Oyen aquí para decir allí y muchas veces dicen lo que no oyen, sino que tuercen y truecan las palabras. (p. 241)

Presente está también el Patón notario de la Inquisición en estas reflexiones sobre el orador sacro, al advertir de los yerros doctrinales que pudieran encubrir la herejía que confundiera al pueblo oyente y le alejara de la ortodoxia. No hay que olvidar que es precisamente durante la Contrarreforma que el severo tribunal de la fe acentúa su búsqueda del desvío doctrinal. Pese a sus advertencias, el humanista señala la importancia de cerciorarse antes de caer en la denuncia. A buen seguro, que en su calidad de familiar de la Inquisición había asistido a muchos de estos errores lamentables:

Si oye decir que dijo algunos yerros contra la fe o contra las buenas costumbres, no lo crea de ligero si no lo oye con mucha certeza de personas fidedignas, y entonces corríjala fraternalmente, diciéndole que se retrate de aquella mala doctrina en el mismo lugar que la predicó, y si no lo quiere hacer entonces debe predicar públicamente contra la tal doctrina y denunciarla a el Santo Oficio de la Inquisición, habiendo hecho lo que san Pablo hizo cuando reprehendió a san Pedro, porque con su disimulación parecía que quería judaizar. (p. 242)

No obstante, tales prevenciones deben aplicarse a todo cuanto afecta a la ortodoxia y no a errores en saberes humanísticos que no afecten a ese conocimiento:

mas si no fue cosa peligrosa la que dijo, sino alguna autoridad o historia apócrifa o alguna necedad en historia o en filosofía que realmente no sea así mas su verdad no es cosa de fe, no tiene necesidad de retratarse, según enseña santo Tomás en cierta epístola que escribe de cómo se han de evitar los escándalos. (p. 242)

Señala Patón la importancia que tiene el concepto actual de registro⁶ adaptado a los fieles que escuchan el sermón:

⁶ Años después, Francisco Terrones del Caño, en su *Instrucción de predicadores* (1617), reproducirá ideas parecidas: «conforme el auditorio, se ha de templar la voz y modo de reprehender. Al vulgo, a gritos y porrazos; al auditorio noble, con blandura de voz y eficacia de razones; a los reyes, casi en falsete y con gran sumisión» (Olmedo 1960, p. 151).

que haga distinción en el predicar según el auditorio que tuviere y según el tema que predicare, porque diferentemente se ha de predicar a cortesanos que aldeanos. Un sermón es para gentes de escuelas y otro para gente de plaza; uno para religiosos y otro para seglares; diferentes cosas se dicen a mujeres que a hombres, a mercaderes que a soldados. Así que ha de mirar los estados y suertes de vida. (pp. 244-245)

Al fustigar los vicios, el predicador debe evitar que, al describirlos, los ‘enseñe’, incitando al pecado. Aparece aquí el Patón que, a su condición de familiar del Santo Oficio, une su experiencia docente:⁷

Cuando han de predicar contra algún pecado torpe, usen de palabras honestas, como lo hace san Agustín en el sermón que hace contra la sodomía. No particularicen cosas de suerte que más sea incitar a vicios, o enseñarlos, que reprehenderlos. (p. 245)

Nuestro humanista, como hemos podido ver, vincula el ejercicio de la predicación al fin más alto que debe perseguir el cristiano y que no es otro que su salvación personal. A ello subordinará tanto los conocimientos que explica en su cátedra, como el conjunto de su obra imposible de desligar de su alto sentido de la fe cristiana. Fe y labor intelectual explicarán las claves de su vida y, en la difusión de la fe, el ministerio de la palabra ocupa un lugar central, de la misma manera que la figura del predicador, sus costumbres y moralidad, actúan a modo de sermón vivo que debe ejemplificar con su vida el amor con el que Cristo exhortó a sus discípulos. Así lo percibió, en bello trasfondo emblemático, el licenciado Simón Rodríguez del Valle, beneficiado en la iglesia de Siles y amigo del maestro, en uno de los preliminares de la obra, al defender que la caridad «es el oro de que se han de hacer las cadenas que enlacen los oídos del auditorio con más fuerza que las de Hércules» (p. 202).

7 En 1638, en su *Discurso en favor del santo y loable estatuto de la limpieza* propondrá la modificación de los autos generales de la fe porque al leerse las culpas de los acusados los cristianos viejos las reprueban, frente a la aprobación secreta de los conversos, al tiempo que les servía de aprendizaje para judaizar clandestinamente: «Lo que nos consta por experiencia en los autos generales de la fe, donde leyéndose las culpas de los reincidentes con la distinción, claridad y circunstancias que todos los que las han oído saben, muchas personas de las así infectas han declarado que les incitó a la reincidencia el oír las circunstancias y ceremonias de la ley condenada que allí leían. Y que al paso que los cristianos viejos iban reprobando con la lengua la tal seta, ellos, en su corazón, la iban aprobando y conformándose con ella. De suerte que acudían a oír los Editos de la fe cuando se hacía la visita general y, a dichos autos, como que a oír lección de la tal seta, repasándola después en secreto con los demás reincidentes. Que con facilidad se conocen y comunican los así inficionados» (Jiménez Patón 1638, f. 6v).

Bibliografía

- Beardsley, Theodore (1986). «Bartolomé Jiménez Patón: The 'Lost' and Unknown Works». In: Damiani, Bruno Mario (ed.), *Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D.W. McPheeters*. Maryland: Scripta Humanistica, pp. 1-24.
- Bosch, María del Carmen; Garau, Jaume et al. (eds.) (2010). *Jiménez Patón, Bartolomé: Comentarios de erudición («Libro decimosexto»)*. Edición comentada de María del Carmen Bosch, Jaume Garau et al. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Byrne, Andrew (1975). *El ministerio de la palabra en el Concilio de Trento*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Casas, Elena (ed.) (1980). «Jiménez Patón, Bartolomé: *Elocuencia española en arte*». En: *La retórica en España*. Madrid: Editora Nacional, pp. 217-373.
- Denzinger, Heinrich; Hünermann, Peter (2006). *El magisterio de la Iglesia: Enchiridion Symbolorum Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum*. Barcelona: Herder.
- Garau, Jaume; Bosch, María del Carmen (2014). *Jiménez Patón, Bartolomé: El virtuoso discreto, primera y segunda parte*. Edición comentada de Jaume Garau y María del Carmen Bosch. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Garau, Jaume (1993). «*El virtuoso discreto*, un libro inédito de Bartolomé Jiménez Patón». *Criticón*, 59, pp. 67-81.
- Garau, Jaume (2011). «Editar a Bartolomé Jiménez Patón (A propósito de una edición reciente)». *Criticón*, 111-112, pp. 273-285.
- Garau, Jaume (2012). «'No hay mayor desigualdad que hacerlo todo igual'. Sobre el *Discurso* de Bartolomé Jiménez Patón en defensa de los estatutos de limpieza». *Bulletin Hispanique*, 114 (2), pp. 597-620.
- Jiménez Patón, Bartolomé (1638). *Discurso en favor del santo y loable estatuto de la limpieza*. Granada: Andrés Palomino.
- Madroñal, Abraham (1993). «Aportaciones al estudio del maestro Jiménez Patón: dos obras inéditas y casi desconocidas». *Criticón*, 59, pp. 83-97.
- Madroñal, Abraham (2009). *Humanismo y filología en el Siglo de Oro: En torno a la obra de Bartolomé Jiménez Patón*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Madroñal, Abraham (2011). *Sociedad, pobreza y moda en la España del Siglo de Oro (según la obra última de Bartolomé Jiménez Patón)*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Marras, Gianna Carla (1987). «Introducción». En: Marras, Gianna Carla (ed.), *Jiménez Patón, Bartolomé: Elocuencia española en arte*. Edición comentada de Gianna Carla Marras. Madrid: El Crotalón.
- Martín, Francisco (1993). «Introducción». En: Martín, Francesco (ed.), *Jiménez Patón, Bartolomé: Elocuencia española en arte*. Barcelona: Puvill.

Olmedo, Félix (ed.) (1960). *Terrones del caño, Francisco: Instrucción de predicadores*. Madrid: Espasa-Calpe.

Quilis, Antonio; Rozas, Juan Manuel (1965). «Introducción». En: Quilis, Antonio; Rozas, Juan Manuel (eds.), *Jiménez Patón, Bartolomé: Epítome de la ortografía; Instituciones de la gramática española*. Madrid: CSIC.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La *Espada sagrada* de Alonso Remón Método para enseñar a los nuevos predicadores

Rafael Massanet Rodríguez
(Universitat de les Illes Balears, Espanya)

Abstract The study of sacred preaching often focuses on the study of the sermon as the tool of ideological and cultural diffusion of both the author and the period in which they are circumscribed. However, the study of the different materials arising from the hands of well-placed preachers is equal or more interesting to understand the mechanisms that go from the study of the sacred texts to the pulpit. Thanks to this, not only will we be able to know this process, but also the thinking behind each final production, as well as the motivations, not only of each preacher but also of the religious order to which they belong. This is the case of Alonso Remón, playwright and preacher who, despite being more unknown today, in his time enjoyed great recognition, as witnessed by contemporaries such as Lope de Vega or Cervantes. The main characteristic of Remón's religious discourse is, first of all, the study of the sacred texts to know the matter with which the preacher must work and, second, to avoid the excessive ornamentation, both rhetorical and gestural, that characterized the preaching Of the Baroque. Remón intends, with that *Espada sagrada*, to battle against the excesses and to give the necessary weapons to those who seek to spread the word of the Lord.

Keywords Espada sagrada. Alonso Remón. Preaching. Sermon. Preacher.

Pocos han sido los estudios dedicados al papel que Alonso Remón desempeñó como predicador y en torno a la obra que desarrolló a lo largo de su vida. Tal vez, el aspecto en que la crítica ha centrado más su atención ha sido su papel de dramaturgo, que desarrolló ampliamente en la primera mitad de su vida. Grandes autores de la época reconocieron su talento en las tablas, como Lope de Vega o Cervantes, el cual lo señala como uno de los padres del nuevo teatro, siguiendo los pasos del Fénix de los ingenios.

No obstante, en esta ocasión vamos a centrarnos más en el papel que desempeñó en la predicación sagrada española. Desde 1610 ya tenemos noticias de sus sermones en Madrid, lugar en el que predicó durante más de veintisiete años. En 1612 es nombrado cronista de la Orden de la Merced, papel que desempeñará con gran ahínco y que le absorberá de tal modo que se dedicará a ello a tiempo completo a fin de tener acabada su *Historia de la Orden de la Merced* antes de la celebración del centenario en 1618. Pero antes y durante este proceso de escritura desempeñará su papel como predicador general de la Orden, con grandes alabanzas tanto por parte de sus compañeros mercedarios como de otros ingenios.

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-66 | Submission 2015-10-07 | Acceptance 2016-12-14
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

Francisco Benavides, en el proemio al lector de la *Historia de la Orden*, publicada póstumamente, llama al autor: «cronista y predicador grande de nuestra religión» (Remón 1633, f. IVv). Y añade:

Su muerte fue sin duda para darle galardón y premio debido a sus continuos desvelos y muy lúcidos trabajos, especialmente al empleo ordinario de su predicación evangélica, doctos santos y muy espirituales sermones que por tiempo y espacio de veintisiete años predicó en esta corte. (f. Vr)

Lope de Vega, en los preliminares de la obra del mercedario *Gobierno humano sacado de lo divino*, elogia a fray Alonso como predicador: «Tan conocido en toda Europa por la doctrina de sus escritos y rara elocuencia en sus oraciones sacras» (Remón 1624, f. IVr). Es curioso que Lope de Vega resalte su importancia y su popularidad en la época y que, sin embargo, a día de hoy tengamos tan pocas noticias de su labor.

Las aportaciones impresas más importantes acerca de la predicación que nos ha dejado han sido dos: *De la Concepción purísima de Nuestra Señora*, libro publicado en 1616 que recoge ocho sermones dedicados a la virgen María, y *Espada Sagrada*. Esta última supone una aportación fundamental para comprender tanto la visión de Remón sobre la predicación como los métodos que él emplea y recomienda a los que pretenden acercarse a esta disciplina.

Espada Sagrada se conforma como un manual para nuevos predicadores que acerca la concepción del sermón no tanto al aspecto retórico, sino al conocimiento de los textos sagrados, herramientas indispensables en las que se debe apoyar quien pretenda iniciarse. Defiende Remón a lo largo de los ochenta folios de su libro que el predicador debe abstenerse de dar discursos emotivos, que hagan maravillar al público que lo escucha, sino que debe centrarse en la explicación de la palabra divina, pues ese es su objetivo. Hacer que la gente de a pie pueda llegar hasta ella y, de este modo, no caer en herejías. Critica duramente el discurso grandilocuente que muchos predicadores hacían en el púlpito, causando gran maravilla ante el pueblo, pero que se trataba de algo vacío, carente de un contenido aleccionador e instructivo.

No cansándole con su parecer, ni hartándole los sucios charcos, ni bastardos arroyuelos de las florecillas de las letras humanas que, aunque se les dé lugar, ha de ser el último, muy por añadidura, adorno. (Remón 1623, f. 26r)

Esto se debía sobre todo a la relación tan propia que se daba en ese siglo entre predicación y teatro y la influencia que ejercían uno sobre otro, haciendo, como señalaba Zabaleta en *El día de fiesta por la tarde*, que:

«El templo se volviera teatro» (Cuevas, García 1983, p. 317). Y debido a esta relación teatro-predicación tampoco era extraño que si el sermón apareciera como un espectáculo en el que se iba casi en ocasiones más a maravillarse que a escuchar la palabra divina, el teatro acogiera aspectos del sermón, haciendo comedias graves, sentenciosas y de buen ejemplo, algo que tampoco era del gusto de todo el pueblo, pues era en las tablas donde buscaba la diversión.

El modelo de predicación que Remón defiende es aquel en el que el predicador se erige como conocedor de la Biblia y que la transmite, contando tan solo con los recursos mínimos para mantener la atención de su público, como era la imposición y el tono de la voz. De esta manera pretende encaminar a estos nuevos predicadores hacia el instrumento que les permitirá desarrollar su trabajo, la palabra, la cual les permitirá defenderse, al tiempo que atacar, desde el púlpito, dejando los recursos efectistas tan pródigos en el Barroco para el teatro o para predicadores de pocos estudios, los cuales deben evitar.

Centrémonos ahora en la obra de la que vamos a hablar, cuyo título completo reza: *Espada sagrada y arte que enseña a los predicadores como han de usar los libros de la escritura santa*. Fue publicado en Madrid en 1624 en la imprenta de Juan González. Los motivos que le mueven a la redacción de esta obra son principalmente dos: por un lado, acallar a los predicadores que, llevados por el camino fácil, predicán desde el púlpito como si fuera escenario, con un mensaje muy adornado pero carente de contenido:

[El predicador debe hablar] con aquella castidad y circunspección que los santos hablaron, sin lenguajes arrogantes ni huecos, porque desdice mucho de la autoridad e imperio que pide el púlpito. (Remón 1623, f. 25r)

El otro motivo es la búsqueda de un proceso para que los nuevos predicadores conozcan y utilicen en sus sermones la escritura sagrada. Desde una posición de predicador consagrado y con más de catorce años de experiencia, Remón no escribe su obra pensando «en la diversidad de maestros padres de la cátedra y de padres maestros del púlpito» (f. IVr). Su intención no es dirigirse a los que ya saben, pues poco puede enseñarles, sino a aquellos que dan sus primeros pasos: «Escribo para los que siendo actualmente oyentes en el aula, quieren pasar sin mayor prevención a ser enseñantes en la Iglesia» (f. IVr).

Y como es consciente de que quien empieza poco o nada tiene, ya sea en el ámbito pecuniario o intelectual, toda su obra se basa en libros generales y conocidos para cuanto predicador precise de referencias, libros los cuales solían o debían o deberían tenerse, dependiendo de a quién se preguntara en toda biblioteca de claustro o iglesia. Dice Remón:

Di principio a este tratado diciendo que escribía para principiantes y le pongo fin añadiendo que escribo para principiantes pobres. Y así no será fuera de propósito el hacerles como una breve resumpta y memoria de los libros que a menos costa podrán hacerse y les aprovecharan más [...] porque no todos pueden tener librerías grandes ni todos los santos y doctores. (f. 34r)

Antes de proceder al contenido propio del manual, debemos prestar atención al título del mismo: *Espada sagrada*. Y lo subtitula: *Arte para nuevos predicadores*. En un prólogo dedicado al lector el autor da los motivos por los que tituló de tal manera la obra:

Llamé espada a este método tan conciso en arte tan superior acordándome de aquel cuchillo de fuego que puso Dios en la mano del Querubín, guarda del terrestre paraíso, capaz de volverse a dos partes, a que se puede parecer la elección del predicador, en el lugar de la escritura y el volver a mirar la doctrina que ha de aplicarlo. (f. IVr)

Su tratado, pues, pretende ser el arma con la que formar a los nuevos predicadores en la defensa de la fe católica. Se inscribe el discurso del mercedario en el tópico del *miles christi* de san Pablo. El modelo de predicación que propugna equipara la oratoria sagrada con la actividad bélica en la que la palabra como arma se subordina a la defensa del alma cristiana y al servicio de la fe. Nos viene también a la mente un versículo del evangelio de san Mateo: «No he venido a traer la paz, sino la espada» (Mt 10,34). De igual manera Remón trae a los nuevos predicadores la espada con la que hacer frente a quien quiera que ataque la fe, un arma con la que, con esfuerzo al usarla y dominarla, se llegará a la dicha paz.

Para comprender el mensaje de Remón es importante detenernos en la concepción de la espada durante el Siglo de Oro. Según el *Diccionario de Autoridades*, una espada es un «arma bien conocida y de que comúnmente usan los hombres para defensa y ornato» ([1726-1739] 1990, p. 587). Es por tanto la espada entendida como mecanismo de defensa y no de ataque, acepción que hoy día se ha perdido.

Pero no es la primera vez que Remón muestra la relación entre la espada y la predicación. Ya en su obra *De la concepción purísima de Nuestra Señora. Ocho sermones predicables*, publicado en 1616, en el prólogo al lector dice:

Una excelencia hallo yo en el juego de las armas, digna de ser ponderada, que la espada negra, siendo arma que enseñar a pelear, enseña justamente a ser bien criados los que pelean. Que aunque es instrumento que dice orden a guerra, es permitido en la paz porque previene la defensa sin ofender. (Remón 1616, f. VIIr)

La espada negra, según recoge el *Autoridades*, «se llama a la que es de hierro sin lustre ni corte y con un botón en la punta que sirve para el juego de la esgrima» ([1726-1739] 1990, p. 587). Este tipo es la que se contrapone a la blanca y es la que se usa comúnmente para ejercitarse. Por tanto, una espada que no hiere, pero que ayuda a mejorar la destreza para cuando llegue el momento. Con estas comparaciones Remón pretende que los nuevos predicadores tengan conocimiento de la que será su espada, la Biblia, y que adquieran la destreza necesaria para cuando tengan que salir a defenderla, pues como añade en dicho prólogo:

Se puede pelear entre hermanos con instrumentos de guerra en tiempo de paz y quedando en paz, sacando aprovechamiento y señalando y descalabrando que es la excelencia del juego de las armas. (f. VIIr)

De esta manera su libro insta a los nuevos predicadores a convertirse en esos guardianes de la doctrina. Al mismo tiempo Remón juega con el concepto de espada, que ya aparece en las propias escrituras, tal como señalamos en *Mt* 10,34. La explicación de este versículo ha sido diversa a lo largo de la historia, pero la postura de la Iglesia parece decantarse por lo siguiente: Jesús otorgó las armas para defender lo propio a través de la palabra. Así hace lo mismo Remón con su tratado, entregando a los predicadores el arma que necesitan para poder defender la religión católica. Su espada será la Biblia y mediante el conocimiento que adquieran de ella se encargarán de difundir la palabra.

La obra de Remón se estructura en torno a doce capítulos que el mercedario ha dado en llamar ‘principios’, pues, si están dirigidos a los nuevos predicadores, ¿qué mejor forma de marcarles el camino de su andadura hacia el púlpito, que sentando sus bases?

Lo que tienen en común todos los capítulos del libro es la importancia de conocer en profundidad los diferentes libros de la Biblia, pues, como ya hemos mencionado, será el arma y la base con la que el nuevo predicador deberá defenderse en el púlpito. De esta manera se aleja de otros tratados de predicación dejando a un lado aspectos tales como la concepción del sermón y sus partes o el ornato retórico, aspecto que critica duramente al considerarlo un estorbo para la difusión y comprensión del mensaje que se intenta transmitir, pues en referencia a esto señala:

Pudo haber sido nacer este daño de que algunos libros que andan en nuestro vulgar lisonjeasen a la ignorancia con ponerle máscara de sabiduría o hiciesen ocioso a los que sin ellos fueran más estudiosos. (Remón 1623, f. IIIr)

Remarca la importancia del estudio para el predicador y la necesidad de demostrar estos conocimientos en el púlpito, apoyándose en las

autoridades de la Iglesia pero con un discurso sencillo y llano, capaz de llegar a todos los hombres.

En el principio primero, Remón presenta el libro principal que el predicador deberá conocer y estudiar, la Biblia. Hace una breve explicación del origen del nombre por el que se conoce y advierte de que «estos libros son de tanta autoridad y dignidad que apenas es capaz el entendimiento humano de ponderarla como pide» (f. 1v), señalando a continuación diferentes modos en que ha sido entendidas ciertas partes y que han provocado debates, como los concilios santos o las prevenciones de san Gerónimo y san Agustín. Pone mucho énfasis el mercedario en señalar a la Biblia como un libro de autoridad y se lastima de que «a los libros de los reyes de la tierra se llegue con tanta reverencia y temor y a los del rey del cielo no se mire y sepa con el que se ha de llegar» (f. 1v).

En los principios segundo y tercero, Remón establece una división de los libros de la Biblia y señala así al nuevo predicador cuáles son los importantes que debe conocer y estudiar. En total hace una división de sesenta y seis libros, cuarenta y cinco pertenecientes al viejo testamento y veintiuno al nuevo. Además, al final de esta división añade tres más: la oración de Manases y el tercer y cuarto libro de Esdras, pero señala que se admiten en el último lugar y no dándoles más autoridad de la que le ha dado la Iglesia y los santos concilios. A continuación, vuelve a establecer una división de los libros de la Biblia según los doctores teólogos, conforme a la doctrina de los santos. Así establece una división en legales, historiales, sapienciales, profetales tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, quedando ambos libros divididos en cuatro partes. Esta división es importante para el objetivo del libro, pues «va dirigido a enseñar al predicador nuevo y principiante como ha de usar cada libro en cada materia» (f. 6v) y vuelve a señalar una nueva división, ahora en seis partes, que afecta a todo el conjunto de la Biblia.

Para la materia política señala los cinco libros del *Pentateuco*. Para la materia crónica, los historiales. Para la materia poética o himnica, los *Salmos* y *Cantares*. Para la materia dialéctica, los de *Job* y el *Eclesiastés*. Para la materia ética y moral, los *Proverbios*, *Sabiduría* y *Eclesiástico*. Y para la materia oratoria o declamatoria, los libros de los *Profetas*.

La razón de esta nueva división es facilitar al nuevo predicador la localización de las diversas materias «en los sagrados libros de la Biblia con mayor propiedad y gala» (f. 7r). Además, siguiendo las ideas que expuso Arias Montano en su tratado de Aritmética, advierte al nuevo predicador que «si se desentraña con cuidado todo lo misterioso y admirable que encierra la Escritura, dello se puede sacar todo lo imaginable para cuantas ciencias y artes hay» (f. 7r). De esta manera, nuevamente se refuerza la idea de Remón de la necesidad de conocer en profundidad la Biblia, pues un conocimiento exhaustivo de ella permitirá al predicador poseer todo el material que necesita en un solo lugar.

En el principio cuarto se establece nuevamente otra división, en esta ocasión de los libros del nuevo testamento. La razón por la que dedica un capítulo concreto al *Nuevo Testamento* es debido a los cuatro evangelios y las diferencias que se encuentran entre ellos. El texto de los cuatro evangelistas es «adonde ha de zanzar y apoyar el predicador su doctrina y la verdad de ella» (f. 7r); por eso, es necesario, a fin de evitar confusiones o conflictos, que conozca las diferencias existentes, la materia que trata cada uno de ellos y, más importante, los aspectos en los que nunca discrepan y que forman parte del dogma de fe cristiano. Remón señala al nuevo predicador que «el fin y blanco y de los evangelistas» (f. 7v) es que Jesús fue hombre nacido de María virgen. Cada uno de ellos describe un aspecto de la vida de Jesús, pero los cuatro ayudan a entender la misma figura.

El segundo punto que debe conocer el predicador es que, pese a que los evangelistas discrepan en algunas palabras o milagros, estas son cosas menudas y no de sustancia, y remarca que, en lo sustancial a la verdad y a los fundamentos de la fe, no discrepan ni disuenan. Esto, según explica, fue hecho por el Espíritu Santo, para confundir a los cortos de juicio. Las escrituras no han sido concebidas por mano humana, sino con luz y con revelación superior y divina, motivo por el que se debe estudiar y profundizar a fin de desvelar las sombras que la cubren y alcanzar el verdadero mensaje.

Y después de tantas divisiones entre los libros de la Biblia, Remón incluye en el principio quinto una correspondencia entre las divisiones que ha establecido entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Habla sobre la relación entre los libros de los dos grandes bloques y como se corresponden unos libros con otros, pues «es una de las partes substanciales y requisitas para el ministerio del predicador entender esta trabazón que tienen entre sí las figuras y las cosas figuradas, así en razón de las materias como en razón de los sucesos» (f. 12r). Esta correspondencia la argumenta diciendo que estos libros «se imitan en el modo de las materias que contiene y en los tropos y figuras que abrazan» (f. 12r).

El principio sexto se centra en la necesidad de desentrañar los misterios de la Biblia. Remón argumenta que la Biblia es un texto oscuro y plagado de misterios y secretos que deben ser desvelados mediante el duro estudio y la comprensión de todas las palabras. Aleja así la visión de una lectura sencilla y superficial para marcar la tarea del predicador como el indicado para desentrañar el misterio primero, capaz de hacerlo sencillo para que el pueblo llano lo comprenda. Si a este texto oscuro ya de por sí se le añadiese un discurso complicado, podría caerse en dos errores: por un lado, dejar de lado el mensaje que pretende exponer la Biblia y centrarse en el ornato. Por otro, no ser capaces de hacer llegar dicho mensaje a su destinatario, que es la función primera del predicador. Es por tanto necesario conocer la Biblia para no «seguir los daños que vemos en los ignorantes ni los castigos en los desvanecidos y soberbios» (f. 15r).

Los motivos por el que la Biblia es un texto oscuro, según explica, son dos. Dios hizo que fuera profunda y oscura, precisamente, para ser estudiada y para meditar las palabras en las que fue escrita. Cada palabra o sentencia puede admitir muchas diferencias de sentidos e incluso la palabra ordinaria encierra en ella más que la cosa significada. Es por tanto tarea del predicador entender cada una de estas palabras en su conjunto y por separado, a fin de reconstruir y dar a luz el mensaje bíblico para los que lo escuchan bajo el púlpito. El que enseña o escribe, y en particular el que predica, debe saber las diferencias de sentidos que admite la Iglesia en la santa escritura, los concilios y los santos doctores.

En el principio séptimo, en relación a los sentidos que el predicador debe desentrañar en la lectura de la Biblia, hace una explicación resumida de los diferentes sentidos que se pueden encontrar. Para santo Tomás hay tan solo dos, el literal y el espiritual, mientras que para Gregorio Edero hay cinco: el literal, que considera histórico y también metafórico, y el místico, que considera el espiritual, dentro del cual diferencia tres sentidos: alegórico, anagógico y tropológico (moral). Sin embargo, el mercedario no entra en una explicación profunda de cada uno de ellos y se limita a mencionarlos, pues al tratarse una obra para predicadores que pretenden iniciarse «habré cumplido con advertirle al principiante en el púlpito las diferencias que hay de sentidos literales y espirituales para que hable con propiedad en cada materia» (f. 17r).

Es en el principio octavo donde el mercedario expone la aplicación práctica de todo lo mostrado en el punto anterior. El nuevo predicador, «enseñado con la brevedad y concesión que prometimos» (f. 22r), debe demostrar sus conocimientos y sacar adelante la doctrina apoyándose en las figuras de la autoridad cristiana y «sin escandalizar a los ignorantes» (f. 22v). Importante es esta última precisión de Remón, pues da a entender que el predicador dispone de un conocimiento superior al del resto de los hombres y que debe administrarlo de tal modo que llegue a ellos sin causar conmoción con lo que ya conocen.

En los principios noveno, décimo y undécimo hace Remón toda una diferenciación entre los tipos de sermones y cómo el predicador debe conocerlos y aplicarlos pues «no predica para uno solo ni ha de contentarse con saber un solo modo de predicar, pues se pone en el púlpito para todo tipo de oyentes» (f. 26r). Su explicación sobre cómo ha de escribirse un sermón no es tampoco un paso a paso ni muestra una receta milagrosa. Lo que expone al respecto es que el predicador:

Lo primero [...] sea retirarse a su recogimiento [...]. Váyase al misal y vea la letra del evangelio de aquel día que particular misterio tiene [...]. Hágase dueño de lo contextual y literal, por algún autor que exponga e intérprete con claridad la letra de los evangelistas y luego podrá mirar qué oración o periodo del evangelio hace más con el propósito [...] o

fin para que se predica. Tras desta hipótesis o suposición entrará bien el levantar con el pensamiento lo que juzgare por más a propósito de aquel sermón y evangelio. (f. 23v)

En resumen, el nuevo predicador debe estudiar, comprender y trabajar su sermón, pues no de otra manera logrará su propósito. Eso sí, señala claramente que cualquier cosa que se escribiera debe estar subordinada a la Iglesia católica y la impone como la única regla inamovible de su tratado.

Finalmente el capítulo o principio duodécimo es una breve bibliografía mencionada a lo largo de su libro, agrupando cada referencia al campo que mejor uso se le pueda dar, a fin de facilitar la búsqueda y el trabajo a quien empieza.

Centrándonos brevemente en el estilo que el mercedario usa en esta obra, cabe mencionar que va acorde al objetivo prioritario de su libro. Presenta una escritura llana y clara, como pretende Remón que sean los sermones que los nuevos predicadores escriban. No va dirigido a los doctos, como se encarga de señalar en varias ocasiones, pero sí a un público especializado del que se espera que tenga unos conocimientos mínimos en autoridades latinas y cristianas para darle un buen uso. El interés de Remón es recuperar un discurso de contenido, lleno de conocimiento, y abandonar el adorno que no aporta nada, un estilo de sermón que comenzaba a aparecer ya en este siglo XVII y que presentaría su mayor desarrollo durante el final de siglo y todo el siglo XVIII.

Concluyendo lo expuesto hasta el momento, solo nos queda destacar el empeño del mercedario por enseñar a quien empieza y por enseñar bien, siendo el conocimiento la principal herramienta que se debe blandir en el púlpito. Para Remón el sermón debe volver a su función original, la de adoctrinar al pueblo en la palabra de Dios partiendo del conocimiento de la lectura de las escrituras sagradas y de los padres y doctores de la Iglesia y dejar de lado el sermón como diversión, lleno de tramoyas y efectos espectaculares, tan vinculado al teatro y tan del gusto de la población. Para Remón no es la imagen la esencia del sermón, la palabra no debe entrar por los ojos sino por los oídos y permanecer en la mente de la gente. Para ello no hay métodos milagrosos, tan solo el estudio y el trabajo duro hará que el nuevo predicador llegue al púlpito y demuestre que puede blandir la espada de la fe en defensa de su Iglesia.

Bibliografía

- Diccionario de Autoridades* [1726-1739] (1990). Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro. Edición facsímil. 3 vols. Madrid: Gredos.
- Remón, Alonso (1616). *De la Concepción purísima de Nuestra Señora. Ocho discurso predicables*. Madrid: Luis Sánchez.
- Remón, Alonso (1623). *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones cristianas, para que en todo género de estados se recreen los sentidos, sin que se estrague el alma*. Madrid: Juan González.
- Remón, Alonso (1624). *Gobierno humano sacado del divino de sentencias y exemplos de la sagrada escritura*. Madrid: Luis Sánchez.
- Remón, Alonso (1633). *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos*. Madrid: Imprenta del Reino.
- Cuevas García, Crisóbal (ed.) (1983). *Zabaleta, Juan: El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Madrid: Castalia.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Los conceptos de gusto y disgusto en Gracián con el ejemplo del cuerpo grotesco en *El Criticón*

Eduardo Muratta Bunsen
(Freie Universität Berlin, Deutschland)

Abstract The concepts of taste (*gusto*) and disgust are two sides of the same coin. Whereas Gracián is consistent in his references to the former, its counterpart, disgust, has to be inferred from his silence on the concept. In this article, I discuss disgust by analyzing the relationship between the body and literary taste in Gracián's *Criticón*. I maintain that the Jesuit introduced a newly dynamic dimension on then-accepted ideas of taste. Further, I reject the improper identification of Gracián's innovations as an expression of 'bad taste' and propose instead the notion of disgust in as much as it refers to an aesthetic category that rejects the Rules of Decorum and follows the *Varietas* to design a grotesque body.

Sumario 1 Gusto y disgusto. – 2 Gusto y variedad. – 3 El cuerpo grotesco en *El Criticón*. – 4 Consideración final.

Keywords Grotesque body. Disgust. Fine taste. Decorum. Variety.

1 Gusto y disgusto

Los conceptos de gusto y disgusto son dos caras de una misma moneda. Mientras que Gracián tematiza constantemente su concepto de gusto, su contraparte, el disgusto, tiene que ser inferido a partir de sí mismo. A continuación discuto ambos conceptos con el ejemplo del tratamiento del cuerpo grotesco en *El Criticón* y argumento que únicamente mediante el concepto de disgusto se puede explicar el gusto a través de representaciones bizarras. Para ello, primeramente, fijo el sentido dinámico de los conceptos de gusto y disgusto, seguidamente los aplico a la representación del cuerpo y sus extensiones en la referida novela y, finalmente, extraigo las conclusiones que derivan de este análisis para establecer una poética del disgusto.

2 Gusto y variedad

El gusto es uno de los conceptos rectores de la obra de Gracián. Como concepto, el gusto es sinónimo de buen gusto. En el *Político* escribe el jesuita aragonés que «la variedad es madre del gusto» (Blanco 1993, p. 86), en una carta para Lastanosa incluida como un realce en *El Discreto* menciona la relatividad de la elección según la ocasión que convierte en «señor de todos los gustos» (Egido 1997, p. 214), en el *Oráculo manual* indica que «la alternación refresca el gusto» (Blanco 1993, p. 230) y «alternar lo agrio con lo dulce es prueba de buen gusto» (p. 292). Considerado de esta forma, el gusto es búsqueda de diversidad y evasión de la monotonía, que, en su versión renacentista, se denominó *varietas* y, según Alberti, atiende primariamente a la multiplicidad y a la abundancia: «primum enim quod in historia voluptatem afferat est ipsa copia et varietas rerum» (Grayson 1972, p. 78).

En la *Agudeza y arte de ingenio*, que es donde Gracián desarrolla su concepción literaria apuntando a «numerarle al ingenio sus modos y diferencias de conceptos, y intentar comprenderle su fecunda variedad» (Peralta et al. 2004, p. 515), se aplica el principio de la *varietas* al gusto literario en la siguiente caracterización:

Afecté la variedad en los ejemplos, ni todos sacros, ni todos profanos, unos graves, otros corrientes, ya por la hermosura, ya por la dulzura, principalmente por la diversidad de gustos para quienes se sazónó. El predicador estimará el sustancial concepto de Ambrosio; el humanista, el picante de Marcial. Aquí hallará el filósofo el prudente dicho de Séneca; el historiador, el malicioso de Tácito; el orador, el sutil de Plinio; y el poeta, el brillante de Ausonio, porque el que enseña es deudor universal. (p. 11)

La variedad de los ejemplos, la hermosura, la dulzura y la diversidad son los elementos característicos del gusto literario graciano, así como también son diversos sus destinatarios. Aquí se nos da un ejemplo de los modelos que se brindan a lo largo de la obra y de su público meta, destacándose también la variedad de sus receptores. En ello, además, resalta parte de la pedagogía jesuita resumida en el principio «lee, escribe y enseña» (*si vis esse doctus, lege; si vis esse doctior, scribe; si vis esse doctissimus, doce*), ya destacada por Miquel Batllori (1996, p. 312).

Pero hay muchísimos más autores en la *Agudeza* entre quienes, es de subrayar, destaca una mujer: Ana Vicencia de Mendoza, asidua participante de los certámenes poéticos de su época y de la cual el jesuita dice que «cantó así en emulación de la misma Euterpe» (Peralta et al. 2004, p. 107); resalto esta presencia y su comparación con la musa porque no es gratuita en un autor de consabida escritura misógina. Hay muchos más autores,

entre los cuales destacan Garcilaso: «el dulcísimo con una ingeniosa ficción» (p. 415), Guillén de Castro y Calderón, a quienes menciona «por la bizarría del verso, y por la invención» (p. 486), el ejemplar Góngora, quien «fue cisne, fue águila, fue fénix, en lo canoro, en lo agudo, y en lo extremado» (p. 35), y también se menciona a Quevedo y a Lope de Vega, los hermanos Argensola, Fray Luis, Camões y muchos más sobre los que Gracián concluye:

Los varones eminentes en la agudeza van en parte calificados en estos discursos, a prueba de sus citados conceptos. Faltarán algunos, de los agudos, pocos, por no haberlos podido alcanzar a las manos. [...] Otros se dejan, y aun de los celebrados por divinos, porque confieso que, les he hecho anatomía del alma, jamás la pude hallar. (p. 645)

Estos autores serían, hechas las sumas y las restas respectivas, los representantes del buen gusto y de la agudeza literaria que da lugar al conceptismo. En esta selección basada en la *varietas* se propone tanto a autores conocidos como a otros que no lo son, llamando la atención entre ellos la curiosa ausencia de Cervantes.¹ Esta concepción literaria está determinada, según se señala, por las «agradables proporciones conceptuosas, belleza del discurso» (p. 53). Aquí es la belleza, suprema finalidad del arte, la que junto a la *varietas* ha dado forma a ese canon.

Desde antiguo la belleza estuvo indisolublemente unida a la bondad. Esta íntima relación entre lo estético y lo moral dio lugar a la concepción denominada καλοκάγαθία, voz griega procedente de la aglutinación de lo bello (καλός) y lo bueno (ἀγαθός), permitiendo calificar a Sócrates, famoso por sus desproporciones físicas, como bello, y así poder afirmar, como se hace en el *Timeo*, que «todo lo que es bello es bueno y lo bello no es desmesurado» (Durán, Lisi 1992, p. 254).² Este elemento moralista en la concepción de lo bello se transformó en proporción, adecuación o conveniencia resumidos en lo que se llamó πρέπον (cfr. Pohlenz 1965, pp. 100 ss.), cuya equivalencia latina *decorum*, en castellano 'decoro', acompañó al buen gusto. En este sentido, en *El Discreto* indica Gracián

1 En *El Discreto* hay una referencia cervantina en el siguiente pasaje: «no todos los ridículos andantes salieron de La Mancha» (Egido 1998, p. 320), así como en la *Agudeza*, donde se lee en referencia al Comendador valenciano Escrivá: «ven, muerte, tan escondida» subrayando que «enmendóla alguno o la enajenó» (Peralta et al. 2004, p. 264) en alusión al capítulo 38 de la segunda parte del *Quijote*.

2 Posteriormente fue Lessing quien, en el capítulo 22 de su *Laokoon* (1766), afirmó que de ninguna manera cabían juntos un cuerpo deforme y un alma bella, pues para el gusto eran como vinagre y aceite: «Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Öl und Essig, die, wenn man sie schon ineinander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich» (Kreutzer 2003, p. 168).

que «hermanos fueron el Despejo, el Buen Gusto y el Decoro, que todo lo hermocean y todo lo sazonan» (Egido 1997, p. 304), es decir, participan de un indesligable vínculo originario.

No obstante, en el aforismo intitulado *Corriente, pero no indecente* del *Oráculo manual* observa Gracián que no siempre se ha de ser figurero, excéntrico o pesado, sino más bien recomienda observar la galantería cortesana, por lo cual «hase de ceder en algo al decoro para ganar la afición común» (Blanco 1993, p. 295).³ Si bien el decoro es un sentimiento de orden, proporción y adecuación según los cánones de un discurso, esto es, un conjunto de prácticas sociales, también es cierto que no es regla absoluta e inviolable. Por eso Gracián puede paliar su observancia, como ocurre con la opción literaria de *El Criticón*, donde a la norma de belleza se le superpone una concepción estética individual constituida por el disgusto. Con este concepto directriz en la composición literaria de *El Criticón* se someten a crítica los cánones adquiridos, aceptados y promovidos socialmente. Por ejemplo, la felicidad no existe como estado alcanzable, sino que por el contrario consiste en el recorrido mismo de la vida, un proceso, un viaje. Por este tipo de tipicidades la novela experimentó agrios juicios ya entre sus contemporáneos como, por ejemplo, el del canónigo Manuel de Salinas y Linaza, integrante de la tertulia oscense en torno a Lastanosa, quien refiriéndose a esta novela la comparó con roñas: «se ha empleado todo en resolver los cienos hediondos y pestilentes, [...] siendo lo más que ha recogido, sucios, groseros y vilísimos andrajos» (Bonilla 1918, p. 128) o Sancho Terzón y Muela, anagrama de Matheu Sanz, quien criticó el ignominioso estilo de la novela: «en gramática tropieza a cada paso» (Gorsse, Jammes 1988, p. 98) y apologiza la descreencia al «olvidar la diligencia mayor y más debida, que era instruirle en la fe [a Andrenio y Critilo], enseñarle los divinos preceptos y darle noticia de la religión católica» (p. 164).

Gracias a la introducción del disgusto ceden el buen gusto y el decoro para dar lugar a la aceptación del público, antes traída del *Oráculo Manual*, que corresponde a un *delectare* vulgar, semejante al que el Fénix mencionó en su *Arte nuevo*. Esta aquiescencia permite dar respuesta a la

3 La observancia del principio de la *varietas* lleva a Gracián a decir que «es lisonjera la novedad» (Blanco 1993, p. 298). Del mismo modo, en *El Discreto* la novedad agrada por romper con la regularidad: «Remózanse las cosas con las circunstancias y desmiéntese e asco de lo rancio y el enfado de lo repetido, [...], es lisonjera la novedad, hechiza el gusto, y con solo variar de sainete se renuevan los objetos, que es gran arte de agradar» (Egido 1997, p. 336). Sobre este arte de agradar ha escrito Sánchez-Blanco que se trata de «la capacidad que debe poseer una persona para orientarse en cada situación, adaptándose a los individuos que le rodean, con vistas a caer en gracia o a no provocar desagrado. El ideal de Gracián consiste en prever las expectativas de los otros y en comportarse según eso. Un hombre de mal gusto es aquel que llama la atención porque le falta ese sentido para el momento y lo particular» (1989, p. 395).

pregunta que en su momento planteó Gerhart Schröder en su monografía sobre *El Criticón*: «¿por qué elige Gracián imágenes bizarras?» (Schröder 1966, p. 206).⁴

Lo bizarro, lo deforme o monstruoso corresponden a lo grotesco que, como ha señalado Bajtin, rebasan a la sátira e incluso, como propone Paul Ilie (1971), funda una moral (pp. 30-48). Pero en el caso del cuerpo grotesco se va más allá de la sátira y de lo moral, pues con él se plantea una crítica a un entorno cuyas coordenadas epistémicas, sociales, morales están trucadas, llegándose incluso a invertir su sentido original. Por eso, también cabe considerar al cuerpo grotesco como una encarnación del desengaño.

En su estudio sobre Rabelais y la cultura popular medieval y renacentista, publicado en 1965, el crítico ruso Mijaíl Bajtin se ocupa de la *Geschichte der grotesken Satyre* (1894) del romanista alemán Heinrich Schneegans para criticar su comprensión de lo grotesco. Bajtin califica la interpretación de Schneegans de «fundamentalmente inexacta» porque «ignora la ambivalencia profunda y esencial de lo grotesco» (Bajtin 1990, p. 273; énfasis del Autor) que lo condujo a interpretar las imágenes del cuerpo «con fines estrictamente satíricos» (p. 276). En juego está la interpretación que Schneegans hace, entre otras, del «proyecto de Panurgo de construir el cerco de París con órganos genitales» (p. 274).⁵ Pero Bajtin encuentra que más allá de una sátira lo que está en cuestión es la imagen grotesca del cuerpo, que se caracteriza no sólo por la exageración que linda con lo imposible y monstruoso dentro de una lógica grotesca, argumentando que «el cuerpo humano es el material de construcción; la frontera entre el cuerpo y el mundo *se debilita*» (p. 281; énfasis del Autor), «en la base de las imágenes grotescas encontramos una *concepción particular del todo corporal y de sus límites*» (p. 284; énfasis del Autor). El realismo grotesco impugna el *ordo* conservador. Su arma más punzante fue la imagen grotesca del cuerpo que al rescatar la materialidad de lo corporal difumina las idealizaciones clásicas permitiendo, como indica Bajtin, el surgimiento de

4 Salvo indicación contraria, todas las traducciones me pertenecen.

5 El pasaje en cuestión dice que con los miembros viriles femeninos se pueden realizar murallas ciudadinas por su abundancia y economicidad: «Je voy que les callibistris [organs sexuels] des femmes de ce pays sont à meilleur marché que les pierres. D'iceulx faudroit bastir les murailles, en les arrangeant par bonne symmetrye d'architecture et mettant les plus grans au premiers rancz, et puis, en taluant [en talus] à doz d'asne, arranger les moyens et finalement les petitz, puis faire un beau petit entrelardement, à pointes de diamans comme la grosse tour de Bourges, de tant de bracquemars [épée, membres virils] enroiddys qui habitent par les braguettes claustrales» (Joukovsky 1993, p. 100). Cuerpos grotescos aparecen en Quevedo y Bosch, de quien Gracián escribe en su crisis sexta de la primera parte de *El Criticón* «¡Oh, qué bien pintaba el Bosco!» (Cantarino 1998, p. 141), así como en Góngora, Goya y muchos más entre quienes cabe destacar a Gutiérrez Solana, Torres Villarroel y Valle-Inclán.

la nueva corporalidad externa, producida por el cuerpo mismo, pero que ya no es el cuerpo, sino una extensión suya, un segundo cuerpo:

Lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda al cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrecencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal. [...], el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste [...] el rol esencial es atribuido en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde él se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo. (p. 285)

Esta representación grotesca del cuerpo, advierte Bajtin, no es nueva, sino añeja, alojada en la cultura popular o en el folclor que iba desafiando un discurso oficial, hegemónico, y alcanzándose por eso una dimensión disidente frente a ese discurso y, también, subversiva por su efecto desacralizante e iconoclasta que supone la representación grotesca del cuerpo, el cual abandona su estatuto medieval de *principium individuationis*, que era la medida material de lo individual, para alcanzar un estatuto desproporcionado e inconmensurable.

Ahora, con el cuerpo grotesco se constata una pérdida de los límites entre cuerpo y mundo. El cuerpo deja de ser un cuerpo para transformarse en una multiplicidad de cuerpos.

3 El cuerpo grotesco en *El Criticón*

En el siglo XVII, con *El Criticón*, cima de la producción literaria graciana, encontramos una representación grotesca del cuerpo que calza con esas características hasta aquí esbozadas. El cuerpo grotesco es representado por Gracián de manera ambivalente y su cercanía provoca cuando menos disgusto, término que entretanto ha devenido en una influyente categoría estética (cfr. Menninghaus 2003).

La primera parte de *El Criticón* (1651) está dedicada a repasar lo que ocurre *En la primavera de la niñez y en el estío de la juventud*, es decir, que desde el inicio del proyecto literario se alegoriza la aventura de la vida como el resultado de un naufragio, un estado de intemperie existencial que, poco a poco, se va sobreponiendo a las adversidades. La crisis undécima titulada *El golfo cortesano* confronta a los viajeros protagónicos Andrenio y Critilo con los desafíos sociales de la vida cortesana. En ese marco aparece la siguiente referencia al cuerpo realizada por el personaje del Cortesano en diálogo con Critilo:

Pondera el autor [del *Galateo Español*] que es una bárbara asquerosidad, después de haberse sonado las narices, ponerse a mirar en el lienzo la inmundicia [...]. Perdóneme el autor y enseñe todo lo contrario. Diga que sí, que miren todos y vean lo que son en lo que echan; advierte el otro presumido de bachiller y conózcase que es un rapaz mocososo que aún no discurre ni sabe su mano derecha, no se desvanezca; entienda el otro que se estima de nasudo y de sagaz que no son sentencias ni sutilezas las que piensa, sino crasicies que distila del alambique de su nariz aguileña; persuádase la otra linda que no es tan ángel como la mienten ni es ámbar lo que alienta, sino que es un albañar afeitado; desengañese Alejandro que no es hijo de Júpiter, sino de la pudrición y nieto de la nada; entienda todo divino que es muy humano, y todo desvanecido que por más viento que tenga en la cabeza y por más humo, todo viene a resolverse en asco, y cuando más sonado, más mocososo. ¡Eh!, conozcamos todos y entendamos que somos unos sacos de hediondez: cuando niños mocos; cuando viejos flemas, y cuando hombres postemas. Esta otra que se sigue, es totalmente superflua. Dice que por ningún caso el cortesano, estando con otros, se saque la cera de los oídos, ni la esté retorciendo con los dedos, como quien hace fideos. (Cantarino 1998, p. 245)

En este caso el cuerpo produce otros cuerpos que provocan asco. Estos nuevos cuerpos son lo rapaz mocososo que se refiere al mozuelo que arrastra el humor segregado por las membranas mucosas; una destilante crasicie que es crasitud gruesa, una sustancia grasa e incluso mantecosa, albañar afeitado que es un depósito de inmundicias o el canal por donde tienen salida aguas inmundas, flemas que es mucosidad nasal despedida por la boca, el humor flemático y pituitoso arrojado por la boca, postemas o, mejor dicho, apostemas que designa hinchazones con pus. Se trata de una descripción del cuerpo grotesco cuyas nuevas corporalidades son esas excrecencias, supuraciones o secreciones corporales que se distancian del buen gusto y decoro. En este sentido ha indicado Aurora Egido que «Gracián cree también en el decoro estilístico por el que los géneros se someten a un ejercicio retórico determinado» (2001, p. 69), pero ese decoro estilístico es postergado permanentemente para dar lugar a imágenes grotescas como la del cuerpo.

Del mismo modo, en la segunda parte de *El Criticón* (1653), dedicada a la *Juiciosa cortesana filosofía, en el otoño de la varonil edad*, que tiene lugar cuando se ha ganado cierta experiencia en la vida y empieza la decrepitud corporal. En la crisis quinta, titulada *Plaza del populacho y corral del vulgo*, se encuentra una representación del cuerpo grotesco en la descripción satírica del vulgo:

Fue el caso que asomó por una de sus entradas, [...], un monstruo, aunque raro muy vulgar: no tenía cabeza y tenía lengua, sin brazos y con hombros

para la carga, no tenía pecho con llevar tantos, ni mano en cosa alguna; dedos sí, para señalar. Era su cuerpo en todo disforme, y como no tenía ojos, daba grandes caídas: era furioso en acometer, y luego se acobardaba. Hízose en un instante señor de la plaza, llenándola toda de tan horrible oscuridad que no vieron más el sol de la verdad. (Cantarino 1998, p. 409)

El cuerpo grotesco aquí aparece como cuerpo monstruoso y deforme, con lengua pero sin cabeza, con hombros pero sin brazos, con dedos pero sin manos, deforme y torpe pues al carecer de ojos, una y otra vez, tropieza. Este cuerpo, que corresponde al vulgo, a la masa o populacho, está segmentado, dividido, mutilado. Pese a ello su apabullante presencia mayoritaria termina por confundirlo todo. Con lo cual su capacidad de formar la opinión pública aparece frontalmente opuesta a lo que es, la realidad, el desengaño o, en términos de la metafísica occidental, la verdad.

La tercera parte de *El Criticón* (1657) está dedicada al *Invierno de la vejez*, la fría y postrera etapa. En su crisis primera, *Horrores y honores de Vejecia*, esto es, la edad en que se espera veneración proveniente de la prudencia: «sabia, apacible y discreta» (p. 563), se halla una vez más una representación grotesca del cuerpo introducida en medio de un diálogo entre un amo y su joven lacayo:

«¿Eres amo o eres fantasma? ¿Qué diablo eres?». Sentóse en esto para que le descalzase, y habiendo desatado unos correones: «Estira, le dijo, de esa bota». Y fue de modo que se salió con bota y pierna, quedando de todo punto perdido, viendo su amo tan acabado. Mas éste, que debía tener mejor humor que humores, viéndole así turbado: «De poco te espantas, le dijo. Deja esa pierna y ase de esa cabeza». Y al mismo punto, como si fuera de tornillo, amagó con ambas manos a retorcer y a tirársela. El mozo no bastándole ya el ánimo, echó a huir con tal espanto, creyendo que venía rodando la cabeza de su amo tras él, que no paró en toda la casa ni en cuatro calles alrededor. Y con todo esto, se agravia de que le tengan por viejo, que todos desean llegar, y en siéndolo no lo quieren parecer: todos lo niegan y con semejantes engaños lo desmienten. (p. 565)

Este cuerpo es grotesco porque se puede segmentar. En este caso es un cuerpo mutilado y necesitado de prótesis que Pelegrín llama «sueño de adelantos biotécnicos» (2010, p. 187). Con este cuerpo proteico se abandonan los códigos del decoro al introducirse un distanciamiento del gusto o buen gusto, que he denominado intencionalmente disgusto para no usar el sintagma mal gusto, en primer lugar, porque la carga valorativa negativa del adjetivo predispone a un prejuicio y, en segundo lugar, para distinguirlo del reproche de la crítica neoclasicista dieciochesca que postergó su aporte, como hizo Luzán cuando dijo:

creería faltar a lo que debo a la verdad si callara que Lope de Vega Carpio y Don Luis de Góngora fueron los primeros que introdujeron esa no acertada mutación [(sic) el *mal gusto*]. Añadióse a esto el haber Lorenzo Gracián acreditado para con los españoles *tan depravado estilo* en su *Agudeza y arte de Ingenio*. (Sebold 2008, p. 162; énfasis del Autor)

Es el mismo Gracián quien desdeña el mal gusto señalando que «un mal gusto todo lo desazona [...]. Extremada elección la de la abeja, y qué mal gusto el de una mosca, pues en un mismo jardín solicita aquella la fragancia y esta la hediondez» (Egido 1997, p. 241). Empero, luego descubre la capacidad del gusto para contravenir sus propios principios y renovarse, según se menciona en la tercera crisis de la primera parte de *El Criticón*: «redimen esta civilidad del gusto los sabios con hacer reflexiones nuevas sobre perfecciones antiguas, renovando el gusto con la admiración» (Cantarino 1998, p. 87). Esta renovación del gusto mediante su contraparte disgusta al buen gusto y, a su vez, en tanto disgusto, renueva el gusto. La repudiada concepción del mal gusto es encarnada en *El Discreto* por Momo: «una cosa es ser Momo de mal gusto, pues se ceba en lo podrido; otra cosa es un integérrimo Catón, finísimo amante de la equidad» (Egido 1997, p. 315); ésta adquiere una renovación estética al privilegiarse el deleite en desmedro del decoro, como bien constataron Cervantes, Turia, Lopes da Veiga, Suárez de Figueroa, Barreda, Polo de Medina, Enríquez de Guzmán, el Fénix, Tirso y Calderón (cfr. Díez Borque 1992) con quienes conviene Gracián con su representación de cuerpos grotescos en *El Criticón*.

4 Consideración final

¿Por qué ocurre esto en una novela del adalid del concepto del buen gusto? ¿Por qué nos presenta Gracián esta imagen del cuerpo? La respuesta a estas preguntas requiere que se plantee un nuevo enfoque que atienda a la *varietas* y mitigue el *decorum*, tal y como se subraya en la *Agudeza*: «No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato» (Peralta et al. 2004, p. 26). No cabe duda que la primerísima opción es estética y no epistémica.

De esta desatención de la verdad en beneficio de lo estético proviene el impulso que conduce a Gracián a representar cuerpos bizarros, cuerpos mutilados o segmentados, cuerpos proteicos, cuerpos segundos o, en suma, cuerpos grotescos. Todo lo cual abona en favor de una concepción literaria que, y esto es lo importante, se aleja del gusto o buen gusto como principio rector y abre paso a una innovadora poética del disgusto, cuya especificidad y dinamicidad como categoría estética así como su plasmación literaria en *El Criticón* provienen, como he querido mostrar, de la misma concepción de la belleza clásica, del decoro y del buen gusto.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Batlloori, Miquel (1996). *Baltasar Gracián i el Barroc*. València: Climent.
- Blanco, Emilio (ed.) (1993). *Gracián, Baltasar: Obras completas*, vol. 2. Madrid: Turner.
- Bonilla, Adolfo (1918). «Un manuscrito inédito del siglo XVII con dos cartas autógrafas de Baltasar Gracián». *Revista crítica hispano-americana*, 2 (3), pp. 121-135.
- Cantarino, Elena (ed.) (1998). *Gracián, Baltasar: El Criticón*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Diez Borque, José María (1992). «Lope de Vega y los gustos del ‘vulgo’». *Teatro*, 1, pp. 7-32.
- Durán, María de los Ángeles; Lisi, Francisco (eds.) (1992). *Platón: Diálogos*, vol. 6. Madrid: Gredos.
- Egido, Aurora (ed.) (1997). *Gracián, Baltasar: El Discreto*. Madrid: Alianza.
- Egido, Aurora (2001). *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gorsse, Odette; Jammes, Robert (1988). «La *Crítica de Reflexión* de Lorenzo Matheu y Sanz. Edición, índice y notas». *Criticón*, 43, pp. 73-188.
- Grayson, Cecil (1972). *Alberti, Leon Battista: On Painting and on Sculpture*. London: Phaidon.
- Ilie, Paul (1971). «Gracián and the Moral Grotesque». *Hispanic Review*, 39, pp. 30-48.
- Joukovsky, Françoise (éd.) (1993). *Rabelais, François: Pantagruel*. Paris: Flammarion.
- Kreutzer, Ingrid (Hrsg.) (2003). *Lessing, Gotthold E.: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Ingrid Kreutzer. Stuttgart: Reclam.
- Menninghaus, Winfried (2003). *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*. Albany (NY): State University of New York Press.
- Pelegrín, Benito (2010). «Del cuerpo antitético al cuerpo sintético en *El Criticón*. De la ficción a la ciencia y ciencia ficción». En: Neumeister, Sebastian (ed.), *Los conceptos de Gracián*. Berlín: Frey, pp. 173-192.
- Peralta, Ceferino et al. (eds.) (2004). *Gracián, Baltasar: Agudeza y arte de ingenio*. 2 vols. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Pohlenz, Max (1965). «Τὸνρέπων: Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes». In: *Kleine Schriften I*. Hildesheim: Olms, pp. 100-139.
- Sánchez-Blanco, Francisco (1989). «Los comienzos de una estética del gusto español en el Renacimiento». *Revista de Literatura*, 51 (102), pp. 395-409.
- Schröder, Gerhart (1966). *Baltasar Gracián's 'Criticón'*. München: Fink.
- Sebold, Russell P. (2008). *Ignacio de Luzán: La poética*. Madrid: Cátedra.

La presencia de las piedras preciosas en los libros de caballerías a la luz del lapidario de Gaspar de Morales

Tomasa Pastrana Santamarta
(Universidad de León, España)

Abstract Books of chivalry can be considered the most successful narrative genre of the 16th century, as is evidenced by the large number of works, the many translations into other languages and the numerous editions. Although their plots are fictional, the ideas conveyed are a reflection of their time, customs and beliefs. The aim of this paper is to analyze the extent to which the presence of gemstones in these works is faithful testament to the interest in sciences and nature so specific to humanists of the period. I use a contemporary work by Gaspar de Morales, *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*, so as to compare its content with that found in chivalric romances. My goal is to provide a list of gemstones mentioned in these works, in regards to wardrobe, arms, jewels and ornamentation, so as to analyze their use against contemporaneous beliefs regarding their characteristic properties.

Sumario 1 Introducción. – 2 Listado de piedras preciosas. – 2.1 Rubíes, carbunclos, balajes. – 2.2 Diamantes. – 2.3 Cristal. – 2.4 Zafiro. – 2.5 Turquesa. – 2.6 Perlas, aljófar. – 2.7 Esmeraldas. – 2.8 Topacio. – 2.9 Jaspe, mármol y alabastro. – 2.10 Piedra imán y teamedes. – 2.11 Varias. – 3 Información sobre las piedras. – 3.1 Tamaño. – 3.2 Forma. – 3.3 Origen. – 3.4 Propiedades. – 3.5 Brillo. – 3.6 Color. – 4 Conclusión.

Keywords Gemstones. Chivalric romance. Jewels.

1 Introducción

El interés renacentista por el estudio y conocimiento de la naturaleza propicia la aparición de misceláneas y obras eruditas que recopilan el saber de autores clásicos. El estudio de plantas, animales y minerales, potenciado especialmente por el descubrimiento de nuevas geografías, hace revisar con ojo crítico el conocimiento existente y se plantean cuestiones en torno a las piedras tales como conocer cuáles son sus propiedades, procedencia, etc. Esta inquietud científica, que se despierta en muchos autores, forma parte del sentir del momento, por ejemplo Cornelio Agrippa, archivero-historiógrafo de Carlos V, fue acusado de hereje por su obra *De occulta philosophia*, en la que hablaba de los poderes de las piedras preciosas. Se

sabe, igualmente, que el emperador era muy aficionado a las piedras y que su hijo Felipe II, aunque más inclinado hacia las reliquias, poseía varias y no rechazaba su uso médico.¹

Dado que los libros de caballerías no son ajenos a las preocupaciones de su época, sería lógico pensar que este interés por las piedras preciosas pudiera asimismo recogerse en sus páginas. No hay que olvidar que Gonzalo Fernández de Oviedo, autor de *Historia general y natural de las Indias*, escribe también el *Claribalte* en 1519; o que el autor de *Olivante de Laura*, Antonio de Torquemada, cuenta con una obra titulada *Jardín de flores curiosas* en la que revisa el estado de las piedras.² Gaspar de Morales, en 1598, entrega a la imprenta *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*, un tratado sobre los minerales que no fue eximido de entrar en la lista de libros prohibidos en 1607, a pesar de estar dedicado a la Virgen del Pilar, ella misma colocada sobre una columna de piedra. Esta obra, impresa en 1605, el mismo año en que se publica el *Quijote*, es el único lapidario conocido escrito en España en esta época; en él se ofrece una revisión de las ideas de autores de la antigüedad, que se glosan añadiendo información. Apoyándome en esos datos, este artículo ofrece una panorámica general con respecto al número y características de las piedras preciosas presentes en dicho género. Puesto que se trata de una primera incursión en este tema, el corpus de estudio que se ha tenido en cuenta para este análisis es todavía escaso.³

2 Listado de piedras preciosas

Alfonso X señala en el prólogo al *Lapidario* cómo Aristóteles, en una obra que no se conserva, hizo un listado de setecientas piedras; la propia obra de Alfonso X reúne más de trescientas; y la obra de Gaspar de Morales habla de más de cien. Por ello, no sería descabellado pensar que en los libros de caballerías su número fuera también numeroso; sin embargo, nada más lejos de la realidad: apenas sobrepasan la decena, hablando a grandes rasgos.⁴ Esto podría deberse a que las piedras recogidas en los lapidarios destacan por sus propiedades médicas, curativas o preventivas,

1 Guido Gregorietti (citado en Horjaco Palomero, p. 350) comenta cómo tomó un brebaje a base de jacinto dos días antes de su muerte.

2 Sin embargo, hay pocas referencias a los minerales en su obra, a excepción del oro.

3 Las limitaciones de espacio me impiden tratar ahora las funciones de las piedras preciosas, a pesar de que fueron señaladas brevemente en la comunicación.

4 Es una declaración que se basa en las obras analizadas para este estudio: *Valerían de Hungría* (1540), *Belianís de Grecia* (1545), *Esplandián* (1510), *Floriseo* (1516), *Guarino Mesquino* (1512), *Lepolemo* (1521), *Trapisonda* (1513), *Claribalte* (1519), *Reymundo de Grecia* (1524), *Olivante de Laura* (1564), a excepción del *Baldo* (1542), donde el número es

mientras que las que aparecen en los libros de caballerías suelen destacar principalmente por su belleza; en efecto, las piedras preciosas que los reyes muestran en los retratos de la época son esmeraldas, perlas, rubíes y diamantes.

El gusto por lucir joyas era algo común no sólo entre los nobles sino también entre las personas de cualquier condición social y, al igual que ocurría con los tejidos, su uso estaba legislado. Sempere y Guarinos indica cómo Felipe II otorgó una pragmática en 1565 por la que prohibió la compra de alhajas a los criados (1973, p. 87). Es lógico pensar que si incluso las pieles preciosas eran objeto de falsificaciones, también lo serían las piedras.⁵ Tan perfeccionadas estaban estas técnicas que Gaspar de Morales lamenta «ay gran cantidad de Esmeraldas y Topacios falsos en España, que apenas se hallará uno verdadero» (1977, p. 181), y advierte cómo incluso a los expertos les resulta difícil distinguirlas «si sean Orientales, o Occidentales, y assi mismo si sean hechas por arte alquímica, o natural» (p. 179). Añade como anécdota que Felipe II prohibió a un lapidario, que había fabricado en su presencia una esmeralda, el ejercicio de su profesión. También en los libros de caballerías existen referencias a esta práctica: el autor del *Baldo* denuncia «Házese también el vidrio de diversas colores que imita a zafiros y a otras muchas piedras» (Gernert 2002, p. 57).

A continuación se presentan las piedras preciosas mencionadas en los libros de caballerías analizados, aunque lo habitual es que se haga referencia a ellas sin indicar su nombre concreto.

2.1 Rubíes, carbunclos, balajes

Se incluyen estos tres nombres bajo el mismo epígrafe porque hacen referencia a la misma piedra. Al hablar de rubíes y carbunclos Gaspar de Morales señala: «solo el Rubi merece nombre de Carbuco, porque ultra de ser tan hermoso, y mas que las demás piedras, y mas resplandeciente, tiene mas virtudes que todas ellas» (Ruiz Sierra 1977, p. 273). De hecho, el capítulo que le dedica lleva por nombre 'Del Carbuco'. El *Diccionario de autoridades* señala que hay quienes piensan que se trata de la misma piedra, aunque no es categórico, pues indica además que se trata de una «piedra preciosa mui parecida al rubí»;⁶ concede que pueda tratarse

inmensamente superior. Algunas de estas obras fueron reeditadas hasta finales de siglo. Excepto para *Baldo*, *Olivante* y *Valerían*, se usan los manuscritos digitalizados por Ivy Corfís.

5 Pastoureau indica que se ahumaban las pieles de conejo o zorro para imitar la marta cibelina (2008, p. 92).

6 *Diccionario de Autoridades*, s.v. «carbuco» [online]. URL <http://web.fr1.es/DA.html> (2017-05-01)

de otras piedras como ‘antraces’, ‘carbones’ o ‘pyropos’, o bien, que su resplandor se deba a un animal que habita en su interior.⁷ Gaspar de Morales no hace referencia a los ‘balajes’, pero sí aparecen mencionados en los libros de caballerías como sinónimo de rubíes. El *Diccionario de Autoridades*, bajo la entrada de ‘rubí’, señala la existencia de dos tipos: el espinel, de color brasa y el balaje, de color rosa encarnada, o en términos más actuales, rojo sangre y rojo vino respectivamente. Gaspar de Morales recurre a la tradición e indica que, ya para San Isidoro y Plinio, esta piedra «tiene el principado, magestad, y señorío entre todas las piedras ardientes de color» (Ruiz Sierra 1977, p. 271), y añade que los caldeos la consideran sagrada, dando muestra de un pensamiento mágico más que religioso, algo que, sin duda refleja el sentir del momento y que posteriormente contribuirá a la prohibición de la obra. Termina indicando quiénes poseen una piedra de tales características: el rey Felipe II, el Papa en su tiara y una almohada que luce la virgen el día de la Asunción, es decir, se trata de una piedra que sólo puede tener cabida en el ámbito de la corte celestial o terrenal, que viene a ser lo mismo. Igual que el rubí sobrepuja a las demás piedras, así el rey o Dios domina sobre el mundo. En los libros de caballerías, la lucen personajes nobles y poderosos, destaca su uso en joyeles, prendas o armas y aparece citada como ‘balaje’, ‘rubí carbuncló’ o ‘carbuncló’: (*Lepolemo*, p. 557), (*Guarino*, p. 307), (*Belianís*, p. 345, p. 502), (*Floriseo*, p. 675), (*Trapisonda*, p. 709).

2.2 Diamantes

Los diamantes ocupan también una posición privilegiada, son el equivalente al rubí en piedra sin color y su alta estima deriva de su indestructibilidad. Esta incorruptibilidad y permanencia les convierte en una piedra preciosa con más valor que el oro, dice Gaspar de Morales: «cierto es que tiene mas valor, y estima, acerca de todos los lapidarios, que el oro, porque no ay cosa que le empezca, ni pueda corromper» (Ruiz Sierra 1977, p. 277). Hace una revisión erudita de textos que usa sin reparos, aunque le lleven a contradecirse: indica cómo la sangre de cabrón puede destruirlo. Le atribuye propiedades mágicas usando como autoridad a San Agustín en *La ciudad de Dios*, quien refería cómo neutraliza el poder de la piedra imán por antipatía. Gaspar de Morales, quizás preocupado por estas conclusiones, intenta legitimar su obra indicando, otra vez, que el propio rey posee algunas de estas piedras preciosas. En los libros de caballerías, el diamante suele aparecer adornando joyeles, prendas, incluso elementos

⁷ De esta creencia hay muestra en el siglo XIV, en el *exemplum* CCXLVII del *Libro de los ejemplos por a. b. c.*, aunque el gusano de su interior no aumenta, sino que disminuye, el valor de la piedra.

arquitectónicos en construcciones fantasiosas dentro del universo de la obra: (*Claribalte*, p. 103), (*Reymundo*, p. 8).

2.3 Cristal

El cristal, conocido hoy en día como cristal de roca o cuarzo, es una piedra que podría confundirse con el diamante a primera vista. Gaspar de Morales apunta «el Cristal es mas claro, y nace sexangulado, el Diamante mas obscuro, y algunas vezes nace con una costra de materia, no tan perspicua, que ay necessidad de quitarsela» (Ruiz Sierra 1977, p. 278) y revisa las opiniones de la época que la consideran agua petrificada, hielo helado. Indica su asociación simbólica con Dios por su blancura y resplandor «ningun color ay mas eficaz para sinificar a Dios, que el color blanco, aqueo, cristalino: por lo qual ponemos el Cristal, por ser de tan inestimable valor, y tan agradable vista a los hombres» (p. 353), idea que reitera al indicar cómo «El Rey nuestro señor tiene una Cruz de Cristal de mucho valor en San Lorenzo el Real en el Escorial, monasterio de frayles Geronimos» (p. 253). En los libros de caballerías el cristal no se utiliza para adornar prendas, joyas u otros objetos sino como un material para construir palacios o mobiliario: (*Valerían*, p. 629).

2.4 Zafiro

Gaspar de Morales explica que esta piedra, de color azul claro, sereno como el cielo, y que emite de sí fulgor, es muy valorada por su hermosura, por lo que no requiere tallarse. Siguiendo lo dicho por otros muchos autores, apunta que sólo es propia de la realeza: «*Saphiri species digitis aptissima Regum*» (Ruiz Sierra 1977, p. 225). Pone en duda las palabras de Alberto Magno que le atribuye la virtud de atraer el hierro, cual piedra imán. En los libros de caballerías, aparece adornando prendas o piezas de joyería: (*Valerían*, p. 234).

2.5 Turquesa

Aunque, como indica Horcajo Palomero (1977, p. 350), Carlos V sentía una especial predilección por esta piedra, que formaba parte de anillos y amuletos suyos en una época en que la magia y la religión parecían convivir, no es la turquesa una piedra a la que se le asigne un valor extraordinario en los lapidarios, de hecho Gaspar de Morales llega a hablar de ella en los siguientes términos: «nuestra vulgar Turquesa» (Ruiz Sierra 1977,

p. 235).⁸ Añade, en el capítulo dedicado a ella, que su nombre deriva de su lugar de procedencia, Turquía. En los libros de caballerías no abunda, pero sí la encontramos adornando ídolos paganos, en directa referencia a su asociación con la morisma: (*Olivante*, p. 139).

2.6 Perlas, aljófar

Las perlas, junto con el coral, considerado piedra preciosa a pesar de su origen orgánico, aparecen en los lapidarios. Gaspar de Morales cuestiona la opinión de Plinio respecto a ellas aunque sin ser capaz de determinar su naturaleza, atribuye su coloración a la influencia de los planetas y cree que se cosechan todos los años en agosto. Señala su amplio uso para la ornamentación pues son «adorno de los Reyes, y Príncipes, y de las señoras damas» (Ruiz Sierra 1977, p. 268). De hecho, es la piedra preciosa que más veces aparece mencionada en los libros de caballerías embelleciendo vestidos, paños, armas, joyas, etc. hasta el punto de llegar a crear frases fosilizadas del tipo 'sembrado de perlas'. El término aljófar, refiriéndose a perlas pequeñas e irregulares también es frecuente: (*Belianís*, p. 624), (*Esplandián*, p. 515), (*Claribalte*, p. 34), (*Valerían*, p. 232), (*Floriseo*, p. 537).

2.7 Esmeraldas

Gaspar de Morales ofrece una retahíla de textos y autores que hablan de las propiedades de esta piedra, a la vez que intercala excursos sobre otros temas. Señala, siguiendo a Alberto Magno, que «sirve contra todas las artes mágicas» (Ruiz Sierra 1977, p. 233) e indica cómo de esta piedra fue el plato en que Cristo tomó su última cena. Su mención no es frecuente en los libros de caballerías, quizás porque, al igual que el topacio, era objeto de muchas falsificaciones y esto podría hacer disminuir su importancia como marcador de poder: (*Valerían*, p. 232), (*Esplandián*, p. 460).

2.8 Topacio

Pocos datos aporta Gaspar de Morales sobre esta piedra, que tampoco frecuenta los libros de caballerías, y que destaca principalmente por sus propiedades curativas. Indica cómo su nombre deriva de la isla Topacion,

⁸ Gaspar de Morales no atribuye a la turquesa propiedades contra las caídas de caballo, aunque Horcajo Palomero las señala en su artículo.

en el Mar Bermejo, donde se encontró el primero; aunque hay que apuntar que en esta isla del Mar Rojo en realidad hay olivina, piedra de gran parecido: (*Trapisonda*, p. 296).

2.9 Jaspe, mármol y alabastro

Agrupo estas piedras bajo el mismo epígrafe porque en los libros de caballerías suelen emplearse principalmente para los muros y suelos de construcciones suntuosas o para pequeños objetos cotidianos. Suelen aparecer asociadas con una realidad opulenta e incluso irreal, fuera del mundo ordinario. Gaspar de Morales aclara la confusión que existe respecto al jaspe, por sus distintos colores y orígenes, concluye que la auténtica es verde y con máculas rojas, y apoya su afirmación citando a uno de sus ilustres poseedores «el Rey nuestro Señor», que posee una «del grandor de una granada pequeña» (Ruiz Sierra 1977, p. 221). Nada dice del mármol y del alabastro indica quiénes hablan de él y las propiedades que le atribuyen, destacando su uso para la fabricación de vasos: (*Baldo*, p. 58), (*Guarino*, p. 356).

2.10 Piedra imán y teamedes

Aunque hoy en día nadie consideraría el imán una piedra preciosa, en todos los lapidarios hay espacio para ella, pues sus virtudes la hacían encontrarse entre las más sorprendentes de la naturaleza por atraer el hierro. Este comportamiento hace pensar que tenga vida, e incluso el filósofo Tales, «que no hallando otra salida para sus milagros, vino a decir que tenía anima, como refiere Aristóteles 1, de anima. cap. 2» (Ruiz Sierra 1977, p. 378). El poder de atracción de esta piedra llevaba a creer que hubiera otras de similares propiedades, como recoge Gaspar de Morales en varios comentarios a lo largo de su obra. Siguiendo la máxima hermética propia de su tiempo, que atribuye las virtudes de cualquier elemento en la tierra a una influencia de las estrellas, nuestro autor concluye que el comportamiento de la piedra imán se debe a la influencia que sobre ella ejerce la estrella polar. En los libros de caballerías, esta piedra no se menciona con intenciones estéticas, sino para mostrar el poder que cualquier elemento natural posee y cómo quienes, a través del estudio llegan a conocer sus propiedades, pueden hacer buen o mal uso de ellas. En esta época, tan creíble era que el imán atrajera el hierro como que la esmeralda neutralizara los encantamientos. En *Guarino*, sirve para condenar el espíritu de engaño propio de la religión de Mahoma y la ignorancia de sus seguidores, se menciona cómo éstos consideran milagro lo que verdaderamente tiene una explicación científica: que una caja de hierro flote dentro de la mezquita atraída por la fuerza

magnética (pp. 270-271). Incluyo en este epígrafe la piedra teamedes, la rival del imán, como dice el *Baldo*, pues tiene la propiedad de repeler el hierro. Gaspar de Morales habla en los mismos términos de ella: «Yo vi una piedra Iman, que expelia el hierro, y le echava de si, es una piedra, que se llama Theamide, y viene de Etiopia, y tiene esta virtud de expeler el hierro, y es Iman» (Ruiz Sierra 1977, p. 279).

2.11 Varias

Bajo este título agrupo las piedras que aparecen exclusivamente en el *Baldo* en la descripción de una cueva donde, dice uno de los personajes, se practicó la alquimia. Recordando a un lapidario, se ofrece un listado de piedras, que comienza en orden alfabético y que posteriormente se convierte en aleatorio. La mayoría de estas piedras ya están recogidas en el *Lapidario* de Alfonso X, excepto la piedra filosofal, piedra que también aparece en otros libros de caballerías como *Guarino* (p. 446). La mención de estas piedras obedece al interés humanista por la alquimia, así como al afán didáctico del traductor-adaptador del *Baldo* castellano, que convierte la obra en un compendio de erudición renacentista. Aunque, en realidad, su intención última es criticar la alquimia, pues es fruto de la codicia del hombre y sólo puede llevar a la destrucción. Las piedras citadas, con sus correspondientes descripciones físicas y propiedades, son más de cuarenta: acates, acopis, alabastrite, androdamas, asbestis, aspisates, atizone, afitone, apistos, balanite o balax, bratachites, belo, bucardia, broncia, ceramides, calaís, croculla, calafenos, chalazia, ceraunia, esmeralda, carcinia, echites, scarites, hieracites, geranites, egoptalmo, licoptalmo, cimea, drutes, narcissite, astrapia, flegetonite, antracitides, crocia, rodite, calcite, etites, taos, celidonia, mirmerites, cantaria, escorpites, piedra imán, teamedes (cfr. Gernert 2002, pp. 55-57).

3 Información sobre las piedras

Las menciones a piedras preciosas en los libros de caballerías pueden verse acompañadas de comentarios referentes a las siguientes cualidades externas.

3.1 Tamaño

Algunas descripciones, con afán de encarecer una joya, aportan información sobre el calibre de las piedras preciosas recurriendo a adjetivos como 'grueso' o a comparaciones con elementos propios de la vida cotidiana

más popular. El propio Gaspar de Morales, en su obra, hace uso de comparaciones poco ortodoxas para ser empleadas en gemología como «del grandor de un huevo de paloma pequeño» (Ruiz Sierra 1977, p. 281). En los libros de caballerías leemos comentarios del mismo cariz: se las compara con avellanas (*Floriseo*, p. 496), cerezas (*Florindo*, p. 217), dedos (*Baldo*, p. 55), nueces (*Trapisonda*, p. 92), bellotas (*Belianís*, p. 642).

3.2 Forma

La minuciosidad del autor en las descripciones puede llevarle a informar sobre la manera en que se presenta el mineral. Así, se habla de piedras ‘labradas’, queriendo decir con esto que están talladas con distintas formas. Gaspar de Morales señala cómo algunas piedras como el diamante pueden utilizarse para «labrar otras piedras preciosas, como son, Esmeraldas, Safiros, y otras muchas» (Ruiz Sierra 1977, p. 284). Esta práctica se advierte en *Valerían* (p. 57) o *Esplandián* (p. 602).

3.3 Origen

Aunque las piedras preciosas son las creaciones más perfectas de la naturaleza, aquellas provenientes de oriente sobresalen en belleza, pues se considera que es el calor de la tierra lo que les confiere hermosura. Gaspar de Morales recuerda la anécdota de cómo el emperador enterró unas esmeraldas «para que tomassen calor, y llegassen a devida madurez» (Ruiz Sierra 1977, p. 231). De este modo, y considerando que el sol nace en oriente, tiene que ser en esas tierras donde se engendren las mejores piedras, por eso en los libros de caballerías son las más preciadas: (*Floriseo*, p. 70), (*Belianís*, p. 128). Se pueden ver también referencias esporádicas al lugar específico del que proceden las piedras: Arabia, Arcadia, etc. (*Baldo*, p. 55).

3.4 Propiedades

Los libros de caballerías atribuyen propiedades mágicas o milagrosas a las piedras preciosas que adornan las armas y joyas de los personajes, existen piedras que libran de morir desangrado, de sufrir envidias o desamor (*Reymundo*, p. 44). Esto es un reflejo del pensamiento de la época que las considera suministradoras de ayuda, ya Gaspar de Morales indica que «muchos fueron los fines por los que Dios crió las piedras preciosas» (Ruiz Sierra 1977, p. 154), de entre los que destaca sus propiedades medicinales y preventivas.

3.5 Brillo

La luminosidad es la propiedad física más sobresaliente que distingue a las piedras preciosas de cualquier otra creación terrenal. Gaspar de Morales comenta que tienen «un resplandor, una claridad, y luz tan grande, que parece participan de la luz y claridad de los cuerpos celestes» (Ruiz Sierra 1977, p. 151), y señala este rasgo como prueba para determinar si una piedra es falsa o no. Los libros de caballerías recogen numerosísimas referencias a esta cualidad: (*Esplandián*, p. 395), (*Olivante*, p. 280), (*Belianís*, p. 590).

3.6 Color

Aunque en ocasiones se incurre en pleonasmos al hablar de ‘rubíes rojos’, lo habitual es que las menciones al color sirvan para conseguir un efecto estético cuando no interesa mencionar, o no se conoce, el nombre de una piedra en concreto. Las armas de Valerián son blancas y por eso, la piedra de su espada va a juego (p. 307), el suelo de una estancia es de piedras blancas para crear un contraste al caer en ellas sangre (*Esplandián*, p. 44). En otros momentos, las descripciones responden a un interés más científico y se busca la exactitud de los colores con matices precisos que remedan a la naturaleza pues recuerdan al ojo del lobo o de cabra, al mar, a la cola de pavón, etc. (*Baldo*, p. 56).

4 Conclusión

La obra de Gaspar de Morales, *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*, da muestra de cómo la naturaleza, en todas sus manifestaciones, se interpretaba como un elemento influyente en la actividad humana. En sus páginas, se recoge la herencia de los autores más influyentes y sus ideas con respecto a las piedras, desde una posición revisionista y ofreciendo referencias contemporáneas. Estas inquietudes del momento no pueden sino encontrarse también presentes en los libros de caballerías, que no son ajenos a las creencias de su tiempo. La presencia de piedras preciosas es un rasgo común a todos ellos y no obedece a criterios estilísticos o estéticos de un autor en particular, sino que ha de entenderse como un rasgo definitorio de este género, reflejo de una época que se articula uniendo ciencia, magia y religión de forma indisoluble, y donde las piedras preciosas se consideran, por su belleza y escasez, dentro de las creaciones extraordinarias de la naturaleza. Las piedras preciosas, incluyendo aquí las que no parecen tal hoy en día, tienen cabida en estas obras, y por su capacidad de simbolizar el poder terrenal y el divino, los sentimientos, las creencias mágicas y lo extraordinario, ofrecen un nuevo prisma desde el que contemplar los libros de caballerías.

Bibliografía

- Corfis, Ivy (ed.) (2005). *Corpus of Hispanic Chivalric Romances: Text and Concordances* [CD-Rom]. 2 vols. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies. Spanish Series 134.
- Duce García, Jesús (ed.) (2010). *Clemente, Dionís de: Valerián de Hungría*. Edición comentada de Jesús Duce García. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Gayangos, Pascual (1860). *Sánchez de Vercial, Clemente: Libro de los exemplos por a. b. c*. En: de Gayangos, Pascual (ed.), *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, vol. 22. Madrid: Rivadeneyra, pp. 447-542.
- Gernert, Folke (ed.) (2002). *Baldo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Horcajo Palomero, Natalia (1977). «Carlos I y los amuletos de turquesas». *Goya*, 138, pp. 350-353.
- Muguruza, Isabel (ed.) (1997). *Torquemada, Antonio de: Don Olivante de Laura*. Madrid: Biblioteca Castro.
- Nasif, Mónica (2011). «Magia y astrología en la literatura caballeresca castellana: el derrotero de una aproximación al tema». Em: Mongelli, Lênia Márcia (ed.), *De cavaleiros e cavalarias: Por terra de Europa e Américas*. São Paulo: Humanitas, pp. 475-482.
- Pastoureau, Michel (2008). *Negro, historia de un color*. Madrid: 451 Editores.
- Rodríguez Montalvo, Sagrario (ed.) (1981). *Alfonso X: Lapidario*. Madrid: Gredos.
- Ruiz Sierra, Juan Carlos (ed.) (1977). *Morales, Gaspar de: De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*. Madrid: Editora Nacional.
- Sempere y Guarinos, Juan (1973). *Historia del Luxo y de las leyes suntuarias de España*. Madrid: Atlas.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Perder el rucio, recuperar las mulas... Asuntos sensibles en Cervantes

Donatella Pini

(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract Donkeys, asses, and mules in Cervantes's *Exemplary Novels* and in *Don Quixote* emerge from this short analysis not as invariable topics or static symbols, but as unstable figures performing in a dynamic way, both within and without the narrative plot. The observation of their kinetic appearances seems to be productive for the identification of distinguishing features in Cervantes's narrative texture.

Keywords Cervantes. Quijote. Novelas ejemplares. Donkey. Dynamism. Symbolism.

El hecho de que el deseo de Avendaño por la bella Constanza se despierte a partir de indicios captados de soslayo en una conversación entre mozos de mulas, por así decirlo *on the road*, es el resorte con el que Cervantes engancha al lector de *La illustre fregona*¹ sin permitirle abandonar la lectura antes que la trama de la novela llegue a su desenlace.

El mozo que viene de Toledo le sugiere a su compañero que esta vez no se aloje donde solía parar anteriormente, sino que vaya a la venta del sevillano porque allí está una fregona hermosísima; para cuya alabanza aprovecha las referencias naturales de su oficio imaginando dotarla con dos «mulas rucias» en el caso – improbable – de conseguirla por mujer: «En las dos mulas rucias que sabes que tengo más, la dotara de buena gana si me la quisieran dar por mujer».

Y es a partir de este momento cuando en el corazón del joven caballero se clava una esquirra: una curiosidad en el aire, una suerte de súbito amor 'de oídas' que, una vez en la venta, no hará sino reforzarse estimulado por el carácter huidizo de la misma figura femenina. Una figura que, como se ha subrayado (cfr. Barrenechea 1964), se distingue del ambiente ruidoso, vulgar y chabacano que la rodea por su recato y su silencio, es decir por sustracción. Un imposible, podríamos decir, ya que el hecho de ser moza de mesón sería de por sí un indicio de infamia (hipótesis adelantada, y

1 Las referencias a las *Novelas ejemplares* están sacadas de la edición sinóptica Cervantes (2010).

negada a la vez, por el oxímoron del título). El mozo de mulas rozado apenas durante el camino tilda la moza de «zahareña como villana de Sayago»; luego otro mozo de mulas, Barrabás, empleará el mismo adjetivo asimilándola explícitamente a una mula («melindrosa y zahareña como una mula de alquiler»).

Yo me pregunto si es más el binomio, que une en sí la castidad (afirmada) y la 'lubricidad' (aludida mediante la equiparación con la mula) lo que imanta al joven burgalés, o la manera oblicua y aparentemente casual con que se alude al personaje: si en el deseo de emprender con ella una historia de amor entra más el binomio tradicional de *humanitas* y *feritas* - evocado por Guillemont y Requejo Carrió (2007) a propósito del asno en general - o la ligereza y movimiento que la novela misma adquiere - «dinamismo de la vida en marcha» subraya Ana María Barrenechea (1964, p. 200) - gracias a la mención que da vida tan de repente al personaje de la fregona. Sería injusto, e inapropiado a mi modo de ver, liquidar esta articulación narrativa aplastando sin más a la pobre mula con su pesada carga simbólica tradicional; esto significaría desdibujarla en tanto ingrediente particular de este texto preciso, ignorando el especial encanto que se desprende del esbozo delineado por el mozo de mulas; porque es gracias a este retal narrativo como la flecha amorosa se clava en el corazón del joven caballero al unísono con la curiosidad despertada en el lector: anhelos destinados ambos a calar hondo con el aliciente de la ausencia más que con la escasa y diáfana presencia.

De manera opuesta, pero parecida, es decir rápida y resuelta, el narrador omnisciente, para contar las aventuras de los dos jóvenes protagonistas, decide deshacerse del personaje del mayordomo de Avendaño y Carriazo montándolo sobre su mula y haciéndolo desaparecer para siempre del horizonte del lector.

Quedó Pedro Alonso suspenso en leyendo la epístola, y acudió presto a su valija, y el hallarla vacía le acabó de confirmar la verdad de la carta, y luego al punto, en la mula que le había quedado, se partió a Burgos a dar las nuevas a sus amos con toda presteza, porque con ella pusiesen remedio y diesen traza de alcanzar a sus hijos. Pero de estas cosas no dice nada el autor de esta novela, porque así como dejó puesto a caballo a Pedro Alonso, volvió a contar de lo que les sucedió a Avendaño y a Carriazo a la entrada de Illescas.

Se trata en este caso de una forma elíptica que adquiere su sabor y su significación precisamente por la equivalencia implícita que establece entre el hecho de alejarse el personaje montado a caballo de una mula y el de quedar el mismo expulsado fuera de la diégesis por parte del narrador omnisciente. Cuanto más breve es el comentario, más fuerza adquiere en la economía narrativa: de manera análoga quedan asimilados el motivo de las riendas

sueitas sobre el cuello del caballo en el *Quijote* (derivado de la caballerisca), y el imperativo de la libertad del narrar defendido con tanta fuerza por el canónigo (I, 48). Lo que plantea una vez más la asimilación entre el espacio y la *kinesis*² interna al texto, y su función narrativa (Bachelard 1957).

Algo parecido se intuye en filigrana en los desplazamientos desmedidos de los personajes titulares en *Las dos doncellas*: desplazamientos que infringen visiblemente las unidades de tiempo y lugar en esta novela ya que, cuanto más ellas se alejan del pueblo natal, arrastrando a los demás personajes apretados por el ímpetu amoroso, más el mozo de mulas Calvete se encuentra metido en la difícil tarea de recuperar las caballerías que sus dueños abandonan por aquí y por allá durante sus trasiegos. Si por un lado los traslados de Andalucía a Barcelona son el correlato de la furia imperiosa y descabellada del amor 'lascivo', las peregrinaciones hacia el Monserrat y Santiago constituyen por el otro un camino de purificación destinado a llevar a la pacificación final en tierra de Andalucía. Pero esta equiparación simbólica, apuntando por cierto al aleccionamiento moral, no permite apreciar del todo el sabor que se desprende de la lectura de la novela; para la cual Cervantes inventa este personaje del mozo Calvete absolutamente 'inútil' desde el punto de vista de la fábula principal - y en cambio muy útil en la economía del texto - pues atribuye en filigrana a su tentativa mal e imperfectamente llevada a cabo de recuperar mulas una función anticlimática esencial, alejando la novela del canon de la cortesana e hibridándola con cierta atmósfera procaz procedente de la picaresca. Las mulas, por cierto, son un híbrido; aquí la hibridación genérica se produce en el plano sintáctico del texto novelesco, que acaba adquiriendo su maliciosa significación de forma indirecta y alusiva.

Las dos doncellas se portan como andariegas, todo al contrario de cómo debe portarse la doncella noble, para cuya educación todas las prescripciones prevén la decencia y el recato.

Andariegas como la mula del romance evocado en el *Quijote*:³

Por mí - dijo el barbero -, doy la palabra, para aquí y para delante de Dios, de no decir lo que vuestra merced dijere a rey ni a roque, ni a hombre terrenal, juramento que aprendí del romance del cura que en

2 No se ignora, por cierto, la cuantiosa literatura festiva declinada de varias maneras alrededor del tema del asno, y articulada de forma magistral por M.C. Figorilli. Este material, de gran moda en España, Italia y Holanda, contando entre otros con autores como Pero Mexía, el autor de *La pícaro Justina*, Adriano Banchieri y Daniel Heinsius (cfr. Ventura 2015), queda seguramente en el fondo de estos ejemplos cervantinos, cuya peculiaridad modestamente reivindicó pues privilegian figuras asnales captadas de forma sesgada y en movimiento.

3 Las referencias al *Quijote* están sacadas de la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico (1997-2017).

el prefacio avisó al rey del ladrón que le había robado las cien doblas y la su mula la andariega. (*Quijote*, II, 1)

Andariegas como Angélica, sobre la cual Don Quijote expresa a continuación un célebre comentario:

– Esa Angélica – respondió don Quijote –, señor cura, fue una doncella distraída, andariega y algo antojadiza, y tan lleno dejó el mundo de sus impertinencias como de la fama de su hermosura (*Quijote*, II, 1)

Un comentario que empieza en tono moralizante, de censura por la falta de ‘honestidad’ implícita en el terno «distraída», «andariega» y «antojadiza», pero que Don Quijote, como buen lector seducido por el modo de la escritura, abandona en seguida para expresar un aprecio estético por el elipsis practicado por el poeta. Una elipsis tan sugerente como la que acabo de señalar en *La ilustre fregona*, que celebra, a través de Ariosto, la voluntaria y libre elección del narrador:

El gran cantor de su belleza, el famoso Ariosto, por no atreverse o por no querer cantar lo que a esta señora le sucedió después de su ruin entrego, que no debieron ser cosas demasidamente honestas, la dejó donde dijo: Y cómo del Catay recibió el cetro quizá otro cantará con mejor plectro. (*Quijote*, II, 1)

Más y más mulas hay en Cervantes: no solo vivas (y muy vivas y hasta humanizadas) como las que acabo de mencionar, sino también vivas pero destinadas a morir, y tratadas al mismo tiempo con cálculo y compasión (una compasión humanizadora) por los gitanos que en *La gitanilla* intentan desanimar a Andrés para que no mate la suya y que, hábiles como son en este oficio, se ofrecen para maquillarla para que no se reconozca:

– Pues así lo quiere el señor Andrés Caballero – dijo otro gitano –, muera la sin culpa; y Dios sabe si me pesa, así por su mocedad, pues aún no ha cerrado, cosa no usada entre mulas de alquiler, como porque debe ser andariega, pues no tiene costras en las ijadas, ni llagas de la espuela.

Una mula viva, esta (y joven y en buen estado) cuyo destino queda penosamente pendiente del destino del amor de su dueño por Preciosa, a causa de las condiciones que ella severamente le impone:

condiciones rompen leyes [le dicta fieramente Preciosa a su enamorado]: las que te he puesto sabes; si las quisieres guardar, podrá ser que sea tuya y tú seas mío; y donde no, aún no es muerta la mula, tus vestidos están enteros, y de tus dineros no te falta un ardite.

La mula, en efecto, será matada y enterrada para facilitar con su sacrificio el amor de los protagonistas. Destino que supone, o mejor sugiere, cierta intercambiabilidad entre la mula y la gitanilla.

Otra mula, esta sí bien muerta desde su primera aparición, es la que constituye para Don Quijote y Sancho un enigma por descifrar⁴ ya que, tal como la encuentran «en un arroyo caída, muerta y medio comida de perros y picada de grajos [...] ensillada y enfrenada», constituye una pista para buscar al hombre salvaje sospechoso de ser el que la ha abandonado. Dice el cabrero dirigiéndose a Don Quijote:

– Apostaré que está mirando la mula de alquiler que está muerta en esa hondonada. Pues a buena fe que ha ya seis meses que está en ese lugar. Díganme, ¿han topado por ahí a su dueño? (*Quijote*, I, 23)

Y en efecto, por el hilo de la mula, Don Quijote sacará el ovillo de encontrar y poder hablar finalmente con Cardenio: otro loco, célebre doble del caballero manchego, cuyo cuento, intermitente tanto como su locura, le permitirá al protagonista satisfacer, de manera también intermitente, el deseo de conocer su historia, entrelazada además con la de Fernando y Dorotea. Es el efecto dramático producido por la visión del miserable estado de este verdadero icono de la muerte lo que provoca tanto en Don Quijote como en el lector el anhelo por saber más del loco y de su desgracia. Otra mula, por lo tanto, vinculada de manera emocional, empática, con el narrar y su especial manera de evolucionar.

Tres cabalgaduras asnales que aglutinan la empatía de ambos protagonistas (el burlador y el burlado) son las que sostienen la dudosa (o encantada) «princesa» Dulcinea y sus compañeras (*Quijote*, II, 10). La sofisticada y pedantesca disquisición definitoria que vacila entre «pollinos», «pollinas» y después «borricas», complicada luego por la prevaricación idiomática de Sancho («cananeas», corregido por Don Quijote en el correcto «hacaneas» pero adoptado luego por el narrador que vacila entre las visiones del uno y del otro protagonista) y la ulterior discusión si son «hacaneas» o «borricos» o, nuevamente, «borricas», concentra sobre ellas una observación 'doble' que rebota en seguida sobre los tres personajes femeninos en que están clavadas las miradas alternas de Sancho y Don Quijote.⁵ La conflictividad de estas miradas, más la contrastada actitud del caballero y el escudero, acabará provocando los consabidos «corcovos» del

4 Sobre la posible teatralidad del descubrimiento del cojín, del librillo y de la mula de Cardenio, véase Close (1990, p. 21).

5 Con la ulterior complicación de la promesa de Don Quijote a Sancho de darle pronto como premio las crías de tres yeguas que él dice poseer.

cuadrúpedo de 'Dulcinea', causas del célebre resbalón y de la inmediata, acrobática recuperación.

El aspecto 'cinético' de la famosa escena es preponderante. Todo se debe a la velocidad de las cabalgaduras que acaban fundiéndose con las campesinas (fuerza de sus ancas y, más aún, de la metonimia): la una, después de la breve «corridica», salta sobre la pollina con la ligereza de un «halcón» y se planta encima de ella «a horcajadas, como si fuera hombre»; las otras «picaron tras ella y dispararon a correr, sin volver la cabeza atrás por espacio de más de media legua».

Hasta aquí la pincelada del narrador. Pero pronto asistimos a la explosión de entusiasmo de Sancho, que compara la ligereza de 'Dulcinea' con la de «un alcotán» y su pericia con la del «más diestro cordobés o mexicano» por empujar su hacanea, sin espuelas, a la velocidad de una «cebra». Tanto Sancho como el narrador contemplan y celebran la agilidad funambulesca de las tres aldeanas; en cambio, la mirada de Don Quijote se perfila de manera muy distinta expresando toda la decepción y la añoranza de quien ve desaparecer para siempre el objeto de su deseo. El narrador se limita a referir: «Siguiolas don Quijote con la vista» para dar espacio luego a su larga lamentación contra la sádica persecución de los encantadores. Esta mirada añorante expresada tan solo por la forma «siguiolas» condensa toda la amargura por el deseo frustrado mientras el objeto deseado se desvía fugaz hasta perderse en la total elusión.

Empatía y movimiento, juntos, alcanzan aquí un punto álgido favorecido por la 'pose' huidiza de la «amada». Y recuérdese que, gracias a la sublimación del sueño, o del delirio, o del engaño, el caballero la divisará en la cueva de Montesinos (*Quijote*, II, 23) en compañía de sus damiselas «saltando y brincando como cabras» «por aquellos amenísimos campos» y negándose a hablar con él para desaparecer «con tanta prisa, que no la alcanzara una jara».

Los ejemplos que he reunido hasta aquí son, en su mayoría, casos de asimilación festiva de tipo metonímico entre la cabalgadura asnal y el personaje femenino; todos, o casi, relacionados con el movimiento, la impulsividad transgresiva y el capricho de un narrar que se quiere a sí mismo libre y sin trabas. Pero sería imperdonable excluir de esta serie (por cierto semiseria) el caso famoso del rucio perdido por el hecho de no tener nada (o muy poco) que ver con el ámbito femenino. Es verdad que Don Quijote declara la intención (luego fallida) de indemnizarle a Sancho por la pérdida del rucio mediante la «libranza» de unos «pollinos» que podrá obtener después de haber llevado a cabo la embajada a Dulcinea; pero no es esta intercambiabilidad, esbozada apenas, entre lo masculino y lo femenino el elemento distintivo del episodio. En cambio vale la pena subrayar en él la compulsión que caracteriza la larga reflexión, medio burlesca y reiterada en lugares muy distantes del texto, sobre la pérdida

y recuperación del rucio por parte de Sancho. Una compulsión que justamente la elipsis deja sospechar (I, 23-50), reforzada luego por las repetidas oleadas ponderativas sobre el asunto (II, 3, 4, 27). Dejo de lado las famosas interpolaciones (todavía de insegura atribución, que yo sepa) finalizadas a subsanar las lagunas e incoherencias del texto para explicar el 'cómo' (ausente en la *princeps*) ocurrió la pérdida y sucesiva recuperación del animal. Noto en cambio cómo Cervantes trató de colmar a posteriori, y no una sola vez, las omisiones del texto por boca de sus personajes introduciendo nuevos relatos sacados del poema caballeresco italiano. Narraciones que no solo afectan al *discours* sino también a la fábula y a la trama de la novela; y sondean la profundidad de la metanarración apelándose de manera jocosa a la 'culpabilidad' de sujetos fronterizos, 'a caballo' entre lo exterior y lo interior de la diégesis: el «historiador», el «impresor» y hasta el «traductor» (II, 4).

Este rucio entra y sale por el texto escapándose de las manos de su autor, implica y confunde (sin intención, es verdad) no solo a los personajes, sino también a los lectores que, si quieren reanudar los cabos sueltos de la fábula, están obligados a volver atrás y reemprender la lectura; y finalmente desafiando a los filólogos que, para resolver los problemas de la composición de la primera parte del *Quijote*, tienen que medirse con las caprichosas desapariciones y reapariciones del animal y sus arreos. Es un rucio icónico, representativo del contar cervantino: un contar impresionista que no esconde sus lacras, antes bien, cuando se pone a remendarlas, goza él mismo de su propia imperfección. Un gusto, un saboreo cuyas delicias Lope - malvado - se concede también a sí mismo cuando le hace decir al gracioso, en *Amar sin saber a quién*: «Decidnos de ella [la mula]; que hay hombre | que hasta de una mula parda | saber el suceso aguarda, | la color, el talle y el nombre; | o si no dirán que fue | olvido *del escritor*». Y en la escena siguiente le hace considerar: «Heme holgado | que pareciese la mula, | tanto por cumplir con ella | alguna mular memoria, | *como que al fin de la historia* | *no nos pregunten por ella*» (énfasis de la Autora).

Todo esto, para observar de paso, y a modo de *divertissement*, que, en Cervantes, las cabalgaduras asnales no solo acostumbran andar pausadamente, llevando a costas el pesado escudero ora «patriarca» ora gobernador, o una damas de aparatosa montura, no solo aparecen monstruosificadas como cebras o dromedarios bajo el peso de unos frailes lúgubres,⁶ sino que, también, son capaces de cruzar de arriba abajo con la mayor brevedad la entera geografía de España, adquirir la *pose* huidiza de unas ninfas, correr como saetas y jugar al escondite; y, si se da el caso, también volar.

6 Pienso en *Quijote*, I, 8, donde «asomaron por el camino dos frailes de la orden de San Benito, caballeros sobre dos dromedarios, que no eran más pequeñas dos mulas en que venían. Traían sus antojos de camino y sus quitasoles».

Bibliografía

- Bachelard, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: PUF. Quadrige.
- Barrenechea, Ana María (1964). «*La ilustre fregona* como ejemplo de estructura novelesca cervantina» [online]. En: Jones, Cyril A.; Pierce, Frank (eds.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas* (Oxford, 6-11 de septiembre de 1962). Oxford (UK): Dolphin Book Co., pp. 199-206. URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/01/aih_01_1_015.pdf (2017-04-20).
- Cervantes, Miguel de (1997-2017). *Don Quijote de la Mancha* [online]. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Instituto Cervantes. URL: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/> (2017-04-20).
- Cervantes, Miguel de (2010). *Novelas ejemplares. Il Novelliere Castigliano. Novelle* [online]. Ed. sinóptica del texto español y de las trads. de G.A. Novilieri Clavelli y de D. Fontana. Proyecto científico e introducción de D. Pini. Textos al cuidado de C. Castillo Peña y A. Vencato. Padova: Padova University Press. URL: <http://cervantes.cab.unipd.it/nosoloquijote> (2017-04-20).
- Close, Anthony (ed.) (1990). *Cervantes, Miguel de: Don Quixote*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Figorilli, Maria Cristina (2008). *Meglio ignorante che dotto: L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*. Napoli: Liguori.
- Guillemont, Michèle; Requejo Carrió, Marie-Blanche (2007). «De asnos y rebuznos. Ambigüedad y modernidad de un diálogo». *Criticón*, 101, pp. 57-87.
- Ventura, Edoardo (2015). «Introduzione» [online]. In: *La 'Pícara Justina' nella versione di Barezzo Barezzi*. Progetto scientifico di G. Cara e E. Ventura. Testo italiano a cura di E. Ventura. Testo spagnolo a cura di G. Cara. Padova: Padova University Press. URL: <http://picaragiustina.cab.unipd.it/public/res/introduzione.pdf> (2017-04-20).

El barbero como una figura de marginalización en *Don Quijote*

David Reher
(The University of Chicago, USA)

Abstract In *Don Quijote*, the barber occupies a curious role in which his access to lower social classes highlights Don Quijote's own inability to relate to them while, at the same time, his profession as barber is undermined in various ways. To understand the barber's unique position as an intermediary between high and lower classes in the Renaissance, we first must explore a history of the profession, which was, at the time of the text, on the rise despite being dismissed by university-educated doctors. Next, we must separate the barber from the priest who always accompanies him. The two have a complementary partnership in which the priest's authority balances the barber's social know-how, enabling both to mediate on the protagonist's behalf and to succeed where he fails. At the same time, the barber's profession is repeatedly marginalized both directly, as he adopts a beard for the farce that convinces the errant knight to come home, and indirectly, as the two other barbers mentioned in the text are criticized or undermined by the knight. In conclusion, Don Quijote has an unusual interest in adopting the role of barber, which contrasts to his far-more pronounced predilection with knight-errantry.

Keywords Barbers. Marginalization. Popular culture. Priest. Don Quixote.

La relación amistosa entre Don Quijote, el cura y el barbero es uno de los muchos elementos que humanizan la novela y muestra un momento muy particular en la sociedad rural de la época. Aunque no se les ve ejercer su oficio, sabemos, como explica Agustín Redondo, que el barbero es un «personaje de cierta importancia en la vida de la comunidad, en consonancia con el cura y con el representante de la nobleza [Don Quijote] aun cuando ésta corresponda a las capas inferiores de la estratificación nobiliaria» (1990, p. 139). En el presente trabajo intento analizar el personaje del barbero en el *Quijote* como actor dramático: la tensión que surge entre él y el protagonista crea con el protagonista por medio de un socavamiento mutuo; y su relación con el cura como juego entre autoridad y mediación. Aunque parecería que el barbero es un personaje esencial, hay también momentos en los que la narración desplaza esta profesión a la periferia del texto.

Para entender el estado liminar que establecía a los barberos como vínculo entre los estamentos bajos y los altos en la España del Siglo de

Oro, tenemos que explorar la historia de la barbería. En la época había una distinción entre los médicos y los físicos; como afirma Joaquín Fernández García «había un abismo entre médicos y cirujanos, tanto profesional como socialmente» (2005, p. 111). Los primeros recibían su educación en la universidad en latín; los físicos (dentro de los cuales estaban incluidos barberos, cirujanos y sangradores) en cambio, hablaban solo romance. Aunque estos hacían una variedad de trabajos como afeitarse, sangrar y sacar muelas, nunca tenían el mismo nivel de respeto y autoridad de los que disfrutaban los médicos. En su «Enseñanza de la Medicina y la Cirugía», José Luis Peséts sugiere que estas distinciones tenían implicaciones importantes. Los médicos, siendo productos de universidades conservadoras y religiosas, eran representantes de estamentos más altos y así limitaban la presencia de barberos y cirujanos en las cortes reales por medio de la censura de textos médicos y la prohibición de la cirugía junto a otras profesiones marginalizadas, como curanderos y brujas. Los cirujanos-barberos, en cambio, representaban, «la creencia en el progreso, en la posibilidad de mejora» (1994, p. 147), la separación entre la ciencia y la fe, y una actitud de dominio sobre la naturaleza, lo que sustituía el mero servicio a la naturaleza. Como resultado de su exclusión de las cortes, los barberos-cirujanos tenían «más [...] contacto con las realidades que los cambios sociales y económicos van determinando» (p. 146). El barbero trabaja entre la gente: es el vínculo entre el libro y el analfabeto, el pueblo y la corte, y, además, con respecto a sus clientes, la nobleza baja y el campesinado.

La profesión de barbería experimentó una eclosión durante el siglo XVI, la cual presentó una oportunidad de movilidad social. Al principio de este siglo, los Reyes Católicos organizaron las profesiones médicas de forma más rigurosa, provocando la creación de un 'protobarbeirato' que examinaba casos de incompetencia y abuso respecto a los cirujanos-barberos. Aunque una pragmática de 1523 habla de cirujanos, treinta años después, otra de 1552 distingue entre «los médicos y cirujanos y boticarios y barberos».¹ Hay que notar que la barbería no llegaría a ser una materia universitaria hasta el siglo XVIII. Para responder a este crecimiento de necesidad y para atraer a la juventud a la profesión, Felipe II permitió que los cirujanos romancistas pudieran llamarse licenciados (un título antes reservado exclusivamente a los graduados en la universidad), a pesar de su falta de educación formal.

Los críticos han tendido a abordar al personaje del barbero solo desde su relación con el cura. Es lógico por la repetición constante de Cervantes

¹ *La Prematica q[ue] su Magestad ha mandado hazer este año de mil y quinientos y cinque[n]ta y dos para el remedio de la grand carestia que hauia enel calçado, y como se ha de vender por puntos, y que precio ha de valer los cueros, bacunos y la dozena del cordouan y badanas, y para que los çapateros y obligados alas carnercerias puedan ser curtidores.* Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/14090(20).

de la frase «el cura y el barbero» y, como muestra Dale Shuger (2012), a causa del papel de mediación que el cura y el barbero comparten mientras sirven como figuras de mediación entre su amigo el caballero loco y los demás. Explica Shuger:

In the archival cases, this intermediary role was frequently played by local clergy or, less often, medical professionals. If we do not realise the role these figures played in real cases, Cervantes's selection of a priest and a barber might seem arbitrary, as the barber never performs the functions of his office and the priest's only clerical activity comes in the last scene. (Shuger 2012, pp. 120-121)

Para entender mejor al barbero como personaje, es conveniente primero establecerlo como individuo distinto del cura que siempre le acompaña, puesto que tiene un acceso y una gerencia especial respecto a la clase baja, que existe en los márgenes del libro. Nos conviene definir las dos esferas de influencia del cura y del barbero. A lo largo de los varios retos y situaciones que la pareja encuentra en la primera parte del *Quijote*, vemos que el cura, como miembro de un estamento más alto (aunque de una universidad menor, graduado en Sigüenza), a menudo recurre a «esa hegemonía del cura» (Ferrer-Chivite 1981, p. 729), a los privilegios de su oficio, resolviendo así problemas mediante su autoridad eclesiástica, su educación o su dinero. El barbero, a falta de estos recursos, tiene una especie de accesibilidad que le permite encontrar soluciones más diplomáticas y comunicativas a sus problemas, como veremos luego. Agustín Redondo, refiriéndose al refrán «barbero o loco o parlero» (2006, p. 140) recuerda que la barbería o tienda del barbero era «un lugar importante de sociabilidad masculina... un lugar de encuentro donde se liberaba la palabra» (p. 141). De ahí que el barbero pueda servir como intermediario y persona asequible.

Esta dicotomía de autoridad versus accesibilidad se ve desde el principio, en el capítulo V, donde el ama de casa le relata los acontecimientos del hidalgo al cura, mientras que la sobrina del hidalgo se los narra al barbero. Aquí, las dos mujeres comunican el suceso de dos maneras distintas, cada una guiada por cómo percibe a su audiencia. Por ejemplo, mientras el ama habla con el cura, invoca imágenes espirituales por medio de referencias bíblicas a Satanás y Barrabás, y también usa su título formal, «vuestra merced». El ama reconoce su autoridad social e incluso explota su conocimiento espiritual para crear un caso más convincente. Sin embargo, el ama solo relata lo que el lector ya sabe, sin añadir detalles nuevos, a saber, que el hidalgo había cogido la espada y la adarga queriendo librar al mundo de maldad. En cambio, el relato de la sobrina muestra cierta intimidad mientras le cuenta detalles nuevos. Aquí aprendemos de la profundidad de la locura quijotesca a través de la descripción de sus luchas imaginarias

contra la pared de su habitación: «el sudor que sudaba del cansancio decía que era sangre de la heridas que había recibido en la batalla, y bebíase luego un gran jarro de agua fría y quedaba sano y sosegado» (Lathrop 2013, p. 47). Este detalle sirve para encuadrar al barbero como una figura más vivaz y activa, en contraste con su compañero. Claro está también que la sobrina conoce bien a su audiencia. Los barberos, como explica Redondo (2006, p. 141), son intermediarios que leen en voz alta a su público, y al parecer, muy conocedores de los libros de caballerías. Así, Maese Nicolás apreciaría los detalles de la locura caballerisca de Don Quijote. La mención del agua fría como algo que puede cortar el humor colérico pertenece directamente a su profesión médica.

Esta escena establece las diferentes vertientes del poder por las cuales se canaliza la influencia de los dos personajes. Luego, en la expurgación de la biblioteca del hidalgo, es el cura quien evalúa y censura los libros de forma categórica. Como dice Dale Shuger, «It is the priest who has the knowledge of literature to plan the careful examination of the library and the social authority to incinerate it» (2012, p. 121). Alaba el «grande artificio, [y] las razones cortesanas» (Cervantes 1605, p. 52) que encuentra en *Palmerín de Inglaterra*. En cambio, cuando el barbero opina, es para expresar sus gustos: «decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que, si alguno se le podía comparar, era Don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo» (Lathrop 2013, p. 23). El barbero se presenta como un lector más al nivel de los otros lectores con los que se encuentra, los cuales leen por gusto, sin preocuparse tanto por la verosimilitud o la estética. Pero, al ser lector, se halla en un puesto superior a muchos que simplemente escuchan.

Esta división se hace cada vez más evidente en la parte primera. Es el cura adinerado quien paga los daños al ventero cuando Don Quijote destruye los cueros del vino, y que luego compra la bacía del barbero. Utiliza su autoridad social para librar a Don Quijote cuando los cuadrilleros quieren prenderlo; como cura, su testimonio tiene el peso necesario para disuadirlos.

Es el cura didáctico quien concibe el plan de engañar y enjaular al caballero, una estrategia que, como bien ha notado Florencio Calvo (1995), aparece en *Le Chevalier de la Charrette* de Chretien de Troyes, donde Lanzarote se ve obligado a montar una carreta como si fuera un criminal. El hecho de que el cura tenga conocimiento de este artilugio implica que su conocimiento de los textos caballarescos es aún más profundo que el de Don Quijote, que exclama, «jamás he leído ni visto ni oído, que a los caballeros encantados los lleven desta manera» (Lathrop 2013, p. 381). Así, el cura muestra su autoridad con dinero, didactismo y con su oficio socio-cultural.

El barbero, en sí, no muestra claras pruebas de su autoridad. Más bien, manipula a la gente y las situaciones para lograr sus metas. Estas manipulaciones revelan un conocimiento y contacto íntimo con los

estamentos inferiores de la sociedad. Si bien le falta la autoridad del cura, entiende mejor a la gente que lo rodea y su registro de comunicación. Esto es bastante evidente cuando compara sus acciones con las de Don Quijote. Aquí, el barbero consigue los resultados que el caballero no logra, a pesar de sus intentos por acercarse al pueblo.

Por ejemplo, Sancho y Don Quijote tienen varios debates, y el caballero se ve obligado a golpear a Sancho varias veces. En cambio, el barbero, en varias ocasiones, puede manipular a Sancho de una manera más efectiva. Cuando Sancho se niega a revelar dónde está su amo, el barbero exclama: «si vos no nos decís donde queda, imaginaremos como ya imaginamos, que vos le habéis muerto y robado, pues venís encima de su caballo» (p. 202). Luego, cuando el escudero indica que conoce el juego del barbero y el cura, el barbero amenaza con ponerlo en la jaula con su amo. La manipulación en los dos casos es efectiva ya que, como barbero, Maese Nicolás conoce perfectamente las motivaciones y reacciones de los habitantes del pueblo. Esto no es algo que el cura pueda hacer con tanta facilidad.

El barbero, al igual que Don Quijote, es un hombre de bastante conocimiento y, por eso, es capaz de reconocer y corregir los *lapsus linguae* de otros personajes analfabetos. Sin embargo, Don Quijote solo evoca reacciones agresivas. Por ejemplo, durante su encuentro con los cabreros, interrumpe a Pedro mientras relata una historia. El narrador (ya frustrado) comenta que el cabrero «Pedro, no reparando en niñerías, prosiguió su cuento» (p. 85). A la tercera vez que intenta corregirlo (I, XII), Pedro contesta: «y si es, señor que me habéis de andar zaheriendo a cada paso los vocablos, no acabaremos en un año» (p. 86).

En cambio, el barbero recibe una respuesta más comedida que refleja su acceso único al pueblo. En dos ocasiones corrige equivocaciones de palabras, primero cuando Sancho dice «sobajada» en lugar de «soberana» (p. 203); la escena se repite luego cuando el ventero dice «flemáticos» en lugar de «cismáticos» (p. 256). Los dos personajes reaccionan de manera tranquila, y aceptan la corrección, diciendo simplemente, «así es» (pp. 203 y 257). El barbero corrige a los dos de una manera que no provoca resistencia ni irritación, mostrando así su acceso a los estamentos inferiores que los dos representan y mostrando, además, su arte de mediación, algo que bien había aprendido en su tienda de barbero.

Este acceso tiene también una dimensión erótica. Recordemos que los barberos se asociaban con el erotismo, como vemos en el famoso Barbero de Sevilla (cfr. Redondo 2006, p. 141). No es que nuestro barbero muestre estas cualidades, pero sí una manera más conocedora de lo femenino. Cuando Dorotea se desmaya ante el reencuentro con Fernando, es el barbero quien la recoge. Esta escena es paralela e invierte la escena nocturna anterior, cuando Don Quijote intenta agarrarle el brazo a Maritornes para retenerla en la cama. Esto provoca un rechazo cómico que revela que Maritornes tenía cita con el harriero y no le interesaba el

famélico caballero. El contraste aquí entre los dos es importante: para el barbero es un movimiento natural y cómodo; en cambio, el de Don Quijote es forzado y fracasado. Esto prelude también la escena posterior del capítulo XLII en la que se subraya el fracaso sexual de Don Quijote, cuando Maritornes se convierte en una figura de castigo atando la mano del caballero y dejándolo colgado en el aire como símbolo de impotencia.

A pesar de que el barbero se muestra más capaz que el caballero, su profesión se socava de manera repetida. Esto establece la relación íntima entre el protagonista y el barbero por medio de los símbolos que usa el caballero y que se asocian tradicionalmente con la barbería. Aquí, Cervantes subraya lo superfluo de los barberos menospreciando su autoridad profesional, mientras muestra que varios no-barberos pueden desarrollar el oficio de barbería. Contrastados con este, los barberos que se mencionan en el texto aparecen con una especie de ausencia que merma su profesión. Hay, realmente, tres barberos en la primera parte.

El primero lo encontramos en el capítulo IV, en la conversación entre el caballero y el labrador que castiga al criado Andrés por la pérdida de sus ovejas. Su presencia indirecta en el texto subraya su ausencia y es prelude de la conversación donde se alaba y se socava su profesión. Se revela que Andrés le debe dinero al labrador por tres pares de zapatos y dos sangrías. Declarando nulo esto, Don Quijote replica que «si le sacó barbero sangre estando enfermo, vos en sanidad se le habéis sacado; así que, por esta parte, no os debe nada» (Cervantes 1605, p. 39). Esta frase parece, por un lado, restarle importancia a las sangrías anteriores. El labrador es sustituido por el barbero, imitando su oficio sin diferencia aparente. Por otra parte, las dos primeras sangrías pueden verse como elementos curativos que contrastan con la tercera.

Nos hallamos con otro barbero en el capítulo XXI, al que le roba Don Quijote la bacía de azofrar. Mucho se ha dicho sobre este episodio. Pero lo que queremos subrayar es que tampoco lo vemos practicando su oficio. Más bien, está entre trabajos en un estado liminar, al igual que el primer barbero. El hecho de que se le quite la bacía, que es símbolo de su oficio, también subraya su pérdida de autoridad. Y, el hecho de que lleve la bacía al revés en su cabeza, recuerda lo dicho por Redondo (2006, p. 140) sobre la locura de los barberos. La 'bacía' se relaciona con la cabeza 'vacía'. Al llevarla en su cabeza y al revés, parece ser un menosprecio de la profesión.

En el caso del barbero principal, notamos lo mismo. La escena que mejor ejemplifica esto es la complicada trampa que el cura y el barbero hacen para enjaular a Don Quijote. El barbero se disfraza como escudero para cumplir con el engaño, llevando una barba falsa. La barba falsa deshace su profesión como afeitador. Además, en el capítulo XXIX, cuando él se cae de la mula y pierde la barba, el barbero tiene que confiar en la improvisación del cura para restaurarla: el cura controla el cabello que define la profesión del barbero como trabajador.

A todo esto, debemos añadir que muchos de los percances del caballero tienen que ver con dientes y muelas. Como ya he mencionado, los barberos eran los dentistas de aquella época. Don Quijote pierde tres o cuatro dientes por las pedradas de los pastores en el capítulo XXII, y luego el barbero principal finge, cuando se le caen las barbas postizas, pues «no tuvo otro remedio sino acudir a cubrirse el rostro con ambas manos y a quejarse que le habían derribado las muelas» (Lathrop 2013, p. 237). Muelas y barbas son elementos básicos de la barbería que el barbero no puede controlar.

En conclusión, la importancia del barbero como personaje se manifiesta en el rol social que tiene en la España rural de su época. Es figura parlera, concedora de la cultura popular y de libros de caballerías. Su fluidez social y aspecto mediático en la novela choca en ciertos momentos con el socavamiento repetido de sus actividades profesionales y de su misma profesión. La presencia del barbero no es tan lógica como la del cura, cuyo conocimiento y autoridad se entrelazan con las heterodoxias de Don Quijote. En ningún caso se involucra el barbero en la pérdida de dientes y muelas por parte del caballero; y las muchas heridas de Don Quijote valen como sangrías. Aparentemente, es como si el barbero no tuviera que ejercer su profesión. Aunque parece una figura tan importante como la del cura, visto desde la perspectiva de su profesión, no es tan esencial. Las sangrías y las muelas están realmente a cargo del caballero, quien se hiere y se sana al mismo tiempo en los campos de la Mancha. Así, es obvio que la barbería tiene un carácter significativo para Don Quijote, lo cual puede ofrecer una exploración distinta de su personaje.

Bibliografía

- Calvo, Florencio (1995). «Otros modos de llevar a los encantados'. Cervantes y Chrétien de Troyes: El libro no leído ni visto ni oído por Don Quijote». En: Grilli, Giuseppe (ed.), *La edición de textos = Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Nápoles, 4-9 de abril de 1994). Napoli: Instituto Universitario Orientale, pp. 513-533.
- Fernández García, Joaquín (2005). «La medicina renacentista española. Notas sobre las enfermedades y sus remedios en el *Quijote*». En: Menéndez Peláez, Jesús (ed.), *El Quijote, 1605-2005. IV centenario*. Oviedo: Krk Ediciones, pp. 99-117.
- Ferrer-Chivite, Manuel (1981). «El cura y el barbero, o breve historia de dos resentidos». En: Criado de Val, Manuel (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo = Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, pp. 723-735.
- Lathrop, Tom (ed.) (2013). *Cervantes Saavedra, Miguel de: El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Newark: European Masterpieces.

- Peset, José Luis (1994). «La Enseñanza de la Medicina y la Cirugía». En: *Historia y Medicina en España*. Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 145-159.
- Redondo, Augustin (2006). «De barbas y barberos en el *Quijote*: Donaire y creación cervantina». En: Redondo, Agustín (ed.), *Releyendo el Quijote cuatrocientos años después*. Alcalá de Henares: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, pp. 131-146.
- Shuger, Dale (2012). *Don Quixote in the Archives: Madness and Literature in Early Modern Spain*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

«Medrar consiste en ventura»

La fortuna del *Decamerón* X.1 en la España del Siglo de Oro

Maria Rosso

(Università degli Studi di Milano, Italia)

Abstract The *novella* X.1 of the *Decameron* inspired several adaptations in the Golden Age, even though the dialogue with Boccaccio is not always direct. The Spanish writers often rely on different literary sources that may intertwine and overlap. In analyzing their works, we can feel the influence of an anecdote of Carion's *Chronicon*, translated by Támara. Furthermore, from a thematic point of view, we can classify them into two main categories: one focuses on humoristic elements and the other on the topic of fortune.

Keywords Decameron. Spain. Spanish Golden Age.

Boccaccio da comienzo a la última jornada del *Decamerón* con «una novelledda assai leggiadra» (Branca 1992, 2: p. 1115), en la que elabora elementos tradicionales, condensando los motivos de la magnificencia y de la fortuna. El cuento se articula en tres unidades narrativas: (a) la parte preliminar presenta los antecedentes y caracteriza al protagonista, el caballero florentino Ruggieri de' Figiovanni, que deja su tierra para ponerse al servicio del rey Alfonso de España en busca de gloria. (b) Decepcionado porque el rey no lo remunera adecuadamente, Ruggieri se despidе y, durante el viaje de vuelta, expresa su despecho con un mote dirigido a la mula que está evacuando en el río: «Que Dios te confunda, bestia, que eres como el señor que te regaló a mí» (Hernández Esteban 2011, p. 1030). (c) Regresado a la corte por mandato del rey, éste le somete a la prueba de la fortuna, invitándolo a escoger entre dos cofres aparentemente iguales, pero de contenido muy diferente. El caballero demuestra su mala estrella eligiendo el arca llena de arena, pero el soberano se impone a la fortuna adversa donándole la caja llena de joyas.

La elección de los cofres, como es sabido, es un motivo de antigua tradición que se remonta, por lo menos, al *Barlaam y Josafat* (cfr. Moreno 2008). En cuanto al episodio de la mula, se encuentra también en un cuento intercalado en la extravagante novela *L'aventuroso ciciliano* (cfr. Lorenzi 2010, pp. 218-220), atribuida a Bosone da Gubbio y redactada después de

1333, y debía circular en la tradición oral, como supone Di Francia (1907, pp. 288-298), puesto que no existen pruebas de un diálogo intertextual directo entre la *novella* del *Decamerón* y esta obra. De hecho, a pesar de las analogías, en *L'aventuroso* la anécdota presenta importantes diferencias, porque el escudero protagonista no se limita a comparar la mula con el rey, sino que desahoga su frustración matando al animal, y el soberano decide aplacar su peligroso descontento regalándole una gran suma de dinero, sin someterlo a la prueba de los cofres. No se toca, pues, el motivo de la fortuna, que en cambio tiene una importancia fundamental en Boccaccio y que sugestionó a los imitadores españoles.

Torquemada, por ejemplo, insertó el cuento en el primero de sus *Coloquios satíricos* (1553), precisamente para reflexionar sobre la cuestión de la buena o mala ventura. Discutiendo sobre la condición de quien tiene que «servir a señor», Antonio observa que muchos criados pasan la vida esperando «ser remunerados en beneficios y mercedes, [...] sin sacar más fruto ni provecho de hallarse burlados». Luis objeta que «No tienen de eso los señores toda la culpa», y para demostrarlo cita un cuento que oyó «cuando niño», empezando así: «Un rey que hubo en los tiempos antiguos, de cuyo nombre no tengo memoria, tuvo un criado...» (Malpartida Tirado 2011, pp. 98-99).

En este comienzo, como destacó Prieto, se nota «el aprecio a una tradición folclórica» que preside la «modificación popular» (1986, pp. 247-248) de la *novella* de Boccaccio. Es una estrategia hábilmente calculada: al entrar en el tema de la 'ventura' el narrador intradieгético (y, desde luego, detrás de él, el autor) sabe que va a tocar una cuestión candente, ya que «la verdad católica no lo consiente» (Malpartida Tirado 2011, p. 98), y se cautela presentándose como simple portavoz de «la vulgar opinión», narrador de segundo grado de «una novela» que le contaron «cuando niño». La táctica de distanciamiento le libera de toda responsabilidad ética o ideológica y le permite relatar el cuento proyectándolo en la borrosa lejanía del mundo folklórico, sin mencionar la fuente. Entre las innovaciones, son significativas las palabras del rey en la escena de la aclaración con el criado:

¿Piensas que tengo yo toda la culpa? La mayor parte tiene tu ventura; no quiero decir dicha o desdicha, porque de verdad éstos son nombres vanos, mas digo ventura, tu negligencia y mal acertamiento fuera de sazón y oportunidad. Y porque lo creas, quiero que hagas la experiencia de ello. (pp. 99-100)

Si en la *novella* de Boccaccio se insinuaba la sutil distinción entre *casus fortuitus* e *fortuna* (cfr. Rossi 2004, p. 274), en el *Coloquio* se hace manifiesta la exigencia de una precisión léxica y se puntualiza que lo que está en juego no son la «dicha» y la «desdicha», rechazadas en cuanto

vanas creencias, sino la «ventura», que implica una responsabilidad personal del individuo. El interés de Torquemada por este tema se muestra en el cuarto Tratado del *Jardín de flores curiosas*, en que se trata de «qué cosa sea fortuna, ventura, dicha y felicidad y en qué diferencia caso de fortuna» (Allegra 1982, p. 332). En este «nutrido compendio de las ideas prevalentes y representativas de la época», como lo define Díaz Jimeno (1987, p. 155), uno de los interlocutores nota que el castellano es rico en vocablos para expresar «los efectos de fortuna» (Allegra 1982, p. 351), y achaca a la fantasía pagana la creencia, difundida entre el vulgo, de que «el hado es una cosa forzosa e inevitable» (p. 358). Puesto que todo depende de la divina Providencia y el hombre puede hacer uso del libre albedrío, la fortuna es un caso «sucedido en hombres que tuvieron razón y entendimiento para hacer elección entre una cosa y otra» (p. 342). En los *Coloquios*, esto se ejemplifica en la desacertada elección del anciano criado, que escoge el arca llena de arena, y en la magnificencia del rey, que cumple un acto capaz de oponerse a la mala ventura.

Alguna década más tarde, el Pinciano vuelve a debatir el tema en el contexto de la *Epístola primera* de la *Philosophía Antigua Poética* (1596), en que se «trata de la felicidad humana». Fadrique, el personaje más erudito, define la fortuna «una causa sin razón alguna y accidental», y menciona la prueba de los cofres, pero sin desarrollar la narración, puesto que podía contar con la notoriedad previa del motivo. A diferencia de Torquemada, que admite la responsabilidad personal en el resultado de una libre elección, el Pinciano reconoce el efecto de la casualidad, que la prudencia y la razón pueden atenuar tan sólo parcialmente, porque «¿qué prudencia bastará a escoger bien?» (Carballo Picazo, pp. 108-109).

Mientras tanto, el cuento ya había circulado en obras amenas, como el *Sobremesa* de Timoneda (1563), donde, reduciendo al mínimo las unidades narrativas y simplificando el modelo actancial, la historia se condensa en el enfrentamiento entre «un rey de Castilla» y «un paje». Mientras ambos personajes están de viaje, el caballo orina en el río, y el rey replica inmediatamente al mote del criado «Calla, necio, que mercedes de rey más se alcanzan por ventura que por diligencia» (Cuartero, Chevalier 1990, p. 283), sin compensarle con su generosidad, cuando elige el arca llena de plomo.

Con Timoneda empieza la adaptación de la *novella* X.1 al molde del cuentecillo jocoso, sin sutilezas especulativas. Pero cabe preguntarnos cuál es la fuente del editor valenciano, sin dar por descontada la derivación directa del *Decamerón*, aunque es probable que Timoneda tuviera a mano la obra de Boccaccio, puesta al Índice en 1559, así como debía conocer la versión de Torquemada, de la que pudo copiar directamente, según Rodríguez Cacho (1989, p. 495). No me consta que se haya notado la influencia de la *Chronica* de Johan Carion, de la que nos han llegado dos ediciones de la traducción del bachiller Francisco Támara, publicadas en

1553 (Carión 1553), aunque es muy posible que la *princeps* «se remonte a 1551 o quizás incluso sea anterior», como supone Rabaey (2002, p. 251). En las páginas dedicadas a Segismundo de Luxemburgo, encontramos una versión de la anécdota (Carión 1553, Medina del Campo, f. 155v; Amberes 123r) que presenta evidentes coincidencias con el cuentecillo de Timoneda. De hecho, ambas versiones comparten el mismo esquematismo, la sustitución de la «mula» por el «caballo», del «cofre de arena» por el «cofre de plomo», y, sobre todo, la eliminación de la magnificencia final. En Carión, sin embargo, Segismundo comenta que «todos los bienes proceden de la mano de Dios», lo cual justifica la supresión del acto de generosidad. Timoneda, en cambio, no alude a la voluntad divina, porque podía resultar impropio en el contexto ameno del *Sobremesa* y, además, podía evocar las teorías luteranas, suscitando la reacción de los censores, que ya habían puesto al Índice el «*Chronicon* Ioannis Carionis quacumque lingua» (Valdés 1559, p. 21).

La influencia de la *Chronica* en la divulgación del cuento del caballero de la mala estrella está demostrada por la colección paremiológica, en verso y en prosa, que recogió Sebastián de Horozco allá por la década de 1570, destinada a permanecer manuscrita hasta el siglo XX (Cotarelo y Mori 1915-1917; Alonso Hernández 2005; Weiner 1994). Entre los refranes se halla la sentencia «Medrar consiste en ventura», glosada con la anécdota del emperador Segismundo y el criado desventurado. En la versión rimada, se explicita que el *exemplo* deriva de una fuente escrita: «Segismundo emperador | he leydo que tenía | un criado y servidor | al que teniéndole amor | pocas mercedes hacía» (Alonso Hernández 2005, pp. 394-395, nº 1874). De hecho, Horozco sigue la versión de Carión-Támara y, eliminando la magnificencia del emperador, demuestra que el fracaso de los esfuerzos personales depende de la «ventura», aunque nada ocurre sin la voluntad de Dios: «Así que nadie se espante | si quando mas lo procura | se halle menos pujante | pues vemos que Dios delante | medrar consiste en ventura». En la colección en prosa, en cambio, Horozco contamina las fuentes y añade la generosa intervención del emperador Segismundo, que neutraliza el influjo de la mala estrella. Y, para adecuar la lección de la anécdota a los dogmas católicos, el narrador añade que «en realidad [...] ni ay buena ni mala fortuna más de la voluntad de Nuestro Señor y de lo que Él es servido, aunque Aristóteles en el primero de las *Éticas* concluye que el ganar y medrar es más fortuna que industria» (Weiner 1994, pp. 176-177).

Si Horozco explota la potencialidad paremiológica del cuentecillo, otros autores, desarrollando la modalidad inaugurada por Timoneda, privilegian el dicho agudo y gracioso destinado a provocar hilaridad. Así, Melchor de Santa Cruz, al incluirlo en su *Floresta española de apotegmas o sentencias* (1574), reduce drásticamente las unidades narrativas: tras presentar sintéticamente la insatisfacción del criado frente a la injusticia del señor,

se centra en el episodio del caballo que «se paró a orinar en medio del río» (Cuartero, Chevalier 1997, p. 61) y en el mote del doméstico («¿También tienes tú la condición de tu amo, que siempre da do hay abundancia?»), suprimiendo la prueba de las arcas y todo lo relativo a la cuestión de la fortuna.

Julián de Medrano, por su parte, en *La silva curiosa* (1583) reproduce el texto de Timoneda, encabezándolo con un epígrafe que se hace eco del refrán «medrar consiste en ventura»: «Que los bienes y mercedes de los Príncipes y Reyes se alcançan y consisten más en la ventura que en el merescimiento de los que les hazen servicio» (Alcalá Galán 1998, p. 214). Aparte de algunas pequeñas variantes que no alteran la sustancia del contenido (como «un pobre cavallero» en lugar de «un paje diligente»), lo que resulta significativo con respecto al cuentecillo del *Sobremesa* es la reintegración de la liberalidad del rey en la parte final, prueba manifiesta de la contaminación con otra fuente más completa, sea ésta escrita u oral.

La transmisión popular de la anécdota, por otro lado, se refleja en el registro expresivo de uno de los cuentos atribuidos a Juan de Arguijo, cuya fórmula introductoria y otros estilemas son rasgos típicos de la oralidad: «Érase un príncipe, y este príncipe quería bien a un caballero de su corte, y nunca se le fraguaba cosa en que acabar de aviarle, siendo pobre y mereciendo su favor. Púsose un día a pensar como el Emperador» (Chenot, Chevalier 1979, p. 72). La referencia al «Emperador» deja vislumbrar una relación con la «historia muy graciosa» de Segismundo, reducida al episodio de la elección entre los dos cofres, en el que el criado asume un papel pasivo, siendo la liberalidad del señor el núcleo de interés narrativo. La supresión del incidente de la mula implica la eliminación del ingrediente cómico, porque el cuento no se propone suscitar la risa del oyente, sino su admiración hacia la figura del protagonista.

En la España contrarreformista, por otro lado, se multiplican los ataques contra la literatura de mero entretenimiento, y esto favorece la difusión de tratados y misceláneas compuestos con una finalidad didascálica y moralizadora. En esta línea se sitúa la *Censura de la locura humana y excelencias della* (1598) de Jerónimo de Mondragón, que se inspira muy libremente en Erasmo, aunque sin asimilar la sustancia de su pensamiento. Aplicando la técnica del *miscere utile dulci*, ameniza la reprensión de los vicios con alguna anécdota y en el capítulo XIX, dedicado a denunciar la locura de «los que confían en los hombres, olvidándose de Dios», cita un «donoso cuento» que afirma «aver leído, aunque ha ia muchos días, en las obras del Bocacio» (Vilanova 1953, pp. 128-131), y que es precisamente el cuento del Rey de España y el Caballero italiano. La memoria, sin embargo, devuelve una versión imperfecta en la que faltan el episodio de la mula y la generosidad del soberano, ni se menciona el nombre del protagonista, al que el rey se dirige con un genérico «Fulano». El relato se interrumpe con la elección del cofre lleno de «tierra i piedras», pero el narrador ofrece

inmediatamente otra versión, alegando: «Los cronistas, a quien do yo más crédito que al Bocacio, atribuyen esta historia al emperador Sigismundo» (Vilanova 1953, p. 130), y transcribe fielmente el texto de Carión-Támara, que evidentemente tenía a mano, a pesar de que la *Chronica*, como el *Decamerón*, había sido incluida en el Índice de libros prohibidos. Pero a Mondragón le importa probar que «de Dios proceden todos los bienes» y que es «cosa de llorar la grande locura i desatino a que an llegado algunos en poner su confiança en otros hombres» (p. 130). Su doble versión nos ofrece un dato de interés sobre la interferencia de las fuentes del cuentecillo, así como del predominio de Carión sobre Boccaccio, este último citado por Mondragón sin rigor y de manera mutilada.

Las obras que hemos analizado hasta ahora se aprovechan de la anécdota de dos maneras: o bien como relato autónomo, destinado a provocar la hilaridad o la admiración del lector u oyente, o bien como *exemplum* insertado para ilustrar una tesis o debatir la cuestión de la fortuna. Ambos grupos coinciden en la eliminación de la parte preliminar de la *novella* X.1, porque los imitadores tipifican y prescinden de la caracterización del personaje.

Un caso aparte lo representa Lope en su comedia *El servir con mala estrella*, donde, operando una transcodificación de género, tiene que amplificar la fuente para adaptarla a las exigencias teatrales; de ahí que multiplique «el número de los actores» y desarrolle «una trama completa paralela a la principal» (Segre 1990, p. 94). De la *novella* X.1 deriva el nombre del personaje, Rugero, transformado deliberadamente en un caballero francés para rendir homenaje al país vecino (cfr. Calvo Valdivielso 2005, p. 652). Los ideales heroicos del protagonista hallan un marco idóneo en la corte de Alfonso VII durante la Reconquista, y en este ambiente el eje temático de la fortuna se entrelaza con casos de amor, honor y celos que animan la intriga.

En un diálogo del acto II (vv. 1014-1071), don Fernando cifra en «la industria», «la pluma» y «la espada» las «tres llaves» que, junto con «la prudencia y la paciencia», abren el «arca famosa | [...] ‘de la fortuna’» (Calvo Valdivielso 2005, p. 697), entendida en el sentido material de bienestar económico. Y el gracioso Turín, refiriéndose a la pobreza de su amo Rugero, afirma que «aquestas tres llaves» «si no hay estrella son nada» (p. 698). Además de una anticipación del motivo de los cofres, aparece en este pasaje una significativa distinción léxica: si el término polisémico «fortuna» en el contexto es sinónimo de ‘dinero’, el vocablo «estrella» designa el ‘hado’ o ‘destino’. Se introduce así la debatida cuestión de la influencia astrológica y de los pronósticos, que en la comedia se vincula ambiguamente a la perspectiva de los personajes y a los resultados de sus acciones. En una escena posterior (vv. 1477-1540), la esclava mora Celima, experta de nigromancia, predice a su señora Sancha, amante del rey, que dará a luz una hija predestinada a ser «la mujer más desdichada» (v. 1492) de España. Cuando el ama turbada se declara escéptica con respecto

a las «ciencias» adivinatorias (vv. 1481-1482), la criada admite que «no es esta ciencia segura» (v. 1531), pero revela su capacidad de penetrar en los rincones secretos del alma adivinando la intención de Sancha de envenenar a su hermano Tello. En el acto III – donde se dramatizan el episodio del caballo que da agua al río (relatado por Fernando en los vv. 2731-2755) y la elección entre los dos cofres (última escena, vv. 2834-2924)arca famosael rey, intuyendo la causa de la despedida de Rugero, en un monólogo reflexiona sobre su aparente ingratitud hacia el caballero y justifica su conducta atribuyendo «la culpa» a «la estrella deste hombre» (v. 2230) y a «una secreta fuerza rigurosa | que la mano y la lengua detenía» (vv. 2241-2242). Y más adelante le dice al propio Rugero «que mil veces que quisiera | premiarte no dio lugar | alguna virtud secreta» (vv. 2849-2856).

Allá donde el rey de Boccaccio afirma «la vostra fortuna, che lasciato non m’ha, in ciò ha peccato e non io» (Branca 1992, 2: p. 1117), Lope sustituye el término «fortuna» por «alguna virtud secreta», insistiendo una vez más en el influjo de un misterioso poder, y en este aspecto se aleja de Torquemada, para quien la «ventura», como hemos visto, se relaciona con la «negligencia» del individuo. Cuando Rugero elige el cofre vacío, confirma la fuerza de su «mala estrella» (v. 2860), pero el rey interviene magnánimamente, demostrando «que puede más mi valor | que el rigor de tus estrellas» (vv. 2907-2908). En conformidad con la visión del mundo representado en el teatro lopesco, el premio final no consiste tan sólo en «joyas, diamantes, cadenas» (v. 2894), sino también en el matrimonio que corona su amor por Hipólita. La virtud encarnada en Rugero, dechado del perfecto caballero, queda, pues, ampliamente compensada, mientras que Sancha, culpable por la pasión que la ha arrastrado a manchar el honor familiar y a envenenar a su hermano, decide espontáneamente entrar en un convento para liberarse de la futura posibilidad de «otro accidente y furor» (v. 2814). La mujer comprende que, a pesar del sino aciago que se cierne sobre su hija, le queda la posibilidad de elegir libremente y salvarse del loco amor. Si al escoger entre dos cofres la fortuna se manifiesta como «causa sin razón alguna y accidental», sin embargo el ser humano siempre puede hacer «uso de la buena razón», como dice el Pinciano (Carballo Picazo 1973, pp. 108-109). Porque, según afirma Antonio en el *Jardín* de Torquemada, «notoria cosa es que las estrellas influyen; pero [...] no tienen poder ni fuerza de influir en las ánimas, sino solamente en los cuerpos» y los hombres pueden huir de su influencia «con la libertad que tienen del libre albedrío» (Allegra 1982, pp. 363-364).

La *novella* X.1 del *Decamerón* atrajo a los escritores del Siglo de Oro por evidentes razones: la ambientación en España, la liberalidad de un rey castellano, el motivo de la fortuna y en el fondo el eco de cuentecillos tradicionales. Autores como Torquemada, Mondragón y, aunque de manera más alusiva, el Pinciano captaron el valor del *exemplum* en discursos reflexivos o morales. En cambio Timoneda, Santa Cruz, Medrano y el supuesto Arguijo,

cogieron el núcleo más superficial para elaborar un relato divertido, con la mediación de la anécdota de Carrión, que también influyó en los *Proverbios* de Horozco. Lope, por su parte, llevó a las tablas al valeroso caballero de Boccaccio y, para atraer el interés de un público que ya debía de estar familiarizado con el cuentecillo, lo situó en un entramado de motivos en que el amor y el honor se mezclaban con la cuestión del influjo de los astros y la posibilidad de triunfar gracias al valor y la virtud. A lo largo de una trayectoria de varias décadas, el caballero de la mala estrella consolidó su fortuna en tierra de España, entrando al servicio de los escritores del Siglo de Oro.

Bibliografía

- Alcalá Galán, Mercedes (1998). *Medrano, Julián de: La silva curiosa*. Edición comentada de Mercedes Alcalá Galán. New York: Peter Lang.
- Allegra, Giovanni (ed.) (1982). *Torquemada, Antonio de: Jardín de flores curiosas*. Madrid: Castalia.
- Alonso Hernández, José Luis (ed.) (2005). *Horozco, Sebastián de: Teatro universal de proverbios*. 2a ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Branca, Vittore (a cura di) (1992). *Boccaccio, Giovanni: Decameron*. 2 voll. 3a ed. Torino: Einaudi.
- Calvo Valdivielso, Laura (ed.) (2005). «Vega, Lope de: El servir con mala estrella». En: Pineda, Victoria; Pontón, Gonzalo (eds.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, vol. 1. Lérida; Barcelona: Milenio; Universitat Autònoma, pp. 651-765.
- Carballo Picazo, Alfredo (ed.) (1973). *López Pinciano, Alonso: Philosophia antigua poética*. 3 vols. Madrid: C.S.I.C.
- Carión, Johan (1553). *Suma y compendio de todas las Crónicas del mundo, desde su principio hasta el año presente, traducida por el bachiller Francisco Thamara*. Medina del Campo; Amberes: Guillermo de Millis; Martín Nucio.
- Chenot, Beatriz; Chevalier, Maxime (eds.) (1979). *Arguijo, Juan de: Cuentos*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1915-1917). «Refranes glosados de Sebastián de Orozco». *Boletín de la Real Academia Española*, 1915, 3, pp. 695-706; 1916, 4, pp. 98-132, 399-428, 591-604, 710-721; 1917, 5, pp. 383-396.
- Cuartero, María del Pilar; Chevalier, Maxime (eds.) (1990). *Timoneda, Joan: Buen aviso y Portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cuartero, María del Pilar; Chevalier, Maxime (eds.) (1997). *Santa Cruz, Melchor de: Floresta española*. Barcelona: Crítica.
- Di Francia, Letterio (1907). «Alcune novelle del *Decameron* illustrate nelle fonti». *Giornale storico della letteratura italiana*, 49 (146-147), pp. 201-298.

- Díaz Jimeno, Felipe (1987). *Hado y fortuna en la España del siglo XVI*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Hernández Esteban, María (ed. y trad.) (2011). *Boccaccio, Giovanni: Decamerón*. 11a ed. Madrid: Cátedra.
- Lorenzi, Cristiano (a cura di) (2010). *L'aventuroso ciciliano attribuito a Bosone da Gubbio: un 'centone' di volgarizzamenti due-trecenteschi*. Pisa: ETS.
- Malpartida Tirado, Rafael (ed.) (2011). *Torquemada, Antonio de: Coloquios satíricos*. Málaga: Analecta Malacitana.
- Moreno, Paola (2008). «Le Choix du bon coffre ou le trésor caché. Évolution du motif, de *Barlaam et Josafat* au *Décameron*». Dans: Bauden, Frederic et al. (éds.), *Le répertoire narratif arabe médiéval: transmission et ouverture = Actes du Colloque international* (Liège, 15-17 septembre 2005). Genève: Droz, pp. 195-210.
- Rabaey, Héléne (2002). «Francisco de Támara: algunos aportes biográficos». *Calamus Renascens*, 3, pp. 249-254.
- Rodríguez Cacho, Lina (1989). «El servicio y la recompensa: tópico del diálogo renacentista». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 25, pp. 481-500.
- Rossi, Luciano (2004). «La maschera della magnificenza amorosa: la decima giornata». In: Picone, Michelangelo; Mesirca, Margherita (a cura di), *Introduzione al 'Decameron'*. Firenze: Franco Cesati, pp. 267-288.
- Segre, Cesare (1990). «De Boccaccio a Lope de Vega: derivaciones y transformaciones». En: *Semiótica filológica. (Texto y modelos culturales)*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, pp. 93-102.
- Valdés, Ferdinando de (1559). *Catalogus librorum, qui prohibetur mandato Illustrissimi & Reuerend. D.D Ferdinandi de Valdes Hispalensis*. Pinciae: Sebastianus Martinez.
- Vilanova, Antonio (ed.) (1953). *Mondragón, Jerónimo de: Censura de la locura humana y excelencias della*. Barcelona: Selecciones Bibliófilas. Reimpresión de la edición de Lérida: Antonio de Robles, 1598.
- Weiner, Jack (ed.) (1994). *Horozco, Sebastián de: El libro de los proverbios glosados (1570-1580)*. 2 vols. Kassel: Reichenherger.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

***El caballero determinado* de Hernando de Acuña: tradicón textual y autoría**

Marcial Rubio Árquez

(Università degli Studi «G. d'Annunzio», Chieti-Pescara, Italia)

Abstract Hernando de Acuña's *El caballero determinado*, translation of Olivier de la Marche's French text *Le chevalier délibéré*, was first printed in 1553 and had considerable success until the end of XVI century, with 8 editions. Still today the text continues to present two problems: its authorship and the relationship between the different testimonies which transmit it. Regarding the former, it is unclear whether the work was translated and versified by Acuña or if the first task, the translation, was made by Carlos V and our poet put it in verse. Regarding the second problem, besides the 8 editions of the text, the existence of a sixteenth-century manuscript has allowed to establish different relationships between testimonies. This work attempts to solve both problems using informations extracted from the critical edition I am ending.

Keywords Hernando de Acuña. Tradition. Authorship.

Es de sobra conocida la enorme labor de traducción que llevó a cabo Hernando de Acuña (cfr. Rubio Árquez 2011). El propio Menéndez Pelayo, después de haber juzgado positivamente su labor poética, opinaba, no sin razón, que de la misma «quizá lo más digno de consideración son las traducciones e imitaciones» (1952, 1: p. 31). Añádase, además, que incluso aquellos poemas que pudieran pasar por originales son, en numerosas ocasiones, traducciones más o menos libres, imitaciones o paráfrasis de poemas en otras lenguas, sobre todo, lógicamente, en italiano. Traductor o adaptador de poemas más o menos breves, contamos sin embargo, con dos proyectos de gran envergadura: la traducción del *Orlando innamorato* de Boiardo, trabajo inconcluso, pues solo pudo traducir los tres primeros cantos y las primeras seis octavas del cuarto¹ y, este sí acabado, la traducción

1 Aparecen al final de sus *Varias poesías*: «Algunos cantos que comencó a traduzir el Autor, de la obra del Boyardo de Orlando Enamorado» (Acuña 1591, ff. 161-204v) y no son publicados por algunos editores de Acuña (Vilanova 1954; Díaz Larios 1982; Rubio González 1981), pero sí lo hace, aunque con numerosos errores en la transcripción, Catena de Vindel (1954, pp. 377-485). Se consulte también Caravaggi (1974) y Rubio Árquez (2014).

de *Le chevalier délibéré* de Olivier de la Marche,² a la que dedicaré las siguientes páginas.

Terminado de escribir, tal y como indica el colofón, en 1483, *Le chevalier délibéré* tuvo un enorme e inmediato éxito en Francia, como lo demuestran la veintena de manuscritos conservados, a los que se deben añadir seis ediciones incunables.³ Sin embargo, con el nuevo siglo, la obra no debió de ser tan apreciada por los lectores, quizás ya un tanto ajenos a la filosofía y a la estética medieval que propone. Se nota así una caída en las ediciones que le llevará a conocer la última en 1540 (cfr. Sutch 2005-2006). Paradójicamente, es justamente en ese momento cuando sale de los ambientes cultos franceses que justifican su origen y difusión (cfr. Clavería 1950, pp. 13-19) para propagarse por buena parte de Europa, con traducciones al alemán, al inglés, esta a partir del texto castellano (Sutch, Prescott 1988; Santoyo 1992) y, claro, también al español. Su éxito en la literatura castellana se justifica por varios motivos, pero quizás el más importante, como ya demostró Morelli (1977, p. 135), es la difusión en este período de libros de caballería ‘a lo divino’, género con el cual la obra tiene importantes concomitancias. En castellano no es extraño leer que tuvo dos traducciones, la de Hernando de Acuña y la de Jerónimo de Urrea, pero es más correcto decir, dado que, como ya ha quedado demostrado, este último simplemente se limitó a hacer una paráfrasis de la del vallisoletano (cfr. Clavería 1950, pp. 149-174; Heitmann 1973), que contamos con una única traducción, la de Hernando de Acuña, que conoció su edición *princeps* en Amberes, impresa por Juan Steelsio en 1553, y con numerosas ediciones posteriores, como veremos después. Pese a este innegable éxito editorial, por no hablar de sus más que indiscutibles méritos poéticos y su brillante translación del texto francés, la traducción de Acuña no cuenta con numerosos estudios⁴ y, por ello, todavía hay algunos aspectos importantes nunca afrontados y, todavía peor, otros que parecen resueltos cuando, en realidad, no lo son. En esta ocasión quiero tratar dos de estos últimos: la tradición textual, esto es, la relación entre los distintos testimonios que nos han transmitido la obra, y la autoría de la misma. Como puede fácilmente

2 *El cavallero determinado traduzido de lengua Francesa en Castellana por Don Hernando de Acuña*, Amberes, Juan Steelsio, 1553, con siete ediciones más en el siglo XVI, con la *Adición* en la de 1590 (Madrid, Pedro Madrigal) de 107 coplas originales de Acuña. Hay edición facsímil de la edición de Barcelona, C. Bornat, 1565 (Baranda, Infantes 2000) y un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 1475), que quizá sirviera para la primera edición de 1553. El trabajo fundamental sigue siendo el de Clavería (1950).

3 París, [Guy Marchand o Antoine Caillaut], por Antoine Vêrard, 1488 [facsímil: Washington, Biblioteca del Congreso, 1946]; [Gouda], 1489; París, Jean Lambert, 1493; Schiedam, c. 1498-1505 [facsímil: Londres, Bibliographical Society, 1898]; París, Jean Tréperel, 1500 y Lyon, Martin Harvard, [c. 1500].

4 Únicas brillantes excepciones son Clavería (1950); Morelli (1977, pp. 134-143); Fernández Labrada (1988, pp. 101-107); y Baranda e Infantes (2000).

observarse, son dos aspectos fundamentales pero que todavía siguen irresolutos por cuanto, como veremos, las soluciones que, sin embargo, se han barajado para ambas cuestiones son, como espero demostrar, absolutamente incorrectas, precipitadas y herederas en su mayoría de superficiales juicios críticos, con más de dos siglos de antigüedad y que, sin embargo, se siguen repitiendo sin la menor comprobación empírica, esto es, textual.

Comencemos por el primer aspecto: la tradición textual. El primero en enumerar, si bien de forma demasiado sumaria, las ediciones del texto de la traducción española fue Stein (1888, pp. 108 ss.), quien, en un trabajo posterior publicado conjuntamente con Picot (1923, pp. 339 ss.) tuvo ocasión de corregir algunas datos anteriores y dar, pese a todo, un panorama editorial mucho más verídico, estableciendo las siete ediciones que hoy conocemos: Amberes, 1553; Amberes, 1555; Salamanca, 1560; Barcelona, 1565; Salamanca, 1573; Madrid, 1590 (con la «Adición» de Acuña) y Amberes, 1591. Stein ya hizo notar también que algunos ejemplares de la primera edición mostraban algunas pequeñas diferencias entre ellos (Picot, Stain 1923, p. 341). Posteriormente, Peeters-Fontainas (1960) dio más datos sobre estas variaciones y, más recientemente y con mayor profundidad, Infantes ha estudiado estas diferencias – que no afectan al texto – y ha establecido de modo irrefutable que en la primera edición podemos hablar de «tres estados y una emisión» (Baranda, Infantes 2000, pp. 30-32). Salvada esta dificultad, la fijación del texto tampoco presenta otras mayores, pues la *collatio* muestra palmariamente que, con pequeñas variantes ecdóticamente insignificantes, todas las ediciones siguen el texto de la primera, la de Amberes, 1553.

Mayores problemas presentan, por el contrario, las relaciones textuales entre las ediciones impresas y el ms. 1475 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que transmite también el texto de la obra. El primer estudioso en dar noticia de este manuscrito fue H. Beaume, quien también intentó fijar su filiación:

Ce manuscrit a servi à l'impression des éditions de cette traduction, données à Barcelona en 1565 et à Anver en 1591. Sur les marges sont placées quelque instructions pour l'imprimeur qui paraissent de la main de Hernando de Acuña. Deux édition de cette traduction avaient été déjà données à Anvers par D. Hernando de Acuña chez Juan Steelsio, en 1553, et 1555, en 8^o, avec figures. Elles ont été réimprimés en 1591 à l'imprimerie platinienne. Peut-être le manuscrit indiqué y-a-t-il également servi. (1888, p. CXXXIII)

Alonso Cortés (1913, p. 70), por su parte, recogía posteriormente esta información sin ningún comentario, por lo que debemos pensar que la aceptaba. Más recientemente Clavería, por el contrario, rebatía de esta manera la suposición de Beaume:

El examen del manuscrito [...] demuestra, sin embargo, por lo menos, que no puede sostenerse que sirviera de modelo original a las ediciones de Barcelona, 1565 y Amberes, 1591. [...] No es fácil determinar si las correcciones del manuscrito son de puño y letra de Hernando de Acuña. No parece ofrecer lugar a dudas que esas correcciones van encaminadas a preparar una nueva edición de la versión castellana del poema de La Marche. [...] Pero las correcciones del título, del prólogo y del argumento que aparecen en el manuscrito producen la impresión de que se han hecho siguiendo el texto de una edición anterior, y no de que el manuscrito pueda ser un texto original. (1950, p. 77)

La *collatio*, sin embargo, no avala ninguna de las anteriores suposiciones; más bien parece demostrar que el testimonio de la Nacional de Madrid es el apógrafo del manuscrito original de Acuña y que, además, sirvió como texto base ya para la primera edición, la de 1553. Los siguientes errores creo que resultarán suficientemente claros para mostrarlo. Comencemos por el que aparece en la copla 59 (vv. 581-590). Se nos está narrando la muerte de Aquiles a manos de Paris y como consecuencia

Ms.	Ediciones
Por do el templo venerado de Venus ⁵ fue violado	Por do el templo venerado de Apolo fue violado

1 En el ms. tachado y una nota ilegible al margen, pero que a juzgar por otras realizadas debía leer «Apolo».

Más allá de argumentar razones mitológicas para fundamentar la correcta lectura del manuscrito, lo más importante es ver que en el original francés el templo es también el de Venus y no el de Apolo,⁵ por lo que es fácil deducir que el manuscrito da la lectura correcta, y que la edición de 1553, que se prepara a partir de este manuscrito, corrige, y a partir de ella todas las ediciones repiten el error.

Poco después, en la copla 99 (vv. 988-990), hablando de la vejez, encontramos lo siguiente:

5 Estrofa 58: «Avec cet arc et ces flèches acérées | Achille fut tué | - en un grave manquement à l'usage - | dans le temple sacré de Vénus, | par Pâris, qui commit un délit» (De La Marche 2010).

Ms.	Ediciones
Y volví luego a la clara hazia la vejez mi cara que es de todos tan huída deviendo de ser querida como cosa amada y cara.	Y volví luego a la clara hazia la vejez mi cara que es de todos tan huída deviendo de ser querida como cosa amada y rara.

Se trata en este caso de una paráfrasis original de Acuña y, por lo tanto, no contamos con el texto francés para ayudarnos. Sí parece claro, sin embargo, que la mano que en el manuscrito tachó «cara» para añadir «rara» se dio cuenta de que el término había aparecido, aunque con distinta significación, tan solo tres versos antes, por lo que decidió cambiarlo con otro que, si bien mejora la poética, rarifica el significado semántico de la copla.

Otro caso de lo encontramos en la copla 254 (vv. 2531-2535). Hablando del papel fundamental que tendrá Felipe el Hermoso en la dinastía castellana se dice:

Ms.	Ediciones
Por quien se vendrá a juntar con las dos casas que cuento Castilla, do irá a reinar mediante este casamiento prinçipe tan singular.	Porque se vendrá a juntar con las dos casas que cuento Castilla, do irá a reinar mediante este casamiento prinçipe tan singular.

Se trata también aquí de un añadido original de Acuña, por lo que tampoco contamos con el texto original francés para dilucidar la lectura. Sin embargo, la sintaxis parece claramente indicar que la lectura correcta es la del manuscrito, con ese «quien» que remite al «prinçipe» del último verso, mientras que los impresos inician los versos con una clausula casual absolutamente agramatical.

La segunda cuestión disputada sobre la obra es la autoría de la misma. Como se sabe, hay una cierta tradición crítica que afirma que la traducción del libro de Olivier de La Marche es obra, a cuatro manos, de Carlos V y de Hernando de Acuña. El primer defensor de dicha teoría fue Menéndez Pelayo a finales del siglo XIX:

Habiendo hecho el emperador por solaz y recreo la traducción castellana en prosa del libro de Olivier de la Marche *El Caballero determinado*, tuvo empeño en que la pusiese en verso y la publicase con su nombre nuestro Acuña, según resulta de las curiosas *Memorias* del flamenco Van-Male (Malaeus) publicadas, años ha, por los bibliófilos belgas. Y debemos prestar crédito a la muy peregrina noticia dada por este famélico literato, puesto que él fue parte muy interesada en tal negocio,

destinando el Emperador para socorro suyo los productos de la edición, que fue muy numerosa y se agotó en breve tiempo. (1874, 1: p. 31)

La opinión del ilustre erudito fue posteriormente reforzada por la biografía del poeta realizada por Alonso Cortés, quien, además, establecía la fecha en la que el Emperador consignó su trabajo a Acuña: en 1547, cuando después de la victoria de Mühlberg el poeta acompañó a Carlos V a Bruselas: «Fue entonces cuando Carlos V hizo en él una confianza sin igual: la de entregarle la traducción [...] que había hecho el propio emperador en prosa castellana, y encargarle que la pusiera en verso» (1913, p. 65). Posteriormente Clavería manifestaba que «no parece imposible que Carlos fuera capaz de traducir, para distraerse, en prosa española una obra que conocía a fondo y había releído muchas veces» (1950, p. 65). De la misma opinión son Morelli (1977, pp. 136-137), Baranda e Infantes (2000, pp. 23 ss.) y, más recientemente, Sebold (2006, pp. 89-90). Pese a todo, el único testimonio que avala dicha colaboración es, como ya indicaba Menéndez Pelayo, la afirmación de Guillermo van Male quien afirmaba que:

Caesar maturat editionem libri, cui titulus erat gallicus: Le chevalier délibéré. Hunc per otium a se ipso traductum tradidit Ferdinando Acuñaes, Saxonis Custodi, ut ab eo aptaretur ad numeros rithmi hispani: quae res cecidit felicissime; Caesari sine dubio debetur primaria traductionis industria, non solum linguam, sed et carmen et vocum significantiam mire expresserit. (1843, p. 15)

De van Male sabemos que fue, sí, fiel servidor de Carlos V, pero, también, algo exagerado cuando se trataba de enumerar las dotes literarias del mismo. Recordemos su bulo acerca de la escritura de mano del Emperador de las expediciones que este había hecho hasta 1550, manuscrito que, según van Male, obraba en su poder y que podía compararse en elegancia e historicidad a Tito Livio, a Suetonio, etc. por lo que pronto vería la luz. Como sabemos, el manuscrito de dicha obra nunca apareció, pese al interés que Felipe II puso en encontrarlo (Prescott 1857, p. 364). Recordemos también que van Male era parte interesada en la edición de la obra, como nos recuerda Menéndez Pelayo, pues el propio Carlos V le encargó la edición de la traducción castellana para recompensar sus servicios, con lo que debió pensar que un poco de publicidad «imperial» no venía del todo mal. Al final, como sabemos, rechazó este privilegio y fue Juan Cristóbal Calvete de Estrella el que la editó. Estas y otras razones que podríamos aportar demuestran que el único dato que tenemos para afirmar dicha colaboración es más que dudoso, por lo que apoyamos el docto juicio emanado por Stein hace ya bastantes años:

Certains chroniqueurs affirment que, pur se distraire, Charles Quint avait traduit en prose espagnole le poème de Olivier de La Marche, et qu'il charge á Don Fernand d'Acuña de mettre cette traduction en vers. J'ignore ce qu'il faut retenir de cette assertion, mais il est certain que cette fantaisie littéraire eut auprès du public espagnol un réel succès. (Picot, Stein 1923, p. 339)

El propio Acuña, en los prolegómenos del libro, deja bien claro no sólo que la traducción es suya, sino que esta «ha sido algo difícil por ser las lenguas diversas y los estilos dellas diversísimos» y que por ello la misma «se ha hecho con sola mi auctoridad, sino juntamente con la de otros que destas dos lenguas tienen mayor experiencia» (1553, ff. 3v-4). Evidentemente, si entre estos estuviera el Emperador, lo hubiera citado no sólo por fidelidad, sino también para valorizar aún más su encomiable trabajo.⁶ Como sea, la cita demuestra palmariamente que Acuña no se sentía muy cómodo con el francés cuando reconoce que ha necesitado la ayuda de personas con «mayor experiencia» en ambas lenguas, esto es, en el traducir del francés al español. Digo esto porque, de nuevo, es el estudio textual, bien lejano de suposiciones teóricas y herencias críticas no comprobadas, el que, a mi modesto parecer, aporta pruebas irrefutables de que la traducción es obra de Acuña, pues del mismo se evidencia, efectivamente, que Acuña no solo no dominaba la lengua francesa, sino que a veces cometía errores casi escolares. Valgan, como muestra, dos ejemplos, uno al inicio y otro al final del texto.

En la estrofa 20 del texto castellano - 19 del original francés - se nos describe un combate entre Desconcierto y el caballero:

Texto castellano	Original francés
Las lanças fueron quebradas y los dos firmes quedamos puesta mano a las espadas con ellas non golpeamos que en Locura eran templadas. Huvo allí golpes estraños, de banquetes y de baños, con que en horas mal perdidas se gasta el bien de las vidas y se atesoran los daños.	Alors nos lances furent brisées mais nous restâmes dans nos arçons. Nous mîmes la main à nos épées toutes deux trempées de Folies, portant de terribles coups. Les combattants frappaient, comme s'ils haïssaient leurs vies, des coups dignes d'être racontés à table et aux bains.

Parece extraño que si el traductor fuera Carlos V, que hablaba francés perfectamente, hubiera traducido los últimos tres versos de la estrofa de manera tan imperfecta.

⁶ Parecer contrario mantiene Morelli (1977, pp. 136-137), quien ve en la anterior cita una alusión velada a la autoría del Emperador.

Lo mismo ocurre con la estrofa 377 (337 del texto francés) donde nuestro traductor parece no captar el sutil juego de palabras que elegantemente se esconde en el texto francés ni, tampoco, la clara alusión al valor doctrinal del texto original:

Texto castellano	Original francés
En cuidadoso pensamiento fue esta aventura fundada: Dios nos dé, según mi intento, con ella que es ya acabada provecho y contentamiento. Quise que fuese adornado de título este tratado, y porque, según espero, fuese acepto, el Cavallero le llamé, determinado.	Cette quête a commencé dans la marche de Ma Pensée et au pays de Prends conscience; Dieu fasse qu'elle s'achève pour le bien de tous et de moi-même. Je nomme proprement ce livret pour qu'il soit paré d'un titre: Le Chevalier délibéré.

Otro testimonio no tenido en cuenta hasta ahora por los que mantienen que la traducción es obra de Carlos V nos lo aporta la propia mujer de Acuña, doña Juan de Zúñiga, quien en la dedicatoria al que después será Felipe III en la primera edición de las *Varias poesías* de su marido dice que «La traducción del *Caballero Determinado* que hizo don Hernando de Acuña por mandado del Emperador don Carlos N.S., de gloriosa memoria que ha sido tan aceto a muchos buenos ingenios, la dedicó a su Majestad Cesárea por justas causas que a ello le movieron» (Acuña 1591, p. 7). Como puede observarse, la viuda no habla de versificación, sino de una traducción encargada, esto sí, por el propio Carlos V y, dado que se dirige al hijo de este, Felipe II, parece poco razonable pensar que atribuye a su marido una labor realizada por otro. En efecto, que Acuña fuera el único traductor del texto no significa, quede claro, que el Emperador no le animara a traducir un texto por él tan apreciado,⁷ e incluso se puede aventurar que eligiera a Acuña para hacerlo por las circunstancias que hemos apuntado al inicio de estas páginas: su condición de poeta y su acendrada labor de traductor, y como tal debía ser conocido en el séquito imperial.

7 Nos consta por el inventario de sus bienes que se recluyó en Yuste con un ejemplar del libro en francés y la traducción de Acuña (cfr. Mármol Marín 2001, p. 15, nºs 31 y 35). Los motivos los explica muy bien García López (2013).

Bibliografía

- Acuña, Hernando de (1553). *El Cavallero determinado traduzido e lengua francesa en castellana*. Amberes: Juan Steelsio.
- Acuña, Hernando de (1591). *Varias poesías*. Madrid: Pedro Madrigal.
- Alonso Cortés, Narciso (1913). *Don Hernando de Acuña: Noticias biográficas*. Valladolid: Establecimiento tipográfico Viuda de Montero.
- Baranda, Nieves; Infantes, Víctor (eds.) (2000). *El Caballero determinado de Olivier de la Marche traducido del francés por Hernando de Acuña*. Toledo: Antonio Pareja Editor.
- Beaume, Henri (1888). *Mémoires d'Olivier de La Marche editées par H. Beaune & Jean d'Arbaumont*, vol. 4. Paris: Société d'Histoire de France.
- Catena de Vindel, Elena (ed.) (1954). *Acuña, Hernando de: Varias poesías de Hernando de Acuña*. Madrid: CSIC. Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos.
- Caravaggi, Giovanni (1974). «Un traduttore entusiasta: D. Hernando de Acuña». In: *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*. Pisa: Università di Pisa, pp. 7-50.
- Clavería, Carlos (1950). *'Le chevalier délibéré' de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- De La Marche, Olivier (1999). *Le chevalier délibéré / The Resolute Knight*. Introd. and notes by Carleton W. Carroll. Transl. by Lois Hawley Wilson and Carleton W. Carroll. Tempe (AZ): Center for Medieval and Renaissance Studies.
- De La Marche, Olivier (2010). *Le chevalier délibéré*. Introd. et trad. par Sylviane Messerli. Paris: Presses Universitaires de France.
- Díaz Larios, Luís Federico (ed.) (1982). *Acuña, Hernando de: Varias poesías*. Madrid: Cátedra.
- Fernández Labrada, Manuel (1988). *La poesía de Hernando de Acuña* [Tesis de doctorado]. Granada: Universidad de Granada.
- García López, Jorge (2013). «Philippe de Comynnes en España. Materiales para un estudio». *Boletín de la Real Academia Española*, 93, pp. 45-67.
- Heitmann, Klaus (1973). «Die spanischen Übersetzer von Olivier de la Marches 'Chevalier délibéré': Hernando de Acuña und Jerónimo de Urrea». In: Körner, Karl-Hermann; Rühl, Klaus (Hrsgg.), *Studia iberica. Festschrift für Hans Flasche*. Berna: Francke, pp. 229-246.
- Infantes, Víctor (2000). «El éxito editorial de *El Caballero determinado*». En: Baranda, Nieves; Infantes, Víctor (eds.), *El Caballero determinado de Olivier de la Marche traducido del francés por Hernando de Acuña*. Toledo: Antonio Pareja Editor, pp. 28-41.

- Mármol Marín, Dolores María (2001). «Inventario de los bienes muebles que quedaron de Carlos V en Yuste». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 19, pp. 3-58.
- Menéndez Pelayo, Marcelino [1874-1878] (1952-1953). *Biblioteca de traductores españoles*, 4 vols. Madrid: CSIC. Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo 54-57.
- Morelli, Gabriele (1977) *Hernando de Acuña: Un petrarchista dell'epoca imperiale*. Parma: Studium Parmense Editrice.
- Picot, Émile; Stein, Henri (1923). *Recueil de pièces historiques imprimés sous le Règne de Louis XI reproduit en facsimilé avec des commentaires historiques et bibliographiques*. Paris: Société des Bibliophiles François.
- Peeters-Fontainas, Jean (1960). «Les éditions espagnoles du *Chevalier délibéré* d'Olivier de la Marche». *De Gulden Passer*, 38, pp. 178-192.
- Rubio Árcuez, Marcial (2011). «Hernando de Acuña traductor». En: Cabello Porras, Gregorio; Pérez-Abadín Barro, Soledad (eds.), *'Huir procuro el encarecimiento'*. *La poesía de Hernando de Acuña*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 277-317.
- Rubio Árcuez, Marcial (2014). «El *Orlando innamorato* de Boiardo en las anécdotas narratológicas de Acuña». In: Grilli, Giuseppe (a cura di), *Una frase, un rigo appena. Sulla Brevitas come modello, intersezione, interferenza*. Roma: Aracne Editrice, pp. 77-93.
- Rubio González, Lorenzo (ed.) (1981). *Poesías de Hernando de Acuña*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid.
- Stein, Henri (1888). «Étude biographique, littéraire et bibliographique sur Olivier de la Marche». Dans: *Mémoires couronnés et mémoires des savants, étrangers publiés par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, vol. 49. Bruxelles: L. Cerf.
- Santoyo, Julio Cesar (1992). «Lewkenor/Lucanor (1555?-1627?): fragmentos bio-bibliográficos de un traductor olvidado». En: Fernández-Corugedo, S.G. (ed.), *Proceedings of the II Conference of the Spanish Society for English Renaissance Studies / Actas del II Congreso de la Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses* (Oviedo, 21-23 de febrero de 1991). Oviedo: Servicio de Publicaciones, pp. 261-287
- Sebold, Russell P. (2006). «Hernando de Acuña: Su poética y su 'sabrosa historia del alma'». *Revista de Literatura*, 68, pp. 77-99.
- Sutch, S. Spekman (2005-2006). «La réception du Chevalier délibéré d'Olivier de La Marche aux XV et XVI siècles». *Le Moyen Français*, 57-58, pp. 335-350.
- Sutch, S. Spekman; Lake Prescott, Anne (1988). «Translation as Transformation: Olivier De La Marche's *Le Chevalier Deliberé* and Its Hapsburg and Elizabethan Permutations». *Comparative Literature Studies*, 25 (4), pp. 281-317.

Van Male, Guillermo (1843). *Lettres sur la vie intérieure de l'Empereur Charles Quint*. Éd. par Barón de Heiffenberg. Bruselas: Bibliófilos Belga.

Vilanova, Antonio (ed.) (1954). *Acuña, Hernando de: Varias poesías*. Barcelona: Selecciones Bibliófilas.

El laberinto: símbolo y modelo de creación en Cervantes y Thomas Pynchon

Ana Rull Suárez

(Universidad Nacional de Educación a Distancia, España)

Abstract Here I deal with the topic of the labyrinth as one of the most interesting images in literature in both Cervantes and the American writer Thomas Pynchon. In general, most of the works by Pynchon have a labyrinthine nature, but it is the novel *Against The Day* the one that explores this in depth. Here the labyrinth can be found not only in the structure but also in the course of events and constant movement of the many characters appearing in this book. The aim is to show that Pynchon, who had access to the *Quixote* by the lessons he received from Nabokov, uses a parallel technique to that of Cervantes in building and using the topic of the labyrinth in his novels to illustrate the difficulty of human being facing an unstable word. Methodologically we have analysed the correlation between the labyrinths of Cervantes and Pynchon in order to explore the existence of a very specific link between Pynchon's novel and Cervantes' *Persiles* as examples of the evidence of the similarities between both writers.

Keywords Labyrinth. Cervantes. Pynchon. Unstable. Images.

Aunque no puede sorprender la relación entre Cervantes y Thomas Pynchon, todavía no ha generado la debida bibliografía en un tema al que yo misma he dedicado algún trabajo (Rull 2011), quisiera en esta ocasión destacar la coincidencia entre los dos autores sobre un aspecto que en Cervantes sí tiene una amplia bibliografía: el del sustrato laberíntico de algunas de sus obras. Existen varios análisis interesantes sobre este último tema cervantino y a nadie se le escapa que tanto el *Quijote* como el *Persiles* poseen, quizá por sus conexiones con los libros de caballerías y las novelas bizantinas respectivamente, una cierta estructura laberíntica en la combinación de sus historias y episodios, en la complejidad de los mismos y en la relación muchas veces intermitente de sus historias y personajes, que aparecen y desaparecen sorprendentemente como los pasillos de un laberinto. Y lo mismo ocurre en obras de otros géneros que también han sido estudiados por la crítica, como la narración de *El celoso extremeño* de las *Novelas ejemplares* o incluso la obra de teatro que Cervantes no se recata en titular *El laberinto de amor*.

No tratamos de considerar estos textos como fuentes de Pynchon (aunque, como ya sabemos, conocía bien a Cervantes por las lecciones

que recibió de su maestro Nabokov) sino de establecer el fondo mítico que alcanza en estos autores el paradigma del laberinto como estructura general de algunas de sus obras (Seed 2008). Es lo que ocurre con las mencionadas de Cervantes y lo que sucede igualmente con algunas del autor americano, principalmente con la titulada, *Against The Day*, que es en la que nos vamos a centrar por su especial estructura, personajes y fondo humanístico que preside la acción y desarrollo de la obra y cuyas coincidencias hasta ahora no han sido señaladas.

El laberinto es, por otra parte, uno de los fundamentos del Barroco y Cervantes es sus obras fundamentales ya está inmerso en la crisis barroca. Lo mismo revela su teatro, con la complejidad de enredos, símbolo de la complicación de la vida, de las relaciones humanas, de la psique individual y de los problemas que el hombre empieza a observar tras el derrumbe de los ideales renacentistas. En nuestros días sucede algo parecido, y en la posmodernidad, tras la crisis de los fundamentos de la modernidad, Pynchon resulta un referente de la misma y fácilmente ha podido revitalizar el símbolo del laberinto como eje de la creación artística, como estructura literaria y como ejemplo de complicación de la vida tras la definitiva desaparición de los ideales originados en el humanismo.

La estructura laberíntica del *Quijote* se basa no sólo en los distintos puntos de vista de los narradores, lo que es obvio, sino en la disposición del entramado de las historias, en la perspectiva diferencial de los episodios y en su propia discontinuidad. Podríamos seguir el hilo de este complejo entramado, pero sólo a título de ejemplo podemos recordar las famosas salidas de Don Quijote, que van marcando distintos hitos de la novela, pero a la vez retrocediendo y adelantando el sentido de la historia. O la aparición-desaparición de los personajes, como sucede por ejemplo con Sansón Carrasco, quien dialoga con Don Quijote (capítulo III de la II parte) y aparece en los siguientes también para desaparecer en los demás y no volver a aparecer hasta el LXIV de la II, como el Caballero de la Blanca Luna. Lo mismo se podría argüir de otros episodios y personajes. Episodios enteros formulan una especie de indagación en el laberinto de la fantasía, como ocurre con el viaje de Don Quijote a la cueva de Montesinos. Pero no sólo en el *Quijote*; en el *Persiles* ocurre lo mismo, pero si cabe con muchísima mayor profusión. Aquí todo es laberíntico: lo son los personajes principales, cuyos nombres e identidad no se corresponden con la realidad, lo es su historia central, que es un peregrinaje sin sentido aparente hasta el mismísimo final, lo es la misma estructura de la novela parcializada en mil historias que no se resuelven directa e inmediatamente sino que se mezclan unas con otras en una combinación intermitente y a veces enormemente lejana de sus comienzos, lo que las hace difíciles de seguir. Pero sobre todo, lo que más llama la atención, y coincide con el autor americano del que hablamos, es la enorme cantidad de personajes que proliferan, deambulan, se encuentran, desaparecen y se reencuentran

tanto en el *Persiles* como en *Contraluz*. Ejemplos podríamos poner muchos. Recordemos, en el caso del primero, la historia de Clodio con Rosamunda, quienes aherrojados y presos en una nave son conducidos al grupo de Auristela y Periandro en el capítulo IV del libro I y, tras una serie de episodios diferentes, sólo volvemos a saber de Clodio en el capítulo VIII del libro II, después que Rosamunda ha muerto mucho antes (capítulo XXI del libro I). Se ha podido afirmar que el *Persiles* constituye un viaje iniciático (Nerlich 2005) y lo mismo se puede afirmar de algunas novelas de Pynchon, sobre todo de esta que nos ocupa.

Cervantes tenía especial habilidad para la fabulación laberíntica, pero también para los entornos de este tipo complicado y para crear ámbitos laberínticos en los que desarrollar historias. Recordemos en este sentido la novelita famosa de *El celoso extremeño*. Desde hace tiempo se ha estudiado la tradición del laberinto en la confección del ámbito en el que se mueve Carrizales para confinar a su esposa en su casa con total seguridad. Leonora estaría en la misma circunstancia que el Minotauro encerrado y Loaysa aparecería como Teseo. También aparecería Leonora en el nuevo laberinto como el Hades, donde ha sido conducida Eurídice, y Loaysa como su liberador, Orfeo. Sería premioso destacar en el teatro cervantino la estructura laberíntica de varias comedias e incluso entremeses (recordemos las llaves y habitaciones de las que se habla en *El viejo celoso*, por ejemplo, para poder tener acceso al aposento de Doña Lorenza, guardada por el celoso viejo Cañizares, transposición del Carrizales de la novela del mismo tema), pero no hay que olvidar la estructura enrevesada de algunas comedias como *La casa de los celos*, que, como ha visto Zimic por sus «laberínticos, desconcertantes senderos deambulan ciegos, perdidos y frustrados los obsesionados, locos celosos» (1992, pp. 124-125), o el contenido revelador de títulos como *El laberinto de amor*. Zimic justificaba esa estructura laberíntica, por la semejante imagen alegórica con *La casa de los celos* cuando dice que «invita sugestivamente a una interpretación alegórica a base de la imagen del laberinto, por cuyos numerosos pasillos ciegos deambulan confusos y frustrados los personajes» (p. 125). Constituye por tanto en Cervantes un verdadero *leitmotiv* que podría estudiarse monográficamente en toda su obra.

Igualmente la estructura de la obra de Pynchon, *Against The Day* es como un laberinto, con pruebas constantes, que nadie sabe quién las ha puesto, y viajes que ni los protagonistas saben adónde conducen, como ocurre en el *Persiles*. Esta es la novela de su autor más semejante a un laberinto por su estructura, capítulos y la acción de los personajes, con sus largos recorridos, idas, vueltas y reencuentros, angustias, peligros y problemas, e incluso con coincidencias y correspondencias en sus relaciones. Todo en ella se va tejiendo como una tela de araña, aunque no tan simétrica y regular como pudiera pensarse a primera vista. En esa tela, sin embargo, los personajes se encuentran doblemente atrapados, por las condiciones

naturales y por las circunstancias, y las empresas que realizan, así como sus denodados esfuerzos por llegar a un lugar que ni siquiera saben cuál es (aunque todos intuyen que buscan Shambala, ciudad plena de luz, situada entre la tierra y el cielo), representan los trabajos de la humanidad en busca de una tierra perdida, de un centro del que han sido expulsados y al que quieren volver.

También el laberinto se puede encontrar en ciertas cuevas, grutas o cavernas naturales y con ello es fácil considerarlo como símbolo iniciático. La novela de Pynchon y el *Persiles* comienzan en la oscuridad de la cueva y los personajes elegidos, tras superar distintas pruebas, logran acercarse a la ciudad de la luz. En realidad, en los dos casos representan los trabajos de la humanidad en busca de una tierra perdida y de un centro del que han sido expulsados y al que quieren volver.

Todo el deseo neoplatónico o cristiano de volver al paraíso, se va intuyendo o sugiriendo en la obra del escritor norteamericano. Incluso se puede identificar esa cueva o boca del laberinto del *Persiles*, con las minas americanas en las que la familia Traverse trabaja. De ahí parten, se dispersan y buscan afanosamente una salida a la oscuridad. Hay también una Ariadna cuyo hilo les va a permitir realizar el recorrido a los protagonistas aunque la salida se hace más difícil por existir aspectos engañosos, como la propia luz, barreras naturales, nuevas grutas interpuestas en el camino que complican ya en esta época la salida del laberinto mítico. Sin embargo, este laberinto de Pynchon no deja de anunciar el centro de una posible revelación, reservado exclusivamente a quienes han superado todas las pruebas, como ocurre con Auristela y Periandro. El hecho de que en ambas novelas los protagonistas no puedan parar de andar está relacionado con el movimiento en cuanto eje fundamental de recorrido laberíntico. Este deseo de movimiento, de búsqueda, llevó incluso a potenciales viajeros medievales a proyectar sobre un mosaico una estructura laberíntica para representar que habían realizado una peregrinación a Tierra Santa, centro entonces de la luz. Asimismo la experiencia iniciática de Teseo en Creta puede relacionarse con la búsqueda de las manzanas de oro de las Hespérides, cuya reminiscencia en la obra de Pynchon puede relacionarse con los *cucuji*, o escarabajos luminosos de los árboles. Igualmente, habría que relacionar todo el mundo de la alquimia presente en la narración de Pynchon con el carácter cabalístico del laberinto y a partir de esa interpretación podría entenderse ese sentido ascético-místico que van adquiriendo algunos de los protagonistas y su rechazo y marginación progresivos de todo lo material y de los caminos fáciles, para llegar a esa luz final.

Hay en los protagonistas un constante esfuerzo, sacrificio y muerte material para lograr el premio de la resurrección espiritual, y para ello las pruebas de superación del instinto, de la ignorancia, del mundo de las tinieblas y de cuanto significa la limitación y facilidad que se abandonan en favor de una mayor inteligencia, sabiduría y espiritualidad.

En *Against* las aventuras no suceden contra enemigos declarados ni contra monstruos inhumanos como en las aventuras cervantinas, sino contra la propia Naturaleza, convertida en laberinto, y contra los seres humanos cuya apariencia normal encubre nuevos enemigos difícilmente reconocibles con armas ocultas que imponen el poder en nuestros días desde la última crisis de la modernidad. Los nuevos peligros están en la ciencia, la política, el fanatismo ideológico, la cultura mal entendida, la injusticia, los intereses y la economía, el mayor monstruo que amenaza al hombre y cuyos intereses actúan como una mano diabólica que mueve todo y distorsiona cuanto se presenta en el camino.

En la obra hay referencias a todo lo que significa laberinto en la modernidad. La noción del Tiempo resulta el mayor y más complejo, sin posibilidad de vuelta atrás ni ayuda de ninguna Ariadna que permita al hombre salir de su dimensión estrecha; pero también la Naturaleza se presenta como laberinto y, en determinados lugares, como en las montañas de los Alpes, puede surgir un nuevo Minotauro, la serpiente con garras denominada Tatzelwurm, amenazante para quienes excavan túneles para los nuevos ferrocarriles. Todos saben que encontrarse con ella lleva aparejada la muerte en ese laberinto de piedra. Igualmente, las minas americanas presentan un secreto diabólico que impide a muchos la salida. El otro gran laberinto natural, y cuya función en la novela es fundamental, pues representa la prueba definitiva para dirigirse al camino iniciático, está situado cerca de Baikal, a poca distancia de Kashgar. El lugar solo era visible a veces en la lejanía y desde determinados ángulos. Se trataba del Gran Arco de Piedra, conocido como Tushuk Tash, y era un lugar inaccesible. Ni siquiera los cartógrafos habían podido informar de su existencia, pues había sido imposible durante siglos representar la región que lo rodeaba, y tampoco los habitantes de lugares cercanos se atrevían a llegar al Tushuk. Estaba compuesto por un «laberinto de cañones cruzados» (p. 953) que impedía el paso. El Arco o colosal puerta se consideraba por algunos un precipicio, un puente, una barrera de tierra, o un paso estrecho entre las altas rocas, aunque otros muchos no lo consideraban un accidente del paisaje sino un elemento religioso que se manifestaba como un «rompecabezas criptográfico» (p. 954), por lo que se había denominado la «Puerta del Profeta» (p. 954), y no referida solo a Mahoma sino a otro que vivía mucho más al norte. Lo cierto es que el lugar adquiere un carácter simbólico y constituye un auténtico laberinto hasta el punto de que, cuando lo atraviesan sin perderse, encuentran una luz especial y, a partir de ese centro, el camino deja de ser un laberinto y se convierte en un centro de luz que les orienta a su lugar. Aquí, este laberinto natural, extrañamente surgido en la piedra con características semejantes a una pirámide egipcia, representa sin ninguna duda un camino iniciático y una reproducción del laberinto celeste en la tierra. El hecho de que la oscuridad estuviese presente entre los cañones de la

tierra y de repente la luz rodeara todo tras el Arco, lleva a pensar que es un nuevo símbolo de la caída y la búsqueda del centro, de la luz que ya vieron los neoplatónicos. Incluso el águila dorada que se eleva a altura extraordinaria y es considerada por el protagonista como un emisario de los cielos, permite aseverar esta interpretación. Prácticamente en todas las culturas, tanto orientales como occidentales, cristianas y paganas, el águila, por estar en las alturas y a pleno sol, es esencialmente luminosa y lleva en sí el poder simbólico del sol (luz) por lo que semeja una nueva forma de salir del laberinto terrenal a la luz de la libertad, tras abandonar la limitación y oscuridad de lo material. Sería un nuevo hilo de Ariadna que impediría al ser humano perderse y morir en ese laberinto de montañas.

Prácticamente todos los elementos y formas de la vida moderna parecen inspirados en laberintos. Los trenes, las calles e incluso los subsuelos de las ciudades se excavan como laberintos para mantener la conducción del gas o la producción industrial de alimentos, lo que le sirve al autor para satirizar los sistemas de la economía y los engaños a los consumidores. Cuando se refiere a la construcción de amplias tuberías y válvulas bajo las dunas, como un laberíntico entramado, para enviar la mayonesa a todos los restaurantes del país (aunque en cada uno se hable de «especialidad de la casa»), está recuperando el viejo mito para evitar que nadie penetre en el mismo y no vea el secreto de la producción, consistente en una interminable cadena de trabajo constante, con los operarios aislados de la luz exterior para evitar interrumpir la fabricación del producto, en el nuevo laberinto de las sociedades industriales.

Sin embargo, lo más llamativo en esa presencia del laberinto es la experiencia de Frank Traverse después de haber pasado tiempo examinando cristales de calcita que El Espinero le había proporcionado, y de tomar *hikuli*, una especie de 'cactus globo', capaz de llevarle en un viaje por los aires, primero, y después bajo tierra donde se encontró «vagando por un laberinto de piedra de una cueva a otra, oprimido por una sensación creciente de peligro». En esa experiencia alucinógena llega a otra cueva donde la lluvia era constante y el agua daba vida a todo. Esa cueva, cuyo centro representaba el centro de todo laberinto al que las leyendas mejicanas habían identificado como antiguas minas de oro y plata, de muy difícil acceso y reservado para elegidos, constituía el recuerdo del origen virginal del mundo. En este sentido, la noción de cueva que aparece en la obra está relacionada con los cultos secretos, las liturgias ocultas y las prácticas iniciáticas como si se tratase de un templo natural. Incluso la cita sobre Atis que aparece en la novela tiene relación con la cueva. Aunque están muy cercanos el laberinto y la cueva, la diferencia es fundamental, como señaló Gaston Bachelard, porque «les images de la grotte relèvent de l'imagination du repos, tandis que les images du labyrinthe relèvent de l'imagination du mouvement difficile, du mouvement angoissant» (1963, p. 185).

En la novela, las cuevas permiten un breve descanso en el caminar y a la vez revelan de alguna manera todas las voces del pasado hasta remontarse a la edad primitiva del mundo. Incluso el trabajo en la mina de su padre y sus orígenes está relacionado con el sentido simbólico de la caverna. En su infancia minera, todos los hermanos Traverse aprendieron el valor y sentido de las explosiones, de la luz y del magnetismo. Como en el mito de Platón, la caverna reproduce el Cosmos y remite a una vida anterior, cuyos conocimientos telúricos va asimilando el personaje Frank, y los utiliza para guiarse después por el laberinto de su propia existencia porque, más que sueños de laberintos, la obra ofrece laberintos reales que corresponden a los diferentes personajes.

Entre las numerosas referencias a laberintos que rodean al ser humano por todas partes, destaca una ciudad cuyo laberinto es modelo de las demás. Se trata de Venecia y en ella se aúnan los espejos y las imágenes catóptricas que permiten hacer del agua el espejo del cielo. La luz de la pintura renacentista y surrealista permite asimismo ahondar en lo profundo de las cosas, de los paisajes y de los seres humanos, de manera que la ciudad italiana envuelta en agua resulta un símbolo total. A diferencia del Arco de Piedra asiático, donde tras atravesar la Puerta se podían ver los elementos de una ciudad convertidos en luz, ahora se trata de una ciudad donde la luz y el agua han dejado la huella de otro gran laberinto. Los personajes responsables de esa visión laberíntica de Venecia son el pintor inglés Hunter y la hija del alquimista Merle. Para el pintor, los canales venecianos se manifiestan como un laberinto formado a su vez por otros muchos laberintos que gradualmente van descendiendo hasta penetrar en el mundo subterráneo y en el mundo invisible como si se tratara de algo que se repitiese a sí mismo. Considerado así el gran laberinto de la ciudad, los personajes pueden sentir la presencia de fantasmas que surcaron los canales en el pasado y que continúan presentes, aunque ya con unos cuerpos diferentes que sólo pueden ver quienes entienden el poder de la trascendencia de los cuerpos (los pintores clarividentes y los seres con poderes especiales). En este sentido, esa visión parece evocar lo que Marcel Brion afirmaba a propósito del laberinto de Leonardo de Vinci: «esa sociedad compuesta por hombres de todos los siglos y países que llena el círculo que Leonardo dejó en blanco, pues no deseaba explicitar demasiado la significación de este santuario central del laberinto» (citado en Chevalier, Geerbrant 2003, p. 622). Sin duda, los canales de Venecia representan un laberinto multicursal, forma originaria en el Renacimiento, con entramados complejos y lleno de caminos ocultos donde, si no se tiene un hilo de Ariadna, es imposible salir de él. Sólo Dally, la hija del alquimista, con sus dotes especiales, y el pintor, en su búsqueda de luces trascendentes, capaces de ver más allá de la superficie, pueden descubrir en Venecia «rostros ausentes, farolas desaparecidas» (p. 788) y precisamente en la noche la revelación es aun mayor y pueden contemplar

«una ciudad secreta y tenebrosa, perdida en laberintos» (p. 788), en donde sentían que convergían cuerpos de jóvenes procedentes de toda Europa y «aun de más allá» (p. 789). Venecia parece ser el centro del laberinto mundial en ese momento histórico y desde el que se pueden contemplar las profundidades de la historia. Los espejos de la Isla parecen recoger las imágenes de los seres existentes en el pasado y que formaron parte de los condenados en esos laberintos siempre vivos desde el siglo XVI. La coincidencia entre el éxito de los espejos, los pintores renacentistas y las estructuras laberínticas no es casual puesto que desde Venecia se extienden diferentes flujos de la historia y el narrador relaciona su aventura del presente (vísperas de la primera Guerra mundial) con la de los Argonautas. En la obra de Pynchon no sólo puede verse la sugerencia del mito de los Argonautas en relación con los protagonistas, sino que, al navegar por el antiguo Poo, los personajes rememoran las leyendas de Virgilio y el relato de Apolonio de Rodas en busca del vellocino, y se refieren a cuando Jasón, con su nave Argos, consiguió encontrar un extraño paso transpeninsular del mar Euxino al Cronio, hasta salir al Adriático. La presencia de este relato de peregrinación de héroes intensifica el de los peregrinos pynchonianos en busca de otro símbolo único, y si aquellos se consideraron buscadores de oro o de quimeras los protagonistas de la novela son los nuevos conquistadores del oro (en América) y del nuevo vellocino, la luz en todas sus interpretaciones (en Europa y Asia). Para conseguir el trofeo también tienen que abandonar magas, atracciones de la vida y palabras agradables para centrarse en su misión, que no es otra que penetrar en el laberinto de la Naturaleza, de la sociedad y de los deseos.

El laberinto constituye la prueba necesaria para alcanzar el centro y el nuevo hilo de Ariadna está representado por la renuncia de los intereses y el esfuerzo por trascender la materia elemental. La presencia, frecuente en la novela, de placeres morbosos, relaciones sexuales o impulsos primitivos, se va transformando hasta desaparecer, como en el ejemplo de Cyprian. Al final de su peregrinación por el laberinto de la naturaleza y del conocimiento (que simbolizaban los laberintos curvos), la pareja de protagonistas consigue hacer de su camino un relato iniciático donde el amor y la ideología platónica se erigen en los únicos elementos capaces de evitar las catástrofes más espantosas. Pero no son los únicos. También los Chicos del Azar, desde el cielo, superan toda clase de pruebas, incluida la bajada a los infiernos de la naturaleza y, tras sus rocambolescos ascensos, descensos y paradas, consiguen encontrar un espacio de armonía. Como los protagonistas terrestres, que también se miran en Orfeo al descender a las minas y a los túneles de las montañas, los ángeles del cielo, fantásticos o meras imágenes especulares de los seres humanos creadas por la ficción, en una doble metaficción, realizan su viaje iniciático y del conocimiento. Unos y otros, además del resto de los hermanos de ascendencia judía, hacen de la aventura de sus vidas una prueba que les hace semejante

a Teseo. Del mismo modo que el héroe griego dio muerte al monstruo, la pareja protagonista consigue matar al moderno Minotauro, que simbólicamente supondría el predominio de lo material, lo animal y de los intereses económicos más inhumanos, los nuevos mitos. La hija de Merle y Yashmeen, representan el hilo de Ariadna que simboliza el amor, la armonía y el mundo ordenado, representado por los números.

Si sopesamos el sentido, no sólo iniciático en el sentido doctrinal que se suele dar al *Persiles*, ya sea desde la óptica tradicional religiosa en la que normalmente se inserta Cervantes por tradición, formación y convicción, ya sea en la heterodoxa en la que trata de situarle Nerlich, sino en el de la mera elaboración en la complejidad de las narraciones entrelazadas, de las idas y venidas aparentemente sin objeto de tantos y tantos personajes, y de peregrinaje sin fin ni objeto comprensible durante casi todo el relato, podremos encontrar un cierto paralelo entre el autor del *Quijote* y el novelista norteamericano, que es lo que hemos tratado de mostrar en el presente estudio.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston (1963). *La terre et les reveries du repos*. Paris: Librairie José Corti.
- Chevalier, Jean; Geerbrant, Alain (2003). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Nerlich, Michael (2005). *El Persiles descodificado, o la Divina comedia de Cervantes*. Trad. de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión. Trad. de: *Le Persiles décodé ou la «Divine Comédie» de Cervantes*.
- Pynchon, Thomas (2006). *Against the Day*. New York: Penguin.
- Rull Suárez, Ana (2011). «Itinerario simbólico-cervantino en Pynchon». En: Strozetzki, Christoph (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas = Actas selectas del VII Congreso Intenacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 787-796.
- Seed, David (1988). *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Zimic, Stanislav (1992). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

El loco Amaro Rodríguez ¿trasunto del obispillo de San Nicolás?

Luc Torres
(Université Rennes 2, France)

Abstract The *Sermones of the loco Amaro* are the eighteenth and free transcription of jokes of don José Amaro Rodríguez really fool of Sevilla who lived in this city in the second part of seventeenth century in the Hospital of The Santos Inocentes of San Marcos. In this work, we have tried to connect historiography's documents to what we know about the folkloric and the student bishop festivity of Sevilla and other cities of Spain in seventeenth century with the satirical discourse and aggressive actuation of the fool.

Sumario 1 Introducción. – 2 El loco Amaro: 'obispillo' de Sevilla. – 3 Los latinajos y latín macarrónico. – 4 El lenguaje familiar y soez de la plaza pública. – 4.1 Cazurrismo. – 4.2 Escatología. – 4.3 Antijudaísmo. – 5 Etilismo. – 6 Violencia verbal. – 7 Conclusión.

Keywords Sermons. Satire. Spanish Golden Age. Seville.

1 Introducción

Sermones del loco Amaro es el título genérico bajo el que se conoce la transcripción burlesca en prosa de los chistes y gracias de un ingenioso loco del Hospital de Inocentes de Sevilla que vivió a mediados del siglo XVII.

Conocemos el texto a través de siete copias manuscritas con letra del siglo XVIII (cfr. Estepa 1987, pp. 260-263) que incluyen unas *Noticias de la Vida de don Amaro* (pp. 139-144) reproducidas en dos de los siete manuscritos (pp. 260 y 262) que nos permiten conocer las circunstancias que llevaron a don José Amaro Sánchez, un abogado del número de la Audiencia de Sevilla, a estar encerrado dieciséis o diecinueve años según los manuscritos (p. 142 n. 2), aunque bien pudieran haber sido sólo cuatro (Reyes Cano 1992, p. 279 n. 7), y a predicar en las calles y edificios religiosos de la ciudad hispalense.

Para resumir su vida diremos que don José Amaro decidió casarse a los cuarenta años tras una juventud licenciosa. Sin embargo, un religioso «de séquitos y, como se suele decir, de campanillas» (Estepa 1987, p. 140) causó su ruina engañándolo. Presenció el adulterio, y a raíz de esto se volvió

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-74 | Submission 2015-09-26 | Acceptance 2016-12-14
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

loco (pp. 141-142), hasta el punto que sus amigos mandaron encerrarlo en el Hospital de Inocentes, popularmente Casa de San Marcos, de Sevilla.

Solía salir del Hospital con su ropón y una caja de hojalata para pedir limosna para sus hermanos de infortunio increpando a los sevillanos con diatribas acerbas.

Siempre se recogía por la noche y, de día, lo importunaban los muchachos (p. 143), lo que asemeja al Licenciado Vidriera, otro loco urbano azuzado por la chiquillería (cfr. Sieber 1985, pp. 54-55).

El arzobispo de Sevilla Ambrosio de Espínola gustaba mucho de sus gracias y en su casa nuestro loco tenía mesa franca. El eclesiástico le mandó poner por escrito los sermones que espetaba en las calles de la ciudad. El orate murió a los sesenta y siete años (p. 143).

Son tres las principales ediciones impresas de los treinta y nueve sermones atribuidos al loco Amaro (Rodríguez 1869, Ros Caballar 1984, Estepa 1987).

Se han analizado varios aspectos de la actividad y etopeya del loco Amaro: su teatralidad (Alcalá Castilla 1995), su discurso: contenido (Reyes Cano 1992), función (Estepa Pinilla 1994) y su papel social (Conde Díaz 2005).

Ahora bien, al loco Amaro habría que relacionarlo también con el contexto de la tradición festiva y carnavalesca todavía vigente hasta mediados del siglo XVII en el ámbito estudiantil hispalense.

Sabemos que la fiesta del obispillo de san Nicolás que todavía se celebraba en las Universidades de la España del siglo XVII el día 6 de diciembre (cfr. Caro Baroja 1989, pp. 305-306), donde se leían sermones sacrílegos (cfr. Estepa 1987, pp. 104-105, n. 96) fue prohibida en un principio en Sevilla en el colegio catedralicio de maese Rodrigo a principios del siglo XVII (cfr. Caro Baroja 1989, p. 306).

El testimonio que tenemos es una orden de 1604 a la sazón del cardenal y arzobispo de Sevilla Fernando Niño de Guevara (cfr. Caro Baroja 1989, p. 306).

A pesar de esta prohibición se siguió celebrando la fiesta del obispillo en el mismo Colegio, hasta 1641, cuando a raíz de una reyerta, con varios heridos entre ciudadanos, el padre del obispillo de aquel año, Bartolomé Dongo, un rico genovés, fue condenado a una multa de quinientos o mil ducados y la fiesta abolida definitivamente (cfr. Estepa 1987, p. 106; Sánchez Arjona 1887, pp. 74-76; Caro Baroja 1989, p. 310).

Este rito estudiantil consistente en 'hacer obispillos', no era propio de los Colegios de Sevilla, sabemos que se verificaba por lo menos en Alcalá de Henares más o menos por la misma época (cfr. Micó 1994, p. 423).

En Valladolid el obispillo elegido y su séquito perseguían a los curas y frailes quienes atemorizados, así como las doncellas y mujeres casadas, apenas si osaban salir aquel día a la calle (cfr. Torremocha Hernández 1998, pp. 160 ss.).

Ahora bien, nuestra hipótesis es la siguiente: la fiesta como tal había desaparecido oficialmente entre 1650 y 1670, momento en el que vivió

Amaro Rodríguez en Sevilla (cfr. Estepa 1987, pp. 66-67), pero en la mente de los copistas sevillanos que transcribieron sus dichos y chistes graciosos ¿no albergaría el recuerdo de aquellas celebraciones festivas que probablemente se seguirían celebrando, como solía pasar con este tipo de prohibiciones festivas, aunque no tengamos hasta ahora testimonios historiográficos que lo avalen? Nos atrevemos a pensar, dadas la funciones particulares que desempeñaba Amaro cerca del arzobispo, que la tradición todavía carnavalesca de la fiesta del obispillo estudiantil pudo influir en aquéllos a la hora de conformar el retrato muy estilizado del loco, retomando los tradicionales *leitmotivs* festivos de disfraz, parodia libresca y retórica degradante (cfr. Bakhtine 1970, p. 12).

Puntualizaremos sucesivamente con algunos ejemplos cómo el loco Amaro se nos presenta disfrazado simbólicamente de 'obispillo' de Sevilla, y hace de clono burlesco del obispo de Sevilla, cómo hace gala de un latín chabacano altamente paródico y cómo su lenguaje (cazorro, escatológico y antijudío principalmente), ilustra el vocabulario de la plaza pública revitalizado durante las fiestas de Carnaval. Acabaremos evocando, aunque sea brevemente, su afición al vino y su estilo agonístico y conminatorio que asocia Amaro Rodríguez a la tradición carnavalesca más violenta y transgresora.

2 El loco Amaro: 'obispillo' de Sevilla

José Amaro Sánchez afirma claramente en el *Sermón X* ser el sucesor del Arzobispo de Sevilla: «Dos predicadores apostólicos hay sólo en esta ciudad, que los demás, si dicen que lo son, nos engañan. El uno soy yo, y yo soy cardenal de santa Cristina, y capitán general de mar y tierra y sucesor del señor don Ambrosio Ignacio, que me encargó este arzobispado» (Estepa 1987, p. 165).

Pero, no sólo esto sino que afirma también que su patrono es Santiago apóstol y que viste su hábito (p. 147), que se lo dio el rey su primo (p. 172), amén de ser cardenal de Santa Cristina (p. 151) gracias al Papa (p. 172).

Cuando muere el prelado dice Amaro que va a escribirle un sermón de honras para sus exequias sustituyéndose a un fraile teatino a cuyo cargo oficialmente estaba el redactarlo (p. 210).

En el sermón IV se transcribe un Diálogo entre el loco Amaro y don Ambrosio de Espínola arzobispo de Sevilla (pp. 152-153). Lo defiende de la acusación, insana y sacrílega para un eclesiástico, de llevar armas, pero, esta no deja de ser ficticia y burlesca. En efecto, todo está basado en un calambur que está en el origen de la expresión popular 'ser como la carabina de Ambrosio', que designa una cosa inútil que no sirve, probable alusión al indigesto diccionario latino del lexicógrafo florentino Ambrosio Calepino, registrada en el *Diccionario de Autoridades* de 1729, (s.v. «carabina»).

El Arzobispo de Sevilla se llamaba Ambrosio Espinosa, o sea literalmente, si aceptamos un juego conceptista: 'Ambrosio difícil de entender'. Se sobrentiende pues que el loco sermoneador Amaro Rodríguez es metafóricamente el sustituto a la vez diáfano e inspirado por un soplo divino del antiguo Arzobispo.

En efecto, satiriza sucesivamente, al modo de los obispillos carnavalescos de marras y el licenciado Vidriera a los escribanos de la plaza de san Francisco de Sevilla donde estaban los tribunales de justicia (pp. 148-149), a unos tenientes muy pequeños, y ridículos (p. 154), a un escribano que no daba limosna (pp. 155-156), a unos estudiantes burlones (pp. 157-158), a un cura del Sagrario de la Santa Iglesia de Sevilla llamado Caldera (pp. 159-160), a un mercader de paños gallego (pp. 161-163), a un cantero de la catedral castrado (pp. 164-165), a los pajes del Arzobispo (pp. 166-169), otra vez a los escribanos de la plaza de San Francisco (pp. 170-171), a los frailes que comen perdices sin trabajar (p. 177), a un pastelero (pp. 180-181), a los frailes de san Francisco de Paula (pp. 182-183), al Asistente de Sevilla (pp. 184-185), a un canónigo racionero (pp. 186-187), a un coletero (pp. 192-195), a unas prostitutas borrachas (pp. 194-195), a los caballeros de hábito (p. 198-199), a los carniceros (pp. 200-201), a un fraile predicador (pp. 202-203), a unos sastres (pp. 207-209), a un alguacil (pp. 213-215), a otro religioso y a unas monjas agustinas (pp. 216-219), a un arriero ladrón (pp. 220-221), a unos estudiantes (pp. 222-223), a un tabernero (pp. 224-225), otra vez a los escribanos (pp. 226-227), a un francés luterano (pp. 232-234), a unos oficiales miserables de la aduana (pp. 238-239), a unos colegiales de San Bartolomé (pp. 242-243), a dos religiosos del Carmen (pp. 244-246).

3 Los latinajos y latín macarrónico

Salvo los *Sermones IV, V, XVII, XXI y XXII*, no he hallado ninguno que no tenga una expresión latina deturpada. Esto pertenece a la tradición del latín macarrónico introducida en España en el Renacimiento por Teófilo Folengo con su *Baldus* (cfr. Márquez Villanueva 1973, pp. 258-358).

Los dos primeros *Sermones* ya nos dan una idea de qué tipo de humor desmitificador del latín clásico echó mano el loco sevillano.

Empieza Amaro por decirnos en el *Sermón I* que nos va a demostrar basándose en los *Evangelios* que está errado el dicho de probable origen conventual y recogido por sor Juana Inés de la Cruz (cfr. Pérez Martínez 2001, pp. 64-65) que proclama: «quien da y besa no peca» (Estepa 1987, p. 146). Nos advierte de que, si Judas entregó Jesús a los fariseos besándole en Getsemaní, fue porque los soldados que vinieron a prenderle estaban borrachos. Aduce un capítulo 23 de Nuestra Señora de los Remedios donde dice: «Beso me, Domine, anatema sit» (p. 146). Siguen unas maldiciones

burlescas (con alusión a Juan de Cañas, administrador de la Casa de San Marcos) para todo el que ose contradecirle.

Realmente su blanco son «estos frailes cornudos, que andan con nosotros, que nos comen la comida, el almuerzo, y la cena, y nos matan a palos; y parece que nos andan sirviendo, y acompañando; parece que nos besan, y nos venden» (p. 146). Son éstos los Hermanos Ermitaños que acompañaban a los locos de San Marcos cuando iban a pedir limosna por las calles y les robaban y maltrataban (cfr. López Alonso 1988, pp. 168 ss.).

A continuación aduce a San Juan de Dios que dijo: «Frates Judas amen, liberanus Domine» (p. 146) diciendo que estos frailes descienden de Judas, también a San Pedro de Alcántara que dijo: «malditus homo qui monacus fuit» (p. 146), precisando en seguida que no se refiere a franciscanos, dominicos, mercedarios o hermanos de San Juan de Dios, sino a estos «cornudos frailes que viven en San Marcos» (Estepa 1987, p. 147).

Luego, critica su modo de vida inútil: «sus ejercicios no son otros que comer y cascar, y matarnos a palos y de hambre; beberse el vino y molernos el tocino» (p. 147), por esto acaba afirmando «Pues dice mi buen San Juan de Alcántara, que son unos frailes del infierno, malditos y excomulgados por Nuestra Santa Madre Iglesia! *Malditus excomulgatis fraylis infernorum*» (p. 147).

Acaba con una diatriba contra los que se crían entre algodones y con un alegato a favor de los soldados pobres «criados entre picas, y cañones; y es muy mal hecho, que al que lleva las duras no se le den las maduras como lo dice mi patrón Santiago» (p. 147), terminando con una paronomasia burlesca «el que es bueno para los balas, es bueno para los confites», traducción fantástica de «confitemini Domino quonoim bonus» (p. 147), y añadiendo «Y arrear, cornudos, a otra parte» (p. 147). La fuente de esta última frase parece ser el Salmo 27 de David: «Confitemini Domino Dominorum: quonia in aeternum misericordia eius».

En el *Sermón II* dedica Amaro una soflama a los escribanos de la Plaza de San Francisco de Sevilla, llamada irónicamente la 'Dehesa de los Gatos' donde están los tribunales de Sevilla (pp. 148-149) utilizando el episodio de la tentación de Jesucristo en el desierto (*Mt* 4,1-11; *Mc* 1,12-13; *Lc* 4,1-13).

Después de aducir el versículo «Et dixit ei: et omnia tibi dabo, si cadens adoraveris me» (*Mt* 4, 9) de manera deturpada como «et omnia tibi dabo, si adorabis me» (cfr. Estepa 1987, p. 148), el diálogo entre Jesús y un Diablo que habla latín macarrónico prosigue de esta manera:

¿Todo cuanto veo me das si te adoro?

¡Sí, Señor! - le respondió él - ¡Todo te lo daré!

¡Ea pues! - le dijo Cristo - dame la Plaza de San Francisco con todos sus escribanos. Hallóse cogido el maldito, y respondió: Todo te lo daré; pero la Dehesa de los Gatos no puede ser, que es patrimonio y

mayorazgo mío y no lo puedo enajenar ¡con que se acabó el concierto!
Y el diablo salió huyendo con el rabo entre las piernas. ¡Qué bien lo
dice mi padre san Pedro: Gatis meis a me imposibilis, Deus, ¡tibi dabit
si adorabisme! (pp. 147-148)

Vemos cómo Amaro mezcla dos tipos de procedimientos paródicos burlescos.

En primer lugar las atribuciones fantasiosas con frases aparentemente inventadas: «Beso me, Domine, anatema si [...] Frates Judas amen, liberanus Domine [...] Malditus excomulgatis fraylis infernorum» (pp. 146-147), y en segundo lugar, los juegos de palabras paronomásticos con elipsis o hipérbolos a partir de las citaciones más o menos cabales

Confitemini

Domino Dominorum: quonia in aeternum misericordia eius > confitemini
Domino quonoim bonus [...] et omnia tibi dabo, si adorabis me > Gatis
meis a me imposibilis, Deus tibi dabit si adorabisme. (pp. 147-148)

Por otra parte, llama la atención el hecho de que Amaro siempre se refiera a un misterioso capítulo 23, fuente única de numerosas citas (*Sermones I, VI, XI, XIII, XIV, XVI, XVIII, XIX, XXIII, XXVI, XXVII, XXVIII, XXXI, XXXII, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII*) atribuidas a varios autores, respectivamente: Nuestra Señora de los Remedios, el pico de oro del Santo Cristo del Manzano, san Pedro, la Señora de Regla, san Pedro Nolasco, san Francisco de Paula, san Pedro, Marcos Ratón y Pedro de Baeza, san Pedro, san Jerónimo, san Agustín, san Blas, san Agustín, san Pedro, san Mateo, San Pedro y san Bartolomé.

Quizás la alusión recurrente se aclare si recordamos *Mt 23* donde el apóstol publicano refiere la inquina de Jesucristo contra los escribanos (principal blanco de Amaro) y los fariseos (los judíos en el texto).

4 El lenguaje familiar y soez de la plaza pública

4.1 Cazurrismo

El *Sermón XXVIII* (cfr. Estepa 1987, pp. 216-219) es sintomático de su repetida denuncia de la concupiscencia de los frailes y de la inquina que les tiene Amaro por razones personales relacionadas con su cornudez (p. 141).

Refiere el caso de un fraile que predicaba a las monjas agustinas de la Paz. Dice Amaro que tenía las palabras puestas en Dios y el cuerpo en el coro, por esto cambió Amaro la silla desde donde las sermoneaba. Añade que las corderas de Dios (las monjas agustinas) no necesitan que las esté mirando y remirando un carnero de fraile (p. 216). Dice que vienen los frailes por atún y a ver al duque, y ellas parece que miran al plato y a las

tajadas (p. 217). Finalmente, lo compara al gallo, animal concupiscente y que es a la vez imagen del predicador (cfr. Riquer 1989, s.v «gallo»), dice que con un ojo mira el cielo y con el otro la gallina (cfr. Estepa 1987, p. 218).

4.2 Escatología

El loco predicador está en las gradas de la plaza de San Fernando. Proclama que es capitán general por el santo rey san Fernando III el Santo que liberó Sevilla. Dice que los frailes comen perdices y los soldados mazorcas. Por esto le pide al Papa que levante un ejército de frailes para ir a hacer la guerra santa. Refiere cómo san Fernando estaba sitiando Sevilla en el campo de Tablada, y los frailes estaban dentro regocijándose, cómo pedían socorro a la Virgen de los Reyes en vez de luchar contra el moro (p. 177).

Hablando de estos frailes durante la reconquista de Sevilla, dice que habría que quemarlos a todos como hiciera el santo con los moros, porque no tomaron parte en el sitio de la ciudad y quemar sus cuerpos con romero para hacer desaparecer el mal olor (p. 178).

Acaba con una pulla escatológica que ilustra su extrema cobardía: «Los frailes son como tomates, que después de comidos y cagados vuelven a nacer, de cada pepita una mata, y de cada mata mil tomates» (p. 179).

Otra alusión escatológica la encontramos cuando refiere Amaro en el sermón XIX que la avenida del Guadalquivir que anegó Sevilla podría ser obra de don Julián de Cañas, el nuevo administrador del Hospital de locos, jugando con la dilogía vulgar de la palabra avenida (pp. 190-191). Al menos que toda la culpa la tenga el hermano Pascual de los Remedios, fraile y regatón que disimuladamente anega la ciudad, al no vender más limones que podrían cortar la diarrea. El sentido escatológico del pasaje está confirmado por el colofón del sermón: «Dos avemarías encargo: la una para que esta avenida no haga tanto daño en el culo del pueblo que es el pobre; y la otra por el hermano Pascual que no venda ni regatee más limones, Amén» (p. 191).

4.3 Antijudaísmo

En general, a los judíos Amaro los suele tildar de excomulgados.

La figura de Eminentes aparece en el *Sermón XXXVI*. Designa a un hombre de negocios portugués llamado Francisco Baez Eminentes, recaudador de la renta de aduanas (p. 239 n. 4), o sea a un judío marrano.

Dice Amaro que los judíos del templo tras su destrucción se refugiaron en la aduana de Sevilla (donde llegaba toda la mercadería que se mercaba en la ciudad del Guadalquivir). Por consiguiente dice: «y por Dios, que los he de echar de ella a trompa y cuesco» es decir a latigazos y a pedos (p. 239).

Vuelve a aparecer Eminentés en las *Sentencias, dichosos graciosos de don Amaro* añadidas al final de la edición de los *Sermones* por Estepa, donde se nos dice que tras el episodio narrado en el *Sermón XXXVI*, Eminentés se fue a quejar del trato recibido al administrador del Hospital de Inocentes de Sevilla. Éste le regañó y le pidió que se reconciliara con los «muchos enemigos que le había[n] adquirido sus libertades en los sermones» (p. 249). Amaro vuelve a la aduana, se sube a un fardo y hace un discurso recalcando en el colofón del mismo la tacañería del judío marrano: «Yo me vengo a desdecir, porque así me lo mandó mi administrador, mas también sé, que quien se pica ajos come» (p. 249).

Parece perseguirle más por su supuesta avaricia como hace con otros oficios (escribanos, etc.) que por su origen judío, pero, es evidente que la campaña denigrante contra los marranos, acusados de arruinar España, hizo mella en él a pesar de no formar en Madrid y Sevilla sino una ínfima minoría de la población (cfr. Cabo Aseguinolaza, Fernández Mosquera 1996, Prólogo, XXX n. 41).

Prueba de estos prejuicios es el final del *Sermón XXII*: «Tres avemarías encargo: sea la primera por el señor inquisidor, que quemare más judíos...» (cfr. Estepa 1987, p. 199) y el final del *Sermón XXXVI* donde dice «Un avemaría encargo porque se quemen los libros de la Aduana con toda la generación de Eminentés. Amén» (p. 239).

5 Etilismo

Otra de las características de la etopeya de don Amaro es su etilismo.

Al final del *Sermón XXIX* (Estepa 1987, p. 221) Amaro le pide un cuartillo (medio litro de vino) al arriero Juan Rodríguez si quiere que deje de sermonearle. Al final del *Sermón XXXI* encarga un avemaría para que a un tabernero se le vuelva vinagre el vino porque no le quiso dar «ni lo que podía tener una uva» (p. 225).

Esto no le había impedido antes al loco en el *Sermón XXI* lanzar una feroz diatriba contra unas prostitutas risonas tildadas de «perras borrachas» (pp. 194-195).

6 Violencia verbal

El loco no utiliza la violencia física, sino la verbal a través de sus discursos conminatorios, aunque la amenaza latente de una violencia física no esté nunca muy lejos.

Valga el ejemplo de este sacristán que se ha quedado dormido escuchando su sermón y a quien recrimina, amenazándole con descalabrarle a pedradas como le ocurrió al primer mártir del cristianismo «para que le abra Dios

los ojos, y haga lo que yo le tengo mandado; y bien puede no hacerlo, que en cogiéndole yo en la calle, le abriré el sentido con dos pelotes de san Esteban» (p. 218).

Asimismo podemos aducir el violento enojo de Amaro ante la burla de un muchacho que le ha sacado la lengua, tras lo cual anatemiza a los colegas en general, a quienes promete saludarles un día con media docena de guijarros «para que vayan a estudiar, y desocupen el campo» (p. 223).

7 Conclusión

El tiempo que media entre la realidad de unos sermones pronunciados a mediados del siglo XVII, su transcripción en manuscritos de principios del siglo XVIII y su edición impresa en el siglo XIX y siguientes, nos obliga a ser precavidos en cuanto a la historicidad de estos *Sermones* burlescos fuertemente mediatizados por la influencia de unos mecanismos propios de una literatura «del loco» (Reyes Cano 1992, pp. 280 ss.).

Conocemos a través de un estudio historiográfico contemporáneo, el difícil estado financiero en que se encontraba el Hospital de Inocentes en tiempos del loco Amaro (cfr. López Alonso 1988, pp. 207-262). Por lo visto los enfermos pasaban mucha hambre y sufrían maltrato por parte de sus cancerberos o loqueros (cfr. Estepa 1987, pp. 62-64).

Como se ve en el texto, el loco denuncia esta situación, así como la discriminación social en Sevilla, donde los pobres sufrían la represión de las fuerzas de orden público en defensa de los intereses de los potentados, como hicieron unos años más tarde otros ingenios sevillanos propagandísticos o agitadores de la época como Francisco Martínez de Mata, Gaspar de Jaén o Gasparillo durante el reinado de Carlos II (pp. 20-21).

Aunando el contexto festivo con el contexto histórico en una época de clara decadencia moral, política y económica, quizás podamos entender mejor el mensaje que nos quiso mandar el loco Amaro a través de los siglos: la denuncia de la injusticia es un deber cívico, por esto a los locos hay que hacerles caso o por lo menos tratarlos con cordura.

Bibliografía

- Alcalá Castilla, María (1995). «La teatralidad en los Sermones del loco Amaro». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 78 (239), pp. 113-128.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et à la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando; Fernández Mosquera, Santiago (eds.) (1996). *Quevedo, Francisco de: Execración contra los judíos*. Barcelona: Crítica.

- Caro Baroja, Julio (1989). *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*. Madrid: Taurus.
- Conde Díaz, Manuel (2005). «Un delirio socialmente viable en la Sevilla del siglo XVII». *Intersubjetivo. Revista de psicoterapia psicoanalítica y salud*, 7 (2), pp. 247-257.
- Estepa, Luis (ed.) (1987). *Sermones predicables del loco don Amaro*. Madrid: Mayo de Oro.
- Estepa Pinilla, Luis (1994). «Función de la parodia en los *Sermones predicables del loco Amaro*». En: *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Zaragoza, 18-21 de noviembre de 1992), vol. 2, *La parodia. El viaje imaginario*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 105-110.
- López Alonso, Carmen (1988). *Locura y sociedad en Sevilla: Historia del Hospital de los Inocentes (1436?-1840)* (1988). Sevilla: Diputación provincial.
- Márquez Villanueva, Francisco (1973). *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos.
- Micó, José María (ed.) (1994). *Alemán, Mateo: Guzmán de Alfarache*, vol. 2. Madrid: Cátedra.
- Pérez Martínez, Herrón (2001). «Tradición y oralidad en el Refranero mexicano». En: *La Tradición hoy en día*. México: Universidad de México, pp. 15-70.
- Reyes Cano, Rogelio (1992). «Los 'sermones' de Amaro Rodríguez, un ejemplo de la literatura del 'loco' en la Sevilla del Siglo de Oro». En: Peira, Pedro et al (eds.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. 3, tom 2. Madrid: Castalia, pp. 277-294.
- Riquer, Martín de (ed.) 1989. *Covarrubias, Sebastián de: Tesoro de la lengua española o castellana*. Barcelona: Editorial Altafulla.
- Rodríguez, Amaro (1869). *Sermones del célebre loco del Hospital de Inocentes de San Cosme y San Damian (vulgo casa de San Marcos) de la ciudad de Sevilla, llamado Don Amaro*. Sevilla: Imp. que fue de José María Geofrin.
- Ros Caballar, Carlos (ed.) (1984). *Sermones del loco Amaro, el más disparatado y simpático loco de la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Carlos Ros Caballar Editor.
- Sánchez Arjona, José (1887). *El Teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Madrid: A. Alonso.
- Sieber, Harry (ed.) (1985). *Cervantes, Miguel de: El Licenciado Vidriera*. En: *Novelas Ejemplares*, vol. 2. Madrid: Cátedra, pp. 43-74.
- Torremocha Hernández, Margarita (1998). *La vida estudiantil en el antiguo régimen*. Madrid: Alianza Editorial.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La ejemplaridad de *Las dos doncellas*

Juan Manuel Villanueva

(Universidad Nacional de Educación a Distancia, España)

Abstract The first meaning of ‘doncella’ in the *Tesoro de la Lengua Castellana*, of Covarrubias, explains the title *Las dos doncellas*, of Cervantes. The *Tametsi* decree of the Council of Trent in favor of women contradicts the manipulation of Américo Castro. A hypothetical correction to the *editio princeps* is suggested.

Sumario 1 Explicación del título. – 2 Interpretaciones de la novelita. – 2.1 AvaluéArce. – 2.2 Casalduero. – 2.3 Américo Castro. – 3 Nuestra particular lectura de *Las dos doncellas*. – 3.1 Fundamento: El decreto *Tametsi* del Concilio de Trento. – 3.2 Rafael perdona a su hermana Teodosia y se desposa con Leocadia. – 4 Una corrección a la edición *princeps*.

Keywords Las dos doncellas. Tesoro de la Lengua Castellana. Tametsi decree. Promujer. Correction to editio princeps.

Las dos doncellas es una de las *Novelas ejemplares* peor valoradas, argumentando que, entre otras cosas, poco tiene de ejemplar; lo que nos introduce en la discusión secular respecto a la ejemplaridad de esa colección (cfr. Güntert 2007). Mostramos, siguiendo nuestro análisis de *El amante liberal*, que *Las dos doncellas*, en su contexto y soslayando planteamientos contemporáneos, ratifican la afirmación cervantina al asegurar que, de todas sus novelas, se podía aprender algo... y muy importante, añadimos, para su tiempo. Américo Castro, que tanto menospreció las ‘italianizantes’, utilizó *Las dos doncellas* siete veces en *El pensamiento de Cervantes* (2002); denunciarnos sus manipulaciones.

Nuestra lectura, tal vez, arroje alguna luz para entender por qué el novelista, que intentó corregir ciertos ‘fallos’ de la primera edición del *Quijote*, mantuvo ‘novelas insertas’. Con la perspectiva del matrimonio cristiano – decreto *Tametsi* del Concilio de Trento – encauzamos ideas de nuestros predecesores, y justificamos que el ‘hermano deshonorado’ retrase la venganza. Por último, con cierta osadía, sugerimos, en busca del original pensamiento cervantino, una corrección a la edición *princeps*. Las lecturas de esta novela por los especialistas han sido incompletas; decidan los posibles lectores si, tras nuestras reflexiones, las califican de inexactas. Reconocemos la pobreza de nuestras lecturas, incluso circunscribiéndonos

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-75 | Submission 2015-10-19 | Acceptance 2016-11-10
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

a las *Novelas Ejemplares*. No excluimos, pues, que alguien se nos haya anticipado en exponer estas ideas. De ser así, los desconocemos; por lo que nuestras palabras resultarán originales.

1 Explicación del título

Una vez concluida la novelita, nos asombra el título. ¿Por qué *Las dos doncellas*? ¿De qué doncellas hablamos? Si algo le queda claro al lector, desde la confesión de Teodosia a su compañero de habitación, es que ella ha dejado de serlo antes de comenzar la narración; lo que, con la reincidencia al finalizar la narración, no obsta para que nuestro Manco de Lepanto concluya refiriéndose a «las dos tan atrevidas cuanto honestas doncellas, sujeto principal de este extraño suceso» (Cervantes 1992, p. 168). ¿O es que se nos escapa algo?

La reflexión respecto al título no es baladí; su resolución abre las puertas para despejar las restantes incógnitas. Antes, sin embargo, de afrontarla, retrocedamos y variemos el rumbo, para introducirnos en unas breves consideraciones filológicas. Así lo requiere la respuesta a unos comentarios ecdóticos de un ilustre cervantista que afronta el tema de la doncellez a partir de otra novela ejemplar, *El celoso extremeño*:

Sabrâ vuesa merced señor mio, que en Dios, y en mi conciencia todas las que estamos dentro de las puertas desta casa somos donzellas como las madres que nos parieron, excepto mi señora; y aunque yo deuo de parecer de quarenta años, no teniendo treynta cumplidos, porque les faltan dos meses y medio, tambien lo soy mal pecado (ff. 150r.29-150v.1; García López 2001, pp. 353, 31-354, 2)

En Rodríguez Marín (1914-1917) se lee: «La afirmación de estas doncellas y la única excepción son donosísimas». En Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1995) 2 y 3: «‘doncellas como [lo éramos cuando salimos de] las madres que nos parieron’, según explicamos a propósito del siguiente pasaje de *Q[uijote]* I: ‘se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido’ (IX, 107, n. 15 [y 48, n. 151, respectivamente]). Claro que la disemia del chiste hace igualarse en falta de doncellez a la dueña y a la madre». García López se limita a afirmar, no sin cierto desconcierto del lector: «Es decir, que la virginidad es el castigo por algún mal pecado» (2001, p. 354). Sobre el pasaje de *Don Quijote* recordado en la intervención de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1995), hay sendas notas de Diego Clemencín y de Francisco Rodríguez Marín, que ponen de relieve el origen ariostesco de la frase. Cabe añadir que los dos versos del *Orlando furioso* citados por ambos comentaristas, destinados a convertirse en proverbiales, no constituyen, en sí, ofensa alguna para el personaje (Angélica) a quien se refieren. La

frase de *Don Quijote I*, 9 es mucho más atrevida, como lo es otra de *Rinconete y Cortadillo*. Tanto los dos clásicos editores de la obra maestra como los de las *Novelas ejemplares* muy bien habrían podido recordar otra fórmula de la época, cínica pero no poco divertida, también de largo uso en la literatura del Siglo de Oro, cuando se quería negar paladinamente la virginidad de alguna mujer: ‘es doncella como lo era su madre cuando la parió’. En estos casos es cuando no queda el menor lugar a dudas de que, sin demasiado rebozo, se está negando lo que parece que se afirma. Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1995) tienen de todos modos razón en lo que escriben tras la declaración, sólo aparentemente «autoelogiosa» que acaba de hacer la dueña. Sobre la doncellez de ésta no hay, a decir verdad, manera de pronunciarse con fundamento, aunque todo induce a pensar que la habrá perdido quién sabe cuándo. Como, por «la fuerza de la costumbre» (y de las circunstancias propias de su triste condición), les ocurrirá a las cuatro esclavas blancas a quienes Carrizales hace cruelmente «herrar en el rostro» y a las otras dos «negras bozales» (ff. 140.23-25; García López 2001, pp. 332.15-16). Así, la única de quien la dueña afirma que ha perdido «su flor» resulta nada menos que la única de posible – si ya no probable, ni menos, probada – «entereza»: la inocente Leonora, de cuyos encantos empezó a gozar el marido «como pudo» (ff. 140v.29-30; García López 2001, p. 333.29-30; Romero 2003, pp. 363-364).

Aprovecharemos esta oportunidad para denunciar un error generalizado en las ediciones de las obras áureas: el uso predominante, si no exclusivo, del *Diccionario de Autoridades*. Nadie piense que rechazamos su uso, ¡Dios nos libre!; pero recalcaremos, como ya hemos indicado más de una vez, el peligro, si bien esporádico, a que puede conducirnos ese predominio. Y buena muestra es el caso que nos ocupa. De ahí que, sin profundizar de momento en ello, adelantaremos la conveniencia de manejar el *Tesoro*, de Covarrubias, como diccionario de cabecera al editar a nuestros clásicos.

Pasemos, pues, al título de *Las dos doncellas*. De acuerdo con *Autoridades*, en su primera acepción – y suponemos que así sucederá en la mayoría de los presentes –, interpretamos y definimos el término ‘doncella’, identificándolo con ‘virgen’. Sin embargo, Covarrubias comienza así la entrada «doncella»: «La mujer moza, y por casar; y, en significación rigurosa, la que no ha conocido varón».

Es decir, según el *Tesoro*, de Covarrubias (¡1611!), las protagonistas de la ‘novela ejemplar’ (y así comenzamos a vislumbrar el fundamento de la enseñanza cervantina de la historia) es que las dos jóvenes están sin casar, aunque las dos, atrevidas y honestas, consideren su esposo a Marco Antonio y salgan en su busca-persecución.

Profundicemos en nuestra perspectiva – de acuerdo con la observación recomendada –, remontándonos a la idea más generalizada en el transcurso de redactarse las *Novelas ejemplares*. Dos ‘diccionarios’ conservamos del año 1611: el *Tesoro*, de Sebastián de Covarrubias; y el *Origen, y etymología*

de todos los Vocablos Originales de la Lengua Castellana. Obra inédita del Dr. Francisco del Rosal (¿1611?). En este último hallamos la descripción más completa del término:

El it. la llama 'Donialla', diminutivo de 'Dona', que es Muger, como si dijese Mugerita, y el antiguo cast. llamó también Dona a la Muger, que hoy dice Dueña, de donde se conoce que no la interpretaban mal los antiguos que la llamaban Dominella, pues Dona es de Domina, cuyo diminutivo es Doncella.

Como se ha dicho, por su parte, Covarrubias, en su *Tesoro*, comienza así la entrada «doncella»: «La mujer moza, y por casar; y, en significación rigurosa, la que no ha conocido varón». Y, puesto que, al fin y al cabo, el origen de la confusión arranca, al menos a partir de lo señalado por Carlos Romero (2003), de la definición de *Autoridades*, hagamos una última puntualización.

Nos referimos a que, también en *Autoridades* queda una huella importante de lo que había sido un significado general; en el término «doncellica u doncellita»: «s. f. dim. de doncella».

Como no es el momento de entrar en el análisis detallado del fragmento de Carlos Romero, nos limitaremos a aclarar, pues, que el fragmento referido a *El celoso extremeño*, se resuelve entendiendo que todas las criadas de la señora son solteras, y que únicamente Leonora, la esposa del celoso, está casada.

2 Interpretaciones de la novelita

Nos centraremos en Joaquín Casaldueiro y Avalor-Arce, sin perder de vista la oportunista utilización – manipuladora, por supuesto – que Américo Castro hace de la novelita, como sustentación de sus peregrinas interpretaciones:

2.1 Avalor-Arce

Juan B. Avalor-Arce, en la introducción a *Las dos doncellas* señala, en primer lugar, que la novelita es, «en su esencia argumental, una serie limitada de *cuestiones de amor*» (1992, p. 12), entre las jóvenes enfrentadas; esas cuestiones de amor son: cuál de las dos jóvenes sufre más y cuál de ellas tiene más derecho a casarse con el joven; y, en segundo, describe el contraste ambiental entre los personajes de esta novelita y los de la *Galatea*. Reflexiones que lo arrastran, al terminar su introducción a la novelita, a calificar la pieza como «una aleación de temática pastoril con técnica narrativa de novela de aventuras» (Cervantes 1992, p. 16).

Como Avalle-Arce interpreta la ejemplaridad de las *Novelas ejemplares* como pertinente a su ejemplaridad literaria, quedaría fuera de nuestra perspectiva; sin embargo, las dos cuestiones de amor que enuncia introducen de lleno su planteamiento en nuestra perspectiva de auténtica ejemplaridad moral (Avalle-Arce 1975).

2.2 Casalduero

Por su parte, al hablar de *Las dos doncellas*, Joaquín Casalduero recalca la concepción cervantina del mundo burgués, arraigado en la virtud:

La fantasía novelesca en *Las dos doncellas* no tiene nada de común con la de las novelas ya estudiadas. En éstas, la fantasía está al servicio de un ideal, de un paradigma; o bien nos presenta el profundo sentido de la vida y desde un punto de vista afirmativo o negativo, aprovechando la realidad como contraste del mundo ideal o para destacar el contorno de lo esencial; en *Las dos doncellas* la fantasía realza la realidad hasta ponerla en el plano de lo extraordinario. Es este estudio de la realidad lo que sitúa *Las dos doncellas* en la misma línea de *El curioso impertinente* o la *Historia de Cardenio y Dorotea*. Pero en *El curioso impertinente* Cervantes ha concebido el tormento del hombre moderno y con Cardenio y Dorotea se coloca en un terreno puramente social. En cambio, trata el tema de *Las dos doncellas* para aclarar su propia concepción del mundo burgués, que arraiga en el heroísmo de la virtud. (1974, pp. 208-209)¹

Ahora bien, por las características y desarrollo de la novelita, el tema candente del honor exigía una toma de postura. De ahí que Casalduero se ve obligado a señalar diferencias esenciales entre el honor tal como lo ve en las dos jóvenes vestidas de hombre que corren, cada una por su lado, tras el 'burlador' que las ha engañado – eso es, al menos, lo que piensan ellas – y el de otras piezas cervantinas, en las que el tema se enreda y dificulta por tratarse de mujeres casadas. Escribe Casalduero:

1 Más adelante, el crítico señala: «Leocadia y Teodosia no son dos mujeres ideales que se presenten como norma viva de una conducta, pero tampoco son unos seres bajos y plebeyos, dominados por la lujuria y esclavos de los instintos. Estas dos doncellas han encontrado el amor y han caído bajo su imperio. Igualmente distantes de los dos extremos, son sólo humanas, y su humana conducta debe juzgarse ateniéndose a la realidad. Cervantes quiere elevar la realidad a un plano heroico, pero sabe que esto no es fácil de alcanzar, y entonces exige la comprensión de la debilidad humana, la cual no será censurada por los hombres fuertes y con vocación para el heroísmo sino por los pusilánimes: 'las lenguas maldicientes, o neciamente escrupulosas, les harán cargo de la ligereza de sus deseos y del súbito mudar de trajes'» (p. 211).

El cambio introducido por Cervantes en el desenlace de *El celoso extremeño* lo he explicado por una razón de moral estética. Así, pues, no creo que se pueda tener en cuenta esa novela o la de *El curioso impertinente* para estudiar la actitud de Cervantes respecto al problema del honor. En *Las dos doncellas* el protagonista es distinto, no tanto porque se trata de mujeres solteras en lugar de casadas – lo que indudablemente hace más fácil el problema –, sino porque con esta novela vemos a Cervantes en un terreno completamente social. (1974, p. 215)

Disentimos del crítico por lo que consideramos una interpretación incompleta o, incluso, tergiversada involuntariamente de la Contrarreforma en interpretaciones de varios episodios de la novela. Para limitarnos a *Las dos doncellas*, la interpretación del matrimonio cristiano no fue algo exclusivo del Concilio de Trento; al menos, en rechazar los matrimonios secretos, fue postura compartida por los reformados.²

2.3 Américo Castro

Más delicado es el caso de Américo Castro, cuyo planteo respecto al tratamiento y aprovechamiento de los textos resulta, como mínimo, un tanto chocante. Este es el caso del fragmento citado del episodio amoroso entre don Rafael y Locadia, del que Castro escribe:

Bien está la espontaneidad natural, fuerza eterna y divina, anterior a las leyes y a los razonamientos. Ojalá nuestros impulsos volitivos fueran coincidentes con el concepto de virtud y supusiesen la realización de un bien. Sobrarían entonces las leyes y quién sabe si las preceptivas religiosas. En *Las dos doncellas*, Leocadia y don Rafael no necesitan nada externo ni racional para cumplir el bien de poseerse mutuamente. (Castro 2002, p. 311)

2 Al analizar las dos versiones del final de *El celoso extremeño*, los autores consultados intentan buscar justificaciones diversas o, como en el caso de Américo Castro y Julio Rodríguez Puértolas, acusar al autor del *Quijote* de hipocresía. Rodríguez cita a Ortega y Gasset como el primero que atribuyó el término de hipocresía a Cervantes. Como en tantas ocasiones, tal aseveración refleja una doble deficiencia esencial de ambos autores: el desconocimiento absoluto de los autores de las universidades de Alcalá y Salamanca; y el error de analizar el pasado con las coordenadas del presente. Por eso comprendemos que, al hablar de cómo los lujuriosos, tras satisfacer su pasión, abandonan a la mujer deseada, Rodríguez Puértolas, en una paupérrima nota, como buena parte de las aportadas en su edición de la obra de Castro, se limita a señalar la presencia de la idea cervantina en *El cortesano*, de Baltasar de Castiglione, como si, por citar un solo ejemplo de la antigüedad, no se hallara en la Biblia, en la tragedia de Amón y Tamar, como parte de la historia de David, y llevada a las tablas por Tirso de Molina y Calderón de la Barca, por citar un ejemplo elemental de una riquísima tradición-mito de literatura comparada...

Repitamos el fragmento cervantino, más las líneas iniciales de la nota que le puso Américo Castro:

Dadme, señor don Rafael, la mano de ser mío, y veis aquí os la doy de ser vuestra, y sirvan de testigos los que vos decís: el cielo, la mar, las arenas y este silencio, sólo interrumpido de mis suspiros y de vuestros ruegos. Diciendo esto, se dejó abrazar, y le dio la mano, y don Rafael le dio la suya, celebrando el nocturno y nuevo desposorio solas las lágrimas que el contento, a pesar de la pasada tristeza, sacaba de sus ojos. (Biblioteca de Autores Españoles, 1, p. 209 columna b)

Así comienza la nota aclaratoria con que don Américo, se supone, ilustra este fragmento:

Es innegable que a Cervantes le encanta este amor libre y espontáneo, sin fórmulas legales ni religiosas, que, laxamente, podría cubrirse con el derecho canónico anterior a Trento. Lo malo es que el matrimonio solemne y eclesiásticamente atornillado era un tema de Contrarreforma, pues el Concilio de Trento había prohibido en 1563 los matrimonios clandestinos, y declaró nulo e írrito el llamado matrimonio presunto, contraído sin el párroco. No obstante, siempre que se pueda, hay que casarse actuando el instinto certero como ministro, a reserva de hacer luego unas afectadas reverencias. (Castro 2002, p. 312)

A la nota hemos dedicado un breve trabajo, pues, como hemos demostrado en otras ocasiones, las lecturas de Castro tergiversan o manipulan sectariamente el contenido de los textos del Manco de Lepanto. En esta ocasión no responderemos nosotros; cederemos la palabra al maestro Marcel Bataillon, no precisamente enemigo declarado de don Américo. El gran hispanista recuerda que Cervantes no añora *in petto* la libertad anterior al concilio, condenada por los Padres conciliares y por los mejores espíritus heterodoxos del siglo: «No nos fabriquemos una idea simplista de la Contrarreforma, ya para concordar con ella a Cervantes, ya para oponérselo» (1964, p. 254).

3 Nuestra particular lectura de *Las dos doncellas*

3.1 Fundamento: El decreto *Tametsi* del Concilio de Trento

El motivo latente en la intransigente postura de Castro es su oposición al Decreto *Tametsi*, acerca del matrimonio, del Concilio de Trento, que declaraba írritos, es decir, nulos de pleno derecho, los matrimonios celebrados sin los requisitos legales establecidos por la Iglesia; con

otras palabras, los católicos sabían que las promesas realizadas entre un hombre y una mujer no servían para nada. Como Américo Castro, buena parte de los estudiosos del siglo XX, siempre dispuestos a aplicar al pasado planteamientos actuales, tildaron tal decisión de radical postura antifeminista. ¡Tremendo batacazo intelectual! ¿Por qué?

Oradores de renombre levantaron su voz para denunciar incontables casos de mujeres abandonadas, porque, a cada una de ellas, un cínico desvergonzado le había prometido matrimonio; aspiración imposible en la mayoría de las ocasiones, por hallarse casado en primeras y legítimas nupcias, con otra mujer. Proliferaron los procesos inquisitoriales contra los bigamos; sin embargo, con independencia de las rígidas condenas aplicadas a los infractores, más deprimente era la situación de abandono y deshonra sufridos por aquellas desdichadas mujeres, para las que, definitivamente 'marcadas', en lugar de compadecerlas, la sociedad las despreciaba.

Prescindir de estos casos y apoyarse en los que, por evidentes muestras de amor, implicaban sentimientos compartidos, es una postura parcial y oportunista. Claro que esto fue una constante en Américo Castro (cfr. Asensio 1976). Por cierto, defender la libertad plena de los 'comprometidos verbalmente' para el matrimonio - soslayando, reiteremos una vez más, a los bigamos y a los conscientemente mentirosos, como don Juan Tenorio - resulta un tanto chocante, habida cuenta que don Américo editó *El burlador de Sevilla*, donde, entre otros engaños, se dramatiza la trágica e ingrata burla, fría y calculadamente planificada, contra Tisbea. Sostener, con sofismas basados en lecturas tendenciosas, que Cervantes prefiere y defiende el matrimonio como 'amor libre' y sin escritos, resulta, cuando menos, aunque nos repitamos, chocante. El imaginativo creador de *La realidad histórica de España*, que confunde amor-pasión y defiende la libertad religiosa en los pueblos protestantes frente a la intransigencia española, manipula los datos a su antojo. Pero esos mismos datos, una y otra vez, desmienten sus asertos.³

Juan de Ávila, que, por enfermedad, no asistió a Trento, entregó a su otrora condiscípulo universitario Pedro Guerrero, a la sazón Arzobispo de Granada, dos memoriales para el Concilio de Trento; en la segunda parte del segundo, deslumbran la profundidad teológica y, sobre todo, la caridad ardiente hacia las mujeres que padecían la tragedia ocasionada por hombres desalmados.

Ya con anterioridad el Maestro Ávila había tratado el tema desde el púlpito, describiendo la situación miserable de mujeres encandiladas con oportunistas promesas matrimoniales. Así en una plática a los clérigos

3 Américo Castro soslaya los incontables mártires ingleses o la intransigencia sanguinaria de Calvino, y mientras - no «porque» - aplaude que, a un grupo de viajeros españoles, nos dieron permiso para estar diez días en aquellas tierras, deja sospechar que, en España, no existió permisividad semejante.

de Granada - ¿durante su estancia por los años 1537-1539?; es decir, antes de comenzar el Concilio de Trento; con otras palabras, nada de Contrarreforma, sólo Teología y/o Reforma española (Villanueva 2012, pp. 21-40) - instruyéndoles sobre el ministerio de la confesión. En su recorrido por los preceptos del Decálogo, llega al sexto y se detiene en un problema de candente vigencia (cfr. Ávila 2001).

Durante las sesiones conciliares, se sucedieron las posturas enfrentadas de los teólogos, con las discusiones obligadas; tanto en algunas cuestiones de especial dificultad, que, al final, en la redacción definitiva del texto, quedaron abiertas para estudios futuros.

Difícil resulta, con la exposición de estos hechos - y siempre recalcando la importancia esencial de los contrayentes, que nunca se ha puesto en tela de juicio, en la celebración del sacramento del matrimonio -; difícil resulta, reiteramos, mantener el calificativo de misógino o antifeminista del decreto *Tametsi*.

Hay otro hecho, referente a las ediciones de las *Novelas Ejemplares*, que ponen en tela de juicio las aseveraciones castristas respecto a la poca calidad de las doce obras del volumen cervantino. Sus veintitrés ediciones a lo largo del siglo XVII, más las traducciones y adaptaciones al inglés, francés, etc. demuestran que fueron muy aceptadas; más aún, en Inglaterra, se adaptaron para la escena, *La Gitanilla*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *La fuerza de la sangre*, *El amante liberal* y *El casamiento engañoso*; o sea, todas las idealistas; pero no todas las 'realistas' (cfr. Canavaggio 2003, pp. 355-356).

Que se hiciera en Inglaterra, puede representar cierta oposición a nuestro planteamiento; por eso lo adelantamos. Sin embargo, es una aparente objeción, pues se trata de creaciones literarias; de ahí, las seculares discusiones respecto a su correcta interpretación.

Convendría profundizar en las interpretaciones de Juan Bautista Avalle-Arce y Joaquín Casaldueiro para recalcar, incluso incrementando el alcance que les conceden los estudiosos, su fuerza. Bien nos consta, y Avalle-Arce lo manifiesta en distintas ocasiones y de diversos modos, que la cuestión o las cuestiones de amor son juegos literarios y modelos propicios para desarrollar la agudeza y originalidad de los participantes. Desarrolladas en ambientes sociales palaciegos, esta perspectiva nos lleva de la mano a interrelacionarla con la visión e importancia social señalada por Casaldueiro; pero con diferente objetivo. De hecho, fijémonos bien, los matrimonios de las dos doncellas enriquecen la sociedad con el surgimiento de dos nuevas familias.

3.2 Rafael perdona a su hermana Teodosia y se desposa con Leocadia

Pese a su espaciada ubicación en la novela, las decisiones esenciales de Rafael con las dos doncellas – perdón de la hermana y desposorio con Leocadia – debemos considerarlas complementarias en la concepción, desarrollo y objetivo perseguidos por el ‘fabulador’ (Collins 2002, Zimic 1964).

Respecto a la primera cuestión, en el contexto literario de la novela, tal vez, tacharíamos de incomprensible la piedad de don Rafael con su hermana, habida cuenta que el hierro⁴ de la joven – de forma especial si la contrastamos con los comportamientos de las ‘tragedias de honor’ –, merece, por la gravedad de haber deshonrado a la familia, la muerte a pesar de su arrepentimiento. No es ajena a esta postura Teodosia, quien suplica al hermano que se le arrebatase la vida, pero no la honra. Extraña sobremanera que la actuación del ‘hermano deshonrado’ no desemboque con presura en la violencia; y en venganza doble, cabe añadir.

Comprendemos el perdón del hermano, por cuanto la arrepentida Teodosia le presenta el anillo de compromiso, en el que reza: «Es Marco Antonio esposo de Teodosia» (Cervantes 1992, p. 132). El apaciguamiento del hermano consejero, con la referencia a los engaños de los hombres, más la inexperiencia de la ‘embaucada’, justifican la prudente decisión de buscar a Marco Antonio y comprobar la postura del burlador ante el compromiso contraído.

Si lo observamos con detenimiento, en realidad, según nuestra particular lectura, se trata de una justificación indirecta del decreto *Tametsi*. El joven perdona a su hermana porque está convencido de la validez del compromiso matrimonial llevado a cabo entre un hombre y una mujer, aun realizándose en secreto; de ahí que, aunque, por ocultos, compromiso y entrega ‘matrimonial’ de la hermana puedan calificarse de ‘deshonra’, si la relación entre los amantes se hace pública sin haber contraído matrimonio oficial, en último término, no lo es.

Y la prueba la hallamos precisamente en otro episodio de Rafael; en este caso, con la segunda doncella: Al final de la novela, en la playa, en el fragmento ya citado, cuando, tras escuchar la ardiente promesa amorosa de don Rafael, Leocadia lo acepta. Es evidente que, como en el compromiso de Teodosia y Marco Antonio, el enamorado concede valor pleno a su ‘desposorio’.

Requiere atención especial esta decisión – un tanto precipitada, diríamos, si tenemos en cuenta que la joven acaba de sufrir un terrible desengaño por culpa de un hombre que incluso le había firmado un compromiso matrimonial. ¿Cómo es posible que Leocadia vuelva a caer en el mismo error, más grave, si cabe, pues se conforma con la palabra?

4 En la redacción, desde el punto de vista lingüístico, Cervantes aplica el sentido de ‘error’ a ‘hierro’, justificado por la tercera entrada de «hierro» en el *Tesoro*, de Covarrubias.

Nos extraña más tal comportamiento, por cuanto el hombre que la engañó con un documento había abandonado a otra 'doncella', después de haberla gozado...; lo que conecta la novela con otra ejemplar, *La fuerza de la sangre...* y también con *El Quijote*, no lo olvidemos.

Pero bastará aplicar a la novela lo señalado de las denuncias y sermones de los predicadores de la época, en especial san Juan de Ávila, para convencernos de que no se trata de extrañas casualidades. Esto no obstante, recalcamos el hecho de que una de las jóvenes no ha llegado a 'consumar el matrimonio'; con lo que cabe una solución razonable sin intervención de la Inquisición ni derramamiento de sangre; situación, por fortuna, alejada de las de aquellas mujeres abandonadas por bígamos, cuya condenación inquisitorial y judicial no las liberaba ni del ostracismo ni del desprecio social.

Pese a la aparente recaída de Leocadia en su error primero, el análisis detallado de su diálogo con don Rafael demuestra que los 'desposorios' pretenden desarrollarse en el plano del reconocimiento público.

4 Una corrección a la edición *princeps*

Concluiremos enunciando una atrevida propuesta, intento de resolver un nuevo problema surgido tras la detallada lectura de la novela. No enmendaremos, por supuesto, la plana a Cervantes. Parafraseando a Nebrija cuando lo acusaron de manipular la palabra de Dios, afirmó que, en el ejercicio de su función de gramático, sólo pretendía depurar los múltiples errores que los copistas habían introducido en los sagrados textos. Hoy como entonces, los errores y erratas suelen escapárseles con relativa frecuencia a los 'cajistas'.

He aquí el problema. Según la actual versión de la novela - la acción novelesca prácticamente se cierra con la celebración festiva de las dos bodas -, ignoramos cuándo se celebra una de las sacramentales; al menos, según los acontecimientos sucedidos en casa del noble catalán, la de Leocadia y Rafael es, como mínimo, ambigua:

Diciendo esto, se dejó abrazar y le dio la mano, y don Rafael le dio la suya, celebrando el noturno y nuevo desposorio solas las lágrimas que el contento, a pesar de la pasada tristeza, sacaba de sus ojos. Luego se volvieron a casa del caballero, que estaba con grandísima pena de su falta; y lo mismo tenían Marco Antonio y Teodosia, los cuales ya por mano de clérigo estaban desposados, que a persuasión de Teodosia (temerosa que algún contrario accidente no le turbase el bien que había hallado), el caballero envió luego por quien los desposase; de modo que, cuando don Rafael y Leocadia entraron contó lo que con Leocadia le había sucedido, así les aumentó el gozo como si ellos fueran sus

cercanos parientes, que es condición natural y propia de la nobleza catalana saber ser amigos y favorecer a los extranjeros que dellos tienen necesidad alguna.

El sacerdote, que presente estaba, ordenó que Leocadia mudase el hábito y se vistiese en el suyo; y el caballero acudió a ello con presteza, vistiendo a las dos de dos ricos vestidos de su mujer, que era una principal señora, del linaje de los Granolleques, famoso y antiguo en aquel reino. (Cervantes 1992, p. 163)

Esta es la lectura que proponemos:

Diciendo esto, se dejó abrazar y le dio la mano, y don Rafael le dio la suya, celebrando el noturno y nuevo desposorio solas las lágrimas que el contento, a pesar de la pasada tristeza, sacaba de sus ojos. Luego se volvieron a casa del caballero, que estaba con grandísima pena de su falta; y lo mismo tenían Marco Antonio y Teodosia, los cuales ya por mano de clérigo estaban desposados, que a persuasión de Teodosia (temerosa que algún contrario accidente no le turbase el bien que había hallado), el caballero envió luego por quien los desposase; de modo que, cuando don Rafael y Leocadia entraron contó lo que con Leocadia le había sucedido, así les aumentó el gozo.

El sacerdote, que presente estaba, ordenó que Leocadia mudase el hábito y se vistiese en el suyo; y el caballero acudió a ello con presteza, vistiendo a las dos de dos ricos vestidos de su mujer, que era una principal señora, del linaje de los Granolleques, famoso y antiguo en aquel reino, como si ellos fueran sus cercanos parientes, que es condición natural y propia de la nobleza catalana saber ser amigos y favorecer a los extranjeros que dellos tienen necesidad alguna.

Los motivos que apoyan esta lectura son:

1. Cuando la pareja que ha celebrado el desposorio regresa a la casa, la preocupación provocada por la ausencia de Leocadia, seguida de Rafael, desaparece. Más aún; tras conocer que el enfermo y su prometida ya se han desposado en presencia del clérigo, la narración de Rafael, comunicando su compromiso, «así les aumentó el gozo»; es decir, con esa narración, alegró a todos los presentes, pues, con la presencia del presbítero, el desposorio se transformaba en matrimonio. Según nuestra interpretación, lo siguiente no puede referirse a todos, pues don Rafael no es «cercano pariente»; y no cabe referirse a los recién casados puesto que, para estos, no son extranjeros. Este término sólo cabe referirse al caballero y resto de los presentes - «y de otras personas», se ha señalado con anterioridad - en su casa. Es posible argumentar que el caballero sea el sujeto de «les aumentó el gozo»; pero «favorecer a los

- extranjeros que dellos tienen necesidad alguna» parece expresión apropiada a algo material, más que a algo espiritual.
2. Por el contrario, en el párrafo siguiente, el sacerdote ordena que Leocadia se vista como una mujer. No se lo ha exigido con anterioridad a Teodosia, porque su matrimonio se ha celebrado in articulo mortis, por la gravedad del novio; pero no sería correcto que Leocadia, para celebrar el sacramento, vista ropa de hombre; debe estar como le corresponde, como una mujer. Y aquí interviene de nuevo el caballero – más adelante se dirá que su nombre es don Sancho de Cardona – entregándoles dos vestidos de su esposa. Para entender correctamente este obsequio, y que las dos mujeres se vistan con los ricos vestidos, adquiere sentido pleno el comentario de «como si ellos fueran sus cercanos parientes», pues la ropa familiar no se cede o regala a cualquiera; debe ser alguien muy cercano. Y, con esa esplendidez, sí se satisface la necesidad – material – de los extranjeros. Alguien podría pensar que, por ser para las mujeres, tendría que utilizarse ‘extranjeras’, pero eso sería romper la unidad de las parejas.

Bibliografía

- Asensio, Eugenio (1976). *La España imaginada de Américo Castro*. Barcelona: El Albir.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1975). *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel.
- Ávila, Juan de (2001). *Obras completas*. 4 vols. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Bataillon, Marcel (1964). *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos.
- Canavaggio, Jean (2003). *Cervantes*. Madrid: Espasa Calpe.
- Casaldueiro, Joaquín (1974). *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*. Madrid: Gredos.
- Castro, Américo (2002). *Obra reunida*, vol. 1. Madrid: Trotta.
- Cervantes, Miguel de (1960). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Cervantes, Miguel de (1992). *Novelas ejemplares*. 3 vols. Ed. por J.B. Avalle-Arce. Madrid: Castalia.
- Collins, Marsha (2002). «El poder del discurso confesional en *Las dos doncellas*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22 (2), pp. 25-48.
- Covarrubias, Sebastián de (1611). *Thesoro de la Lengva Castellana o Española, compvesto por el licenciado don [...], Capellán de su Magestad, Mastrescuola y Canónigo de la santa Iglesia de Cuenca, y Consvltor del*

- Santo Oficio de la Inquisición. Dirigido a la Magestad Católica del Rey Felipe III, nuestro Señor. Con Privilegio.* Madrid: Luis Sánchez.
- Díaz Migoyo, Gonzalo (1987). «La ficción cordial de *El amante liberal*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35, pp. 129-150.
- García López (ed.). *Cervantes, Miguel de: Novelas ejemplares.* Barcelona: Crítica.
- Güntert, Georges (2007). «La ejemplaridad de las novelas cervantinas». En: *Cervantes desintegrado.* Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 219-228.
- Rodríguez Marín, Francisco (ed.) (1914-1917). *Cervantes, Miguel de: Novelas ejemplares.* 2 vols. Madrid: Ediciones de La Lectura.
- Romero Muñoz, Carlos (2003): «*Novelas ejemplares.* Cuestiones ecdóticas (IV)». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23 (2), pp. 357-77.
- Rosal, Francisco del. *Origen, y etymología de todos los Vocablos Originales de la Lengua Castellana. Obra inédita del Dr. Francisco del Rosal, Médico Natural de Córdoba.*⁵
- Sánchez, Tomás (1602-1605). *De sancto Matrimonii Sacramento.* 3 vols. vol. 1, Génova 1602; vols. 2-3, Madrid 1605.⁶
- Sevilla Arroyo, Florencio; Rey Hazas, Antonio (eds.) (1995). *Cervantes, Miguel de: Galatea, Novelas ejemplares, Persiles.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Villanueva, Juan Manuel (2001). *El teatro teológico de Mira de Amescua.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos
- Villanueva, Juan Manuel (2012). «'... Y Américo Castro no llevaba razón! y otros estudios cervantinos». *Estudios*, 249-250, pp. 9-182.
- Villanueva, Juan Manuel (2015). «*El Cautivo, del Quijote y El amante liberal.* En torno a una manipulación de Américo Castro». *Miscelánea Comillas*, 73 (142), pp. 115-125.
- Zimic, Stanislav (1964). «*El amante celestino* y los amores entremezclados en algunas obras cervantinas». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 40, pp. 361-387.

5 En el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española, consta la fecha de 1611. Sin embargo, en la «Razón de esta Obra y Noticias de su Autor» se informa de la existencia de medio pliego que incluye la Licencia y Real Privilegio por diez años para publicar la obra, fechada en Carvajales a veinte y seis días del mes de octubre de mil seiscientos y uno.

6 El P. Pedro Bernal comunica, el 22 de diciembre de 1596, al Padre General Aquaviva, que Sánchez estaba para concluir «la preparación de la materia de Matrimonio».

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 1418 de julio de 2014)

Una vez más sobre la italo filia cervantina Italia y lo italiano en las *Novelas ejemplares*

Francisco Javier González Candela
(Universidad de Jaén, España)

Abstract The writer Miguel de Cervantes had travelled to Italy before writing all his literary work and lived there during six years. Because of that trip, he would later remember what he had learned in that country, so some of his works include a lot of Italian references, such as trips to its cities, its typical food, and so on. The *Novelas ejemplares* is the masterpiece where Cervantes constantly introduces Italian references, and of several kind: the great majority are geographical, historical, cultural and linguistic elements. The *Novelas ejemplares* includes twelve short novels, and I have found many Italian references in every one of them.

Sumario 1 Introducción. – 2 Italia en las *Novelas ejemplares*. – 2.1 Motivos frecuentes. – 2.2 Motivos esporádicos. – 3 Conclusiones.

Keywords Cervantes. Exemplary Novels. Italy. Italoophile. Italian.

1 Introducción

Es un tema ya muy debatido el que hace referencia a la italo filia en las obras de Cervantes, esto es, el amor y la fascinación que el Príncipe de los Ingenios sintió por Italia, y, en consecuencia, rememoró una y otra vez en muchas de sus creaciones literarias. Excelentes al respecto son los trabajos de Granados (1965), Monga (1996), Ruffinatto (2001), Rodríguez (2004) y Ruta (2001, 2013), Canavaggio (2015, pp. 90-99), entre otros muchos.

La vida de Miguel de Cervantes esconde gran cantidad de lagunas y claroscuros, si bien ha resultado y sigue resultando tan atractiva cuan interesante para los investigadores. Como señala Crespo López:

La biografía de Miguel de Cervantes es, sin duda, una de las más estudiadas de entre todos los personajes que se asoman a nuestra Época Moderna. Y ello a pesar de los silencios y las oscuridades que muestra la ausencia de fuentes fidedignas sobre ella, en especial en sus primeras tres décadas. De ahí que los historiadores hayan rastreado los hechos a través de la tenue hilazón de la génesis y los argumentos de sus obras,

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-76 | Submission 2015-10-07 | Acceptance 2016-03-31
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

dando como resultado una aproximación que creemos muy cercana a lo que pudo ser la existencia del Genio de nuestras letras. (2002, p. 25)

Con todo, para este estudio, solo me interesa una etapa concreta de su biografía, de la cual se conocen algunos detalles. Me refiero a la de su estancia en Italia durante poco menos de seis años, de 1569 a 1575,¹ pues posteriormente se valdría de las experiencias que pasó en aquel país para incorporarlas en algunas de sus creaciones. Ficticias, por supuesto, pero toda ficción tiene una base real,² y aquellos seis años serán la base para estilizar ciertas obras de don Miguel, como las *Novelas ejemplares*.

En realidad, no era algo novedoso ni extraño que los españoles marcharan a Italia en aquella época (cfr. Gómez Moreno 1994, p. 296), sino que era habitual que los sujetos en cuestión se trasladaran a aquel país, ya para dedicarse a las armas – como haría Cervantes –, ya en búsqueda de una nueva vida, puesto que «España ya dominaba casi totalmente la vida política y militar en Italia, de Sicilia a Milán» (Monga 1996, p. 500).

Para mayor concreción, me dispongo a analizar todas y cada una de las *Novelas ejemplares* (1613) en búsqueda de referencias a Italia, ya sean totales, parciales o esporádicas. En realidad, no resulta extraño, pues propiamente el género literario en cuestión, la novela corta, es un género de procedencia italiana, que Cervantes acopló a la cultura española con gran maestría, si bien en algunas de ellas la pincelada hispánica se deja sentir sobremanera. Como señala Bobes Naves: «Lo que sabemos con certeza es que a la tradición española se atiende en dos de sus piezas magistrales, *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño* [...] En las otras puede hablarse de influencia italiana sin duda» (2009, p. 137).

Ampliaré, en fin, lo apuntado al respecto por Park (2001), pues me detendré, no solo en los aspectos puramente geográficos y evidentes, sino en cualquier elemento italiano, sea geográfico, histórico, lingüístico o cultural.

2 Italia en las *Novelas ejemplares*

Como es sabido, las *Novelas ejemplares*³ se componen de doce historias o – hablando con propiedad – de doce de las denominadas ‘novelas cortas’, a saber: *La gitanilla*, *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo*, *La española*

1 Para un estudio detallado sobre la estancia italiana y la biografía en general de Cervantes, véase Munguía García (1995).

2 Para Monga (1996, p. 502), el análisis de algunas de las *Novelas ejemplares* – especialmente, *El licenciado Vidriera* – podría mostrar muchos aspectos autobiográficos del viaje a Italia del autor.

3 He utilizado la edición de Sieber (2013).

inglesa, *El licenciado Vidriera*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.⁴ Pues bien, en todas ellas he hallado referencias a Italia, en algunas más que en otras, por supuesto (las hay que suceden total o parcialmente en Italia y otras que, de forma esporádica, aluden a algún elemento del país), pero en todas al fin y al cabo.

En lugar de analizar dichos referentes de forma individual en cada novela, he considerado que es más interesante agruparlos por afinidades. En su caso, no obstante, comentaré al final los motivos esporádicos no agrupables. En principio, son tres las historias cuya acción tiene lugar en Italia: parcialmente en *LV*, cuando Tomás Rodaja, el protagonista, sigue el consejo de un capitán y se embarca hacia Génova y, posteriormente, visita Nápoles, Roma, Venecia, Milán, etc. Este es el itinerario exacto que realiza el personaje:

Génova → Luca → Florencia → Roma → Nápoles → Palermo → Mesina → Ancona → Venecia⁵ → Ferrara → Parma → Plasencia → Milán

También parcialmente la trama acaece en territorio italiano en *AL*, concretamente en las ínsulas que circundan la isla de Sicilia. En cambio, en *SC* la acción tiene lugar por completo en la Bolonia del siglo XIV.

2.1 Motivos frecuentes

Muchos de esos referentes pueden agruparse en categorías, y, una vez analizadas las doce novelas, el lector se percatará de que constituyen rasgos que se repiten con frecuencia.

2.1.1 Los puntos geográficos

El primer referente italiano más fácilmente detectable es el tocante al espacio geográfico del país, esto es, las regiones, ciudades o comarcas italianas, algunas de las cuales presentan ciertos rasgos comunes.

4 En adelante, utilizaré las abreviaturas correspondientes creadas *ad hoc* para referirme a cada novela: *LG*, *AL*, *RC*, *EI*, *LV*, *FS*, *Cex*, *IF*, *DD*, *SC*, *CE* y *CP*, respectivamente.

5 Sobre la presencia de Venecia en *LV*, véase De Armas (2011).

2.1.1.1 Roma

La capital del país, sede central del catolicismo imperante en la época, es objeto de apología en más de una ocasión.⁶ Como se narra de Tomás:

Visitó sus templos, adoró sus reliquias y admiró su grandeza... por sus despedazados mármoles, medias y enteras estatuas, por sus rotos arcos y derribadas termas, por su magníficos pórticos y anfiteatros grandes, por su famoso y santo río que siempre llena sus márgenes de agua y las beatifica con las infinitas reliquias de cuerpos de mártires que en ellas tuvieron sepultura. (*LV*, p. 53)

Para fortalecer su fe, Ricaredo viaja a Roma (*EI*, p. 279), así como se lamenta una de las víctimas de los bandoleros de *DD*, porque le sustraen un agnuscéi proveniente de la Ciudad Eterna (*DD*, p. 235). De modo similar, Rodolfo, personaje de *FS*, pide dinero a su padre «para Barcelona, Génova, Roma y Nápoles» (*FS*, p. 93).

2.1.1.2 Génova

También Tomás es el que describe la belleza y suntuosidad de Génova y las personas allí habitantes:

Admiráronle también al buen Tomás los rubios cabellos de las genovesas y la gentileza y gallarda disposición de los hombres, la admirable belleza de la ciudad, que en aquellas peñas parece que tiene las casas engastadas, como diamantes en oro. (*LV*, p. 52)

A consecuencia de su puerto de mar, Génova era un destino frecuente para los viajeros europeos, por eso Tomás Rodaja desembarca allí (*LV*, p. 51), del mismo modo que Ricaredo toma una galera en la capital de Liguria para regresar a España (*EI*, p. 280). Esporádicamente, Leocadia, una de las dos doncellas, explica que procede de un lugar andaluz «en el cual vive un caballero que trae su origen de los nobles y antiguos Adornos de Génova»⁷ (*DD*, p. 238).

6 Un excelente estudio de la Roma española hasta el siglo XVIII es el de Dandeleit (2001).

7 El subrayado es mío. Se refiere a los Adorno, familia nobiliaria de los siglos XIV-XV, descendiente de Raffaele Adorno, hombre de estado genovés. Véase el trabajo de Balbi (1998).

2.1.1.3 Nápoles

Esta es una ciudad que Cervantes tuvo muy presente en sus *Novelas Ejemplares* (cfr. Green 1933; De Armas 2014). Así, una vez más, Tomás se prenda de la ciudad de Nápoles:

[S]e fue por mar a Nápoles, donde a la admiración de haber visto a Roma añadió la que le causó ver a Nápoles, ciudad a su parecer y al de todos cuantos la han visto la mejor de Europa y aun de todo el mundo. (LV, p. 54)

Más frecuente es que se haga referencia a las galeras de Nápoles, bien procedentes de esta ciudad, como las cuatro que encuentra Tomás (LV, p. 50) o la que toma Rodolfo para regresar a España (FS, p. 98), bien con destino a Nápoles, como de las que desembarca Marco Antonio (DD, p. 232).

2.1.1.4 Sicilia

Más interesante que lo que narra el ya veterano Tomás Rodaja de su visita a Sicilia, ([por cuya abundancia] «propiamente y con verdad es llamada granero de Italia» [LV, p. 54]), resultan las constantes idas a archipiélagos, montes, cabos, promontorios y otras variedades geográficas sicilianas que aparecen en AL: Trapani, La Fabiana, Melazo, Micina, Pachino y Lampedusa (AL, pp. 141-183).⁸

2.1.2 Partir a Italia y/o Flandes

En el siglo XVI la monarquía española poseía territorios no solo en Italia, sino también en Flandes (en la actual Bélgica) (Yarza Luarces, 2004), cosa que se aprecia con asiduidad al leer las *Novelas*. Así no es extraño que se aluda al afán de viajar al extranjero, ya a Italia (como «tenía Rodolfo determinado de pasar a Italia» [FS, p. 93] o Leocadia, que afirma «Nuestro camino es a Italia» [DD, p. 242]), ya a Flandes, ya a Italia y Flandes (como Carrizales [Cex, p. 109] o Berganza, dispuesto a seguir a su amo vaya aquí o allí [CP, p. 363]).

Bajo este epígrafe cabe comentar uno de los objetivos principales de los españoles que se embarcaban hacia Italia: las armas, esto es, la función militar, o, en palabras de Tomás Rodaja, «la vida de la soldadesca»:

⁸ Para mayor detalle sobre la presencia de Sicilia en el texto cervantino, véase Ruta (2001, pp. 389 ss.).

Pintole muy al vivo la belleza de la ciudad de Nápoles, las holguras de Palermo, la abundancia de Milán, los festines de Lombardía, las espléndidas comidas de las hosterías; [...] Puso las alabanzas en el cielo de la vida libre del soldado y de la libertad de Italia. (*LV*, p. 49)

De modo similar, Leocadia, disfrazada de mozo de mulas, anuncia su designio a Rodolfo: «[P]asar a Italia a probar ventura en el ejercicio de las armas, como otros muchos españoles acostumbraban» (*DD*, p. 235).

2.1.3 La lengua italiana

Otro motivo italiano recurrente en las *Novelas* es el que hace referencia al sistema lingüístico vernáculo. Cervantes, en efecto, acude una y otra vez a la lengua italiana, pero, como no es de extrañar en este autor, de una forma harto original, bien adaptando ciertos vocablos italianos al sistema fonográfico del español, bien ofreciendo italianismos, bien mostrándolos directamente en la lengua original.

2.1.3.1 Adaptaciones cervantinas e italianismos

En no pocas ocasiones, el autor alcalaíno presenta palabras procedentes del italiano en la forma adaptada al español, especialmente en los nombres geográficos: «Trápana» < *Trapani* (*AL*, p. 141); «Fabiana» < *Favigliana* (*AL*, p. 146); «Melazo» < *Milazzo* (*AL*, p. 152); «Micina» < *Mesina* (*AL*, p. 153); «Paquino» < *Pachino* (*AL*, p. 183). Asimismo en el onomástico «Bentibolli» (*SC*, p. 266), que procede de *I Bentivoglio*. Algo similar ocurre con los italianismos, que, aun sin ser crudos, Cervantes adapta *sui generis*, como todo lo que toca: «mandrache» < *mandraccio* 'aprisco' (*LV*, p. 51); «alopiado» < *allopato* (*CEx*, p. 133); «masara» < *massara* 'ama' (*SC*, p. 289), etc.

Curiosamente, el Príncipe de los Ingenios no quiso quedarse en los italianismos léxicos,⁹ sino que incluso llegó al plano morfológico: cuando don Lorenzo trata a don Juan con el tratamiento 'vuecencia', «que esta - señala - es la *merced* en Italia» (*SC*, p. 282), es decir, aquí el autor utiliza la forma española 'vuecencia' (procedente de 'Vuestra Excelencia')¹⁰ en sustitución a la forma italiana correspondiente: *Vostra eccellenza*.¹¹

9 Un estudio detallado de los italianismos en las *Novelas ejemplares* es el de Bucalo (1998).

10 Al respecto, véase Sáez Rivera (2013, p. 108).

11 Para los tratamientos en italiano del siglo XVI, véase el trabajo de Bertomeu Masiá (2004).

2.1.3.2 Italiano en italiano

¿Qué mejor referencia a Italia que usar ya no palabras, sino oraciones enteras en italiano? Cervantes recurre a este rasgo estilístico en algunas de las *Novelas*, pero no en un italiano puro y formal, sino todo lo contrario, es decir, un italiano espontáneo y coloquial, a menudo cargado de rasgos rústicos y/o dialectales. Buen ejemplo de ello es el «*eco ti buoni polastri, picioni, presuto et salsicie*» que le gusta oír a Rodolfo (*FS*, p. 93), así como la descripción que don Diego de Valdivia hace a Tomás Rodaja en algo semejante a lo que en la actualidad se conoce como ‘itañol’: «*aconcha, patrón; pasa acá, manigoldo; venga la macarela, li polastri e li macarroni*»¹² (*LV*, p. 49), o, también españolizado en los «*escuti d’oro in oro*» que reclamó un extranjero (evidentemente, italiano) ante Berganza (*CP*, p. 355).

2.2 Motivos esporádicos

En algunas ocasiones asistimos a referentes italianos que no tienen relevancia en la acción ni en el comportamiento de los personajes, sino que funcionan como mero rasgo estilístico. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando Preciosa canta en público y en uno de los versos, aludiendo a las cosas bellas, dice: «Milán con sus ricas telas», o cuando el narrador afirma: «no quisiera ella verle en afrenta por todo el oro de Venecia», refiriéndose al novio de la joven gitana (*LG*, pp. 69 y 107, respectivamente). Milán era famoso por su sofisticada industria textil y Venecia lo era por sus bienes capitales; Cervantes no lo ignoraba, como se deja ver.

Sin ir más lejos, algunas de estas historias no tienen más que un elemento referente a Italia en toda la novela, motivo, por supuesto, esporádico: en *RC* la afirmación de Rinconete, claro juego de palabras: «[...] atreveríame a hacer un tercio de chanza mejor que un tercio de Nápoles» (p. 215); al inicio de *CEx* el narrador nos cuenta que Carrizales había estado en Italia y Flandes (p. 109); en *IF* se alude a un refrán italiano¹³ que denota la decisión sin contemplación, característica genuina del Asturiano, uno de los personajes (p. 198); por último, en *CE* Peralta cita dos versos de Petrarca en la lengua original: «*Che chi prendere diletto di far fiode; | Non si d’lamentar s’altri l’inganna*» (p. 320).¹⁴

12 Según indica Sieber (2013, p. 49 n. 6), la traducción propuesta por Schevill y Bonilla es la siguiente: «apercíbete, patrón; ven acá, picarón; vengan la *maccatella* [albondiguilla, pero machacada], los pollos y los macarrones» (1925, 2: p. 364).

13 *Mangia questa minestra o salta quella finestra* (Sieber 2013, p. 198 n. 99).

14 Petrarca, *Trionfo d’amore*, I (vv. 119-120).

3 Conclusiones

Seis años es tiempo suficiente para que Cervantes, un verdadero literato poco después, se nutriese, aprehendiese y saborease la cultura italiana, desde la geográfica hasta la histórica, gastronómica y lingüística. Y sería a partir de su primera creación, *La Galatea* (1585), cuando se serviría de aquellas vivencias, de aquel aprendizaje, quizá mezclando ficción con realidad; quizá también sin ser consciente de su italo filia. Pero la fascinación que a don Miguel le causaba Italia iba más allá de sus recuerdos reales, así que si el Genio de la imaginación le permitía crear y recrear literatura con su cultura materna, no fue ninguna rareza que también creara y recreara aquella ficción con la nueva cultura con la que se impregnó y de la que se enamoró perdidamente.

Sería en sus *Novelas ejemplares* (1613) donde el autor alcalaino más mostrase claramente su italo filia. De las doce novelas cortas que componen la obra, tres de ellas suceden en Italia y nueve incluyen referentes italianos. Repito: todas. Cuatro de esas nueve no tienen absolutamente nada que ver con el País de la Bota y, sin embargo, se ofrece algo, aunque sea solo una alusión a Italia.

Resumiendo, las *Novelas ejemplares* en su integridad ilustran de manera majestuosa ese afán, esa pasión que don Miguel había tenido el privilegio de experimentar en carne propia.

Bibliografía

- Balbi, Giovanna Petti (1998). «Cultura e potere a Genova: la biblioteca di Raffaele Adorno (1396)». *Aevum: Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche*, 2 (72), pp. 427-438.
- Bertomeu Masiá, María José (2004). «Las fórmulas de tratamiento y cortesía en el italiano del siglo XVI». *Interlingüística*, 15 (1), pp. 205-214.
- Billi di Sandorno, Amalia (1950). «¿Por qué fue a Italia Cervantes?». *Revista bibliográfica y documental*, 1-4 (4), pp. 109-131.
- Bobes Naves, María del Carmen (2009). «Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas». *Dialogía: Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 4, pp. 118-141.
- Bucalo, Maria Grazia (1998). «Los italianismos en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra». *Cuadernos de filología italiana*, 5, pp. 29-80.
- Canavaggio, Jean (2015). *Cervantes*. Madrid: Austral.
- Dandele, Thomas James (2001). *Spanish Rome: 1500-1700*. New Haven; London: Yale University Press.
- De Armas, Frederick (2011). «Calypso's Island: Venice in Cervantes' *El licenciado Vidriera*». En: Hidalgo, José Manuel (ed.), *La pluma es lengua*

- del alma: ensayos en honor de Michael Gerli*. Newark: Juan de la Cuesta, pp. 97-113.
- De Armas, Frederick (2014). «El virreinato de Nápoles en las *Novelas ejemplares* de Cervantes». *Hipogrifo: Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2 (1), pp. 87-98.
- Foronda, Manuel de (1880). *Cervantes viajero*. Madrid: Imprenta Fortanet.
- Granados, Juana (1965). «Ricordi geografici d'Italia nell'opera cervantina». *Quaderni Ibero-Americani*, 30-32, pp. 397-409.
- Green, Otis Howard. (1933) «The Literary Court of the Conde de Lemos at Naples (1610-1616)». *Hispanic Review*, 1 (4), pp. 290-308.
- Gómez Moreno, Ángel (1994). «Viajeros españoles e italianos». En: *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*. Madrid: Gredos, pp. 296-314.
- Monga, Luigi (1996). «El viaje a Italia en las obras de Cervantes: ¿ficción o autobiografía?». *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, 28, pp. 499-510.
- Munguía García, Víctor Eduardo (1995). *Biografía de Miguel de Cervantes Saavedra: estado de la cuestión* [tesis de doctorado]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez, Leandro (2004). «Don Miguel de Cervantes Saavedra e Italia». En: Criado de Val, Manuel (ed.). *Caminería hispánica = Actas del VI Congreso Internacional Italia-España* (L'Aquila-Madrid, junio de 2002), vol. 2. Madrid: CEDEX, pp. 1187-1212.
- Park, Chul (2001). «España e Italia en las *Novelas ejemplares*». En: Villar Lecumberri, Alicia (ed.), *Cervantes en Italia = Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Roma, 27-29 de septiembre de 2001). Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp. 115-122.
- Ruffinatto, Aldo (2001). «Cervantes en Italia, Italia en Cervantes». En: Villar Lecumberri, Alicia (ed.), *Cervantes en Italia = Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Roma, 27-29 de septiembre de 2001). Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp. 3-18.
- Ruta, María Caterina (2001). «Cervantes y el 'granero de Italia'». En: Villar Lecumberri, Alicia (ed.), *Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Roma, 27-29 de septiembre de 2001). Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp. 387-396.
- Ruta, María Caterina (2013). «Cervantes e l'Italia. Un furto di parole in corso». *Parole rubate*, 8, pp. 98-124.
- Sáez Rivera, Daniel Moisés (2013). «Formación e historia de *vuecencia* en español como proceso de rutinización lingüística». *Iberoromania*, 77, pp. 108-129.
- Schevill, Rodolfo; Bonilla, Adolfo (eds.) (1925). *Cervantes, Miguel de: Novelas ejemplares*. En: *Obras completas de Miguel de Cervantes*. 3 vols. Madrid: Gráficas reunidas.

Sieber, Harry (ed.) (2013). *Cervantes, Miguel de: Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra.

Yarza Luaces, Joaquín (2004). «Entre Flandes e Italia. Dos modelos y su adopción en la España de los Reyes Católicos». En: Vallejo, Lucía (ed.), *Los Reyes Católicos y la monarquía de España: Museo del siglo XIX*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 313-328.

3.4 Comunicaciones

Lengua y traducción

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Cambios gráficos y fónicos en las citas de varias obras áureas contenidas en el *Diccionario de Autoridades*

Belén Almeida, Rocío Díaz Moreno
(Universidad de Alcalá, España)

Abstract The first dictionary prepared and published by the Real Academia Española (RAE) includes citations, mainly drawn from literary works, which show how words are used or even should be used, as the authors they are drawn from are held to be *authorities* in the use of language (hence the inofficial but widely used name for the dictionary, *Diccionario de autoridades*). Among the ‘authorities’, there are medieval authors, but most of the works are from the 16th and 17th centuries. Even though the use of the Spanish language by these writers is deemed to be so good as to be held as a model, at the graphic level the text of these works contradict many of the new orthographic rules devised by the *Academia*. In this paper, I analyze how the academics, contrary to their decision not to alter the traits of the texts used as example (taken after some years or work and the publication of two of the volumes of the six of the dictionary), do in some cases alter the text (ex. in *-ava > aba, aver > haver/haber, ç > z*) and in others maintain the old graphical traits (ex. in the initial *f*, *fermosura, fazer > facer...*). We study the attitude of the *Academia* with respect to two different works printed in the 17th century used as ‘authorities’: Alfonso the Wise’s *Primera Crónica General*, read by the academics for their 1604 edition, Gonzalo de Céspedes’ *El soldado Píndaro*, included in its 1696 edition.

Sumario 1 Introducción. – 2 La elaboración del *Diccionario*: selección y tratamiento de autoridades. – 3 La actitud académica ante la grafía de las obras seleccionadas. – 4 Corpus analizado. – 5 Principales intervenciones sobre elementos de tipo gráfico-fonético.

Keywords Diccionario de Autoridades. Quotations. Graphical changes. Literary authors. Orthography.

1 Introducción

El *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), primera obra elaborada por la Real Academia Española, incluye, como es sabido, citas de autoridad procedentes de diversas obras literarias, científicas y técnicas que ‘autorizan’ las diferentes acepciones de las voces. Las obras publicadas en los siglos XVI y XVII, sobre todo en este último, constituyen la gran mayoría de las elegidas como autoridades. Sin embargo, a pesar del uso modélico de la lengua que según los académicos hicieron numerosos autores de estos siglos, la grafía que presentaban estas obras en las ediciones con-

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-77 | Submission 2015-07-15 | Acceptance 2016-03-31
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

sultadas por los académicos contraviene en muchos aspectos la nueva norma gráfica pergeñada por los académicos.

Por ello, se acordó modernizar la grafía de las citas, ajustándola a la propuesta por la Academia. Esta modernización de grafía incluyó en muchos casos, en realidad, una amplia modernización de la lengua. Sin embargo, a partir de la preparación del tercer tomo los nuevos académicos criticaron la práctica de modernizar la grafía, y, aunque no sin polémica, se decidió no modernizar las autoridades desde ese momento en adelante, decisión que, por varias causas, tuvo poco efecto en la realidad.

En este trabajo, se examinan las citas de varias obras de los siglos XVI y XVII para comprobar la importancia y la homogeneidad o falta de ella de los cambios gráficos introducidos.

Hay que apuntar que los cambios que se realizaron sobre las citas no se limitaron a la modernización gráfica o fonética. En un trabajo aparecido hace poco, una de las autoras de esta comunicación (Almeida 2013) investiga sobre los cambios introducidos por los redactores del *Diccionario* sobre los textos que utilizan para ilustrar diferentes voces y acepciones, y comprueba que existen también numerosas modificaciones de elementos del texto, especialmente los tiempos verbales o algunos elementos léxicos. La realidad de estos cambios, la voluntad de llevarlos a cabo y el alcance que pueden llegar a tener no quedan reflejados en ningún documento académico que hayamos podido ver, al contrario de lo que ocurre con los cambios gráficos, que sí fueron objeto de discusión.

2 La elaboración del *Diccionario*: selección y tratamiento de autoridades

El conocido como *Diccionario de autoridades*, primer proyecto de la Academia, nace como reivindicación de una lengua y su literatura. Los académicos consideraron que la falta de una obra lexicográfica moderna, comparable a la que tenían el francés o el italiano, redundaba en el desprestigio de la lengua española. En consonancia con esta idea, se busca ilustrar las voces con textos de autores no tanto representativos del uso de la lengua, sino del mejor uso de la lengua, aquellos que usen la lengua con mayor belleza, propiedad y elegancia. Estos autores no podían ser otros que los autores áureos.¹

La selección de autores y obras que iban a ser considerados 'autoridades' fue lenta y progresiva. El director de la Academia presentó, ya en agosto de 1713, una lista de 110 autores (cfr. Cotarelo 1914, p. 29). En diciembre de 1714 se presentó una nueva lista de 220 autores (incluidos

1 Se incluyen también autores medievales y del siglo XVIII, pero en mucho menor medida.

los 110 originalmente escogidos), y siguió habiendo incorporaciones de nuevas autoridades durante todo el proceso de elaboración del *Diccionario*. Una vez elegidas las obras, se despojaron para buscar palabras que estuvieran bien ilustradas, es decir, pasajes en los que la palabra quedase bien explicada mediante su contexto. En un principio, parece que cada académico leía cada obra buscando palabras que comenzasen por la combinación de letras que le había correspondido trabajar (un académico iba a redactar las palabras que empezaban por *ab*, otro las que empezaban por *ac*, etc.), pero este procedimiento poco ágil fue pronto modificado, y cada académico quedó encargado de despojar algunas obras, anotar en papeletas las citas que considerase adecuadas para ejemplificar las diferentes palabras, y pasar esas papeletas a los colegas que se ocupasen de redactar las palabras con ese comienzo. Así, por ejemplo, el académico Bustillo despojó el *Escudero Marcos de Obregón* (cfr. Cotarelo 1914, p. 114), y entregó en 1721 a sus compañeros las papeletas que contenían las citas que había sacado de esta obra: así, entregaría al marqués de Villena las papeletas que copiaban citas que ilustraban palabras que empezaban por *ab*; a González Barcia las que ilustraban palabras que empezaban por *ac*, etc. (cfr. Bomant 2001, p. 319). Con ayuda de las papeletas relativas a cada palabra, los diferentes académicos redactan las definiciones de las palabras de su sección, proponen sus varias acepciones y eligen las citas que les parecen más adecuadas (es posible que para una sola palabra dispongan de un gran número de papeletas con citas de varias obras).

El proceso de copia en estas papeletas implica ya un primer momento de tratamiento textual, que habrá variado según la persona encargada de vaciar cada obra: la amplitud del contexto, el hecho de omitir elementos en el interior de la cita o no hacerlo, de marcar esta omisión (mediante puntos suspensivos) o no, además de la posibilidad de modernizar las grafías en diferente medida, son decisión del vaciador, que además introdujo sin duda una serie de errores textuales involuntarios.

Otro momento en el que se introducen cambios en el texto de los ejemplos aducidos como autoridad es el de redacción de las definiciones: el redactor elige entre las papeletas de que dispone para cada voz o acepción la cita más adecuada y la copia a continuación de la definición. Por último, se pudo cambiar el texto en la revisión y en la impresión.

3 La actitud académica ante la grafía de las obras seleccionadas

La desazón de los académicos ante la variedad gráfica del español de su tiempo y de los siglos anteriores es evidente:

Es mui grande el descuido ò ignorância que se padéce en la Orthographía, aunque en ninguna Léngua habrá mas tratados de esta essencial parte de explicar por escrito el Idióma, porque passan de treinta Autóres los que han escrito sobre la Orthographía Castellana. (RAE 1726, p. IV)

lo sensible es que los Autóres no tan solamente están entre sí discordes, sino que en sus mismas obras se hallan escritos con variedad unos mismos vocablos. Esta irregularidad y defecto es tan indecoroso y ofensivo de la nobleza y lustre de la Léngua, que siendo en sí purissima, elegante y clara, la hace obscura, intrincada y dificultosa: y al passo que dá motivo para que se dude en muchas palabras el modo con que se deben escribir, ocasiona en los extraños el embarazo de que dificulten ò no alcancen lo que se quiere dár à entender, por hallarlas diversamente escritas. (RAE 1726, p. LXVII)

Este problema, según afirman, no se daba en las obras antiguas:

las antiguas están concebidas y formadas por lo general, según el método que observaron los Latinos, principalmente en las palabras que trahen sus orígenes de aquella Léngua: y esto con tanta puntualidad, que no se diferencian en cosa alguna [...]: lo que no se experimenta en las obras mas modernas. (RAE 1726, pp. LXVI-LXVII)

Sin embargo, «conforme se ha ido alterando y moderando la Léngua, y en no pocos términos mudando la pronuciación, se ha ido también templando el rigor en lo escrito, considerándole por supérfluo» (RAE 1726, p. LXVII).

Según los académicos, no han ayudado al establecimiento de una ortografía los diversos estudiosos, pues, al proponer reglas diferentes, solo han conseguido complicar más la situación:

aunque es cierto que vários Autóres se han dedicado à formar de propósito diferentes tratados sobre este assunto, y discurrido reglas para su establecimiento [...], tambien es constante que cada uno ha formado sus reglas, según el concepto que ha hecho del todo de la Léngua, al modo natural con que la ha hablado: de suerte, que no solo hai variedad, sino que tambien se encuentran en algunos diferencia y contrariedad en la práctica de los mismos preceptos y reglas que propónen. (RAE 1726, p. LXVI)

La actitud de los académicos es clara: buscan ser la autoridad que por fin ponga orden en la ortografía del castellano de su tiempo, con unas reglas explícitas, basadas por una parte en la correspondencia sonido/grafía y por otra en el respeto a la etimología de las palabras.

Según estas reglas ortográficas se compone el texto del *Diccionario*, pero ¿debe aplicarse la nueva ortografía también a las citas? Se acordó que se hiciera así (cfr. Bomant 2001, p. 344; Lázaro Carreter 1972, pp. 90-91), aunque reconocen que puede haber cierta vacilación, tanto en la definición como en las citas, «así por la incuria de los impressores» como porque aún no se haya decidido la grafía de determinada palabra:

Las voces principáles, que siguen el orden Alfabético, están escritas en todas sus letras, segun el tratado de Orthographía; pero se debe advertir, que en la explicación de las voces, y en los textos de los Autóres citados, se encontrará alguna variedad, ocasionada assi por la incúria de los Impressores, como porque en algunas voces es mui dudosa la letra con que se deben escribir, hallandose en ellas B, ò V, cuya determinación es de bastante estudio: y hasta que estas voces lleguen à ser principáles no se pueden fijar: por cuya razón podrá suceder que se hallen con alguna variedad en lo escrito. (RAE 1726, p. VIII; énfasis de las Autoras)

Sin embargo, unos años después (en 1731) los nuevos académicos fuerzan una reconsideración de este proceder, pues consideran «error manifiesto del *Diccionario* el que se haya modernizado la ortografía de las autoridades, atentando contra la exactitud filológica» (Lázaro Carreter 1972, p. 91). Sin embargo, como veremos, esta decisión no se aplicó por completo.

Por otra parte, es también evidente que los redactores no fueron muy selectivos en las ediciones que emplearon para extraer autoridades: se encuentran bastantes ediciones tardías y de mala calidad. Los libros se tomaron, al parecer, de bibliotecas que los académicos tenían a mano, sobre todo la del director, en cuya casa se celebraban las reuniones semanales de los académicos. En las listas de obras recogidas al comienzo de cada tomo no se hace mención alguna de la edición empleada; este dato sí se recoge con frecuencia en las Actas.

4 Corpus analizado

Para analizar los cambios efectuados por los académicos sobre la grafía de las obras de las que extrajeron ejemplos para el *Diccionario*, hemos analizado una selección de citas de dos obras escritas o impresas en el siglo XVII utilizadas por los académicos como autoridades, una publicada a principios y otra a finales de esta centuria: la *Primera Crónica General*, de la que, según hemos comprobado, se despojó la edición de 1604, y

la de 1696 de la novela *El soldado Píndaro*, de Gonzalo de Céspedes (cfr. Almeida 2013). Además, para valorar mejor las soluciones gráficas de estas obras y las propuestas por la Academia recurrimos también a ediciones anteriores de *El soldado Píndaro* (1626 y 1640) y documentos manuscritos del siglo XVII (corpus CODEA) y del siglo XVIII (corpus CODEA+ 2015).²

5 Principales intervenciones sobre elementos de tipo gráfico-fonético

Las intervenciones sobre elementos de tipo gráfico-fonético que efectúan los académicos sobre el texto de las citas son de varios tipos. Las que afectan a mayor número de elementos de los textos analizados son la eliminación de *ç*, la generalización del uso de *h-* en el verbo *haber*,³ la sustitución de la *-v-* por *-b-* en los imperfectos y la sustitución de *v-* inicial con valor vocálico por *u-*.

Estas actuaciones responden a decisiones muy meditadas tomadas por los académicos, a veces explícitamente, en contra del uso gráfico generalizado en su tiempo (al menos en la imprenta, pues la manuscritura presentaba más variedad, véase corpus CODEA). Por ejemplo:

- comparando las citas de *Autoridades* tomadas del *Soldado Píndaro* con el texto original de la edición utilizada, la de 1696, poco anterior al inicio de los trabajos en el diccionario, comprobamos que en la edición de 1696, la presencia de *aver* sin *h-* es general (salvo en *ha*, *han*, *he* y *hemos*), así como los imperfectos en *-ava(-)* y el uso de *v-* inicial con valor vocálico (*vn*, *vnico*, *vssar*), todos usos eliminados por los académicos en el *Diccionario* tanto en las definiciones como en las citas.
- La preocupación académica por el empleo de *b/v* es bien conocida, y además de su propuesta para *haber* (desde el tomo IV) y los imperfectos, se encuentran cambios en diversas voces: *bolò* > *voló*; *bolviendo* > *volviendo*; *embidia* > *envidia*; *soberuio* > *soberbio*; *embio* > *envio*. En estos casos, debido a la fácil identificación del étimo latino, la postura de la Academia es explícita, clara y su uso no presenta fisuras, aunque encontramos olvidos (*sobervio* en citas

2 Documentos aún inéditos que están siendo transcritos para el proyecto «Corpus de documentos españoles anteriores a 1800» (Ministerio de Economía y Competitividad, FFI 2012-33646).

3 El verbo *haber* comienza a escribirse con *-b-* desde el tomo IV del *Diccionario*; hasta entonces el único cambio que se efectúa sobre las formas del verbo es el añadido de *h-* (*aviendo* > *haviendo*, *avía* > *havía*; salvo en el condicional (*Avría* > *habría*).

s.vv. «conforme», «tonar»),⁴ y en algunos derivados, especialmente coloquiales, no se propone un cambio gráfico (cfr. *bolantín*, *embión*). En cambio en formas menos habituales, como *reventar/rebentar*, junto a la corrección que observamos sobre el texto del *Soldado Píndaro* (*rebentara* > *reventara*) vemos que se mantiene en otros casos (p. ej. en un ejemplo s.v. «antojadiza») y se encuentra incluso en definiciones (s.vv. «bufar», «sapo»).

En otras de sus propuestas, la Academia se inscribe en la trayectoria que los usos gráficos, al menos de la imprenta, iban describiendo, como podemos advertir en los cambios producidos entre la edición de 1640 y la de 1696 del *Soldado Píndaro*: paso de *-u-* a *-b-* en el imperfecto de *ir*, generalización de la *h-* en *ha* y *han*, eliminación total de la *-u-* consonántica interior, sustitución de la grafía *i* de la conjunción copulativa por *y*, frecuente sustitución de *beuer* por *beber*, etc.

Como es conocido, la Academia mantuvo en su primer *Diccionario* el uso de *-ss-*, *x* con valor fricativo velar, *ch* con valor oclusivo velar, de *qua-* en *quanto*, *qual* y otros términos, de *que* (o *qüe*) con valor /kue/ en diversos términos, pero no mantiene necesariamente estas grafías como aparecen en la fuente, sino que las puede corregir para adaptarlas al uso que defiende para cada forma: *assí* se mantiene, y lo mismo pasa con *progreso*, *fuesse*, *indignadíssimo*, pero *desseo* > *deseo*; *aflojado* > *afloxado*, *bruxa* > *bruja*, *desoxandose* > *desojandose*.

También aquí hay que señalar que cuanto menos frecuente es una voz más fácil es que se la encuentre bajo varias grafías en el *Diccionario*, por no haberse discutido, decidido e interiorizado una grafía determinada: así por ejemplo *geme* es corregido en *xeme* en una cita del *Soldado Píndaro* (s.v. «chuzazo»), pero aparece con ambas grafías tanto en ejemplos como en definiciones.⁵ Lo mismo se puede decir de *-ze-*, *-zi-*, grafías frecuentes que son regularmente mantenidas o repuestas en ciertas voces (*azeite*) y eliminadas de otras (*hazer*, *haziendo*), pero que en otras voces se presentan conviviendo con *-ce-*, *-ci-* (*doze*, *azero*, *rezelo*, *zelo* vs. *doce*, *acero*, *recelo*, *celo*) a lo largo del diccionario, o de las voces *sosegar*, *atravesar* u *osado*, que encontramos escritas con una o dos *ss* en diferentes tomos. También los sustantivos en *-aje* sufren un cambio a *-age* que sin embargo no llega a ser completo, como podemos comprobar por la existencia de *-aje* tanto en citas como en definiciones, aunque más en citas: *lenguaje* (aparece

4 A pesar del enorme esfuerzo sistematizador llevado a cabo, es en las citas donde se deslizan, como es lógico, más irregularidades gráficas, no por un intento de conservación de determinadas grafías, sino por una incompleta aplicación de las normas gráficas en la copia de papeletas, en muchos casos muy temprana.

5 Incluso en la misma cita de Góngora, donde aparece como *geme* s.v. «beata», como *xeme* s.v. «griñón» y como *xeme* s.v. «xeme».

solo en citas, a lo largo de todo el diccionario), *viaje, salvaje, paje, paraje, traje, homenaje*, etc.

Otras intervenciones de los redactores del *Diccionario* sobre el texto de las citas, menos frecuentes, por afectar a un menor número de elementos, pero sin embargo muy homogéneas, son las restituciones de grupos cultos y grafías como *ph*, *-y-*, *ch* /*k*/, *nn*, etc.: *tirania* > *tyrania*; *ninfos* > *Nymphos*; *melancolico* > *melanchólico*; *lacrimosos* > *lachrymósos*; *Anibal* > *Anníbal*; *Cartago* > *Carthago*; *fisicos* > *Physicos*.

El tratamiento que reciben los rasgos presentes en el *Soldado Píndaro* es más homogéneo que el que reciben los de la *Primera Crónica General* (consultada por los académicos en la edición de Ocampo de 1604). Aquí, ciertos rasgos arcaicos o dialectales son con frecuencia, pero no siempre, conservados, mientras que otros, que tuvieron continuación en los usos gráficos hasta la época de la redacción del *Diccionario* y que chocan de lleno con la regularización buscada por la Academia, son eliminados, como los comentados *-ava* > *aba*, *aver* > *haver* / *haber*, *ç* > *z*, diferentes instancias de *-v*- intervocálica > *-b-* (*caualleros*, *beuedor* > *caballeros*, *bebedor*).

El rasgo más conservado es la *f*- inicial o intervocálica, que nunca se sustituye por *h*-, y la conjunción copulativa *e*. A continuación existen una serie de rasgos que tienden a ser conservados, pero a veces no lo son: elementos vocálicos y consonánticos como *estoria* > *hestoria*, *fezieron* > *fecieron*, *escodillas* > *escodillas*, *enuierno* > *envierno*, *logar* > *logar*, *cibdad* > *cibdad*, *prata* > *prata* (modificados p. ej. en *sepolturas* > *sepultúras*, *auie* > *havia*, *sabidor* > *sabedor*). Las soluciones con *-r-* por *-l-* como *prata*, *igresia*, *nobremente* etc. son muy frecuentes en la edición de Ocampo y suelen conservarse en el *Diccionario*, pero no siempre sucede así.

El alejamiento de la lengua propicia la falta de sistematicidad, pero sin embargo puede apreciarse una tendencia a la conservación de rasgos que en la lengua del XVIII conllevaban un cambio fónico con respecto a la forma moderna (como *fezieron*, *logar*, *cibdad*, *estoria*, *previllejo*, *prata*, la *-e* del imperfecto) y el abandono sistemático de rasgos que en la lengua del XVIII no suponen diferenciación fónica, independientemente de su significado en la lengua antigua, con una adaptación general al uso propuesto por la Academia de *h*, *b/v*, *z/c*, *ph/f*, *ss/s*, abandono de *ç*, y otros pocos.

También se interviene en la lengua modificando diversos elementos, como la apócope, la formación del futuro y condicional (*vernía* > *vendría*), el sufijo *iello* (*siella* > *silla*, aunque no siempre), otros elementos gráficos o fónicos, incluso en términos que se utilizarán como lema, como *sandalia* > *zandalia*, s.v. «zandalia», o *ardid* > *ardidoso*, s.v. «ardidoso». Igualmente se interviene, esto de modo generalizado, en los nombres propios: *Costantino* > *Constantino*; *Iullo Cesar* > *Julio Cesar*; *Octo* > *Othón*; *Ferran* > *Fernan*; *Gesalaygo* > *Gesalarigo*.

Hemos intentado también contestar a la pregunta de si se puede advertir un cambio en el tratamiento de las citas a partir del tomo IV, momento en

el que se habría cumplido el deseo de la nueva mayoría de académicos de respetar la grafía original de las obras. Lázaro Carreter está seguro de que esto no ocurrió (1972, p. 91), pues, al haberse vaciado con anterioridad las obras, copiándose los distintos fragmentos en papeletas que ya no conservaban la grafía original, no se pudo recuperar esta. La recuperación de la grafía solo habría sido posible si se hubieran vuelto a consultar los originales, lo que, a juzgar por el aspecto que presentan las citas, no se hizo. Además, el que se hubieran empleado con frecuencia para el vaciado ediciones bastante posteriores a la época de escritura y primera publicación de las obras pudo ser un factor que desanimase algún intento de recuperación. Sin embargo, nos preguntamos si no pudo haberse practicado una solución intermedia, como conservar en el texto de las citas a partir del tomo IV ciertos rasgos que se mantenían en las papeletas, aun sin recurrir al texto original. Esto propiciaría la conservación irregular de diversos elementos gráficos y haría más difícil la identificación de una verdadera intención por parte de los autores del *Diccionario*. De hecho, en todas nuestras búsquedas no hemos logrado detectar aún ni un solo rasgo singular que pase de desaparecer a mantenerse de modo más o menos generalizado. Sin embargo, señalamos algunos casos que nos parecen interesantes.

La grafía preferida por los académicos es *lejos*, que aparece en 167 ocasiones en el *Diccionario*, pero *lexos* aparece cinco veces, una en una definición (sin duda por descuido) y cuatro en citas s.vv. «sencillo», «señor», «tocar» y «tullidura», es decir, todos en el tomo VI. En este tomo también aparece *lejos* en citas, pero no hemos comprobado a qué grafía corresponde en los textos originales.

En la siguiente cita, utilizada tres veces en el *Diccionario*,⁶ se aprecia la conservación en el volumen V, correspondiente a la letra R, de varios rasgos eliminados en el volumen II, correspondiente a la letra C, como la apócope y la forma sin reducción *siella*. ¿Podría tratarse de citas extraídas de la misma papeleta, que tuviera una grafía parecida a la que encontramos s.v. «randal», y que los redactores de C hubieran aplicado sobre la grafía de la papeleta ciertas modernizaciones que no aplicó el redactor de R por el acuerdo mencionado? Destacamos en el texto los elementos a los que nos referimos en cursiva; sin embargo, hay que apuntar que otros muchos rasgos de conservación y eliminación coinciden en todas las citas (*vn* > *un*, *branco* > *branco*, *fecho* > *fecho*).

E la *siella* con el cuerpo *pusol* en *vn caualhuste*, e *vestiol* a carona del cuerpo *vn gambax branco fecho* de *vn randal*. (Ocampo 1604)

6 Más otra vez, parcialmente, s.v. «gambax».

E la *silla* con el cuerpo *púsola* en un cabalhuste, è *vestiole* à caróna del cuerpo de un gambax branco, fecho de un randál. (RAE 1729, s.v. «cabalhuste»)

E la *silla* con el cuerpo *púsola* en un cabalhuste, è *vestiole* à caróna del cuerpo de un gambax branco, fecho de un randál (RAE 1729, s.v. «carona»)

E la *siella* con el cuerpo *pusol* en un cabalhuste, è *vestiol*, à carona del cuerpo, un gambax branco fecho de un randál (RAE 1737, s.v. «randal»)

Los mostrados son pocos elementos, desde luego, para proponer que se dio un cambio en el tratamiento de las citas en algún momento de la elaboración del *Diccionario*. En cualquier caso, hay que decir que el abandono de ciertos rasgos gráficos básicos para la Academia, y mediante los cuales se opone firmemente a diversos usos gráficos de su tiempo (en muchos casos de modo explícito en el amplio prólogo del *Diccionario*), si es que estuvo en discusión, es absolutamente indetectable en la obra, y debido a su especial carácter en la labor académica nos parece probable que no se discutiera cuando se acordó no modernizar las autoridades.

A lo largo de estas páginas hemos intentado acercarnos a la actitud de la Academia ante la grafía de sus autoridades, que como hemos visto se presenta muy clara y explícita en determinados aspectos y más ambivalente en otros, sobre todo en el tratamiento de la lengua antigua, que conserva desde el primer tomo la mayoría de los rasgos que se corresponden con una realidad fónica diferente (en la lengua del XVIII) mientras que los rasgos en que coincide con las *scriptae* inmediatamente anteriores y contemporáneas a la redacción del *Diccionario* son eliminados de modo homogéneo.

Bibliografía

- Almeida, Belén (2013). «Citas procedentes de algunos novelistas del XVII en el *Diccionario de Autoridades*». En: Bègue, Alain; Herrán Alonso, Emma (eds.), *Pictavia aurea = Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 1195-1203.
- Bomant, Emilio (2001). *Orígenes de la Real Academia Española: Génesis, redacción y difusión del diccionario de autoridades* [tesis de doctorado]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1914). «La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel F. Pacheco, marqués de Villena». *Boletín de la Real Academia Española*, 1, 1914, pp. 4-38 y 89-127.

CODEA, *Corpus de documentos españoles anteriores a 1700*. Grupo de Investigación de Textos para la Historia del Español. URL <http://www.textoshispanicos.es> (2017-04-15).

Lázaro Carreter, Fernando (1972). *Crónica del Diccionario de Autoridades (1713-1740)*. Discurso de ingreso en la Real Academia Española. Madrid: Real Academia Española.

RAE (1726). *Diccionario de la lengua castellana*, vol. 1. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro.

RAE (1729). *Diccionario de la lengua castellana*, vol. 3. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro.

RAE (1737). *Diccionario de la lengua castellana*, vol. 5. Madrid: Herederos de Francisco del Hierro.

Explicitud, coherencia y cohesión en la traducción italiana del *Guzmán de Alfarache*

Ignacio Arroyo Hernández
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Barezzi's translation of *Guzmán de Alfarache* shows interesting shifts in cohesion and coherence that could be described using explicitation. The paper examines how these shifts have an effect on the use of connectors, on word order, on the interaction between text-knowledge and reader knowledge, on referential strategies and information status as well as on other inter and extra textual features. This limited research cannot provide evidence to support or reject the explicitation hypothesis, but its results show that an analysis in terms of coherence, cohesion and explicitation can provide a useful perspective for literary translation studies.

Sumario 1 Introducción. – 2 Barezzo Barezzi y su *Gusmano d'Alfarace*. – 3 Universales de la traducción. La teoría de la explicitación y sus críticas. – 4 Coherencia, cohesión y explicitud en la edición de 1622. – 4.1 Conexión. Adición de marcas explícitas. – 4.2 Orden de palabras. – 4.3 Coherencia como proceso. Interacción conocimientos del texto-receptor. Incongruencias. – 4.5 Mecanismos referenciales. – 4.6 Referencia y estatus de las informaciones. – 4.6 Otros fenómenos. – 5 Conclusiones.

Keywords Translation. Guzmán de Alfarache. Coherence. Cohesion. Explicitation.

1 Introducción

A pesar del inmediato éxito comercial de la traducción que del *Guzmán de Alfarache* realizó Barezzo Barezzi, con cinco ediciones en poco menos de veinte años, la crítica ha juzgado con cierta severidad la labor traductiva del impresor italiano. En este sentido, se ha llegado a sostener que *Vita del picaro Gusmano d'Alfarace* constituye «plus qu'une traduction [...] une véritable interprétation» (Cros 1967, p. 110). Para adaptar la obra de Mateo Alemán al gusto del público italiano, Barezzi lleva a cabo elecciones traductivas que, a nuestro juicio, conducen, en efecto, a interesantes desplazamientos o *shifts* de coherencia y cohesión, en la dirección, en términos muy genéricos, de una mayor explicitud con respecto al texto original. El análisis de estos desplazamientos, con la teoría de la explicitación formulada por Blum-Kulka (1986) y sus críticas y alternativas actuales como trasfondo, ofrece una particular vía de evaluación del quehacer traductivo de Barezzi, que esbozamos en los apartados que siguen.

2 Barezzi Barezzi y su *Gusmano d'Alfarace*

Natural de Cremona, y nacido en torno a 1560, Barezzi Barezzi se establece en Venecia hacia 1578 sin haber cursado estudios regulares. Partiendo de una formación autodidacta (cfr. Aragone 1961, p. 289) llega a convertirse en una figura ejemplar del panorama del *Seicento* italiano, en calidad de autor, editor, tipógrafo y traductor de múltiples trabajos vinculados básicamente a la cultura española. Barezzi, dotado de una fina intuición de editor, supo captar la novedad de la novela picaresca española y su potencial para convertir la correspondiente traducción al italiano en un exitoso proyecto editorial de literatura de consumo (Castillo Peña 2007). Traductor del *Lazarillo de Tormes* y de *La Pícaro Justina*, su actividad comienza en 1606 con la publicación en Venecia de la versión italiana de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, que por entonces era ya un «*best seller* europeo, contando al menos cincuenta edizioni e una traduzione francese» (Masala 2001, p. 23). A esta primera publicación, y confirmando la buena acogida del público italiano, le siguen las de 1615 (ya traducción integral de la obra), en dos volúmenes, de nuevo en Venecia, y sucesivamente en 1621, 1622 y 1629.

3 Universales de la traducción. La teoría de la explicitación y sus críticas

Los estudios de traductología han dedicado amplios esfuerzos a la búsqueda de presuntos universales de la traducción, partiendo de la premisa de que existen diferencias, más o menos sistemáticas, entre la lengua traducida y la lengua no traducida. Se trata así de indagar para «establecer leyes generales que guían el comportamiento traductor, independientemente de las reglas idiomáticas y discursivas que tienen vigencia en cualquier lengua histórica» (Del Rey Quesada 2015, p. 84). En la actualidad, y especialmente en los estudios sobre traducción apoyados en corpus, los denominados *Corpus-based studies* (CTS), se asume que la idea de universal, aun resultando ser un concepto rentable explicativamente, apunta más bien a «tendencias relativamente manifiestas pero dependientes del contexto histórico en que se insertan los textos» (Del Rey Quesada 2015, p. 84), esto es, meras semejanzas o regularidades que no cabe postular que se cumplan en todos los casos de manera inexorable, dado que los textos traducidos son objetos culturales y no deben desatenderse los aspectos variacionales determinados por las dimensiones diatópica, diastrática, diafásica y diacrónica de las lenguas (cfr. Del Rey Quesada 2015, p. 98).

Un candidato recurrente al estatus de universal de la traducción es la llamada explicitación, «the verbalization of information that the addressee

might be able to infer (e.g. from the preceding discourse) if it were not verbalized» (Becher 2011, p. 18). En opinión de Del Rey Quesada es una de las tendencias «que mejor puede indagarse diacrónicamente y [...] parece ser compartida por muchos textos traducidos de todas las épocas» (2015, p. 93).

Para Blum-Kulka, autora del primer estudio sistemático de la explicitación en 1986, el proceso de traducción entraña necesariamente desplazamientos en las relaciones textuales y discursivas. Tales desplazamientos se verifican en dos niveles, cohesión y coherencia. En el nivel de la cohesión, los desplazamientos que afectan a los tipos de marcadores textuales usados en la traducción parecen afectar a las traducciones en términos tanto de nivel de explicitud como de significado textual. Los desplazamientos en los niveles de explicitud estarían parcialmente relacionados con diferencias gramaticales entre los pares de lenguas o diferencias en las preferencias estilísticas acerca de los tipos de marcadores, y parcialmente relacionados con el propio proceso de traducción.

La propuesta de Blum-Kulka, a pesar de su resonancia, recibió desde el principio ásperas críticas. Becher (2011, p. 27) describe los tres mayores problemas que afectan a la hipótesis: en primer lugar, la hipótesis resulta inmotivada, pues no aporta razones por las cuales las traducciones hubieran de ser ‘inherentemente’ más explícitas que los textos no traducidos. No se indicaría qué propiedad concreta del proceso de traducción, qué proceso cognitivo subyacente, sería responsable de la explicitación inherente. En segundo lugar, la hipótesis es dispendiosa, pues postula la existencia de un tipo de explicitación independiente del par de lenguas implicadas, el cual implica necesariamente un cierto número de explicitaciones en cualquier traducción dada. En tercer lugar, la hipótesis está formulada de una manera vaga, y no justifica la consideración de la explicitación como «universal strategy» (1986, p. 21): no se aclara el tipo de estrategia ni qué significa exactamente universal. Becher concluye que la hipótesis es, simplemente, acientífica, y que no debe continuar siendo investigada (2010). A pesar de esto, la hipótesis ha sido y es aun hoy puesta a prueba por numerosos estudios de traductología.

Como alternativa a la hipótesis de Blum-Kulka, particular atención merece la ‘hipótesis de la asimetría’, que postula que «explicitations in the L1-L2 direction are not always counterbalanced by implicitations in the L2- L1 direction because translators – if they have a choice – prefer to use operations involving explicitation, and often fail to perform optional implicitations» (Klaudy, Károly 2005, p. 14). Como resultado del proceso de traducción, todo texto traducido tendería a hacer patente información semántica, sintáctica o pragmática que en el texto original permanecía implícita, lo cual conllevaría que el texto traducido es siempre más largo que el texto original. La hipótesis, formulada por Klaudy y Károly (2005), permite distinguir entre la explicitación requerida por diferentes sistemas lingüísticos (donde a la explicitación en una dirección le correspondería

idealmente implicación en la otra) y explicitación como un rasgo de la propia traducción.

La controversia continúa, y en los últimos tiempos parece gozar de cierta aceptación la hipótesis de Pym (2005, 2008), que atribuye a una razón de carácter social, la aversión al riesgo de los traductores, la tendencia a la explicitación. La visión de los traductores como mediadores entre culturas que procuran evitar riesgos de incomprensión justificaría la preocupación por la cohesión, entendida como la marcación explícita de la coherencia interna. Resultaría así poco sorprendente que los traductores introduzcan mecanismos discursivos, como marcadores, con mayor frecuencia que los eliminan, y que introduzcan conectores allí donde no habría una motivación o necesidad específica para hacerlo. En general, se trataría de una tendencia común a todos los procesos comunicativos, donde los hablantes tienden a ser más explícitos que implícitos allí donde la comprensión pueda correr riesgos de no ser alcanzada.

El presente estudio, lejos de pretender validar o rechazar estas hipótesis, se limita a extraer de ellas la idea de que el concepto de la explicitación, con sus repercusiones en los mecanismos de coherencia y cohesión, puede ser un prisma interesante para acercarse al análisis de traducciones como las que Barezzo Barezzi realizó del *Guzmán de Alfarache*, análisis que, de manera forzosamente incompleta, realizamos en el apartado siguiente.

4 Coherencia, cohesión y explicitud en la edición de 1622

Nuestro acercamiento a las traducciones del *Guzmán de Alfarache* realizadas por Barezzi se realiza a través del análisis del primer capítulo de la primera parte de la obra, en su edición de 1621, la cual vendría a corregir algunas evidentes deficiencias presentes en la edición de 1615. Como referencia del texto original tomamos la reciente edición de Gómez Canseco (2012), cuyo estudio y aparato crítico resultan preciosos para nuestros propósitos.

Nuestras observaciones abordan aspectos que confieren textualidad o textura a la traducción de Barezzi. Así, pasaremos revista, desde una perspectiva semántica, a las relaciones textuales de continuidad en cuanto al sentido, o relaciones de coherencia. Desde una perspectiva sintáctica, revisaremos la relación de continuidad en cuanto a los elementos de superficie, esto es, las relaciones de cohesión. No quedan fuera de nuestro trabajo el análisis de la articulación de la evolución informativa y la progresión temática y, desde una perspectiva pragmática, los fenómenos vinculados a la adecuación del texto a su contexto.

Los fenómenos descritos, que cabe adscribir genéricamente al fenómeno de la explicitación, no se encuentran motivados por exigencias

estructurales de la lengua de llegada, el italiano. En este sentido, ha constituido un criterio de selección básico para nuestro trabajo que el traductor, ante las situaciones analizadas, gozara de la posibilidad de elegir entre alternativas más o menos explícitas. En términos prácticos, esto quiere decir que Barezzi opta en ocasiones por soluciones explícitas allí donde, en situaciones similares, mantiene el grado de explicitud del texto original. Por otra parte, y en consonancia con la hipótesis de la asimetría de Klaudy y Károly arriba examinada, hemos constatado que estas aparentes explicitaciones en dirección lengua fuente (LF) > lengua meta (LF > LM) no se ven acompañadas por eventuales implicaciones en la dirección opuesta (LM > LF).

4.1 Conexión. Adición de marcas explícitas

La adición de marcas explícitas de conexión a nivel oracional y extraoracional constituye una constante en la traducción de Barezzi. El caso del conector copulativo *e*, equivalente del castellano *y*, resulta emblemático. En términos numéricos, a 235 apariciones de *y* en el original de Mateo Alemán le corresponden 323 apariciones de *e/et* en el texto traducido.¹ Como señala Cano Aguilar (2007, pp. 44-45), el porcentaje de periodos conectados explícitamente en el Capítulo I del Libro I es muy elevado (57,97%), pero existe una especialización contextual, de manera que la conjunción copulativa *y*, que abunda en los pasajes argumentativos y persuasivos, escasea por el contrario en los pasajes narrativos. En efecto, y «contra lo habitual de su reiteración desde los inicios del idioma» (Cano Aguilar 2007, p. 45), encontramos diversos pasajes como el recogido en (1a), representativo, por la falta de conectores prototípicos, de la «sintaxis textual de secuencias exentas, acumuladas unas tras otra en forma patatáctica y lineal» (Cano Aguilar 2007, p. 47) que ha contribuido a forjar la imagen de un cierto estilo de Mateo Alemán. Barezzi traduce con frecuencia como lo hace en (1b):

- (1a) Comenzó con flaquezas de estómago, demedió en dolores de cabeza, con una calenturilla; después a pocos lances, acabó relajadas las

¹ No se nos escapan las repercusiones que las diferencias interlingüísticas en el uso de la puntuación pueden tener en la modalidad de delimitación de los segmentos y sus conexiones. Evitamos adentrarnos en este tema por cuanto, como se señala en la obra de mayor envergadura sobre la ortografía del SXVII italiano, el *Trattato dell'ortografia italiana*, de 1670, de Daniello Bartoli, la puntuación escapa de principios normativos rígidos y, en mayor medida que otras partes de la ortografía, está vinculada al gusto individual. Para el análisis de la puntuación en el Guzmán, remitimos a Sebastián Mediavilla (2008).

ganas del comer. De treta en treta, lo consumió el malvivir y, al fin, muriose.

- (1b) Cominciò con debolezze di stomaco, e passò a dolori di testa, e gli sopragiunse una febretta, la quale dopo alcuni pochi termini, finì, portandone via seco la voglia del mangiare, e a poco a poco lo consumò il mal vivere, e al fine si morì.

El contexto permite sin duda inferir que los eventos evocados por las proposiciones delimitadas por comas se hallan vinculados entre sí, inferencia necesaria, por otra parte, para conferir textualidad al fragmento. El valor codificado por el conector *y/e* se limita a la noción de adición, suma, unión. El enriquecimiento pragmático que conduce aquí a la interpretación de *y* como *y entonces*, más allá de su encuadre dentro de las implicaturas conversacionales generalizadas o bien dentro de las explicaturas, viene a superponerse con el enriquecimiento que, en una secuencia asindética, conduce al lector a reconocer la sucesión temporal. En este sentido, el repetido empleo de la conjunción, allí donde no parece usual, en la traducción italiana, y en virtud de la tercera heurística de Levinson, «lo que se dice de un modo inusual, no es normal» ([2000] 2004, p. 74), conduce forzosamente a suscitar implicaturas inexistentes en el original. Sin olvidar, naturalmente, que a los efectos estilísticos y rítmicos de la asíndesis en el texto origen, que recalca quizás la rapidez del proceso descrito, le corresponden en la traducción los efectos forzosamente diversos de la polisíndeton.

La aparición del conector copulativo refuerza en el ejemplo siguiente el valor de la locución *in particolare*, añadiendo una carga restrictiva mayor respecto a la presente en el texto original. En efecto, en la secuencia original, la especificación se sitúa en la periferia oracional, y en función incidental, mientras que en la secuencia traducida, la cual contiene una elipsis, la especificación se construye como segmento coordinado con la oración anterior:

- (2a) Las novedades aplacen, especialmente a las mujeres
(2b) Le novità piacciono, e in particolare alle donne

En varios pasajes Barezzi parece incapaz de reproducir ciertas estrategias pragmáticas de Mateo Alemán, en las que la conjunción copulativa y es parte activa. En el ejemplo siguiente, el texto original, que juega con la activación de una implicatura conversacional generalizada de contraste y su posterior cancelación, no encuentra respuesta adecuada en la traducción.

- (3a) El uno me lo llamaba y el otro también
(3b) E l'uno e l'altro di loro mi chiamava per figliuolo

La explicitación de las relaciones lógicas no afecta solamente al nexos copulativo, sino que se repite en casos en que, entre los segmentos implícitamente conectados en el original, existen vínculos de temporalidad (4a-b), o bien Barezzi cree ver, en contextos presididos por evidentes errores de traducción, discutibles vínculos consecutivos (5a-b) o causales (6a-6b) que afectan a la coherencia textual:

- (4a) ganó en breve tiempo de comer y aun de cenar. Puso una honrada casa, procuró arraigarse, compró una heredad, jardín en San Juan de Alfarache,
- (4b) guadagnò in breve tempo da desinare, e anche da cena. Aperse *dunque* una honorata casa, procurò radicarsi, e comprò una heredità, che fu un giardino in S. Giovanni d'Alfarace,
- (5a) Con lo que le dieron volvió el naipe en rueda. Tuvo tales y tan buenas entradas y suertes que ganó en breve tiempo de comer y aun de cenar.
- (5b) e egli con quel che gli diedero rimise il nappo in ruota. Fece *per tanto* tali, e così buone entrate, che guadagnò in breve tempo da desinare, e anche da cena.
- (6a) Pero amor corre por otro camino. Ha de ser forzosamente recíproco, traslación de dos almas, que cada una de ellas asista más donde ama que adonde anima.
- (6b) Ma l'amore corre d'un'altra maniera, *perche* bisogna che sia gagliardamente scambievole, e una traslatione di due anime, si che ciascuna di esse stia piu dove ama, che dove anima.

4.2 Orden de palabras

La traducción del Barezzi presenta, en aras presumiblemente de una mayor transparencia sintáctica, una marcada tendencia al orden sintáctico SVO, y a la disposición informativa tema-remata, incluso donde el original de Mateo Alemán presenta otros órdenes y disposiciones:

- (7a) que no consienten las almas velos en estas ocasiones.
- (7b) *poiche* l'anime non sono in simili occasioni patienti di velo.
- (8a) que suelen ser las tales ministros de Satanás
- (8b) *perche* queste tali sogliono esser ministre di Satanasso

Una muestra particularmente llamativa de esta tendencia traductiva en Barezzi la constituye su rechazo a construcciones con tema vinculante.

Tales construcciones, como la ejemplificada en (9a), sitúan un constituyente nominal en posición inicial (*los pobres*) sin provocar inversión, y dejando una copia pronominal sucesiva (*de ellos*). El tema vinculante puede constituir para Alemán un recurso estilístico, en la medida en que resulta más frecuente en el discurso oral, y el Guzmán «se concibe básicamente como una interacción comunicativa entre un narrador autobiográfico y una gama variada de lectores oyentes» (Cano Aguilar 2007, p. 42), una situación propia de la comunicación oral.

- (9a) Los pobres, como pobres, todos tienen misericordia de ellos.
(9b) I poveri come poveri destano ognuno ad haver compassione di loro.

4.3 Coherencia como proceso.

Interacción conocimientos del texto-receptor. Incongruencias

En la visión de la coherencia como proceso, un texto se comprende porque el receptor posee conocimientos que le llevan a predecir ciertos aspectos a la hora de interpretarlo. Mateo Alemán juega con la capacidad de sus lectores para crear coherencia en situaciones de activación de isotopías paralelas. Tales repeticiones de unidades conceptuales semánticamente similares en varios planos, posibilitadas por la polisemia de las unidades, generan cadenas de coherencia de doble sentido, que el lector modelo del Guzmán sabía, con toda probabilidad, aprehender. Los desplazamientos que la traducción introduce en estos casos resultan llamativos. No captando aparentemente el doble (o múltiple) sentido, Barezzi trata de reconstruir la coherencia en una sola línea conceptual:

- (10a) y si no se hubiera purgado en salud, bien creo que le saltara en arestín, mas como se labró sobre sano, ni le pudieron coger por seca ni descubrieron blanco donde hacerle tiro.
(10b) e se non si fusse purgato in sanità, credo bene, che non gli sarebbe mancato un lattume: ma perche si lavorò sopra il sano, non lo poterono coglier in secco, ne scopersero bianco, dove fargli il tiro.

Mateo Alemán construye isotopías simultáneas, que gravitan en torno al concepto de salud (*purgado en salud, arestín, sano*), al concepto más específico de sarna seca (*seca, arestín*), al concepto de moneda (*seca, blanco*) o al concepto de cuitas con la justicia y castigo (*coger, blanco, tiro*). La traducción de Barezzi sustituye la sarna seca por sarna infantil, propia de los lactantes (*lattume*), y omite la isotopía relativa al dinero, fundamental por cuanto alude a las deudas del padre de Guzmán con la Inquisición y a sus intereses económicos en la quiebra económica de un amigo.

En (11a-11b), el destinatario del relato de Mateo Alemán reconoce la alusión al conocido dicho popular, recogido por Correas, «Agua vertida, no toda cogida», y la expresión ‘volver el naípe en rueda’, que vehicula, la idea de que el padre de Guzmán volvió a entrar en el juego de las mercadurías o los negocios, con una alusión al opaco y clandestino mundo de la baraja y el juego. Barezzi, desconocedor del dicho de Correas, alude incoherentemente al agua derramada y a cómo se colocó en la rueda el *nappo* o recipiente para recoger líquidos, recreando así una repetición conceptual ausente en la versión original.

- (11a) Hubieron de tomarse medios, el uno por no pagarlo todo y el otro por no perderlo todo: del agua vertida cogiose lo que se pudo. Con lo que le dieron volvió el *naípe* en rueda.
- (11b) bisognò che dessero in mezo, l'uno per non pagar il tutto, e l'altro per non perder il tutto, e dell'acqua versata si raccolse quel che fu possibile, e egli con quel che gli diedero rimise il *nappo* in ruota.

En efecto, el conocimiento compartido por Alemán y sus lectores plantea serios problemas traductivos a Barezzi. En (12a), el narrador remite a un conocido romance erótico de Góngora, *Desde Sansueña a París* (1588) para describir la escisión psicofísica padecida por la madre de Guzmán. La alusión de Barezzi a Sassonia, motivada, como en el caso de *nappo* por *naípe*, por la parcial homofonía, parece ser síntoma de incapacidad recrear coherencia en la traducción. Habría de determinarse si la dificultad de Barezzi nace de la imposibilidad de crear, en cuanto lector de Alemán, la coherencia del texto original, o bien de la ausencia de medios para construir equivalencia en su traducción.

- (12a) Así llegaron a la ciudad, yéndose cada uno a su casa y cama; salvo el juicio del buen contemplativo, si mi madre, cual otra Melisendra, durmió con su consorte, el cuerpo preso en *Sansueña* y en París cativa el alma.
- (12b) A quel modo si condussero alla città, riducendosi ciascuno a casa sua, e nel suo letto, salvo il giudizio del buon contemplativo, se mia madre, quasi un'altra Melisendra, dormì col suo consorte, essendo il corpo prigionero in *Sassonia*, e l'anima imprigionata in Parigi.

4.4 Mecanismos referenciales

En relación a los deslizamientos cohesivos relativos al uso de mecanismos fóricos de referencia, podemos destacar el repetido uso de la anáfora gramatical mediante la repetición de pronombres personales en la traducción de Barezzi en casos donde, como en el ejemplo (13a), el original

de Mateo Alemán opta por el mantenimiento de referentes mediante la simple elipsis, proceso de economía discursiva (Cuenca 2010, p. 44). Cabe leer este deslizamiento en términos de mayor o menor explicitud. y presentan contextos donde una forma verbal ocupa la posición inicial absoluta, lo que apuntaría a una elección de Barezzi la introducción del pronombre en y no a eventuales problemas de viabilidad sintáctica del italiano.

- (13a) Estúvola mirando todo el tiempo que dio lugar el ejercicio de aquel sacramento
- (13b) *Egli stette mirandola tutto il tempo, che gliene diede commodità l'essercitio di quel Sacramento*
- (13c) *Fece per vederla di nuovo diligenze molto straordinare*
- (13d) *Era entrata la primavera fino al Maggio*

Para apuntar simplemente un dato numérico, y considerando que nos hallamos ante una narración en primera persona, el texto original presenta 9 usos del pronombre *yo*, frente a los 36 usos del pronombre *io* hallados en la traducción.

4.5 Referencia y estatus de las informaciones

La traducción de Barezzi presenta un rechazo sistemático al 'artículo cero', reemplazado por el artículo indeterminado o incluso el determinado. Tal desplazamiento no sucede sin consecuencias desde el punto de vista de la referencia y el estatus de las informaciones. Con el artículo indeterminado el enunciador construye el sintagma nominal remáticamente, entendiendo por rematicidad el resultado de una elección paradigmática. Con el artículo determinado, por el contrario, el sintagma se construye temáticamente, presentándose la fase de la elección como superada, y considerándose la información no negociable. El artículo cero remite directamente a la noción, al concepto en su mayor generalidad (Solís 2011). El enunciador se compromete lo mínimo indispensable, y entrega el nombre 'tal cual', sin mayor intervención. Dicho de otra manera, con el artículo cero el enunciador se limita a citar el nombre. Se postularía, pues, una jerarquía en el grado de intervención del enunciador: determinado > indeterminado. Barezzi, en su aversión al artículo cero, modifica el estatus informativo de los sintagmas, y favorece la intervención, significativamente más explícita, del enunciador.

- (14a) Los momentos, largo siglo, y el tiempo que de sus amores careció, penoso infierno.
- (14b) *i momenti, un lungo seculo, e'l tempo che de' suoi amori fu privo, un penoso inferno.*

- (15a) Hay diferencia entre buena voluntad, amistad y amor.
 (15b) E differenza fra *la* buona volontà, *l'*amista, e *l'*amore.

4.6 Otros fenómenos

Las limitaciones de espacio nos obligan a pasar por alto una amplia gama de fenómenos que merecerían atención, algunos de los cuales queremos aquí, al menos, mencionar. Desde el rechazo en la traducción a la aposición explicativa correferencial, y la preferencia por subordinadas de relativo explicativas, como en (16a-b)

- (16a) compró una heredad, jardín en San Juan de Alfarache
 (16b) comprò una heredità, *che fu un giardino* in S. Gioanni d'Alfarace

a la sustitución de preposiciones que codifican un valor invariante mínimo con locuciones preposicionales que codifican lo que en la versión original eran efectos contextuales inferibles por el lector, como en (17a-b, 18a-b)

- (17a) Comenzó - como dije - con la dueña a sembrar, con mi madre a pródigamente gastar
 (17b) cominciò, come io dissi, *col mezo della* donna a seminar
 (18a) Los ojos parleros, las bocas callando, se hablaron, manifestando por ellos los corazones,
 (18b) gli occhi si parlarono *tra loro*, scoprendo per quella via i cuori

pasando por el remplazo de la conjunción *que*, allí donde el contexto permite inferir su valor causal, por conjunciones que explícitamente codifican esta noción, como en (19a-b)²

- (19a) que halló traza por los medios de una buena dueña de tocas largas reverendas, que suelen ser las tales ministros de Satanás,
 (19b) *che trovò la traccia, per mezo d'una buona donna di cuffia larga, perche* queste tali sogliono esser ministre di Satanasso,

por la frecuentísima recuperación de elementos, de varias categorías gramaticales, elididos en el original, como en (20a-b, 21a-b)

² Nótese que el *ché* causale se documenta en Italia desde al menos el s. XIII, y es ampliamente empleado por Dante.

- (20a) Por él se truecan condiciones, allanan dificultades y doman fuertes leones
- (20b) per lui si cambiano conditioni, si spianano difficultà, e si domano i forti leoni
- (21a) y lo tal solo sirve de trocar el juicio, quitar la vida, solicitar la memoria, causar enfermedades y graves accidentes.
- (21b) E questo tale serve solo a levare il giudicio, a levar la vita, e sollicitar la memoria, a cagiornar infermità, e accidenti gravi.

o por una amplia variedad de fenómenos que podemos, sin temor, calificar de explicitaciones, como la adición de «tra loro» en la traducción en el ejemplo arriba propuesto como (18a-b).

Como último dato, podemos señalar que, tal y como generalmente presuponen los teóricos de la explicitación, la traducción del capítulo II resulta más extensa (6049 palabras) que la versión original de 1621 (5601).

5 Conclusiones

El análisis de la traducción italiana del *Guzmán de Alfarache* permite constatar que, en relación al texto original de Mateo Alemán, se han verificado múltiples explicitaciones no acompañadas por implícitas en la dirección opuesta. En consonancia con la hipótesis, formulada por Pym, de la 'aversión al riesgo' de los traductores, el editor cremonés Barezzo Barezzi, con toda probabilidad autodidacta, traductor ocasional y dotado de un conocimiento limitado de la lengua española, bien podría haber operado en su *Gusmano d'Alfarace* con una fuerte lógica de minimización del riesgo, la cual, paradójicamente, acabó generando desplazamientos en términos de cohesión y coherencia que podemos suponer no deseados. Más allá, sin embargo, de las peculiaridades de su 'interpretación' de la obra de Mateo Alemán, queda sin duda el innegable éxito de la traducción de Barezzi entre el público italiano a quien fue destinada.

Bibliografía

- Alemán, Mateo (2012). *Guzmán de Alfarache*. Edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española.
- Aragone, Elisa (1961). «Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento». *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, 14, pp. 284-312.
- Bartoli, Daniele [1670] (1837). *Dell'ortografia italiana: Trattato*. Firenze: Leonardo Ciardetti.
- Becher, Viktor (2010). «Abandoning the Notion of 'translation-inherent' Explicitation: Against a Dogma of Translation Studies». *Across Languages and Cultures*, 11 (1), pp. 1-25.
- Becher, Viktor (2011). «When and Why Do Translators Add Connectives? A Corpus-based Study». *Target*, 23 (1), pp. 26-47.
- Blum-Kulka, Shoshana (1986). «Shifts of cohesion and coherence in translation». In: House, Juliane; Blum-Kulka, Shoshana (eds.), *Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*. Tübingen: Narr, pp. 17-35.
- Cano-Aguilar, Rafael. (2007). «De nuevo sobre oralidad e historia de la lengua: el caso del *Guzmán de Alfarache*». En: Cortés Rodríguez, Luis María (ed.), *Discurso y oralidad: Homenaje al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Madrid: Arco Libros, pp. 41-64.
- Castillo Peña, Carmen (2007). «Polifonía y traducción: la voz en el texto traducido». En: Castillo Peña, Carmen; Pérez Navarro, José. (eds.), *De texto a texto. Traducción, adaptación, reescritura*. Padova: Unipress, pp. 175-200.
- Chueca Moncayo, Fernando J. (2003). «Desarrollo didáctico de las nociones de 'coherencia' y 'cohesión' y su aplicación a los estudios de traducción». *Hermeneus*, 5, pp. 43-70.
- Cros, Edmond (1967). *Protee et Le Gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans 'Guzmán de Alfarache'*. París: Didier.
- Cuenca, María Josep (2010). *Gramática del texto*. Madrid: Arco Libros.
- Del Rey Quesada, Santiago (2015). «Universales de la traducción e historia de la lengua: algunas reflexiones a propósito de las versiones castellanas de los Colloquia de Erasmo». *Iberoromania*, 81, pp. 83-102.
- Klaudy, Kinga; Károly, Krisztina (2005). «Implicitation in Translation: Empirical Evidence for Operational Asymmetry in Translation». *Across Languages and Cultures*, 6 (1), pp. 13-28.
- Levinson, Stephen [2000] (2004). *Significados presumibles: La teoría de la implicatura conversacional generalizada*. Madrid: Gredos.
- Masala, Maurizio (2001). «Lazarillo de Tormes e Guzmán de Alfarache nella versione di Barezzo Barezzi». *Portales*, 1, pp. 22-34.

- Pym, Anthony (2005). «Explaining Explication». In: Károly, Krisztina; Fóris, Ágota (eds.), *New Trends in Translation Studies. In Honour of Kinga Klauďy*. Budapest: Akadémiai Kiadó, pp. 29-34.
- Pym, Anthony (2008). «On Toury's Laws of How Translators Translate». In: Pym, Anthony et al. (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 311-328.
- Sebastián Mediavilla, Fidel (2008). «Mateo Alemán y la puntuación del *Guzmán de Alfarache*». *Lectura y signo*, 3 (1), pp. 237-270.
- Solís García, Inmaculada (2011). *El concepto de referencia y su utilidad en la didáctica del español como lengua extranjera* [tesis de doctorado]. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Los refranes de *La Zucca del Doni en español*

Daniela Capra

(Università di Modena e Reggio Emilia, Italia)

Abstract The Spanish translation of A.F. Doni's *Zucca* (1551) was published by the same printer just four months after the Italian edition; at that time the interest for books in the Spanish language or translated from Spanish was very high, especially in Venice. The translator has remained anonymous in spite of the fact that he shows a strong personality, emerging from the pages of his dedication to G.A. Dovizi and from the translation itself. Besides, his comments on how to translate and his clear (and modern) ideas on interpretation suggest that he approached the text with self consciousness and a precise idea on how to deal with it. For these reasons, it is our purpose to study his translation, focusing on a peculiar aspect of it, that is its numerous proverbs. We will see different quality levels of translation and we will try to give an explanation for it.

Keywords Translation. Proverbs. *La Zucca del Doni en español*. Translation constraints.

La impresión de *La Zucca del Doni en español* (Marcolini, 1551) a tan solo cuatro meses de distancia de la edición *princeps* de su original italiano, *La Zucca del Doni* (Marcolini, 1551), es un caso raro aunque no el único en la historia del libro en la Venecia del siglo XVI, cuando los muchos impresores que allí se habían trasladado trabajaban intensamente para sacar a luz obras literarias de distintas épocas y proveniencias, aunque primaban las italianas más o menos contemporáneas junto con las principales de los importantes autores del pasado, como Petrarca y Boccaccio. En cuanto a textos en español, su boga ya había empezado a decrecer, a medida que aumentaban las traducciones de esta lengua hacia el italiano, signo de un claro interés por esta cultura.¹ La traducción de obras italianas al español, en cambio, demuestra la intención del autor de llegar a un más vasto público lector; la *Zucca* de Anton Francesco Doni, una colección de cuentecillos, anécdotas graciosas, chistes y comentarios a diferentes aspectos de la vida cotidiana, parecía adecuada al gusto de los muchos españoles que por distintas razones residían en Venecia. Por otra parte, Doni se precia de conocer al mismo embajador de la Corona española

¹ Un listado completo de las obras de interés español (en italiano y/o en español) junto con importantes consideraciones acerca de esta cuestión se pueden leer en Bognolo (2012); véase también Capra (2012).

en la República de Venecia, Juan Hurtado de Mendoza, como cuenta en la misma *Zucca*, y no oculta sus simpatías políticas hacia el emperador Carlos V. Estas cuestiones seguramente han tenido un papel importante en la decisión de traducir la obra.

La traducción es anónima y fue llevada a cabo por un español amigo del autor, como Doni mismo comenta al destinatario de una carta incluida en una de las 'partes' que constituyen la continuación de la *Zucca*.² El anonimato no era frecuente: la industria editorial necesitaba colaboradores para el cuidado de las ediciones y las traducciones, y en los talleres de imprenta empleaba tipógrafos y otros ayudantes; entre todas estas figuras que se movían alrededor del libro, eran los colaboradores editoriales y los traductores quienes solían dejar rastro tangible de su actividad en las obras impresas a las que se aplicaban, ya que por lo general escribían una dedicatoria a un facultoso personaje que les devolvería el favor bajo forma de recompensa material.³ Nuestro anónimo dedica la obra a un abad toscano hoy desconocido, sobrino del cardenal Dovizi, llamado 'el Bibbiena' por el lugar de origen – un pueblo de Toscana –, afirmando que con la traducción pretende pagar parte de una antigua deuda contraída con él, pero no ofrece detalles que nos permiten identificar las circunstancias y la época de su trato, ni la calidad de su relación.

En la dedicatoria a este personaje, cuyo nombre es Giovan Battista Dovizi, nuestro traductor expone sus ideas acerca de la actividad traductora y critica algunas traducciones que, por ser literales, según su opinión estaban tan mal hechas que el lector no podía entender el sentido de lo que leía. Se orienta entonces hacia un tipo de traducción como el que la preceptiva renacentista había construido fundándose en Cicerón, de acuerdo con sus palabras «non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi» (Hubbel 1960, p. 364);⁴ este principio es reformulado por nuestro traductor con afirmaciones como: «mi intención no ha sido, en la traducción deste libro, llegarme mucho ala letra» o bien «la *Zucca*, en el vulgar Italiano, tiene tanta fuerza que a penas se puede traducir en otra lengua con tanta», donde la palabra «fuerza» funciona como una alusión al autor latino, pero al mismo tiempo define adecuadamente una peculiaridad del texto original.

En efecto, la *Zucca*, con sus divertidas anécdotas y chistes graciosos, se sostiene en un lenguaje brillante, que combina modismos populares, dialectalismos toscanos y apóstrofes burlescas, con ingenio e ironía; cada breve

2 Se trata de *I frutti della Zucca*; lo señala Pierazzo (2003, p. 664), cuya edición de la *Zucca* seguimos, de la cual provienen por tanto todas las citas en italiano. Para las citas de la traducción, en cambio, nos basamos en nuestra edición.

3 Incluso de algunos tipógrafos y colaboradores del taller tenemos hoy datos interesantes.

4 *De optimo genere oratorum*, 13-14; véase la edición de Hubbell (1960).

sección que la configura – dotada de numeración progresiva, pero con una división interna en tres secciones llamadas *Cicalamenti*, *Baie*, *Chiachiere* en italiano, y *Cicalamentos*, *Baias* y *Chácheras* en español⁵ – contiene al menos un proverbio, o un dicho, o una oración sentenciosa, siempre adecuados al contenido que se acaba de expresar y pragmáticamente connotados. No sorprende, entonces, la decisión del traductor de orientarse hacia una traducción no literal, propósito sobre el que insiste con otra afirmación en línea con las anteriormente citadas: «es menester que en algunas partes tomemos el sentido y le bolvamos en otras palabras».

Aunque valdría la pena estudiar la traducción de todo el texto,⁶ nuestro propósito es ahora el de limitar la indagación tan solo a los refranes, un aspecto particularmente llamativo, debido a su centralidad y su numerosidad. La presencia de refranes en obras españolas era frecuente desde la Edad Media, como muchos estudios han puesto de relieve y como el lector avisado puede deducir de su lectura, mientras que en las obras italianas esta tendencia era mucho menos acusada; esta obra del Doni, por la abundancia de refranes y la estructura misma, resulta muy novedosa en el panorama literario italiano, pero para el español que la tradujo debía de ofrecer cierta familiaridad. Se explicaría así su seguridad en la traducción de los refranes y otras formas que entran en la categoría de las paremias. En efecto, si bien el refrán es la forma prevalente, no faltan a lo largo del texto otros tipos de paremias, como la frase proverbial, la locución proverbial, el dialogismo, el proverbio y el aforismo, que hemos identificado de acuerdo con una clasificación reciente de Sevilla Muñoz y Crida Álvarez (2013), a cuyas definiciones remitimos; en cualquier caso, aunque no hemos excluido *a priori* estas paremias de nuestra reflexión, el refrán ha resultado el tipo más abundante; a esta centralidad ha contribuido seguramente la renovación erasmiana de este género, constituida por sus *Adagia*.

En lo referente a la maestría a la que me refería arriba, ya Chevalier (1981) había comentado la gran competencia en ambos idiomas que demuestra el anónimo español al traducir ciertas paremias del italiano, pues

5 Como se puede observar, el traductor opta por mantener la semejanza fónica entre las tres palabras que constituyen otros tantos títulos de secciones del texto original y las de su traducción. En italiano *baia* significaba burla, sentido que se pierde con el literalismo, mientras que «cicalamento» en español pudo sugerir, a través de (a)cicalar, el sentido de «afinar, aguzar el espíritu» (DRAE). En cuanto a la tercera palabra, traducida con «cháchara», de acuerdo con Baldinger (1983) este italianismo entró en el español a través de la mediación de esta traducción; el CORDE sin embargo no la registra anteriormente al siglo XIX.

6 El léxico en general y las locuciones en particular están normalmente bien traducidas. Véanse, por ejemplo, las siguientes: *andar con il pie del piombo (Baia XIII)* – ‘andar con plomo y nivel’; *mutar foggia d’uomo (Cháchera V)* – ‘mudar el pelo’; *dare un colpo a vostro modo (Baia V)* – ‘sacudir una porrada a vuestro favor’. Comentamos algunos aspectos, incluso el sintáctico, y estrategias traductorales en la introducción a nuestra edición de la *Zucca en español*.

va escogiendo entre los refranes más expresivos y conocidos de la lengua española, como muestra el siguiente ejemplo:

Tanto va la gatta al lardo, che la vi lascia la zampa. (p. 45)
Cantarillo que va muchas vezes ala fuente dexa la asa o quiebra la frente. (*Cicalamento VIII*)

A este se podrían añadir otros casos que aun sin contexto muestran su perfecta correspondencia semántica, más allá de las eventuales diferencias en la forma del enunciado. Los ejemplos puestos a continuación pretenden ilustrar estos aspectos; el grado de semejanza formal varía de uno a otro:

Meglio è tardi che non mai. (p. 83)
Más vale tarde que nunca. (*Cicalamento XXVIII*)

Tieni la lingua fra i denti. (p. 41)
Al buen callar llaman Sancho. (*Cicalamento VI*)

La commodità fa l'uomo ladro. (p. 44)
El aparejo hace el [*sic*] ladrón. (*Cicalamento VIII*)

La padella dice al paiuolo: - Fatti in là che tu mi tingi. (p. 48)
Dixo la sarten ala caldera: apártate allá, cul negra. (*Cicalamento X*)

Costui brava a credenza. (p. 55)
Este habla de talanquera.⁷ (*Cicalamento XIII*)

Impacciati con i fanti e lascia stare i santi. (p. 64)
En burlas ni en veras con tu amo no partas peras. (*Cicalamento XVI*)

È passato il tempo che Berta filava. (p. 68)
Pasóse, solía.⁸ (*Cicalamento XIX*)

Chi così vuol, così abbia. (p. 112)
Quien tal haze, que tal pague. (*Baia IIII*)

Chi pecora si fa, il lupo se la mangia. (p. 170)
Quien asno se haze, lobos le comen.⁹ (*Cháchera II*)

7 Se trata más bien de una locución, pero Vallés (1549) lo registra.

8 Cfr. Vallés (1549, 64): «Passó, solía: y vino mala ventura» y «Passó, solía: y vino mal pecado».

9 Sigue el italiano más de lo necesario, ya que en español sería: 'Asno de muchos, lobos se lo comen'.

Io mi son allevato la serpa [*sic*] in seno. (p. 128)
 Cría el cuervo y sacarte ha el ojo.¹⁰ (*Baia XIII*)

Si estos casos demuestran la capacidad del traductor de dar con el correspondiente refrán español, en otros casos, para apreciar su habilidad por encontrar la forma adecuada para traducir la paremia italiana es necesario leer el contexto lingüístico en el que aparece, ya que el sentido no es inmediato; para evitar prolijidades copiamos un solo ejemplo:

In effetto - disse egli - voi avete ragione, fate come meglio vi mette, accioché non si dica del fatto mio quel proverbio che si dice a coloro ai quali i disegni che fanno non riescono:
 È s'è trovato con le mani piene di mosche. (p. 82)

Sin dubda (dize) vos tenéis razón. Hazed como mejor os paresciere, no se diga de mí aquel probervio¹¹ que se suele dezir contra los que piensan uno y les susçede otro:

Tornósele el sueño del perro. (*Cicalamento XXVII*)¹²

Frente a un buen número de traducciones que consiguen mantener una equivalencia perfecta desde todos los puntos de vista - semántico, pragmático, estilístico - hay casos en los que el traductor se encuentra en una situación más compleja; más precisamente, cuando el texto original presenta una vinculación muy concreta con el proverbio, si este no tiene la misma forma en español, el traductor, ante la imposibilidad de optar por una paremia equivalente en el significado aunque distinta en la forma, tiene que tomar una decisión, que suele ser la literalidad. El ejemplo de la *Baia VI*, que contiene dos proverbios, ambos vinculados al texto - compuesto por una anécdota y su comentario - aclarará esta situación:

Era un soldato [...] in un battaglione molto grasso, grande e grosso, onde non capiva in sella, né stava bene a piedi. Quando io lo viddi, vol-

10 Como se puede apreciar, el texto español es un refrán, mientras que el italiano es una frase proverbial basada en una locución figurada.

11 Obsérvese la palabra *proverbio*, que en el texto español es siempre escrita «proverbio», muestra evidente de la confusión, por parte del traductor, del sonido bilabial con el labiodental.

12 'Tornársele, volvésele o salirle (a uno) el sueño del perro' se dice cuando le sale a uno algo al revés de lo que pensaba o esperaba. Lo encontramos ya en los repertorios de Vallés (1549) y Correas (1627), y citado en obras literarias de la época áurea. Como se puede notar, la oración con la que se introduce en español es más genérica y por tanto más apropiada; Doni, en cambio, vincula el dicho italiano a la anécdota que ha contado, pero lo presenta como si su significado tuviese un alcance reducido, lo cual no es cierto.

tandomi a messer Rocco Granza, dissi: – Quello è il miglior soldato che ha la Signoria [...] perché starà saldo alla batteria e non è pericolo che fugga né a piedi né a cavallo:

È sarebbe troppo per un cavallo, e poco per un carro.¹³

Son molto variati e molto belli i discorsi che si fanno sopra gli eserciti [...] e così a occhio noi facemmo una bella squadra al Tinca, accioche non morissi così tosto quel proverbio:

Tu sei de' soldati del Tinca.¹⁴ (p. 72)

En uno delos batallones [...] estava un soldado grande y grueso que ni podía caber en la silla ni estar en pie. En viéndole me bolví a M. Rocco Granza diciendo: – Aquel es el mejor soldado que tiene la Señoría [...] porque estará quedo en la batería, del qual no se tendrá miedo que huya ni a pie, ni a cavallo:

Este sería mucho para cavallo y poco para un carro.

Son muy varios y muy hermosos los discursos que se hazen en las compañías [...] por tanto, a ojo hicimos una hermosa esquadra al Tinca, para que no se pierda tan presto aquel probervio:

Vos soys delos soldados del Tinca.

Como se puede apreciar, la traducción literal de las dos paremias se debe al contenido mismo de la *Baia VI*. Son numerosos estos casos en la *Zucca* y probablemente también a ellos se refería el traductor en su dedicatoria al comentar la «fuerza» del texto y la dificultad de reproducirla.

A pesar de esta situación, no hemos encontrado casos como los que Barbolani (1997) señala acerca de la traducción de la que se ocupa, del español al italiano, de traductor anónimo y de la misma época; en la traducción estudiada por la citada filóloga hay auténticos casos de incomprensión del sentido, en los que el traductor ni siquiera reconoce la presencia de la paremia. Barbolani (1997), sin embargo, identifica como tipología más frecuente la traducción literal, la cual se debe a la voluntad del traductor de guardar el sentido, pero al mismo tiempo él da muestras de «inercia y despreocupación» (p. 93) ante los refranes, cuyo papel en la arquitectura del diálogo no entiende, tanto que la crítica define su literalidad un «rodillo neutralizador» (p. 93) que echa a perder toda expresividad y naturalidad.¹⁵

13 Este proverbio italiano, hoy poco conocido, se encuentra citado en una obra paremiológica de finales del siglo XVI de John Florio, titulada *Giardino di ricreazione*, con la que este autor anglo-italiano pretendía enseñar su idioma nativo a los cortesanos ingleses.

14 El *Tinca* es el soldado perezoso y fanfarrón.

15 Barbolani añade que la traducción literal se va afianzando: cita para demostrarlo la edición bilingüe de los *Proverbios morales* de Alonso de Barros (Milán, 1659), donde la

No ocurre lo mismo en la versión española de la *Zucca*, porque, como hemos apuntado, junto con traducciones óptimas hay algunas que sí son literales, pero lo son por estar tan vinculadas al original que aunque no presenten un proverbio existente, al repetir su estructura en la traducción crean una oración con características de paremia, algo que podríamos definir un falso proverbio o incluso un paraprovbio, aunque esta palabra identifica una paremia modificada voluntariamente para amoldarla a una situación contingente.¹⁶ En muchos de estos casos, a pesar de que el autor presentase la paremia con fórmulas como «per questo» / «perché si dice», o «la gente dice» / «il proverbio dice» y otras semejantes, y el traductor reprodujese en español la misma fórmula («y por eso» / «porque se dice», «así dice el vulgo» / «el proverbio», y muchas otras variantes), lo que finalmente leemos en la traducción no es una paremia, pero es algo que se le parece. Veamos otro caso para ilustrar esta cuestión, que nos ofrece la *Baia VIII*:

Io stupisco - disse il signor Lollo - che messer N. non resta mai di dir bene delle persone e che ognuno l'abbi così in odio -. Io gli risposi per proverbio:

- Ei fa come il gallo.

Bisogna oggi a volere aver del bene e riportarne buon nome (e a pena facendo così ci si può vivere) parlar bene e far meglio; ancor che 'l gallo canti con buona voce, È non resta di raspar con l'unghie, ma costoro che fanno questa professione di travagliar le persone, ancor loro non hanno quella quiete che bisognerebbe. Il gallo in quel suo raspare non si riposa mai. (pp. 120-121)

- Mucho me maravillo (dixo el Señor Lolio) que no çesando jamás Miçer N. de dezir bien de todos no haya alguno que le quiera bien -. Yo le repondí con un probervio:

- Él haze como el gallo.

Oy en día para medrar uno y cobrar buena fama es menester (y aun haziendo assí apenas se puede bivar) hablar bien y obrar mejor. Dado que el gallo cante bien, por esso no dexa de escarvar con las uñas. Assí estos que procuran lastimar a otros tampoco tienen ellos descanso y sosiego. El gallo quando escarva no reposa jamás.

inmensa mayoría de las paremias se traduce literalmente y solo unas pocas aparecen traducidas con un equivalente funcional.

16 El mismo problema de vinculación al texto se observa también con ciertos lexemas que en italiano tienen un doble sentido (recto y figurado) o bien recuerdan otros por su parecido fónico: en ambos casos, estos permiten un juego de palabras que se perdería con una traducción atenta al mero significado de las mismas. El traductor suele optar por el literalismo desde el punto de vista del significante, sacrificando su significado: el juego paronomástico no funciona del todo, pero se muestra su intención, su espejismo.

En italiano el dicho «*Ei fa come il gallo*» era proverbial y se encuentra citado anteriormente también por A. Poliziano (cfr. Pierazzo 2003, p. 121); en español, en cambio, no lo era. Aunque Doni usa el término «proverbio» que en este caso es poco apropiado precisamente por la estructura de esta oración, ya que sería preferible el de ‘frase proverbial’, la repetición de la misma estructura y de la manera de presentarla otorgan a esta traducción literal un aura proverbial.

Aún más claro es el caso del *Cicalamento XIV* que citamos a continuación, donde el autor, después de contar una anécdota, añade el siguiente comentario:

Costoro che si danno gli impacci che non gli toccano, mi paion fratelli del Rosso di Sardigna il quale, essendo menato alla morte, trovando alquanto di fango per la strada, commandò che la dovessin lastricare, accioché passando non s'imbrattassi i piedi. Deh, vedete che pensiero era il suo! Onde si levò un proverbio:

Tu ti dai degl'impacci del Rosso. (p. 56)

Todos los que se meten donde no los llaman me parecen hermanos del Bermejo de Cerdeña, el qual llevándolo a ahorcar, como vía toda la calle llena de lodo, mandó que la limpiasen para que al pasar no se ensuciase los pies.¹⁷ Oyd, por vuestra vida, qué pensamientos los suyos. De aquí vino el probervio:

Tú recives pena en lo que no te va nada, como el Bermejo de Cerdeña.

La alternativa a este literalismo hubiera sido la mención de un eventual personaje proverbial español que se hubiese preocupado de un detalle en un trance muy grave para él y que eso hubiese dejado rastro en la fraseología. Dos cuestiones en combinación que no necesariamente llevan a un resultado concreto.

Esta estrategia que lleva a cabo lo que podemos llamar una sustitución sería quizás la opción que intentaría un traductor de nuestra época y se podría argumentar que el anónimo traductor de la *Zucca* no podía concebir semejante vuelo. Pero hay un caso que demuestra lo contrario. En su *Baia última* Doni se detiene sobre un tema algo grosero por la insistencia con la que lo trata y por tener un blanco concreto, seguramente conocido en la época: el de los cuernos. Cuando llega a hablar de diferentes gestos que se hacen con los dedos y sus interpretaciones, asegura que hubo un momento en que todo el mundo entendía de manera positiva un cierto gesto, pero luego las guerras que siempre hay entre los hombres

¹⁷ La referencia a este personaje y al relativo dicho vuelven más adelante en la obra: al tener aquí su explicación, el traductor la puede traducir literalmente luego, confiando en la memoria del lector y convirtiendo una oración comparativa en dicho proverbial.

causaron una divergencia. Doni, siendo florentino, expresa el conflicto con una referencia a un hecho histórico, las guerras intestinas que más habían afectado a la ciudad en el pasado, las peleas entre dos bandos de Güelfos, los Blancos y los Negros, y dice: «la divisione del mondo, che una minima parte si chiamò Neri e Bianchi, guastò quest'unione di corni, e presero un corno per uno» (p. 158). Con el propósito de mantener alta la atención sobre las chistosas divagaciones y no causar extrañeza, el traductor decide muy acertadamente una sustitución de los actores del conflicto y del lugar: echando mano de su memoria histórica, traslada a España el episodio y traduce: «los vandos del mundo que se llamaron Giles y Negretes deshizieron esta unión de cuernos, por que cada vando tomó un cuerno: y assí unos alzan un dedo, otros otro», aludiendo a la sangrienta y larga lucha entre dos facciones así llamadas, que del siglo XIV al XVI involucró muchas familias del distrito de Trasmiera en Cantabria.¹⁸

En conclusión, creemos haber demostrado que el anónimo traductor de esta obra italiana mantiene alta la atención sobre cualquier tipo de paremia, ya que intenta encontrar una forma equivalente en español. Cuando no consigue este propósito - ora porque no existe una unidad fraseológica equivalente ora porque los vínculos textuales impiden una referencia a imágenes diferentes - soluciona el problema con la traducción literal. Esta estrategia no suele tener reflejos negativos, ya que se mantiene la estructura paremiológica y se la presenta como si de un verdadero proverbio se tratara, dando entrada en español a unos dichos del italiano y sobre todo sin menoscabo de la coherencia del texto traducido.

Bibliografía

- Baldinger, Kurt (1983). «La *Zucca del Doni* (Venezia, 1551) e la *Zucca del Doni en Español* (Venezia, 1551). Un confronto lessicale». In: Holtus, Gunter; Metzeltin, Michael (eds.), *Linguistica e dialettologia veneta. Studi offerti a Manlio Cortelazzo dai colleghi stranieri*. Tübingen: Narr, pp. 133-145.
- Barbolani di Montauto, Cristina (1997). «Los refranes en una traducción renacentista (español-italiano)». *Paremia*, 6, pp. 91-96.

¹⁸ El alcance del conflicto español fue de menor envergadura y hoy en día no es muy conocido. Sin embargo, en la zona en la que se produjo sigue existiendo la expresión «como Giles y Negretes» para referirse a quienes se pelean duramente. La alusión del traductor es interesante también porque contribuye, junto con datos lingüísticos, a la identificación de su lugar de origen: tratamos esta cuestión en la introducción a nuestra edición de la *Zucca en español*.

- Bognolo, Anna (2012). «El libro español en Venecia en el siglo XVI». En: Cerrón Puga, María Luisa (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 3. Roma: Bagatto Libri, pp. 243-258.
- Cantera Ortiz de Urbina, Jesús; Sevilla Muñoz, Julia (eds.) [1549] (2003). *Vallés, Pedro: Libro de refranes y sentencias*. Madrid: Guillermo Blázquez Editor, 2003.
- Capra, Daniela (2012). «Edición y traducción de libros españoles en la Venecia del Siglo XVI». En: Cerrón Puga, María Luisa (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 3. Roma: Bagatto Libri, pp. 268-278.
- Capra, Daniela (ed.) (2015). *La Zucca del Doni en Español*. Torino: Accademia University Press.
- Chevalier, Maxime (1981). «Prólogo». En: *La Zucca del Doni - La Zucca del Doni en Español (Marcolini, 1551)*. Facsímil. Barcelona: Puvill.
- CORDE. *Corpus diacrónico del español*. Real Academia Española. URL <http://www.rae.es> (2015-01-04).
- Correas, Gonzalo de [1627] (1906). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana* [en red]. Madrid: Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés. URL <https://archive.org/details/vocabularioderef00corruoft> (2015-01-04).
- DRAE. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. URL <http://dle.rae.es> (2015-01-04).
- Hubbell, Harry Mortimer (ed.) (1960). *Cicero, Marcus Tullius: De inventione; De optimo genere oratorum; Topica*. London: William Heinemann.
- Pierazzo, Elena (ed.) (2003). *Doni, Anton Francesco: Le novelle. La Zucca*. Roma: Salerno Editrice.
- Sevilla Muñoz, Julia; Crida Álvarez, Carlos Alberto (2013). «Las paremias y su clasificación». *Paremia*, 22, pp. 105-114.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Lenguaje y fraude comunicativo en *Don Quijote de La Mancha*

Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona
(Universidad Carlos III de Madrid, España)

Abstract In the speech acts are ethical and stylistic sides. This work focuses the ethical side. The communication between characters reflects cultural categories and values in *Don Quixote*. The cervantine knight adapts his words to his perception of reality; but Sancho Panza (and others) adapts things to his words. Consequently, communicative deceptions of Sancho and genuine speech of Don Quixote focuses different ways of relationship with the listener.

Sumario 1 Planteamiento. – 2 Fracaso comunicativo: el hablar como estrategia en Sancho Panza. – 3 Fraude comunicativo: el engaño a los ojos. – 4 Conclusión.

Keywords Quijote. Language. Fraud. Enchantment of Dulcinea. Helmet of Mambrino.

1 Planteamiento

Don Quijote de la Mancha no busca ser un espejo en el que se reflejan los diferentes discursos como productos verbales, sino más bien como instrumentos empleados con una función comunicativa. El discurso-producto constituye una concreción de las posibilidades potencialmente incluidas en la lengua; pero el discurso-instrumento se relaciona con la lengua de otra manera. En tanto que instrumento, el hablar es medio que obedece a un impulso expresivo y presupone una finalidad que va más allá de representar una mera ilustración del uso de la lengua; en tanto que realización de las posibilidades del sistema, presupone también una toma de decisiones: el hablante elige los medios más apropiados que la lengua pone a su disposición para la consecución del fin que se propone alcanzar mediante el hablar. Mediante el hablar, ciertamente, Cervantes caracteriza a los personajes, pero a partir de ahí la cuestión que se plantea es la de si los está caracterizando únicamente como hablantes o los está caracterizando de otra manera. El para qué, el discurso-instrumento, es lo que interesa en este trabajo. Hablar es un acto que tiene consecuencias y una de ellas es el fin que persigue el que habla. Trataremos de poner en claro qué propone Cervantes, sirviéndose de Sancho Panza, sobre la finalidad del hablar. De la finalidad se desprenden el cómo y el qué del hablar, más relacionados con el discurso-producto.

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-80 | Submission 2015-07-14 | Acceptance 2016-07-11
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

2 Fracaso comunicativo: el hablar como estrategia en Sancho Panza

Con llamativa frecuencia Cervantes se fija en las deficiencias comunicativas a que conduce el uso de la palabra en el mundo representado en *Don Quijote*. El autor se recrea en explotar las posibilidades cómicas y morales de situaciones equívocas en las que alguien dice algo y quienes oyen sus palabras no las entienden o entienden algo distinto de lo dicho. La jerga de los galeotes es buena muestra de ello, pero hay otros muchos casos, presentados con muy diferentes matices: la disputa en la venta sobre el yelmo de Mambrino, el encantamiento de Dulcinea por Sancho, y, con otro alcance, los dislates lingüísticos de Sancho o los arcaísmos que emplea el propio don Quijote.

Podría decirse que constituyen auténticos fracasos comunicativos que a veces llegan a constituir auténticos fraudes. Tal vez el término fraude comunicativo parezca excesivo, pero no cabe duda de que estas situaciones se originan, de un modo u otro, en la voluntad con que el hablante conforma su discurso. Lo cierto es que en muchos casos Cervantes se regodea en mostrar la voluntad de engañar a otro o de obtener provecho pervirtiendo la comunicación.

2.1. Cervantes deja claro que el ideal del bien hablar no está ligado a ninguna concreta variedad geográfica ni social de la lengua. Ni siquiera se reduce a un conjunto de características puramente verbales. Cervantes ha desplazado el centro de gravedad de esta cuestión hasta el valor ético del individuo: el discreto cortesano. El bien hablar pasa de estar caracterizado en términos idiomáticos a ser instrumento del discernimiento y muestra de consideración, o, lo que es lo mismo, hablar (bien o mal) es medio a través del cual se muestra quién se es.

No fue, sin embargo, Cervantes el único en vincular discreción, cortesía y lenguaje. Desde unos años antes de la publicación de la primera parte de *Don Quijote* la vinculación entre discreción, cortesía y lenguaje ya andaba significativamente entretrejida en las obras de Damasio de Frías o de Lucas Gracián Dantisco y estas ideas se extendieron hasta Covarrubias, lo que prueba el calado que alcanzaron en la época.

En el *Diálogo de la discreción* escribe Frías: «Conócese, señores, el discreto en el andar, en el estar, en el callar, en el hablar...» (García Soriano 1929, p. 88). No puede decirse que Sancho se muestre en sus intervenciones verbales como ejemplo de discreción. Si algo singulariza al escudero es ser demasíadamente hablador; ya en el capítulo 20 de la primera parte don Quijote pone tasa a Sancho en el hablar, notando que es signo de poca consideración («Me estimas en poco», Rico 2001, p. 221). Solo cinco capítulos después, Sancho se muestra dispuesto a romper su relación con don Quijote porque no está dispuesto a privarse de hablar cuando le venga en gana:

Desde aquí me quiero volver a mi casa, y a mi mujer y a mis hijos, con los cuales, por lo menos, hablaré y departiré todo lo que quisiere; porque querer vuestra merced que vaya con él por estas soledades de día y de noche, y que no le hable cuando me diere gusto es enterrarme en vida. (Rico 2001, p. 271)

Callar, a su juicio, «es recia cosa y que no se puede llevar en paciencia» (p. 271); la locuacidad está instalada en el centro mismo de la persona de Sancho y escapa al control de su voluntad: «En mí la gana de hablar siempre es primero movimiento, y no puedo dejar de decir, por una vez siquiera, lo que me viene a la lengua» (p. 353). Hasta tal punto es así que en los inicios de la segunda parte Sansón Carrasco insiste en que la gracia de la historia radica en buena medida en la locuacidad de Sancho: «Embista don Quijote y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere, que con eso nos contentamos» (p. 658). Finalmente, don Quijote levanta el castigo a Sancho y durante el resto de la novela soporta con mal resignada actitud las intemperancias verbales del escudero. Sancho se impone (o al menos trata de hacerlo) mediante la palabra. El detalle no es insignificante: el escudero ha vencido en la pugna por la palabra; para él lo importante no es lo que la palabra transmite, sino quién la emite.

2.2. En lo que se refiere a las reconvenções que don Quijote le dirige por la manera de hablar, Sancho se muestra tan suspicaz como con el silencio impuesto. El escudero se aferra a su modo de hablar tan firmemente que no admite la corrección y llega incluso a cuestionar la pertinencia de procedimientos expresivos más apropiados, simplemente por ser distintos de los que le resultan familiares. Tal actitud se muestra en el dicho de Sancho «no entiendo otra lengua que la mía» (p. 642), y aparece con frecuencia en el texto.

En Sancho tiene más peso la resistencia a admitir los reproches de don Quijote – menos escrúpulo siente, en cambio, cuando él mismo reprocha a Teresa sus errores – que la aceptación del uso apropiado; siente tan suya la variedad lingüística que practica, tan amoldada a su percepción de la realidad, que se siente desarmado y desamparado – como dice Amado Alonso (1948) – cuando se le corrige. Su «yo me entiendo» (p. 786) supone un cerrarse dentro de sí, un reconocer que la palabra tiene algún papel en la configuración de la imagen mental de las cosas; y, además, el «yo me entiendo» también atenúa lo que hay en la lengua de vínculo social, de instrumento comunicativo.

Y eso es lo propio de este modo de incomunicación, de este tipo fracaso comunicativo. La función de la jerga, caso de los galeotes, es entorpecer el acceso al sentido a quienes no están al corriente de este uso; del mismo o parecido modo, el «yo me entiendo» de Sancho supone desdeñar la responsabilidad de hacerse entender por el otro. Lo verdaderamente

significativo de la incomprensión es que interviene en ella la voluntad del que habla, y esta no es otra que la de postergar la consideración debida al receptor. Podemos concluir, pues, que no solamente estamos ante las limitaciones lingüísticas del personaje, sino también ante sus limitaciones morales. Y, en este sentido, las prevaricaciones verbales pueden considerarse una variedad de lo que hemos llamado fraude comunicativo.

3 Fraude comunicativo: el engaño a los ojos

3.1. El fracaso comunicativo más evidentemente cervantino, el más inequívocamente fraudulento es el engaño a los ojos. Américo Castro tomó esta expresión del prólogo de las *Comedias* cervantinas («Una comedia que estoy componiendo, y la intitulo *El engaño a los ojo*», Castro 2002, p. 94) para referirse a cómo «el mundo en Cervantes se resuelve en puntos de vista» (2002, p. 102). Este es el caso del encantamiento de Dulcinea por Sancho Panza, al que se pueden añadir el controvertido juicio sobre el «baciyelmo» en la venta y *El retablo de las maravillas*. Con la etiqueta «engaño a los ojos» no nos referimos aquí a cualquier fraude comunicativo ni a cualquier embuste, sin más, de los muchos que menudean en el mundo representado en *Don Quijote*. Este tipo de fraude tiene unas características bien determinadas: en primer lugar, es un acto de comunicación verbal: alguien dice algo; y en segundo lugar, las palabras contradicen, de manera flagrante, la información que se desprende de la simple observación de las cosas. Veámoslo en el encantamiento de Dulcinea y en la disputa de la bacía que parecía yelmo.

3.2. Después de haber ideado presentar ante don Quijote a una labradora cualquiera como Dulcinea con intención de hacerle creer que en ella se encarna la señora de sus pensamientos, Sancho Panza, viendo venir tres labradoras, anuncia al caballero que la señora Dulcinea acude a su encuentro acompañada por dos damas. En ese instante Sancho profiere una de sus acostumbradas impropiedades («Vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay más que ver», Rico 2002, p. 705), que don Quijote corrige inmediatamente.

Prescindiendo de que el autor utiliza el modo vulgar de hablar como uno de los ingredientes de la forma artística que crea, podríamos aceptar como un hecho - con Spitzer - que Sancho pronuncie «cananeas». Que poco más adelante Sancho cuestione la denominación que don Quijote da a las monturas («¿Es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos?», p. 706; énfasis del Autor) revela que para Cervantes el detalle de la nominación adquiere mayor relevancia que la de un simple dato verbal, lo cual se confirma cuando las aldeanas se alejan de caballero y escudero:

Apenas se vio libre la aldeana que había hecho la figura de Dulcinea, cuando, picando a su cananea con un aguijón que en un palo traía, dio a correr por el prado adelante. Y, como la borrica sentía la punta del aguijón, que le fatigaba más de lo ordinario, comenzó a dar corcovos, de manera que dio con la señora Dulcinea en tierra; lo cual visto por don Quijote, acudió a levantarla, y Sancho a componer y cinchar el albarda, que también vino a la barriga de la pollina. Acomodada, pues, la albarda, y queriendo don Quijote levantar a su encantada señora en los brazos sobre la jumenta, la señora, levantándose del suelo, le quitó de aquel trabajo, porque, haciéndose algún tanto atrás, tomó una corridica, y, puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina, dio con su cuerpo, más ligero que un halcón, sobre la albarda, y quedó a horcajadas, como si fuera hombre. (Rico 2001, p. 708)

En este pasaje se funden en la voz del narrador distintas maneras de nombrar la misma cosa. Al empezar el párrafo se menciona a «la aldeana» que en la frase siguiente aparece nombrada como «la señora Dulcinea» y más adelante como «la señora». De igual manera, en la primera frase se menciona la «cananea», después nombrada «borrica», «pollina» y «jumenta». Al nombrar la figura femenina, en la voz narradora se subsumen distintas voluntades de representación: por un lado, la palabra representa lo que todos los participantes en la escena perciben («aldeana») y, por otro, representa la interesada tergiversación que Sancho Panza pretende imponer al caballero («Dulcinea», «la señora»). Lo mismo sucede cuando se nombra la caballería, aunque con una notable diferencia: «borrica», «pollina» y «jumenta» representan la percepción común, pero «cananea» no solo representa la tergiversación de Sancho sino que la representa mediante uno de los errores idiomáticos tan frecuentes en este personaje. Parece establecerse una oposición entre lo nombrado según la percepción común y lo nombrado según la parcial visión sanchopancesca.

Cuando Sancho nombra a la aldeana como «Dulcinea», el referente está ligado al nombre de una manera sustancialmente idéntica tanto para el escudero como para el caballero, y tanto para el autor como para el lector: las palabras identifican cosas y la relación entre palabra y cosa se fundamenta en la convención social del lenguaje común. Se da por supuesto que don Quijote y Sancho saben quién es Dulcinea y qué es una aldeana; problema distinto es que el caballero manchego compruebe que la referencia del personaje identificado con la palabra «Dulcinea» no corresponda a la labradora que tiene ante sus ojos. Pero el caso de la «cananea» es distinto, pues a la cosa supuestamente identificada no se accede a través de la convención impersonal subyacente en la lengua, sino a través de la particular manera de nombrar que singulariza a Sancho. Quiere esto decir que con «cananea», la voz narradora no solo nombra la cosa a que se refiere Sancho – aunque, para don Quijote, tampoco corresponde con la que tiene a la vista –, sino que

también nombra lo que pronuncia Sancho. Incorporadas a la voz narradora estas nominaciones, difícilmente podríamos conformarnos ya con el parecer de que son simples ocurrencias verbales; no dejan, en efecto, de serlo, pero alcanzan ahora un sentido distinto.

Entre caballero y escudero se da una despiadada pugna verbal de amplísimo alcance: la de determinar el valor representativo de la palabra. Uno y otro verbalizan sus respectivas percepciones: de manera sincera e inocente el primero, falaz e interesadamente el segundo. Para don Quijote, la representación verbal se ajusta a las cosas representadas; pero Sancho pretende hacer valer las cosas representadas como mero correlato del acto de representarlas. Sancho lleva el agua a su molino llamando «señoras» a la aldeanas que ve don Quijote, quien asume su desdichada condición de malquisto de los encantadores, pues no para mientes en que se pueda invertir de la manera que lo hace Sancho el pacto representativo sobre el que descansa la designación y, por tanto, la comunicación. De haber reparado en ello, sabría que Sancho está mintiendo, cosa que no espera de su escudero. La veracidad de lo que se dice es uno de los pilares sobre los que se fundamenta el hablar, como expuso Grice (1975) y Cervantes intuyó certeramente, tan certeramente que, en no pocas ocasiones, se aplica a mostrar los recovecos más extremados de este postulado. Así sucede en este pasaje, en el que el desdichado caballero concede menos crédito a sus propias percepciones que a la palabra de un Sancho que, aprovechándose de la debilidad del caballero, viola la convención designativa de las palabras.

He aquí, pues, lo decisivo del engaño a los ojos: el acto comunicativo contradice la situación en que se emite y, además, se sobrepone a ella. El acto comunicativo descansa sobre un conjunto de convenciones que son las que hacen posible la comunicación. Pues bien, en estos fraudes que caben dentro del engaño a los ojos, manejando hábilmente las convenciones, Sancho obtiene provecho al desdibujar, a ojos de su señor, la relación entre la palabra y la cosa, el acto comunicativo fraudulento altera la relación entre el lenguaje y su referente: el énfasis recae sobre el valor ético del hablar, en detrimento de lo puramente comunicativo. Y no solo acepta estas vigencias, sino que incluso convierte el juego de las perspectivas en objeto de representación artística.

3.3. Dentro del mundo representado en *Don Quijote*, cada cual trata de acomodar la convención lingüística a su propia manera de considerar la realidad de las cosas. Américo Castro estudió el pensamiento cervantino tratando de fijar la posición de Cervantes ante un mundo que, según Castro (2002, p. 96), oscila ante los ojos del hombre. Leo Spitzer, aplicando al análisis estilístico la tesis de Castro, considera el perspectivismo uno de los rasgos que singularizan la obra cervantina. Es cierto que, como dice Spitzer, «en la novela de Cervantes las cosas se representan no por lo que ellas son en sí, sino solo en cuanto objeto de nuestro lenguaje o de nuestro

pensamiento» (1982, p. 163). Hay correspondencia entre palabra y cosa, sí, pero tal correspondencia la establece cada hablante de acuerdo con su propio criterio; en esto consiste el perspectivismo. Lo que se muestra muy a las claras en Cervantes es que, aun cuando se admite el sentido convencional de la palabra, cada uno trata de utilizar la convención para su propio provecho. En el mundo cervantino, la capacidad representativa de la palabra queda enteramente depositada sobre el consenso social, lo cual produce no pocos desajustes entre el lenguaje y lo real, y Cervantes se complace en mostrar la insuficiencia de la convención lingüística. En *El retablo de las maravillas*, Chanfalla y la Chirinos, buenos concedores de las vigencias fijadas por la convención hacen aceptar a los rústicos la presencia de mil criaturas imaginarias con solo nombrarlas. De modo parecido, en el capítulo 45 de la primera parte de la novela, el asombrado barbero a quien don Quijote arrebató la bacía y Sancho la albarda de su burro (cap. 21) da por sentado que en la convención se fija el sentido de las palabras según su correspondencia con la cosas; sin embargo, maese Nicolás, don Fernando, Sancho Panza y otros personajes de la venta hacen valer el valor convencional de la palabra por encima de su valor representativo. El consenso da vigencia a una palabra que vale por la cosa y que acaba por reemplazar a la cosa misma. No hay ahí ilusión alguna que no sea la de don Quijote; al asombrado barbero se le acaba imponiendo una convención que le resulta ajena, según la cual el valor designativo de las palabras «yelmo» y «jaez» se sobrepone a la percepción inmediata de las cosas. La violencia ejercida sobre la asociación entre palabra y realidad implica faltar al respeto debido a la verdad. En estos casos, como dice Read, con la voluntad de disfrazar las intenciones propias se intensifica el uso de la palabra como instrumento para dirigir el comportamiento del otro (1981, p. 276).

3.4. En Cervantes, el perspectivismo lingüístico vale como muestra de actitudes morales y, tal vez, instrumento que constata limitaciones y bajezas poco justificables desde un punto de vista ético. No creemos que sea este el modelo aceptado por Cervantes. La convención lingüística está arraigada en lo más hondo de la persona y desde ahí ha de iniciarse un esfuerzo por aprehender el mundo y hacerlo comunicable. Tal es la actitud del autor y la de don Quijote. El personaje sale de sí al encuentro con la realidad y la objetiva en el hablar: la palabra ha de ajustarse al mundo, es decir, vale por su capacidad de representación. En cambio, para los demás no hay más objetivación que la palabra dicha, y a partir de ella se representa el mundo: el mundo ya está ajustado a la palabra, es decir, la palabra se hace valer por su vigencia en el medio social, independientemente de su valor representativo.

A diferencia de Spitzer, creo que Cervantes sí que adopta una posición, y muy clara, en el capítulo 19 de la segunda parte de *Don Quijote*: el lenguaje de los discretos cortesanos. A fin de cuentas, es este el modelo que encarna

don Quijote frente a la actitud cerrada de los demás. No se trata de un modelo de lenguaje pulido, sino de un modelo moral, de un modelo en el que se codifican las actitudes más que las propiedades del producto verbal resultante. Cervantes (y don Quijote) están por encima del relativismo en que se refugian los demás personajes, ya sea por sus limitaciones (Sancho, Teresa), ya por sus particulares conveniencias (Maese Nicolás y los personajes de la venta). Pero en ningún caso es inocente el uso del idioma. La actitud hacia la lengua está íntimamente ligada con la concepción de la verdad de las cosas, y, según apunta el propio Spitzer, el perspectivismo de *Don Quijote* se detiene ante lo absoluto: la moral y la divinidad.

4 Conclusión

Se desvirtúa el pacto designativo, se yerre en la selección de los procedimientos expresivos, esté presente la ambigüedad o entorpecida la comunicación por la voluntad de los interlocutores, el asunto que Cervantes plantea con los variados modos en que presenta los fracasos comunicativos es el problema de la verdad en su relación con los géneros y los usos del hablar. Aunque los diferentes modos de hablar formen parte de ese mundo histórico, no todos valen por igual en todas las circunstancias. La validez de los modos de hablar está determinada por un criterio de raíz ética: el que se sustenta en la veracidad, en la autenticidad del hablante y en el respeto debido al oyente. Cervantes reitera que en el mundo de sus personajes la palabra no vale exclusivamente por ser muestra de un modo de hablar; vale por su relación con el mundo y con el otro.

Cada uno de sus personajes trata de hacer valer su palabra ante los otros y no lo hace únicamente para mostrar una conciencia lingüística más o menos orgullosa. En *Don Quijote*, si se exceptúa al caballero, la palabra de los personajes no se ajusta al mundo sino que pretende adueñarse de él; no quiere describir la realidad, sino conformarla a la medida de la dicción, o, si se prefiere, a la medida de la voluntad del que habla, pues el discurso no deja de ser síntoma de la intención del hablante. Lotman (1988) y Sebeok (1996), y antes que ellos Humboldt en cierta medida, han postulado la función modelizadora de la lengua, idea que implícitamente está en la base del pensamiento cervantino. Al hablar, los personajes muestran, actualizándolas, las respectivas convenciones lingüísticas que tienen interiorizadas, las cuales hacen suyas y mediante ellas, en virtud de la asociación que tales convenciones postulan entre la realidad y la palabra, muestran los límites de su mundo señalándoselos, cuando no tratando de imponérselos, al interlocutor. De este modo, en el mundo cervantino, el hablar adquiere un cariz invasivo, por cuanto supone tratar de captar al otro para el mundo concebido por el hablante: en alguna medida, el discurso se transforma en un instrumento, más o menos sutil, de dominación.

Bibliografía

- Alonso, Amado (1948). «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 1-20.
- Castro, Américo (2002). *El pensamiento de Cervantes y otros estudios reunidos*. Prólogo de Julio Rodríguez-Puértolas. Madrid: Trotta.
- García Soriano, Justo (ed.) (1929). *De Frías, Damasio: Diálogos de diferentes materias inéditos hasta ahora*. Prólogo de Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Hernando.
- Grice, Paul (1995). «Lógica y conversación». En: Valdés Villanueva, Luis M. (ed.), *La búsqueda del significado*. 2a ed. Madrid: Tecnos, pp. 511-530.
- Lotman, Yuri M. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Morreale, Margherita (ed.) (1968). *Gracián Dantisco, Lucas: Galateo español*. Madrid: CSIC.
- Read, Malcolm K. (1981). «Language Adrift: a Re-apraisal of the Theme of Linguistic Perspectivism in *Don Quijote*». *Forum for Modern Language Studies*, 17 (3), pp. 271-287.
- Rico, Francisco (ed.) (2001). *Cervantes, Miguel de: Don Quijote de la Mancha*. Prólogo de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Crítica.
- Sebeok, Thomas A. (1996). *Signos: Una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós.
- Spitzer, Leo (1982). «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*». En: *Lingüística e historia literaria*. 2a ed. Madrid: Gredos, pp. 135-187.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Sobre el estilo de Juan de Valdés

Antonio Martínez González
(Universidad de Granada, España)

Abstract Juan de Valdés's religious curiosity, and the fact that he addressed a group of Italians, led him to be strongly concerned about the accuracy of his preaching, to feel a great respect towards the religious text and to avoid by all means artifices that could undermine the content of the message. When asked by linguistic issues by some of his disciples, he drafted his *Dialogo de la lengua* (circa 1535), where he explains, among other things, his thoughts on style: «the style of mine comes naturally, and with no affectation I write as I speak». If we look into the circle of Italian friends of Valdés, it is possible that many of them understood Spanish but did not write in it; Valdés intended to pave the way and facilitate the reading and writing, bearing in mind that reading was made aloud so that others could listen, understand and annotate in Spanish what Valdés said or had written while others read. Valdés introduces his «write as I speak» as a rule of simplicity: a writing without affectation bound to what was said in order to facilitate its religious goals; the accuracy of the religious text leads him to propose another form of accuracy: the phonetic and graphic accuracy of what is being said.

Keywords Juan de Valdés. Diálogo de la lengua. Style. Spanish Golden Age, History of Linguistics. History of Spanish language. Stylistic development. Orthography. Phonetics.

En la sobremesa de un almuerzo ofrecido para celebrar la vuelta de un largo viaje, sus amigos Marcio y Coriolano, ambos italianos, y Torres (Pacheco en otras ediciones), español, preguntan a Juan de Valdés por cuestiones lingüísticas (origen de la lengua, gramática, ortografía, léxico, estilo, etc.); este es el contenido del *Diálogo de la lengua*, escrito, según parece, a finales de 1535; las respuestas y explicaciones conforman un interesante tratado sobre el castellano de enorme interés para la lingüística española y su historia, y, al mismo tiempo, una alabanza de la lengua acorde con el espíritu renacentista de exaltar lo natural y las lenguas vernáculas frente al latín aprendido. Aquí nos interesa la contestación que da a la pregunta que le hace Marcio acerca de lo que observa y guarda en cuanto al estilo:

Para deziros la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero dezir, y dígolo quanto más llanamente me es possible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afetación; quanto al hazer

diferencia en el alçar o abaxar el estilo según lo que scrivo, o a quién escrivo, guardo lo mesmo que guardáis vosotros en el latín. (p. 233)¹

Este párrafo ha dado lugar a muchos comentarios. Se ha entendido como un deseo de precisión y sencillez, de naturalidad, de eliminar diferencias entre lengua escrita y lengua hablada, es decir, la lengua debe ser natural y debe huir de la afectación, idea que se refuerza con la propuesta valdesiana de elegir como modelo de lengua la que encierran los refranes, lengua popular pero elaborada, dado que no le satisface la lengua literaria:

La lengua castellana nunca ha tenido quien escriba en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre, quiriendo o dar cuenta de lo que scrive diferente de los otros, o reformar los abusos que ay oy en ella, se pudiesse aprovechar de su autoridad. (p. 123)

Creemos que conviene analizar las palabras de Valdés en su momento histórico, social y religioso.

La relación con los alumbrados españoles y con Erasmo empujó a Valdés a vivir el Evangelio como los cristianos primitivos. Impregnado por estas nuevas ideas, crea en torno a sí en Nápoles un círculo en el que se discutían temas religiosos. Para este grupo, bastante numeroso, formado por eclesiásticos y personas cultas, escribió sus obras y realizó unas traducciones de los Salmos, del evangelio de san Mateo y de algunas epístolas de san Pablo, entre ellas la dirigida a los romanos, cuya lectura había empujado a muchos al erasmismo y al luteranismo. El hecho es que Valdés, un español, se convierte en guía espiritual de un grupo de italianos (y de algunos españoles), y surge entonces el problema de la fidelidad al texto sagrado y de la lengua elegida para la predicación.

Preocupado por la exactitud y por no inducir a error a nadie, Valdés opta por hablar en castellano, su lengua materna que dominaba perfectamente, y por utilizar, igualmente, esta lengua en sus traducciones y escritos. Como estos estaban destinados principalmente a italianos, Valdés, como dice Lapesa (1940, p. 13), da consejos sobre usos lingüísticos para que entendieran mejor lo que para ellos escribía. Su deseo de fidelidad al texto sagrado hace que Valdés prefiriera que fueran sus discípulos los que no comprendieran o erraran, a ser él la causa de su equivocación. Ese hecho, común entre los humanistas, es el que le lleva a la sencillez y a alejarse de la grandilocuencia; los adornos, la afectación, podían llevar a la confusión; a esta preocupación hay que sumar el deseo de llevar la verdad del Evangelio a las gentes sin ambigüedad, lo que obligaba a ser

1 Citamos siempre por la edición de Cristina Barbolani (1982) e indicamos únicamente la página.

muy cuidadoso con la lengua de comunicación. Gruber (2006, p. 285) cree que si la obra religiosa de Valdés se centra en la doctrina, la forma de la misma busca la claridad, sin temor a la monotonía de expresión.

Cuando Valdés hace la traducción de las epístolas de san Pablo, según el texto griego de Erasmo, en la dedicatoria a Julia Gonzaga dice Valdés:

En la traducción he querido yr muy atado a la letra, sacándola palabra por palabra, en quanto me ha sido posible, y aun dejando ambigüedad adonde hallándola en la letra griega, la he podido dexar en la castellana, quando la letra se puede aplicar a una inteligencia y a otra. Esto he hecho, porque traduciendo a San Paulo no he pretendido escribir mis conceptos, sino los de San Paulo. Es bien verdad que adonde me ha parecido he añadido algunas palabrillas en el texto; pero algunas d'ellas se entienden en la letra griega, aunque no están escriptas, y otras parece que necesariamente se han de entender. Todas éstas, como veréys, van señaladas² a fin que las conozcáys por mías, y las tratéys como os pareciere, quanto a leerlas o no leerlas. (citado en Menéndez Pelayo 2003, 4: cap. 4, III, n. 1474)

El respeto al texto («yr muy atado a la letra») lleva a Valdés a adoptar el uso y la sencillez como modelos, actitud que no es exclusiva de Valdés, también en *Il cortegiano*, obra publicada en 1528 y que tuvo que conocer Valdés, se formula este principio como alabanza de la sencillez y de la bondad de la lengua vulgar: «Perche la forza, ouero regola del parlar bene, consiste piu nell'uso, che in altro, et sempre è uitio usar parole, che non siano in consuetudine» (Castiglione 1584, s.n., p. 7 de la citada carta). No olvidemos que el principio de naturalidad, sencillez y claridad que une a Valdés y a Erasmo lleva consigo el rechazo de cualquier retórica opaca (cfr. Vian 2010a, p. 53). Vian (2010b, p. CLXXIII) afirma que la idea de escribir como se habla y el huir de la afectación es algo que toma Valdés de Erasmo (*De conscribendis epistolis*, 1522), igual que la enseñanza de la lengua por el uso y no por el arte (*Ciceronianus*, 1528).

Tenemos, pues, hasta ahora, un «escribo como hablo» que aboga por la lengua usual y por la sencillez, y que rechaza el artificio y el adorno por el deseo de acercarse clara y fielmente al contenido del texto original comentado. No obstante, la afirmación «escribo como hablo» puede ser también entendida como propuesta de una escritura que refleje fielmente la pronunciación, como había expuesto Gauger (2004, p. 696; 1989, p. 58; 1996, p. 345); es decir, se deben escribir las palabras tal como se pronuncian, sin grafías superfluas y sin tomar la etimología latina o griega como excusa

2 Valdés usaba en las traducciones de sus obras religiosas tinta de otro color para indicar los añadidos propios, muestra evidente del respeto por el texto original.

para adornar el texto; hay que escribir sin afectación ortográfica. Valdés no solo pretende que la escritura refleje la pronunciación, sino que marca, como dice Gauger, el alejamiento de la ortografía afectada e influida por el latín y la consideración del castellano como lengua con identidad propia frente al latín.

Si vemos desde esta perspectiva el *Diálogo*, la propuesta «escribo como hablo» tiene también perfectamente sentido: acuciado por las preguntas de quienes no dominaban completamente el castellano y de quienes conociéndolo querían disipar algunas dudas acerca de la escritura de frases y palabras en la predicación o en la obra de Valdés, este recurre a un diálogo para dar respuesta a todos y, al mismo tiempo, exponer sus ideas acerca del uso y la norma de la lengua. Valdés se centra mayoritariamente en resolver dudas de escritura, que soluciona mediante la referencia a la pronunciación. El escribo como hablo, dice Rivarola, está referido, en principio, al estilo pero «tiene su más radical manifestación en la propuesta ortográfica de nuestro autor (no siempre realizada, como es sabido, en su propio uso) de carácter eminentemente fonético, con concesiones mínimas – no demasiado sorprendentes – a patrones etimológicos» (1998, p. 99). Rivarola mantiene que tal principio «corresponde más a un ideal general de naturalidad y llaneza en el uso idiomático que a una real ecuación entre oralidad y escritura, y menos todavía a una falta de conciencia acerca de las características y de las restricciones que son propias de cada uno de ambos registros» (p. 99), y cree que gran parte del discurso valdesiano sobre la variación³ está situado en la perspectiva de una conciencia diferenciadora a este propósito.

Valdés no ha estudiado gramática castellana, conoce el castellano por uso, por eso todas las explicaciones tienen carácter personal, hecho, por otro lado, esperable porque en su época, salvo la obra de Nebrija, no había nada escrito sobre la lengua castellana que pudiera servir de modelo, y para Valdés no es Nebrija gramático o lexicógrafo digno de referencia. Esto explica, desde nuestro punto de vista, el aparente desprecio, solo aparente, hacia la lengua vulgar. La afirmación:

Me parece cosa fuera de propósito que queráis vosotros agora que perdamos nuestro tiempo hablando en una cosa tan baxa y plebeya como es punticos y primorcicos de lengua vulgar, cosa a mi ver tan agena de vuestros ingenios y juizios que por vuestra honra no querría hablar en ella, quando bien a mí me fuesse muy sabrosa y apazible (p. 122)

3 Rivarola (1998, pp. 88-89) indica que Valdés se interesa poco por la variación dialectal; lo que sí le interesa es la variación social, que Valdés califica positiva o negativamente ('escribir bien', 'hablar bien', 'sonar bien', 'tener por bueno', 'grosero', 'plebeyo', 'feo', 'vulgar', 'baxo', etc.). La diferenciación entre lo plebeyo, vulgar, rústico o villanesco y lo cortesano o discreto marca la oposición social, el criterio social, que es, fundamentalmente intelectual; hay palabras que usan otros, pero no son cortesanos ni bien hablados (Rivarola 1998, p. 93).

no es otra cosa que simple defensa de su escasa preparación para afrontar en profundidad temas gramaticales sobre la lengua castellana; de hecho, la mayor parte del *Diálogo* se centra en justificar las palabras que usa y la justificación se basa en la consideración de que esa debe ser la forma y pronunciación, y no otra, simplemente porque le parece a él la más apropiada.

Hay, además, que relacionar estas palabras con el desprecio que manifiesta por Nebrija y sus obras sobre el castellano (gramática y vocabulario); parece que Valdés contraponen el *uso* (que él centra normativamente en los refranes) al *arte* nebrisense, basado en la lengua culta, lo que supone que una lengua viva debe basarse en el uso frente a una lengua muerta, que se fundamenta en libros, y que desprecia el *arte* – representado entonces por Nebrija – como instrumento para aprender una lengua, «porque ya sabéis que las lenguas vulgares de ninguna manera se pueden reducir a reglas de tal suerte que por ellas se puedan aprender» (p. 153). Quizá aquí esté también la equivalencia escritura-oralidad, el «escribo como hablo» como ruptura de la barrera entre escribir y hablar, entre el arte y el uso (cfr. Barbolani 1982, pp. 80-82; Bustos 2011).

Obviadas las evasivas, Valdés emplea casi una quinta parte del *Diálogo* en los preliminares, en el origen del castellano y las lenguas de España, y en fijar el modelo de lengua de que van a tratar, «la lengua que se usa en la corte» para evitar desviaciones diatópicas: «las diversidades que ay en el hablar castellano entre unas tierras y otras» (p. 142). Entra entonces en la conversación la gramática, que Valdés despacha con sus «tres reglas generales [...]; las cuales a mi ver son de alguna importancia para saber hablar y escribir bien y propiamente la lengua castellana» (p. 146). Como vemos, el principio «escribo como hablo» está presente incluso en un aspecto, el gramatical, que se aleja de la ortografía y de la fonética, y la primera de las tres reglas incide en eso: «Que miréis muy atentamente si el vocablo que queréis hablar o escribir es arábigo o latino, porque, conocido esto, luego atinaréis cómo lo avéis de pronunciar o escribir» (p. 147). Sí sabe Valdés que esta regla no es propiamente gramatical; Marcio responde: «Stá bien, pero esso más pertenece para la ortografía y pronunciación que para la gramática», a lo que Valdés contesta: «Assí es la verdad, yo os digo lo que se me ofrece; ponedlo vosotros en el lugar que quisiéredes» (p. 147). El mismo sesgo tiene la tercera regla:

Que en la pronunciación de los vocablos miréis bien en qué sílaba ponéis el acento, porque muchas vezes el acento haze variar la sinificación del vocablo [...]; y por esta causa, quando yo escribo alguna cosa con cuidado, en todos los vocablos que tienen el acento en la última, lo señalo con una rayuela. (pp. 151-152)

Estas dos reglas vienen a corroborar que la intención de Valdés se centra más en la escritura y pronunciación que en la gramática misma, de la que

quiere apartarse⁴ y a cuyos temas se refiere en algunas ocasiones como «gramatiquerías» (pp. 146, 155 y 179).

La explicación que da Valdés a las preguntas sobre palabras se refiere a la escritura y a la pronunciación de la misma según su criterio personal; sobre, por ejemplo, por qué escribe ‘rencor’, ‘renacuajo’ y ‘rebaño’ en vez de ‘rancor’, ‘ranacuajo’ o ‘rabaño’, Valdés responde: «A esso no os sabré dar otra razón sino que porque assí me suena mejor, y he mirado que assí escriven en Castilla los que se precian de scrivir bien» (p. 158), pronunciación y escritura, esta última, cuidada, de «los que se precian de scrivir bien», o sea, la misma idea de Pietro Bembo: son los cultos los que enriquecen la lengua. Por fonética sintáctica explica la aféresis *e-* tras un vocablo que acabe en esa vocal («Casa de sgremidores», «El socorro de Scalona») y la escritura sincopada de algunos sintagmas en que se repite una vocal: «assí escrivo desta manera: ‘En achaque de trama stâcá nuestrâma’, donde, poniendo todas las vocales, avía de scrivir *está acá* y *nuestra ama*. Y de la mesma manera: ‘Ninguno no diga: destâgua no beberé’, por *de esta agua*» (p. 167; énfasis del Autor).

Si Marcio pregunta: «¿A qué propósito ponéis unas veces en *esta, este, esto, e* al principio y otras no, aunque el vocablo precedente no acabe en *e*?» (p. 159), la explicación de Valdés incide otra vez en la relación pronunciación-escritura:

Yo os diré; porque, como sabéis, unas veces *está, esté y estó* son verbos y tienen una sinificación, y otras veces son pronombres demostrativos y tienen otra sinificación; hame parecido, por no hazer tropeçar al letor, poner la *e* quando son pronombres, porque el acento stá en ella, y quitarla quando son verbos, porque, estando el acento en la última, si miráis en ello, la primera *e* casi no se pronuncia, aunque se scriva. (p. 159)

Las preguntas continúan y las respuestas y explicaciones siguen la misma tendencia: ‘cobdiciar’, ‘cobdo’, ‘dubdar’ y ‘súbdito’ llevan *-b-* «porque a mi ver los vocablos están más llenos y mejores con la *b* que sin ella, y porque toda mi vida los he scrito y pronunciado con *b*» (p. 168).

Marcio plantea en el *Diálogo* la diferencia en la escritura entre *q-* y *c-*, Valdés contesta:

Digôs que en esto no tengo regla que daros, salvo que, pareciéndome que conviene así, a todos los nombres que sinifican número, como *quatro, quarenta*, pongo *q*, y también a los pronombres, como *qual*; y de verdad son muy pocos los que me parece se deven escribir con *c* [...].

4 Sí son de contenido gramatical la segunda regla: «Poner en cada vocablo su propio artículo» (p. 149), y las páginas que dedica a «saber juntar el pronombre con el nombre [...] y con el verbo» (pp. 153-154).

Y si uno, siendo natural de la lengua, quisiere con diligencia mirar en ello, la misma pronunciación le enseñará cómo ha de scriver el vocablo. (pp. 168-169)

Coriolano quiere saber cuándo poner la «cerilla» ('cedilla') y Valdés le responde: «La misma pronunciación os lo enseñará», y el italiano vuelve a preguntar: «¿De manera que para saber escribir bien es menester saber primero pronunciar bien?», y Valdés responde de nuevo: «¿Quién no lo sabe eso?» (p. 187).

La idea de que escritura y habla están unidas le sirve al conqueense como argumento contra Nebrija; Marcio le pregunta por el uso del prefijo *a-* en palabras que el sevillano escribe con *en-* (por ejemplo, 'avergonçar' y 'ahorcar', que Nebrija escribe 'envergonçar' y 'enhorcar'), la respuesta incide en la unión de habla y escritura: «Aquel hombre no era castellano, sino andaluz, hablaba y escribía como en Andalucía, y no como en Castilla» (p. 190).⁵ Las respuestas de este tipo demuestran, al mismo tiempo, que la ortografía es un hecho cultural en el que la convención de la letra está profundamente arraigada en el sentimiento identitario (cfr. Moreno Cabrera 2005, 2008). Debe tenerse en cuenta que, como indica Vian (2010a, p. 56), para que la conversación sea creíble, debe existir ilusión de realidad o verosimilitud, lo que explica que Valdés haga en su *Diálogo de la lengua* una demostración estética y teórica de lenguaje hablado, de discurso cotidiano. Además, la forma mimética (no hay narrador ni verbos de habla), la sintaxis sencilla y el estilo cercano al hablado crea un efecto de realidad y de verosimilitud (Vian 2010b, p. CXXXII).

Valdés da reglas de sencillez y de claridad en concordancia con su labor religiosa de respeto al texto: «Hablar o escribir de suerte que vuestra razón pueda tener dos entendimientos en todas las lenguas es muy gran falta del que habla o escribe» (p. 235). Por eso, en la parte final de su *Diálogo* aboga por la sencillez y la concisión:

Que todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que, esplicando bien el conceto de vuestro ánimo, y dando a entender lo que queréis dezir, de las palabras que pusiéredes en una cláusula o razón no se pueda quitar ninguna sin ofender a la sentencia della, o al encarecimiento, o a la elegancia. (p. 237)

Claridad y concisión que lleva a la escritura y a la pronunciación porque para otros escribe y predica; su meta es evitar la afectación y el adorno que

5 Alegato contra Nebrija, del que alaba su conocimiento y obra latina pero desprecia la castellana, y muestra de que ya en Andalucía se había producido una evolución, al menos en el plano fonético, del castellano.

puedan llevar al error o a la incomprensión, lo cual no significa vulgaridad, «porque, como sabéis, buena parte del saber bien hablar y escribir consiste en la gentileza y propiedad de los vocablos que usamos» (p. 193) y el *Diálogo* es una explicación de los vocablos gentiles y apropiados que usa Valdés, que dice unas líneas más abajo:

Avéis de saber que, cuando yo hablo o escribo, llevo cuidado de usar los mejores vocablos que hallo, dexando siempre los que no son tales [...]; porque, aunque al parecer se conforman más con el latín aquéllos [que usan otros] que éstos [que uso yo], son éstos más usados y an adquirido opinión de mejores vocablos. (pp. 194-195)

Quizá aquella idea de Cartagena, Mena o Lucena, que en el siglo XV consideraban el castellano como lengua apta para tratar cualquier tema, es la que Valdés retoma en Nápoles influido por los autores italianos, y frente a la predicación en latín usa el castellano; creemos que con esta decisión Valdés también quiere apartarse del latín eclesiástico, impuro y poco fiel con el contenido de los textos sagrados. Si su predicación era distinta, al margen de la oficial de la Iglesia, la lengua tenía que hacerse eco de esa diferencia. Erasmo escribió en latín para que sus ideas llegaran a todas partes, Lutero tradujo la Biblia para que fuera conocida entre los alemanes y Valdés predicó para su círculo napolitano al que quiso explicar sus ideas con sinceridad y con fidelidad al texto original, y eso solo podía hacerlo en su lengua materna, el castellano. Es posible que Valdés quisiera crear una lengua de cultura sencilla y apropiada para el intercambio de conocimientos, como indican Montesinos (1953, p. LIX) y Lope Blanch (1984, p. 10), pero no porque el círculo napolitano no le pidiese gollerías literarias, como cree Montesinos, sino porque no quería apartarse de la palabra divina y porque la explicación religiosa tenía que hacerla en castellano para no errar. Valdés cuida su lenguaje, lo cual no significa alejarse de la sencillez. Valdés parece aquí seguir a Pietro Bembo, partidario de una lengua vulgar cuidada (Bahner 1977, pp. 66 y 68), y propone un lenguaje cuidado y cortesano (cfr. Lope Blanch 1984, p. 30; Barbolani 1982, pp. 82-83), aunque el modelo que aflore en el *Diálogo* sea el de su propio uso.

Valdés, un humanista crítico, se propone como modelo ante sus amigos italianos y se apoya en los refranes para reforzar su autoridad, pero es su sentido lingüístico el que le lleva a elegir una forma frente a otra, aunque algunas veces yerra en la elección si vemos el rumbo que finalmente tomó la lengua. Como dice Bustos (2011, p. 474), Valdés «no concebía otro ‘buen hablar’ que el suyo, es decir, el de los humanistas de principio del XVI que se habían liberado de la presión retórica y latinizante del siglo XV» (cfr. Barbolani 1982; Rivarola 1998, pp. 90-91).

«Escribo como hablo» toma una nueva dimensión. No es uso vulgar, porque «tal es nuestro estilo, quales son los libros en que leemos»

(p. 239); es, dice Gauger (1996, p. 345), una sencillez producida, pero es sencillez, como dice en el párrafo citado más arriba, basada en su propio criterio, - «yo por mí no lo osaría dezir ni escribir» (p. 150), responde cuando le preguntan por la supresión de la vocal del artículo ('l'arca', por ejemplo). Recuérdese que ya Garcilaso, contemporáneo de Valdés, alaba en Boscán el «huir del afetación sin dar consigo en ninguna sequedad, y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos» (Lapesa 1981, p. 303). La finalidad que persigue Valdés es que su círculo de amigos entienda sus palabras, habladas o escritas, y pueda escribirlas y leerlas como él cree que deben ser escritas o leídas. La fidelidad al texto religioso escrito le lleva a proponer otra fidelidad: la fidelidad fonética y gráfica a lo dicho.

El «escribo como hablo» puede ser considerado como una manera de promover una escritura destinada a ser leída en voz alta, una escritura que se atuviera fielmente a la forma de la palabra en la conversación, como propuso Quintiliano. M. Frenk cree que en el Siglo de Oro «se escribía teniendo en mente a un lector que pronunciaba lo que leía y a unos oyentes que querían entenderlo» (1986, p. 550); si nos situamos en el círculo de amigos italianos de Valdés, es posible entender que muchos comprendieran el castellano pero no lo escribieran (todos sabemos que cuesta más escribir que hablar, y mucho más si de una lengua extranjera se trata), Valdés quiere allanar el camino y facilitar la lectura y la escritura, sin olvidar que esa lectura era en voz alta para que otros escucharan, entendieran y anotaran en castellano lo que Valdés decía o lo que había escrito y otros leían. Valdés presenta su «escribo como hablo» como regla de sencillez. Escritura sin afectación y que se atuviera a lo dicho para facilitar su finalidad religiosa y la comunicación, en castellano, dentro del círculo religioso que formó en Nápoles.

Bibliografía

- Bahner, Werner (1966). *La lingüística española del Siglo de Oro: Aportaciones a la conciencia lingüística en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Barbolani, Cristina (ed.) (1982). *Valdés, Juan de: Diálogo de la lengua*. Madrid: Cátedra.
- Bustos Tovar, José Jesús de (2011). «Hablo como escribo». En: Bustos Tovar, José Jesús de et al. (eds.), *Sintaxis y análisis del discurso hablado en español. Homenaje a Antonio Narbona*. 2 vols. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 459-477.
- Castiglione, Baldassarre (1584). *Il cortegiano del conte Baldassarre Castiglione. Riueduto, et corretto da Antonio Ciccarelli da Fuligni*. Venezia: Bernardo Basa.
- Frenk Alatorre, Margit (1986). «La ortografía elocuente (testimonios de lectura oral en el siglo de Oro)». En: Kossoff, A. David et al. (eds.), *Actas*

- del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Providence, 22-27 de agosto de 1983). Madrid: Istmo, pp. 549-556.
- Gauger, Hans-Martin (1989). «La conciencia lingüística en el Siglo de Oro». En: Neumeister, Sebastián (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 de agosto de 1986), vol. 1. Berlín: Vervuert, pp. 45-64.
- Gauger, Hans-Martin (1996). «'Escribo como hablo'. Oralidad en lo escrito». En: Kotschi, Thomas et al. (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, pp. 341-358.
- Gauger, Hans-Martin (2004). «La conciencia lingüística en la Edad de Oro». En: Cano, Rafael (ed.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, pp. 681-699.
- Gruber, María Teresa (2006). «El *Diálogo de la lengua* y la comunicación en el Reino de Nápoles». En: Fernández Alcaide, Marta; López Serena, Araceli (eds.), *Cuatrocientos años de la lengua del 'Quijote': Estudios de historiografía e historia de la lengua española*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 279-289.
- Lapesa, Rafael (ed.) (1940). *Valdés, Juan de: Diálogo de la lengua*. Zaragoza: Ebro.
- Lapesa, Rafael (1981). *Historia de la lengua española*. Prólogo de Ramón Menéndez Pidal. 9a ed. Madrid: Gredos.
- Lope Blanch, Juan M. (ed.) (1984). *Valdés, Juan de: Diálogo de la lengua*. 3a ed. Madrid: Castalia.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (2003). *Historia de los heterodoxos españoles [en red]*, vol 4. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch9937> (2017-05-11).
- Montesinos, José F. (ed.) (1953). *Valdés, Juan de: Diálogo de la lengua*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Moreno Cabrera, Juan Carlos (2005). *Las lenguas y su escritura: Tipología, evolución e ideología*. Madrid: Síntesis.
- Moreno Cabrera, Juan Carlos (2008). «La personalidad de las letras. El valor identitario de los sistemas de escritura». En: Bustos, José Jesús de; Iglesias, Silvia (eds.), *Identidades sociales e identidades lingüísticas*. Madrid: Universidad Complutense; Instituto Universitario Menéndez Pidal, pp. 101-118.
- Rivarola, José Luis (1998). «El discurso de la variación en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés». En: Oesterreicher, Wulf et al. (eds.), *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas: Aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII*. Tübingen: Gunter Narr, pp. 83-108.
- Vian Herrero, Ana (2010a). «La mimesis conversacional en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés». *Criticón*, 40, pp. 45-79.
- Vian Herrero, Ana (ed.) (2010b). *Diálogos españoles del Renacimiento*. Toledo: Almuzara.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Hernán Núñez: paremiólogo y paremiógrafo del Siglo de Oro

Refranes o Proverbios en Romance (1555)

Luisa Allesita Messina Fajardo
(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

Abstract This paper proposes an approach to Hernán Núñez's figure as a paremiographer and paremiologist who lives in a transcendental moment for Spanish culture. An original collector of proverbs, Núñez amasses, buys, modifies and copies these sayings because, in this way, he probably 'found life's bittersweet taste' («tropezaba con el sabor agridulce de la vida»). His work *Refranes o Proverbios en Romance* (1555) is, at the moment of its publication, the most copious extant digest: it includes the largest number of paremias present in the language of the era, and it would be the main source for later collections. The analysis of proverbs inserted into comedias offers a new focus on how to read these works. The playwrights' manipulation of these sayings can be understood as textual strategy to not only embellish a character's discourse but also to lend authoritative arguments to plot development.

Sumario 1 Introducción. – 2 El Siglo de Oro y la paremiología. – 3 Hernán Núñez: su vida. – 4 Refranes o proverbios en romance (1555). – 5 Conclusión.

Keywords Hernán Núñez. Siglo de Oro. Refranes. Proverbs. Paremiology

1 Introducción

Vamos a centrar nuestra atención en una figura clave perteneciente al Siglo de Oro: Hernán Núñez. Será necesario contextualizar su vida y describir su obra paremiográfica: *Refranes o proverbios en romance* (1555), así como también pondremos de manifiesto su aportación a los estudios paremiológicos.¹ En este trabajo, nos proponemos, fundamentalmente, a través del estudio de este paremiólogo, evidenciar la importancia de los estudios paremiológicos para llegar a alcanzar una visión profunda y auténtica del llamado Siglo de Oro. El Siglo de Oro constituye un corpus esencial para quienes estudian

1 Son diversas las formas de acercarse al estudio de las paremias: desde un enfoque 'paremiográfico' (recopilación de los enunciados sentenciosos) o 'paremiológico' (estudio y análisis de las paremias). Estas dos ramas constituyen dos caras de la misma moneda y algunas investigaciones sobre este campo suelen combinarlas.

la paremiología. Los más famosos dramaturgos recurren a las paremias, y no se conformaron con una utilización meramente ornamental del refranero. Muchas obras resultan ser verdaderos repertorios paremiales. El análisis de los refranes insertados en un corpus de comedias constituye un nuevo enfoque para interpretar dichas obras. Por otro lado, la manipulación de los refranes que realizan los dramaturgos puede comprenderse como estrategia textual no solo para embellecer el discurso, sino para otorgarle argumentos de autoridad en el desarrollo de la intriga. Queremos, con este estudio, contribuir al impulso del estudio de la paremiología en Italia, como ya se lleva haciendo en España de manera científica desde unos cuantos años.²

2 El Siglo de Oro y la paremiología

Durante el apogeo cultural y económico del Siglo de Oro, España alcanzó un gran prestigio internacional en toda Europa; todo lo español era imitado, incluso en el campo de la indumentaria (cfr. Messina Fajardo 2014). Se extiende la cultura, así como se amplía el estudio del idioma. La necesidad de conocer el español estaba promovido por intereses comerciales y económicos. Durante mucho tiempo, sobre todo entre 1550 y 1670, una enorme cantidad de gramáticas españolas y de diccionarios salió de las imprentas europeas. Solicitados por este interés común, los primeros que tomarán la pluma fueron estudiosos del calibre de Antonio de Nebrija, quien publica la primera gramática impresa en una lengua románica, la *Gramática castellana* de 1492, pero también debemos recordar a Juan de Valdés, quien impulsado por las peticiones de los italianos – que deseaban aprender el castellano – escribió el *Diálogo de la lengua* (1533); como también, a su vez, lo hizo Cristóbal de Villalón (*Gramática castellana*, Amberes, 1558). Incluso fueron muchos los lingüistas hispanistas italianos (Giovanni Mario Alessandri, 1560; Giovanni Miranda, 1566), ingleses (Richard Percivale, 1591; John Minsheu, 1599, Lewis Owen, 1605); franceses (Jean Saulnier, 1608; Jean Doujat, 1644); alemanes (Heinrich Doergangk, 1614), holandeses (Carolus Mulerius, 1630) que se centraron en el estudio de la lengua castellana. Por otro lado, es archisabido que entre las áreas culturales más cultivadas destacaron la literatura, las artes

2 Son muchas las tesis doctorales cuyo tema central es la paremiología, asimismo, las reuniones científicas dedicadas a la paremiología son muy frecuentes. A partir de 2004 se han creado grupos de investigación conforme a la normativa universitaria, como el Grupo de Investigación UCM 930235 *Fraseología y paremiología* (PAREFRAS, UCM), dirigido por M.^ª I. Teresa Zurdo y Julia Sevilla Muñoz; FRASEONET (Universidad de Santiago de Compostela), dirigido por M.^ª Isabel González Rey; FRASEMIA (Universidad de Murcia). En el curso 2005-2006, se inició un Doctorado en fraseología y paremiología en la Universidad Complutense de Madrid que ha dado excelentes resultados. Una nueva generación de investigadores paremiólogos ha surgido no solo en España.

plásticas, la música y la arquitectura. Sin embargo, se comete una gran injusticia al no mencionar la importantísima labor llevada a cabo por los paremiólogos y paremiógrafos en ese mismo marco temporal. Por honor de justicia, recordemos aquí solo algunos de ellos (cfr. Messina Fajardo 2011).

En el siglo XVI encontramos a Pedro de Vallés (*Libro de refranes compilado por el orden del ABC, en el cual se contienen quatro mil y trezientos refranes*, Zaragoza, 1549); Juan Ruiz de Bustamante (*Fórmulas adagiales latinas y españolas*); Melchor de Santa Cruz (*Floresta española de apotegmas*); Alonso Sánchez de la Ballesta (*Diccionario de vocablos castellanos*); Alonso de Barros (*Filosofía cortesana moralizante*); Hernán Núñez de Toledo, el gran humanista conocido como 'el Comendador Griego', de quien nos ocuparemos en esta relación; además, recordemos a su discípulo Juan de Mal Lara (*Philosophia vulgar* en 1568), y a Juan Lorenzo Palmireno (quien compuso dos refraneros bilingües).

En el siglo XVII destacan Gonzalo Correas (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, 1627); Francisco de Luque Fajardo (*Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*); Juan Sorapán de Rieros (*Medicina española contenidas en proverbios*)³; Cristóbal Pérez de Herrera (*Proverbios morales y enigmas filosóficos*); Luis Galindo (*Sentencias filosóficas*); Jerónimo Martín Caro y Cejudo (*Refranes y modos de hablar castellanos*) entre otros.

En estos siglos se asiste a una vulgarización de todos los saberes humanísticos, incluso la lingüística y naturalmente la literatura. Surgen géneros populares como las misceláneas o silvas⁴ y los refraneros. Erasmo es el ejemplo más clamoroso de la nueva corriente humanista. Fiel seguidor del Erasmismo fue Hernán Núñez. En esto podemos considerarlo un verdadero reformador de la mentalidad española y europea, un filósofo moralista; gran defensor del estudio de las obras de Aristóteles, considerado hoy el padre de la paremiología.

3 Hernán Núñez: su vida

Como anunciamos en la introducción, la fuente primordial de este estudio corresponde a Hernán Núñez y su obra *Refranes o proverbios en romance* (1555).⁵ Hemos elegido este autor como principal objeto de nuestro estudio

3 Médico de Cáceres, coleccionó 254 refranes sobre higiene y los explicó con ingenio.

4 Cuyos autores más importantes son Pero Mexía, Luis Zapata, Antonio de Torquemada, entre otros.

5 De las distintas ediciones y reediciones de los *Refranes o proverbios en romance* consultadas, asumimos como texto base la edición crítica elaborada por cuatro especialistas: Louis Combet, Julia Sevilla Muñoz, Germán Conde Tarrío y Josep Guia (editada en Madrid por Guillermo Blázquez en 2001), pues han trabajado la primera edición con gran rigor científico.

dada la gran relevancia de su obra. Se trata de una obra póstuma, en la que su autor había puesto un gran empeño, razón por la cual sus discípulos respetaron la voluntad de su maestro para publicarla. Se trata de una recopilación de sumo interés paremiográfico, paremiológico, pero también lingüístico y filológico. No solo por el volumen de paremias que registra, sino también porque aparece en un momento crucial para la paremiología y, en general, para las letras españolas.

Hernán Núñez⁶ de Toledo y Guzmán, llamado el 'Pinciano' o el 'Comendador griego' (por haber sido un brillante y famosísimo catedrático de Griego), nació en Valladolid (antigua Pincia) en 1475 y murió en Salamanca en 1553.⁷ Sin duda estamos ante un hombre de personalidad polifacética. Por lo que para conocerle hemos de tener en cuenta una serie de aspectos necesarios que ayudan a describirlo.

Hernán Núñez fue de origen cortesano; un maestro de Alcalá de Henares y de Salamanca; un humanista que cultivó el estudio de los clásicos; pero un humanista que se presenta como ejemplo de la degradación que vivía el humanismo en la época; tanto es así que Núñez es el espejo de un humanista que se consideraba solo un gramático de profesión y nada más, según sostiene Luis Gil Fernández (1997, p. 282).⁸ Fue corresponsal del humanista Marineo Sículo, entre otros, quien lo aprecia y lo tiene en muy alta consideración, por encima de los hombres doctos de España.⁹ Núñez fue un gran lingüista, experto en lenguas extranjeras; conocía las lenguas romances (italiano, francés, portugués, catalán, gallego, etc.); además, era un maestro de las lenguas clásicas (griego, latín, árabe).¹⁰

6 Sobre la biografía y obra de Hernán Núñez, cfr. Asís (1977), Nader (1978) y Gómez Moreno y Jiménez Calvente (2001). Para la redacción de este apartado, además de consultar la edición crítica realizada por Louis Combet, Julia Sevilla, Germán Conde y Josep Guia de *Refranes o proverbios en romance* (1555) de Hernán Núñez, hemos obtenido mucha información gracias al excelente trabajo de Abraham Madroñal (2002).

7 En relación con los apellidos de Hernán Núñez, entre los estudiosos domina la incertidumbre, pues la polémica que gira en torno a este aspecto es tal que en más de una ocasión ha confundido a los estudiosos. De hecho, a veces, se le llama Hernán Núñez de Guzmán o de Valladolid, pero, en otras ocasiones, se le atribuye el apellido 'de Toledo' o, como hemos mencionado, se alude a él con los apelativos 'Pinciano' o 'Comendador griego'.

8 Madroñal (2002, p. 10) admite y subraya esa interpretación. Sin embargo, la defensa por parte de Núñez, implícita en la reivindicación de la tarea gramatical, del *magister*, puede interpretarse asimismo como una vuelta al principio fundacional de los *studia humanitatis*, en aras de cierta democratización de los estudios, como predicó fervientemente Palmireno.

9 A este respecto señala Teresa Jiménez Calvente: «También Hernán Núñez, el Comendador griego, recibe unos elogios parecidos en la epist. XV 1,5 (fechada ca. 1511-1512), donde Marineo le cuenta una conversación que mantuvo con su padre en Valladolid; allí le aseguró que su hijo, Hernán Núñez, superaba en erudición al mismo Nebrija» (1998, p. 201).

10 Recordemos aquí que el humanismo no fue solo un movimiento literario-cultural que se preocupaba simplemente por la recuperación del latín clásico, sino que, además, entre las disciplinas de los *studia humanitatis*, hubo un gran interés por la Poesía, la Retórica y

Fue discípulo de Nebrija y, con él, colaboró en la realización de la *Biblia Políglota Complutense*, ideada y dirigida por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros.

Recordemos, aunque de paso, que el Comendador griego fue duro opositor a cátedra; pensamos su batalla para la provisión de la cátedra de Prima de Gramática que Hernán Núñez pretendía. En Salamanca, libró una dura batalla contra Hernando de la Torre (un candidato ciego de veinticinco años, maestro en Artes por la Universidad de Toledo) y otros maestros en 1533. Núñez presentó varios recursos contra sus adversarios, llegando a utilizar argumentos personales.

Muy importante y determinante para su carrera fue el hecho de que Núñez fuese un férreo defensor de los comuneros (1520-1522).

Núñez fue un bibliógrafo, poseía una gran biblioteca en la que abundaban manuscritos e incunables que fueron legados a la Universidad de Salamanca después de su muerte.

z Ahora bien, y aquí entramos en un aspecto que nos interesa, Núñez fue un verdadero recolector original de refranes: recoge, compara, modifica, copia los refranes y lo hace porque «encontraba en ellos una respuesta al sabor agridulce que le había dejado la vida» (De Asís 1977, p. 210). Además, es reconocido como un verdadero y competente usuario de paremias. Núñez utilizaba los refranes en sus comunicaciones personales. Alexandro de Cánovas, a este respecto, señala que el paremiólogo empleaba con gran competencia las paremias «a propósito en cualquier materia», puesto que era un «hombre tan entendido, que vía la mucha doctrina y aviso, que debaxo de un breve y gracioso consonante y sonsonete los tales abraçan...» (Núñez 2001, p. XXII).

Núñez llegó a ser fuente proverbial de la creación literaria más excepcional: *El Quijote*. El dato se puede observar cuando don Quijote reprende a Sancho por la sobreabundancia del empleo de refranes que hace. O cuando la duquesa dice: «los refranes de Sancho Panza [...] son más que los del comendador Griego» (II 34). Incluso, siglos más tarde, se siente su presencia, cuando en *Cartas eruditas*, Feijoo demuestra el poco aprecio que sentía por las paremias (citado en Madroñal 2002, p. 12).

Podemos afirmar que Núñez destaca como punto de referencia obligada en los estudios que se sucedieron: ejerció gran influencia sobre los trabajos de los paremiógrafos y paremiólogos posteriores, como Juan de Mal Lara, Gabriel Meurier, César Oudin, Gonzalo Correas, Lorenzo Palmireno. Hoy podemos decir que Núñez es fuente obligada de consulta para los estudios paremiológicos modernos.

la Gramática. Esto hizo que el estudio de la lengua del Lacio se renovara; por otro lado, los humanistas rehabilitaron el griego, que casi se había olvidado durante la Edad Media y, gracias a los estudios de Gramática, los humanistas se empeñaron en otorgar dignidad a las lenguas vulgares (cfr. Jiménez Calvente 2002, pp. 21-44).

4 Refranes o proverbios en romance (1555)

Hernán Núñez, en su madurez, se dedicó a recoger y glosar en romance un número notable de enunciados sentenciosos, un repertorio de paremias que, como ya sabemos, apareció publicado en 1555 en Salamanca con el título de *Refranes o proverbios en romance*. Se trata de una obra monumental por su extensión, pues recoge más de ocho mil paremias castellanas, latinas, griegas y de otras lenguas romances: catalanas, gallegas, portuguesas, francesas, italianas, asturianas. Los refranes aparecen por orden alfabético sin estar separados por lenguas sino mezclados con indicación de la lengua en la glosa, cuando se trata de refranes no castellanos. El mayor número lo representan las paremias portuguesas e italianas.¹¹ Entre las lenguas peninsulares, se registran 131 paremias en gallego, 104 en catalán, 53 en asturiano, 25 en aragonés, una en vizcaíno, y hay once que se consideran de origen griego o latino.

La obra se encontraba en su fase final cuando murió su autor en 1553. Faltaba el prólogo, que fue redactado por su discípulo León de Castro, quien no era partidario de escribirlo, pues consideraba que los refranes eran algo inútil y bajo; con todo, al final lo hizo y se disculpó por tener que hacerlo en lengua vulgar. Parece que Juan Páez de Castro intervino en la confección del refranero pero la muerte de Hernán Núñez no ha permitido saber a ciencia cierta si fue coautor.

Es evidente que Núñez recibe la influencia de los *Adagia* de Erasmo¹² cuando registra los refranes relacionados con el perfeccionamiento moral del individuo y también los que aluden a la realidad cotidiana y social. De la obra se desprende una amplia visión sobre el panorama de la época: personajes de la vida cotidiana (hidalgos, alcaldes, criados, villanos, judíos, clérigos, etc.). Se pone de manifiesto, además, un fuerte espíritu anticlerical. Madroñal sostiene a este respecto que:

Tal vez no sería descabellado pensar que otra de las razones por las que el Comendador deja inédita su recopilación sea este carácter marcadamente anticlerical, obsceno y escatológico que tienen algunas de las piezas recogidas. Y tal vez también su carácter de filólogo serio le impidió cercenar su colección por razones morales. Por supuesto, lo que es anticlerical es la opinión del pueblo, transmitida a través de refranes y cuentos, pero lo que hace el Comendador es no vetar la entrada de

11 Los franceses se inspiran en la obra de Caroli Bovili, *Proverbiorum Vulgarium Libri Tres* (1531) Hernán Núñez no lo indica en su obra; parece ser que fueron Louis Combet y Julia Sevilla quienes descubrieron la fuente que consultó para elaborar el repertorio francés, como lo explican en la edición crítica de 2001 (p. 335). Los italianos proceden de la anónima *Opera quale contiene le Dieci Tavole de proverbi* (Turín, 1535).

12 Alexandro de Cánovas, ya en la dedicatoria, alude al tema relacionado con la influencia de Erasmo (cfr. Núñez 2001, p. XXII).

los proverbios contra religiosos o contra la Iglesia en general, incluso contra Dios. (2002, pp. 12-13)

En 1553, Núñez muere, y su obra no se había publicado aún. Resulta muy extraño que, después de tanto júbilo, tanto entusiasmo, tanto empeño, todo quedara suspendido. ¿La muerte interrumpió la elaboración del repertorio? ¿Núñez no quiso verse sometido a la censura? ¿Fueron los escrúpulos de un humanista los que limitaron su acción? ¿Fueron otros los motivos los que ocasionaron que su obra quedase inconclusa? ¿Fue acaso la aparición en 1549 de la obra de Vallés el *Libro de refranes* lo que lo desanimó de esa manera? Todo apunta a que pudiera haber sido este el verdadero motivo. Efectivamente, Núñez sí tuvo en mano el libro de Vallés; tanto es así que casi todos los refranes del *Libro de refranes* se hallan incluidos en *Refranes o proverbios en romance*.

No se conocen las auténticas razones de por qué Núñez dejó sin publicar su obra; lo que sí ha quedado documentado, en cambio, es el proceso de composición del refranero A través de las epístolas de Núñez (a veces de mancomún con Juan Páez de Castro) dirigidas al historiador Jerónimo de Zurita, se puede recomponer el proceso. En estas cartas, el comendador manifiesta su afán por esta recolección, su insistencia en la búsqueda, la evolución del refranero y su voluntad, incluso, de pagar a quien le proporcionase algunas paremias.

Su discípulo y prologuista de la obra, el maestro León de Castro (Núñez 2001, p. XXX), afirmaba que su maestro quiso dignificar los refranes y que no se trataba de una labor baja la de recolectar refranes, puesto que también la habían llevado a cabo los sabios. Por tal motivo, los refranes no debían ser considerados de poca importancia, ya que el pueblo también era portador de la sabiduría. Y tenía razón en defenderlo, pues son muchos los aspectos esclarecedores que se desprenden de este refranero.

Uno de los aspectos más relevantes, se nos antoja desde este punto de vista, y acaso sea este el que le otorga, sin duda, su mayor originalidad, reside en el hecho de que el refranero carece de censuras, por lo que la fuerza de las paremias se halla expresada con todo su ímpetu semántico y lingüístico. En la obra, se hacen frecuentes censuras y alusiones contra eclesiásticos, contra Dios, contra los médicos, contra los farmacéuticos, y también encontramos alusiones misóginas, sexuales y antisemitas; por otro lado, cabe destacar la iteración de todas estas alusiones a lo largo de la obra.

Este es, quizá, el motivo de su gloria, si bien también lo es de las exclusiones y del desprecio mostrado por parte de muchos coetáneos e incluso por gente de otros tiempos.

Por citar un caso concreto, recordemos que entre sus más severos críticos está su discípulo Juan de Mal Lara, quien, sin duda, exalta la labor de su maestro de Salamanca, pero al mismo tiempo censura su afán de recopilar refranes «obscenos», y así afirma:

Assí miré yo que ay refranes suzios y limpios, honestos y deshonestos. Los quales se devían escoger, porque diferencia ay de hablar a escrevir, y también que ay refranes que no osarán salir del aposento, y algunos que quedan en casa perpetuamente, que de otra manera los escogeremos para escrevirlos, y más en nuestro romance, pues que la lengua nuestra no sufre que se escrivan deshonestidades. Lo qual hallo mucho en los *Refranes* impressos en Salamanca, que, como diremos, les faltó el saber escogerlos y, puestos en manos de moços, se contentaron con hazer volumen y no dar una muestra de libro tan desseado. (Castro citado en Núñez 2001, pp. 38-39)¹³

También recordemos las duras críticas que le dedicará, más tarde, Feijoo. Pese al tiempo transcurrido, Feijoo recordará el refranero de Hernán Núñez, pero como modelo a evitar, debido a los frecuentes desatinos que en él se detectan contra los eclesiásticos. El jesuita manifestará su pensamiento racionalista en contra de los refranes en su *Falibilidad de los adagios*, pues era su intención demostrar la falsedad e, incluso, la inmoralidad de los refranes.

Quizá sea ese sentido descarado, abierto, espontáneo y sincero de Núñez lo que proporciona interés a la obra: por la riqueza lingüística del refranero en todos los planos, resulta una gran aportación en cuanto al contenido y la forma.

De otra parte, su carácter abierto le permitió crear una obra multilingüe. Núñez aprecia el conocimiento de las lenguas extranjeras y quiere otorgarles el respeto que merecían, por lo que les concede un espacio de cierto relieve en el repertorio. La obra, además, se considera relevante desde el punto de vista lingüístico porque se sitúa en un momento importante en la historia del idioma español.

Refranes o proverbios en romance tuvo un gran éxito en los siglos posteriores; la popularidad de su recepción se aprecia por el número de las reimpresiones que tuvo:

- Salamanca, Alexandro de Cánova, 1555.
- Salamanca, Antonio Lorençana, 1578.
- Madrid, Lucas Sánchez, 1602.
- Valladolid, Luis Sánchez, 1602.
- Madrid, Juan de la Cuesta, 1619.
- Lérida, Luys Menescal, 1621 (Madroñal 2002, 37).
- Madrid, 1621.
- Madrid, 1804, Edición de Mateo Repullés.
- Madrid, 1894, 3 vols. (Palau).

13 Cabe recordar que se trata de la edición de Louis Combet, Julia Sevilla, Germán Conde y Joseph Guia.

- Valencia, Prometeo, S.A. [1910?]. Colección Clásicos Españoles.
- Madrid, Aguilar, 1950.
- Madrid, Guillermo Blázquez Editor, 2001. 2 vols.

El repertorio de Núñez no se reeditó únicamente en el siglo XVIII. Las reimpressiones supusieron para el refranero censuras de los refranes anticlericales y obscenos, así como la omisión de refranes extranjeros. De ahí la importancia restauradora de la edición crítica publicada en 2001.

5 Conclusión

Tras esta indagación, podemos concluir afirmando que Hernán Núñez es un hombre del Renacimiento cuyos estudios siguen vigentes en la actualidad, si se observa, por ejemplo, la atención prestada hoy no solo a la paremiología, sino también al aspecto plurilingüista o a la estrategia compositiva utilizada para la compilación del repertorio. Hoy en día, la diversidad lingüística se valora positivamente como recurso indispensable en el aprendizaje de segundas lenguas y en este extremo cabe resaltar también la vigencia de sus enseñanzas.

Su intención de elaborar una recopilación multilingüe de refranes, con la finalidad implícita de fijar un auténtico repertorio como tal, supuso una empresa encomiable, cuyo valor se incrementa si tenemos en cuenta los escasos medios de los que disponía. La falta de medios técnicos quedó ampliamente suplida por la formación enciclopédica de Hernán Núñez y el tiempo que le dedicó. Como se puede apreciar, el interés lingüístico de la obra de Núñez obedecía a la convivencia de diferentes normas en la misma. La obra sirve como punto de encuentro en una encrucijada cronológica que combina lo medieval con lo perteneciente a un tiempo nuevo en lo relativo al interés por la lengua; por otra parte, se debe añadir que, de alguna forma, vivió la coexistencia de diferentes normas geográficas.

Núñez fue un renacentista con una sólida formación enciclopédica, centrada en las letras. Sus amplios conocimientos se pueden apreciar en su variada producción lingüística y literaria. Supo compaginar sus conocimientos del mundo clásico con su interés por la lengua popular y plasmarlo de forma concreta en los refranes. No se trata de un interés estático, sino dinámico, pues se dedicó a recopilar directamente las manifestaciones lingüísticas del pueblo, al menos en lo que se refiere al castellano, ya que para otras lenguas, como el italiano o el francés, recurrió a fuentes escritas.

Las tantas horas de trabajo de campo y de consulta de fuentes escritas dio como resultado lo que venimos enunciando, a saber, un excelente repertorio multilingüe y uno de los primeros publicados en España, aunque se viera desprovisto de la última revisión y permaneciera inédito. El respeto y la admiración que le profesaban sus discípulos y su entorno permitieron que esta obra viera la luz y que esa gran labor no se perdiera tras su

muerte. Desde el principio, todos estos elementos despertaron nuestro interés por esta gran figura de la paremiología española, un interés que ha ido aumentando a medida que hemos ido trabajando con sus materiales.

Bibliografía

- Combet, Louis et al. (eds.) (2001). *Núñez, Hernán: Refranes o proverbios en romance*. Madrid: Guillermo Blázquez.
- De Asís Garrote, María Dolores (1977). *Hernán Núñez en la historia de los Estudios Clásicos*. Madrid: Sáez.
- De Heredia, Beltrán (1971). *Cartulario*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gómez Moreno, Ángel; Jiménez Calvente, Teresa (2001). «De Dante y otras vite». *La recepción de Boccaccio en España*, núm. esp., *Cuadernos de Filología Italiana*, 8, pp. 373-392.
- Gutiérrez Nieto, Juan Ignacio (1973). *Las comunidades como movimiento antiseñorial: La formación del bando realista en la Guerra Civil Castellana de 1520-1521*. Barcelona: Planeta.
- Jiménez Calvente, Teresa (1998). «Lucio Marineo Sículo y Antonio de Nebrija: crónica de una relación difícil». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 14, pp. 187-206.
- Jiménez Calvente, Teresa (2002). «Los comentarios a las *Trescientas* de Juan de Mena». *Revista de Filología Española*, 82 (1-2), pp. 21-44.
- Madroñal, Abraham (2002). «*Los refranes o proverbios en romance* (1555), de Hernán Núñez, Pinciano». *Revista de literatura*, 64 (127), pp. 5-39.
- Messina Fajardo, Luisa Allesita (2011). *Paremiografía, paremiología y literatura*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Messina Fajardo, Luisa Allesita (2014). *Paremias e Indumentaria*. Roma: Aracne.
- Nader, Helen (1978). «The Greek Commander Hernán Núñez de Toledo». *Renaissance Quarterly*, 31, pp. 463-485.
- Rico, Francisco (1970). «Prólogo». *Lazarillo de Tormes*. Barcelona: Biblioteca Básica Salvat.
- Rico, Francisco (ed.) (2001). *Cervantes, Miguel de: Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Del *Oliveros* al *Olivieri*. La traducción

Stefano Neri

(Università degli Studi di Verona, Italia)

Abstract This article is the second part of a study on the Italian version of *Oliveros de Castilla* (*Olivieri di Castiglia*, Venice, Francesco Portonari, 1552) and focuses on its translation modalities. Far from being a faithful version of the original text, the Italian novel adapts the intrigue and style of the original to the expectations of an audience that knew the most successful Castilian books of chivalry that had been translated into Italian since the 1540s.

Keywords Olivieri di Castiglia. Oliveros de Castilla. Francesco Portonari. Romances of chivalry. Italian translation.

Para examinar la versión italiana es necesario volver al espacio paratextual, donde Portonari insiste en aportar justificaciones y explicaciones sobre su forma de traducir, llega a definirse a sí mismo como traductor inexperto, principiante, poco apto a la empresa y se muestra apurado frente a los profesionales de la traducción (ff. 78r-v).¹ ¿Serían, quizás, los recelos de un editor y traductor principiante? Cabe recordar, en efecto, que el *Olivieri* constituye el estreno editorial del taller de imprenta veneciano de Portonari, además de su primera traducción. El *Olivieri*, de todas formas, es una versión muy libre del *Oliveros*. De cara a la opción de traducir *ut interpres*, o sea de forma literal, palabra por palabra, Portonari prefiere seguir criterios muy flexibles de adaptación del sentido y del contenido al idioma de llegada, en una modalidad traductora emulativa (o *ut orator*) que muchas veces fue censurada por los humanistas contemporáneos.² De hecho, la escritura de Portonari se aleja del texto castellano en una

1 En las citas y referencias al *Olivieri* indicaré únicamente la foliación, directamente en el texto y tomando como edición de referencia la *princeps: Olivieri di Castiglia e Artus di Dalgarve. Tradotto di spagnolo in lingua toscana per Francesco Portonari*, Venezia, Francesco Portonari da Trino, 1552, ejemplar de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Bon. 8-I-17, accesible en reproducción digital desde el OPAC de la Biblioteca. Todas las citas del *Oliveros de Castilla*, en cambio, proceden de la edición moderna de Nieves Baranda (1995, 1: pp. 179-313).

2 Lodovico Castelvetro, por ejemplo, defiende la separación entre traducir e imitar (es decir, inventar) y expresa fuertes críticas hacia los traductores quienes «lasciate le parole attendono al senso solo» o, peor, los que – como Portonari – «lasciata una parte del senso, un'altra ve ne ripongono in suo luogo» (Giazzon 2009, p. 29). Su *Lettera del Traslatate* de

medida mucho más evidente de lo que ocurría entre el texto castellano y su original francés. Además, la distancia del texto fuente es progresiva, expandiéndose desde los capítulos iniciales hasta los finales, tanto a un nivel léxico y sintáctico, como - y sobre todo - en la alteración la intriga. A partir del capítulo 17 el texto italiano empieza a resumir de forma muy evidente la fuente castellana y desde el capítulo trigésimo a abrir importantes paréntesis de originalidad en el argumento.

En la dedicatoria a Gómez, Portonari afirma que su intervención consistió en reducciones, ampliaciones y cambios en la *dispositio*, realizados según un criterio personal de equilibrio estético: «dal latino, dal francese e dallo spagnuolo ho cavato io ancora e ordinato a quel modo l'opera che m'è paruto che le stia equalmente bene, se non più» (f. 76v). En otro paratexto, el *Epilogo*, Portonari añade que el objetivo y la razón de ser de las novedades introducidas en su propuesta traductora es ornamentar el relato, deleitar, enseñar y conformar la obra con muchos otros libros españoles (refiriéndose sin duda a los libros de caballerías): «sarà la cronica di questi cavalieri Olivieri e Artus tratta dall'altre croniche, cosa nuova, nuovi casi, parte possibili e parte non, alcuni posti per ornamento, per dilettere, per insegnare e certi per accompagnarsi con molti altri libri spagnuoli» (f. 74v).

Me interesa ver, en primer lugar, en qué manera Portonari intenta acercar su *Olivieri* al modelo ofrecido por los libros de caballerías. Hay que tener presente, en este sentido, que no existía en Italia una tradición genérica y de homologación editorial correspondiente a las llamadas historias caballerescas breves (el *Oliveros* es el único texto del *corpus* editado por Baranda que se tradujo al italiano)³ y que, en cambio, a alturas de 1552 los ciclos enteros del *Amadís* y del *Palmerín de Olivia* habían sido traducidos al italiano y publicados por un mismo editor dentro de una serie reconocible. Desde luego, en el *Olivieri* italiano es clara y sistemática la tendencia a introducir o acentuar, respecto al texto castellano, algunos recursos narrativos típicos de los libros de caballerías más exitosos de la primera mitad del siglo XVI. Las transformaciones más evidentes en esta trayectoria son las siguientes:

1. la acentuación de los rasgos de heroísmo individual de los protagonistas;
2. el acercamiento del personaje de Juan Talabot al tipo del sabio ayudante y protector;
3. la espectacularización de los mecanismos de agnición;

1543, aunque inédita en su tiempo, puede dar la medida de las diferentes posturas en el debate renacentista sobre la traducción. Véase Giazzon (2009).

³ Baranda (1995). Proceden de tradiciones muy distintas las versiones italianas manuscritas e impresas de historias tan difundidas como el *Paris et Vienne*, *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* y *Floire et Blancheflor*. Véase por ejemplo Babbi (2003, 2009), Grieve (1997); Crocioni (1911).

4. la ampliación de los motivos del objeto mágico, del sueño profético y del monstruo híbrido;
5. el mayor desarrollo y relevancia de los temas amorosos.

Detallaré tan solo una muestra de dichas transformaciones.

(1) La acentuación de los rasgos de heroísmo individual de los protagonistas (bravura, ardor, desprecio del sufrimiento) es evidente tanto en los pormenores descriptivos de algunos episodios como en el conjunto de la nueva intriga. A menudo, las proezas caballerescas de Olivieri, por ejemplo, se hacen más detalladas:

[Oliveros] ferió el cavallo con las espuelas y quebró una lanza en el suelo delante del cadahalso y saltaron las piezas en el aire. Y después dió tales carreras y tan grandes saltos que lo tenían todos a gran maravilla. (p. 221)

E Oliveros no fue conocido fasta que le vieron manejar la acha y derribar hombres a una parte y a otra. (p. 226)

[Olivieri] fattosi innanzi con atto di riverenza, fece far prove al suo cavallo che un Marte pareva disceso dal cielo per abbatte il mondo. E dopo ch'egli ebbe mostro quanto valeva nel maneggiare, saltare e correr un corsieri, ruppe una grossa lancia in terra, che i tronchi di quella s'accesero nella sfera dell'elemento del fuoco, tanto andarono in alto. Qui rimase ogni persona come pietra a farsi meraviglia di sì gran meraviglie. (f. 28r)

Subito fu conosciuto Olivieri perchè gettava per terra gli uomini e spezzava elmi, smagliava spallacci e minuzzava braccialetti, che parevano di vetro. (f. 30v)

Paralelamente, la versión italiana evidencia una atenuación o supresión de los episodios o elementos narrativos que pueden sugerir una mengua al valor caballeresco y cortesano de los héroes, así como las situaciones indecorosas:

Y los diez cavalleros ataron las manos a Oliveros y le fizieron cavalgar en un trotón y le ataron los pies por debaxo; y le pusieron un badal en la boca y le cobrieron con una capa, y la capilla le pusieron en la cabeça porque no fuesse conocido. Y [...] se passarón en Irlanda. (pp. 266-267)

[Olivieri fu] preso e legato e, con guardie assai, condotto tutta la notte in verso il reame d'Irlanda. (f. 52r)

En el conjunto del texto italiano, Artus cobra un protagonismo ausente en el original, siendo además el personaje principal de los últimos seis capítulos que se expanden a través de amplificaciones y significativos cambios en el *ordo* del relato original. Oliveri e Artus llegan así a tener una relación paritaria, mientras en el texto castellano, sobre todo hacia el final, se percibe cierta dependencia y sumisión de Artús a su hermano. El episodio más sobresaliente se produce a partir del capítulo 54, cuando el león que en el texto castellano Artús mataba tras una lucha, se convierte en león agradecido al héroe por haberle sacado una espina de la zarpa. La fiera le acompañará en todas sus aventuras como

fiel aliado en los combates y como guía en la búsqueda de Olivieri. Al final se descubre que el león había sido enviado prodigiosamente por Talabot (cap. 71). La inserción del tema del león agradecido, más allá de ensalzar las virtudes de Artus, transforma un episodio aislado del texto original en un recurso que multiplica las potencialidades narrativas del relato. El tema tiene hondas raíces y larga difusión, especialmente en la literatura caballeresca donde, si el antecedente más directo es el *Yvain*, no faltan reelaboraciones dentro del género de los libros de caballerías castellanos (*Reinaldos de Montalbán*, *León Flos de Tracia* y, más tarde, en los italianos *Aggiunta a Amadis di Grecia* y *Polisman*).

(2) Talabot se acerca al tipo del sabio, aunque no llegue propiamente a ser un encantador. Sus intervenciones son más frecuentes que en el texto original, como protector y ayudante de los protagonistas, con los cuales mantiene relaciones más directas. Sus rasgos siniestros se atenúan, así como los aspectos conflictivos en sus relaciones con Oliveri, que en ningún momento desconfía de su benefactor. Talabot actúa como mandante y protagonista directo de sueños proféticos, dentro de un proceso de racionalización (bastante típico en los libros de caballerías) de las misteriosas «visiones y agüeros» del texto castellano. Al par de un sabio encantador, aparece en sueños a Elena con funciones de ayudante para entregarle el anillo del rey de Castilla (indicio del linaje de su amado, cap. 35), sugerirle el remedio al mal de amores de Olivieri (cap. 38) y vaticinar el rapto del mismo (cap. 51). Aparece en sueños también a Artus (cap. 56) y le envía un león como guía y compañero de luchas y batallas (cap. 54) exhortándole e seguirle para llegar a la prisión de Olivieri (cap. 59). Luego Talabot entra en acción al mando de un ejército que aparece prodigiosamente y conquista la ciudad donde está preso Oliveri (cap. 59).

El vínculo de este personaje con Olivieri desde el principio es más directo que en el original: Talabot afirma tener una obligación con él, mientras el texto castellano puntualizaba que la obligación se debía a los méritos de un «muy cercano pariente» de Oliveros (p. 213); su intervención en los caps. 29-30 es directa, frente a los pajes y mensajeros que actúan por su cuenta en el texto castellano. En el capítulo 61 Talabot entra en la escena para detener el brazo de Olivieri (que quiere matar a Artus creyendo se haya acostado con su mujer) y aclarar el malentendido. Acto seguido, sana las heridas de los dos hermanos y los reconcilia el uno con el otro. En el final el propio Talabot resume así sus intervenciones en el relato italiano:

Io ti servii adunque d'arme, cavalli e gente. Io guidai Artus al luogo e ti feci trarre di carcere. Io occupai in quello istante la città. Io diedi il leone per compagno ad Artus, acciocchè egli amazzasse il mostro, e che quel liono gli fusse come uno essercito in sua compagnia. Io lo sanai della ferita. Io diedi l'anello del re tuo padre a Elena, io lo pregai a fare che'l re te la desse per donna. (f. 68v)

(3) Respecto a la espectacularización de los mecanismos de agnición, merece la pena señalar cómo, a partir del capítulo 57 la adaptación italiana aprovecha las potencialidades del tema del doble para crear un mecanismo de reconocimiento espectacular y lúdico que no aparecía en el texto castellano. Olivieri y Artus son idénticos en Portonari, salvo por una marca de reconocimiento que el primero lleva en el hombro, tres lunares con algunos pelos dorados («Olivieri aveva tre nei a' piedi d'una spalla con alcuni peluzzi che parevano oro tirato», f. 56r). En el capítulo 62, cuando Artus rescata a Olivieri del cautiverio irlandés, los dos compañeros vuelven juntos a Londres y realizan unas burlas a los soldados del rey de Inglaterra, que no saben a quién hacer reverencia entre los dos (y reaccionan, aturridos, afirmando: «per un signore che noi perdessimo, ne abbiám ritrovati due!», f. 61v). Llegados a la corte inglesa, la situación de incredulidad y asombro se repite, pero se activa el mecanismo de reconocimiento, pues será Elena, mujer de Olivieri, quien tendrá que reconocer a su esposo a través de los lunares (cap. 63).

(4) El monstruo del cap. 55 se transforma completamente a través de una acentuación extrema de su hibridismo, conforme con los rasgos de las criaturas híbridas de los libros de caballerías, a partir del endriago amadisiano:

Y falló uno muy mayor que ninguno de los otros y de mayores fuerças, y su vista era para espantar todos los hombres del mundo. Tenía las narizes y los dientes y la boca como león; sus ojos parecían dos antorchas encendidas; las orejas tenía muy largas y muy derechas; el cuello tenía tan largo como tres varas de medir, y a las vezes lo encogía, que juntava la cabeça con los hombros; y sacava dos palmos de lengua mas negra que un carbón; y echava por la boca tanto fumo que le cubría todo, y ninguna cosa se veía salvo el fumo y los ojos, que parecían dos tizonas de fuego. Y después tendía el cuello quanto podía y sorbía otra vez todo aquel fumo y dava chiflidos y gemidos muy grandes. Tenía dos braços muy grandes y muy disformes; y los pies tenía como aguilá. Tenía dos alas muy grandes de manera de alas de morciégalo; y el otro medio cuerpo tenía como sierpe; y la cola tan larga como una lança de armas. Su cuero era como corteza de robre y tan duro como punta de diamante (273)

[il suo leone] fece uscire d'una scura caverna un terribile, brutto e spaventevol mostro, della grandezza d'un bufalo, ma stava per la grandezza sua con il ventre sopra della terra come serpe, e avea quattro piedi con poca gamba, quasi lucertola o coccodrillo, e si rizzava in punta di quelli quasi un braccio da terra, con le unghie lunghe e aquiline. Il suo scoglio, o pelle, era simile a un porco spinoso, che noi chiamiamo riccio, e spinoso, pieno di quelle penne come l'istrice, salvo che sopra la schiena, tutto il collo e la testa, la qual parte era come pietra spugnosa, ma dura e di diversi meschiati colori. Aveva il collo come un toro e la testa grande come quella d'un elefante, ma senza niffolo, e i denti <ma> erano ben grandi e appuntati, onde nell'apirla pareva una bocca di forno, perchè di quella n'usciva fumo, e il rosso della carne era si acceso che pareva fuoco. Aveva una coda di lunghezza quattro braccia, in punta della quale era un corno e con quello feriva come d'uno spontone. Quattro ali di serpente gli uscivano dai fianchi e quattro altre n'apriva, nate sul filo della schiena, che si copriva tutto con quelle. (ff. 54r-v)

Es evidente una mayor espectacularización del episodio en su conjunto,

tanto por la descripción del monstruo como por la presencia del león que combate al lado de Artus. Como ocurre en muchos libros de caballerías, la aventura se concluye con la aparición de unos testigos de la proeza: campesinos, que, además de darle hospedaje al héroe, se maravillan de su hazaña al escuchar sus palabras, de modo que la virtud del héroe resulta amplificada a los ojos del lector. En cambio, en el texto español Artus, herido, se quedaba sólo en el bosque.

Y falló algunas yerbas y comió dellas para sustentar el cuerpo. E venida la noche probó de subir encima del árbol porque no le comiessen las alimañas que en el valle estavan, mas le faltaron las fuerças por la mucha sangre que havia perdido. Y assí quedó al pie del árbol toda la noche (274)

Calarono dalle montagne gran turba di contadini o di pastori e, veduto il fiero mostro esser morto, stupivano. Poi si maravigliavano del domestico liono e Artus, assuretegli, parlò loro e narrò il caso appunto. Così fu accarezzato e condotto alle lor case, e il liono gli stava del continuo a canto e, datogli alquanto di ricreazione, lo lasciarono la notte riposare. (f. 55r)

(5) El amor, en fin, tiene mayor relevancia que en el original castellano. Las innovaciones al respecto se evidencian en diferentes niveles. Hay cambios estilísticos, con un léxico rebuscado y a menudo metafórico, el empleo de figuras retóricas y descripciones más pormenorizadas en la fenomenología del sentimiento. A menudo se integran en el argumento del original las reacciones emotivas de los personajes, de forma que, a veces, hay un cambio en el sentido general de determinados episodios; por ejemplo, en el capítulo 42 la carta de Olivieri, de mera embajada como es en el texto español, se convierte en una carta personal entre el héroe y su enamorada

Y después que el rey la hovo leída, mandó que fuesse leída publicamente delante de todos los cavalleros de la corte, y hovieron todos gran plazer de las nuevas, especialmente Helena. (p. 248)

Elena fu ripiena di consolazione e mille volte lesse la lettera del suo Olivieri, il qual gli stava nel cuore giorno e notte, e altre mille ragionava il giorno di lui con il padre suo, con quel modo riverente e puro che si conveniva. (f. 42r)

En el caso de la reina de Algarbe, el papel de madre culpable de incesto se amenora, mientras se realza el semblante de mujer enamorada locamente:

«Bien dichosa será la dama que dél fuere querida. Yo no creo que muger ninguna que le mire no se enamore de sus perfetas virtudes». E con este pensamiento perdió muchas veces el sueño y dexó de comer. (p. 190)

«Ben sarà avventurata la donna che da siffatto cavaliere fia amata, veramente si potrà ben ella chiamar felice. Ne posso credere che rimirandolo alcuna donna, sì con l'occhio della virtù come con quello della fronte, la non resti prigiona di tanto giovane e siffatto amante». Tanto che la regina di giorno in giorno si stava in questo pensamento, onde la venne occupando il suo cuore e per amor di lui ad ardere fieramente e, lasciato il cibo e il sonno, se ne stava molto afflitta (f. 6r)

Como apunté antes, más allá de estos cambios, que responden a un intento de acercar el *Olivieri* italiano al modelo narrativo de los libros de caballerías de los ciclos más exitosos, otro punto de interés que emerge de las declaraciones paratextuales de Portonari es la búsqueda de un nuevo equilibrio estilístico y estético (dice «ho ordinato a quel modo l'opera che m'è paruto che le stia equalmente bene, se non più», f. 76v). En efecto, el traductor-refundidor italiano altera una serie de rasgos del original que, al parecer, consideraba 'inarmónicos'. Hay una mayor compostura, por ejemplo, en la expresión y manifestación de los estados de ánimo y se atenúan sistemáticamente los tonos excesivos en los duelos, lamentaciones, despedidas y en la descripción de actos de autoflagelación:

<p>[Oliveros] puesto de pechos sobre su cama, llorando y sollozcando dava tales sospiros que parecía que su postrimera hora era llegada. (p. 197)</p>	<p>[Olivieri] sopra un letto posatosi, vinto dall'affanno, pianse la sua fortuna. (f. 11v)</p>
---	--

<p>En otra cámara estava el triste rey, que contra sí mesmo fazía cruel guerra. Sus miembros peleaban unos con otros, los ojos tenía vueltos en sangre y el gesto de color ceniza; sus vestidos estavan de lágrimas muy mojados; con los dientes sus propios dedos mordía y sus manos y brazos despedaçava (p. 268)</p>	<p>Il re smarrito e sbattuto dal nuovo accidente era mezzo morto. (f. 51v)</p>
---	--

Al fin de conseguir su personal idea de equilibrio, Portonari lleva a cabo un sistemático allanamiento de ambigüedades y situaciones conflictivas en la conformación de los personajes y en sus mutuas relaciones. Este tipo de ajuste se percibe muy bien, por ejemplo, en la actuación del rey de Inglaterra que resulta mucho más recta, desinteresada y coherente. Sin embargo esto despoja el personaje original de una parte del atractivo literario que tenía, acercando el modelo propuesto por Portonari a un esquema de conflictos maniqueo y a-problemático entre malos y buenos. En el capítulo 32, por ejemplo, se omite totalmente la investigación secreta del rey sobre el linaje de Oliveros y su disponibilidad a quedarse un año en la corte de Inglaterra antes de formalizar el matrimonio. Es una maquinación que, en el texto español, el propio Oliveros percibía como un «agravio» y que menoscababa la dignidad del rey de Inglaterra y de su corte al ser urdida a espaldas del héroe. Asimismo, en el capítulo 46 se omiten las descortesías del rey de Inglaterra con los reyes irlandeses cautivos y la reacción resentida de Oliveros.

El rey traidor de Irlanda también es un personajes más llano y menos problemático respecto a su versión original. Es un malo, traidor y cobarde. La mediación entre él y la pareja de héroes es mínima. Artús no le concede nada tras derrotarle en el capítulo 60 y tampoco Olivieri le promete mantener el secreto sobre su traición (como ocurría en el

original). Esto conlleva un cambio en el desarrollo posterior y la anulación de una ambigüedad entre los dos hermanos, que se producía en el original cuando Artús, de acuerdo con el rey de Inglaterra, actuaba a espaldas de Oliveros para ir por su cuenta a tomar venganza del rey de Irlanda (caps. 64-65). En el texto italiano Artus no tendrá que ir a escondidas a castigar la traición, sino será el propio Olivieri a pedirle que vaya, a raíz de una nueva rebelión del rey de Irlanda (cap. 63). Los cambios introducidos por Portonari producen, entonces, situaciones diametralmente opuestas entre el original y la traducción, como las siguientes:

Dixo Artús a Oliveros: «Dezidme, señor, ¿cómo olvidastes la grande injuria que recibistes del rey de Irlanda?» E Oliveros le dixo que le había perdonado por amor de Dios y que jamás gelo demandaría ni otro ninguno por su mandado. (p. 289)

Ricordandosi Olivieri del giorno che fu preso, disse ad Artus: «A me parrebbe tempo che si mostrasse l'errore suo a quello ingrato re, però andiamo a ricuperare il regno ribellato!». (f. 62r)

ù[El rey de Irlanda] pensando que era Oliveros, embió luego una embaxada que le traxesse a la memoria la fe que le había dado de le perdonar y de no jamás le demandar la injuria que había rescibido. E Artus respondió a los embaxadores que Oliveros no venía aí ni fuera consintiente en su venida, mas que era un vassallo del rey de Inglaterra que le desafiava fasta a la muerte, y que pensasse de dexar las fortalezas y de ir preso a Londres o se aparejasse a la batalla. (p. 290)

[Il re d'Irlanda] gli fece dire per un trombetta che si ricordasse (credendo che fusse Olivieri) che il suo luogo della prigione lo aspettava e che aveva speranza di prenderlo. Artus, ridendo, gli rispose: «Direte al re vostro che troppo onore gli farei a farlo devorare al mio liono, ma che lo darò per pasto ai corvi e altri uccellacci». (ff. 62r-v)

Portonari prescinde de los aspectos conflictivos y perturbadores que caracterizan el texto original también en la curación de la «mortal pestilencia» de Artús (caps. 65-66): Olivieri, Artus y Clarisa sueñan que la sangre de Clarisa (hija de Olivieri) es el remedio que sanará la llagas de Artus. Cada uno le revela el sueño a los demás, involucrando Elena, el rey de Inglaterra y los médicos. La noche siguiente, una mujer vestida de blanco entra en la habitación de Clarisa, le saca la sangre del brazo e inmediatamente sana la herida. Artus obtiene, así, su curación:

Eccoti la notte una donna vestita di candidissima seta, tutta incoronata d'oro, la quale apparve alla fanciulla e con parole che giovarono e con grandissima dolcezza tagliò le vene del destro braccio e in un vasetto d'alabastro raccolse il sangue e, sanata la cicatrice, le disse: «Darai questo a bere ad Artus e lavagli la faccia con esso». [...] La fanciulla, la mattina, accompagnata dalla madre e dal padre con tutte le donne, se n'andò da Artus e lo bagnò di quel sangue e gli dette di quello a bere, onde si vidde in un subito miglioramento grandissimo. (f. 64v)

A pesar de la presencia de la sangre, el pasaje resuelve la situación de manera inmediata y serena. Olivieri se ahorra casi toda la angustia, no tiene que esconder sus sueños reveladores, no tiene que tomar una decisión dramática entre la vida de su hermano y la de sus hijos, como ocurre en el original (caps. 66-69). La duda lancinante que en el *Oliveros* castellano se extiende durante tres noches y ocupa largos párrafos, en la versión italiana se resuelve en una noche y en pocas líneas, donde el protagonista ni siquiera se plantea sacrificar a sus hijos, sino se preocupa por el peligro que la sangría comporta para Clarisa (f. 64v). Además, mientras en el texto castellano Oliveros se encuentra (otra vez) sólo ante una difícil decisión, en la versión italiana no hay verdades y presagios escondidos, sino todos los actantes participan de la decisión.⁴

En conclusión, si Miguel Ángel Frontón definía el *Oliveros* español como una «muy elaborada adaptación» del *Olivier de Castille*, el texto italiano puede ser considerado como una refundición abreviada, inspirada en el argumento del *Oliveros* castellano y precursora de las versiones breves (o *chapbooks*) que aparecieron en los siglos siguientes. Los polos de atracción entre los cuales Portonari busca el nuevo equilibrio narrativo de su *Olivieri* coinciden con dos de los pilares que fundan y alimentan el debate renacentista sobre la novela: la conciliación entre el *docere* y el *delectare* y la búsqueda de un modelo canónico/ideal del *romanzo* con el cual conformarse. Tal y como otros textos italianos contemporáneos inspirados en los libros de caballerías castellanos, hay que leer este *Olivieri*, entonces, como un banco de pruebas de la nueva ficción en prosa, un experimento, una tentativa – quizás malograda, pero valiosa – de compromiso entre directrices y modelos literarios en tensión en la época de formación de la novela moderna.

Bibliografía

- Babbi, Anna Maria (ed.) (2003). *Pierre de Provence et la Belle Maguelonne*. Soveria Manelli: Rubbettino.
- Babbi, Anna Maria (2009). «Destins d'amants: la réception de *Paris et Vienne* et *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* dans la littérature européenne». Dans: Vincensini, Jean-Jacques; Galderisi, Claudio (éds.), *Le récit idyllique. Aux sources du roman moderne*. Paris: Classiques Garnier, pp. 153-163.
- Baranda, Nieves (ed.) (1995). *Historias caballerescas del siglo XVI*, vol. 1. Madrid: Turner.

4 La desaparición de los aspectos perturbadores en la curación de Artús, sustituidos por remedios menos sangrientos e inquietantes, es común a todas las versiones abreviadas del *Oliveros*.

- Cacho Blecua, Juan Manuel (2014). «Los paratextos y contextos editoriales del *Oliveros de Castilla* (Burgos [Fadrique de Basilea], 1499)». En: Alvar, Carlos (ed.), *Formas narrativas breves: Lecturas e interpretaciones*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 85-123.
- Crocioni, Giovanni (1911). «Quando penetrò in Italia la leggenda di Fiori e di Biancafiore?». *Bollettino della Società di filologia romanza in Roma*, num. spec. 2, pp. 79-90.
- Giazzon, Stefano (2009). «Lodovico Castelvetro e il tradurre». *Levia Gravia*, 11, pp. 29-44.
- Grieve, Patricia, (1997). *'Floire and Blancheflor' and the European Romance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marcattili, Romina (2014). «Portonari. Famiglia». In: Santoro, Marco (a cura di), *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, vol. 2. Pisa; Roma: Serra, pp. 833-835.
- Neri, Stefano (en prensa). «Del *Oliveros* al *Olivieri*. Contextos y paratextos». En: Campos García Rojas, Axayácatl et al. (eds.), *Literatura caballescica*. México: UNAM.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Jáuregui traductor

Martha Elena Venier
(Colegio de México)

Abstract Though well known as translator, Jáuregui has not enjoyed much attention from critics except, perhaps, on his largest translations (*Aminta* and *Farsalia*). Nevertheless, his short works deserve attention because it is possible to see the poet closely at work, particularly in the small details. The odes analyzed below allow the reader to compare the translations from Greek into Latin and Spanish (anonymous *Dido*), and how Horace I, III can be rendered into the author's language with certain freedom but also originality.

Keywords Jáuregui. Translator. *Aminta*. *Farsalia*. Rimas.

Son bien conocidas, por razones distintas, dos traducciones amplias de Jáuregui, el *Aminta*, de Tasso, y la *Guerra civil*, de Lucano. Sobre las dos ediciones de la primera (1607 y 1618) siempre bien recibida por los lectores contemporáneos, escribió J.G. Fucilla un estudio comparativo meticuloso; aunque de tono menor que el original, concluye: «Jáuregui sondeó hasta los últimos límites que le ofrecía el genio de la lengua española la posibilidad de ofrecer una imagen fiel del poema italiano, que transmitiera, junto con su contenido, las vibraciones mismas del alma musical de Torquato Tasso» (1962, p. 518). La segunda no tuvo buena acogida, porque sus amplificaciones desfiguran el original. De comprobarlo y demostrarlo se ocupa V.J. Herrero Llorente, en «Jáuregui intérprete de Lucano»: «no puede decirse que vertiera a Lucano; no pasó de hacer una versión parafrástica, y en todo caso se podrá hablar de una *Farsalia de Jáuregui* basada en la *Farsalia* de Lucano» (1964, p. 390). Luego procede a comparar buena cantidad de octavas, para mostrar las anomalías en cada una. Todo es innegable, pero el lector hubiera preferido algo más didáctico, quizá difícil de demostrar; por ejemplo, qué movió a Jáuregui, después de su primer ejercicio medido, que incluyó en la *Rimas*, a excederse en la versión definitiva. Quizá, como observa Vives sobre una traducción de Hermolao Barbaro, «por el ansia de hacer alarde de sí mismo, se dejó ir demasiado lejos» (1948a, p. 334b, carta II). No son las únicas traducciones; hay varias de composiciones latinas breves. En la versión de Clásicos Castellanos, Inmaculada Ferrer añadió un par de páginas bastante medidas sobre las traducciones de Jáuregui, siempre en tono menor: a veces dice, «remonta

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-84 | Submission 2015-07-13 | Acceptance 2016-05-02
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

el vuelo a demasiada altura» (Jáuregui 1973a, p. LXIX), y además, «las traducciones clásicas no se distinguen precisamente por su belleza; ni siquiera, en algún caso, por su perfección técnica o fidelidad al texto» (p. LXX); la editora alude a dos epigramas de Marcial, 1 y 28 de *Spectaculis* (Jáuregui 1973a, pp. 64-66, rimas XXII y XXIII), el primero en liras, el segundo en octavas, pero no menciona el epigrama de Dido ni la oda tercera, libro primero de Horacio (Jáuregui 1973a, pp. 62-63 y 67-70, rimas XXI y XXV), que habrían merecido comentario.

El epigrama de Dido no tiene la misma numeración en las fuentes que lo recogen: es CXI en las rimas de Clásicos Castellanos, XC en la *Patrología Latina* (Migne 1844-1855, 19: col. 855b-c), y se atribuye a Ausonio; en la edición francesa de la *Antología griega* (Aubretón 2002, IV, 9, 24), se lo califica como 'pseudo Ausonio'; no se incluye en la versión de Gredos, porque, según el editor Antonio Alvar, es atribución del siglo quince - hecha o fraguada por Giovanni Merula junto con el mil veces repetido *colige, virgo, rosas*. Por lo menos eso se intuye en la lectura de este párrafo:

En dos casos, la *Septem sapientium sententiae* y el de *Rosis nascentibus*, la atribución venía de lejos - como los concernientes a los epigramas famosos de la edición de Venecia, 1496, publicados por Merula - burló el docto italiano, tal vez sin quererlo, con tales invenciones de bella factura a muchos poetas poco avisados; ninguna importancia tiene el hecho, pues fueran o no tales poemas de Ausonio, eso creyeron y de ellos nacieron vetas de graciosa poesía. (Ausonio 1990, pp. 178 ss.)

El texto griego (*Antología palatina*, XVI, 151; *Antología de Planudes*, IV, 9, 24) se encuentra en las versiones francesa e inglesa de la *Antología griega* (Aubretón 2002; Paton 1918) con una sola variante en el tercer pentámetro, ἤλυθεν en la primera y ἤλυθον en la segunda, que altera la frase de tercera a primera persona, pero no el sentido del verso: «él no vino» y «yo no vine».

El epigrama griego que aquí transcribo, compuesto en dístico elegíaco, no es complejo: establece el hecho simple de que Dido no conoció a Eneas; de ahí la queja, discreta, dirigida más a la musas que a Virgilio, pero todos los que tratan el tema ven en esa queja una especie de reclamo y oposición:

ΑΔΕΣΠΟΤΟΝ

- 1 Ἀρχέτυπον Διδοῦς ἐρικυδέος, ὃ ξένε, λεύσσεις,
εἰκόνα θεσπεσίῳ κάλλει λαμπομένην·
Τοίη καὶ γενόμην, ἀλλ' οὐ νόον οἶον ἀκούεις,
ἔσχον ἐπ' εὐφήμοις δόξαν ἐνεγκαμένη·
- 5 Οὐδὲ γὰρ Αἰνεΐαν ποτ' ἐσέδρακον, οὐδὲ χρόνοισι
Τροίης περθομένης ἤλυθον (ἤλυθεν?) ἐς Λιβύην·

Ἀλλὰ βίας φεύγουσα Ἰαρβαίων ὑμεναίων
 πῆξα κατὰ κραδῆς φάσγανον ἀμφίτομον.
 Πιερίδες, τί μοι αἰνὸν ἐφωπλίσσασθε Μάρωνα;
 10 οἷα καθ' ἡμετέρης ψεύσατο σωφροσύνης [παρθενίης].
 (Aubreton 2002, XVI, 151; Paton 1918, IV, 9, 24)

La traducción literal va como sigue:

Anónimo

1 Contemplas, oh peregrino, el arquetipo de la famosa Dido,
 imagen brillante con belleza celestial;
 tal llegué a ser, pero no tuve la mente según oyes,
 habiendo obtenido fama por cosas buenas,
 5 puesto que no vi a Eneas en el tiempo
 de la destrucción de Troya ni vine (vino) a Libia.
 Pero huyendo de la violencia de los himeneos de Iabras
 fijé una espada de doble filo en el corazón.
 Oh Musas, ¿por qué armaron al casto Virgilio en mi contra?
 10 Cuánto mintió contra nuestra virtud.¹

La versión de Ausonio que tal vez compuso G. Merula:

In Didonis imagine ex graeco

1 Illa ego sum Dido, vultu, quem conspicis, hospes,
 Assimilata modis pulchraque mirificis.
 Talis eram; sed non, Maro quam mihi finxit, erat mens.
 Vita nec incestis feta cupidinibus.
 5 Namque nec Aeneas vidit me Troius unquam,
 Nec Lybiam advenit classibus Iliacis;
 Sed furias fugiens atque arma procacis Hiabae
 Servavi, fateor, morte pudicitiam;
 Pectore transfixo costas quod perculit ensis,
 10 Non furor aut laeso crudus amore dolor:
 Sic cecidisse iuvat. vixi sine vulnere famae,
 Vita uirum positis moenibus oppetii.
 (Peiper 1886, p. 420)

En las imitaciones o traducciones que tengo a mano, aparece, en el segundo verso, la acusación que aquí se encuentra en el tercero, transgrediendo

¹ La variante entre corchetes en la versión griega, «παρθενίης», es obvia: 'virginidad'.

el original, que incluye el reclamo al final, para también confirma el error de Virgilio: Antonio Ferreira en «A hum retrato de Dido» (versión muy cercana al original) dice: «A mão do pintor devo nova vida | Maro me debe a honra diffamada» (1865, p. 114), y Lope de Vega: «Yo soy la casta Dido celebrada | y no la que Virgilio infama en vano» (1993, p. 445). La versión que llegó a imitadores y traductores es ésta, con una amplificación en los seis versos del final, que tradujo Jáuregui.

XC. *In Didus imaginem*

- 1 Illo ego sum Dido vultu, quem conspicias, hospes,
Assimilata modis pulchraque mirificis,
Talis eram: sed non, Maro quam mihi finxit, erat mens:
Vita nec incestis laeta cupidinibus.
- 5 Namque nec Aeneas vidit me Troius umquam,
Nec Libyam advenit classibus Iliacis.
Sed furias fugiens atque arma procacis Iarbae,
Servavi, fateor, morte pudicitiam,
Pectore transfixo: castus quod perculit ensis,
- 10 Non furor, aut laeso crudus amore dolor.
Sic cecidisse juvat: vixi sine vulnere famae.
Ulta virum, positis moenibus, oppetii.
Invida, cur in me stimulasti, Musa, Maronem,
Fingeret ut nostrae damna pudicitiae?
- 15 Vos magis historicis, lectores, credite de me,
Quam qui furta deum concubitusque canunt
Falsidici vates: temerant qui carmine verum:
Humanisque deos assimilant vitiis.
(Migne, 19: col. 835b-c; en adelante, *PL* remite a este poema)

Una traducción bastante literal dice:

- 1 Éste que contemplas, huésped, es el rostro de Dido
muy semejante a su maravillosa belleza.
Así era mi mente, mas no como la inventa Marón:
la vida no se alegraba con deseos incestuosos.
- 5 Ni su troyano Eneas me vio jamás,
ni vino a Libia con su flota ilíaca.
Sino que huí de la furia y arma del procaz Iabras;
Conservé la pureza con la muerte,
al travesar el pecho que golpeó la casta espada,
- 10 no el furor o el dolor crudo del amor herido.
Así valió haber caído: viví sin daño de mi fama.
Después de vengar al varón y construir las murallas, perecí.

¿Por qué Musa maliciosa inspiraste a Marón en contra de mí,
 a que creara daños contra mi pudor?
 15 Vosotros, lectores, creed de mí a los historiadores,
 que los que cantan hurtos y coito de los dioses,
 los poetas que falsean, quienes contaminan lo verdadero con el
 canto,
 hacen semejantes a los dioses con los vicios humanos.

El epigrama que dio lugar a la secuela es, probablemente, tardío, con matices, no muy acentuados, de criterio moral desprendido del cristianismo, razón quizá, para que se haya ubicado en el período primitivo y atribuido a Ausonio. Hay una tríada de versos en la séptima heroida, que tiene barruntos del posible origen de la queja: los dioses, dice Dido, siempre le han sido adversos, ha perdido nombre y fama, pureza de alma y cuerpo (Ovidio 1950, pp. 40-47). Hasta ahí en la epístola.

La característica de buena parte de la gran cantidad de traducciones de esos siglos es la paráfrasis y amplificación.² Hay razones de peso. En la historia larga de la traducción, importaba más, por cuestiones didácticas o informativas, la lengua de llegada que la de partida, porque la transferencia no sólo se hacía de una a otra lengua, sino de una cultura a otra, de modo que la traducción era, por fuerza, algo distinto al original, a veces hasta la transgresión.³ Esto se advierte en los ejercicios de Jáuregui: transcribir el contenido con los matices necesarios para informar al lector de los individuos o del tema y sus circunstancias. Puesto que el epigrama es amplificación de una amplificación, se trata de analizar cómo y hacia dónde lleva.

Los dos primeros versos, «Illo ego sum Dido vultu, quem conspicias hospes, | assimilata modis pulchraque mirifiquis», se convierten en «Güésped que mi semblante | miras en esculpido | trasunto y semejante | cuya labor, cuya belleza espanta, | yo soy aquella memorable Dido, a quien la fama canta» (Jáuregui 1973a, pp. 62-63, rima XXI, vv. 1-6; en adelante, *rima xxi*).

Aunque los criterios sobre amplificación varían - no son iguales los de Quintiliano o Vives - uno de sus principios elementales es aumentar, como aconseja Vinsauf en su *Poetria nova*, mediante la redundancia, decir, con

2 Basta leer el comentario al ejercicio de traducción que intentó Acuña. Dice Antonio Vilanova, editor de *Varias poesías*, que ha prescindido «únicamente de la traducción fragmentaria e incompleta de los tres primeros cantos del *Orlando innamorato* de Boiardo [...]. Teniendo en cuenta el valor secundario de esa traducción poética en octavas, que no añade el menor timbre de gloria a la producción lírica de don Hernando de Acuña [...] no hemos vacilado en sacrificar su mediocre interés y su rareza para hacer posible la presente edición» (Acuña 1954, pp. 11-12).

3 Véase, por ejemplo, Daniel Russell, «Introduction: the Renaissance», en *The Politics of Translation in the Middle Ages and the Renaissance* (2001, pp. 29-36). Sobre la transgresión, en el mismo libro, O. Zhiri, «Leo Africanus, translated and betrayed» (pp. 161-175).

otras palabras lo ya dicho, pero no parezca tal (2000). Suponer que se trata de una escultura añade un dato del que carece el original, más «trasunto y semejante», referido al 'esculpido', para el que acumula datos en el verso siguiente, «cuya labor, cuya belleza espanta».

«Talis eram: sed non, Maron quem mihi finxit, erat mens» (*PL*, v. 3). Con dos palabras, Jáuregui elabora un endecasílabo, «Tal fue mi aspecto, como ves, al vivo» (*rima xxi*, v. 7), y tres con el resto del verso: «pero mi mente y proceder esquivo | no fue cual finge y pinta fabuloso | Marón latino, ni sus versos creas» (vv. 8-10). A éstos hay que sumar los pares «mente y proceder», «finge y pinta».

Recurre al mismo estilo en los versos siguientes; convierte «vita nec incestis laeta cupidinibus» (*PL*, v. 4), en «Do mi vivir describe alegre, ufano | con amor lascivo» (*rima xxi*, vv. 11-12), lo que le permite una causal, «que su teucro Eneas | me vio jamás, ni al término africano | con flota vino ni bajel troyano» (vv. 13-15). La amplificación se complica; de la adjetivación con escasas variantes, «alegre, ufano», resuelve el metro insertando «teucro», gentilicio con matiz legendario, la costa de Libia se convierte en «término africano» más el par «flota, bajel», este último gratuito, que le ayuda para acomodar el pareado. Los cinco versos del epigrama suman quince en su versión y sirven como exordio a la segunda parte, que describe el destino de Dido: su suicidio, para huir de Jabras, conservar su pureza, consumir su venganza, fundar su ciudad, rematar una historia de vida. Quizá la alteración más peculiar de esta parte, es el añadido de Siqueo, que en la versión latina dice simplemente «virum», tipo de amplificación que correspondería a la que Quintiliano clasifica cercana al énfasis, porque no es varón cualquiera, sino marido de Dido, manera de insistir en lo que se sabe, pero no se menciona.

Pero los versos «Invida, cur in me stimulasti, musa, Maronem, | fingeret ut nostrae damna pudicitiae?» (*PL*, vv. 13-14) ofrecen a Jáuregui la oportunidad de amplificar, sin restricciones, con el apóstrofe: «¿Por qué a mi honor y su luciente llama | ingrata fuiste, ¡oh Musa!, estimulando la voz de tu poeta, | que así ofendió mi celo casto y puro, | siguiendo su ligera fantasía?» (*rima xxi*, vv. 32-36). M.R. Lida ubica los últimos versos del epigrama («Vos magis historicis, lectores, credite me», *PL*, v. 15) en el verismo de la literatura, que convierte la verdad de la historia y la poesía en cuestión de grado y se prolonga desde la Edad Media hasta la edad de oro (1974, pp. 62 ss.).

La oda de Horacio es, en los primeros versos, una despedida a Virgilio, que parte a Grecia. Cualquier traducción ortodoxa empieza con la invocación «Sic te diva potens Cypri, | sic fratres Helenae, lucida sidera» (*Odas*, I, iii, 1-2), pero Jáuregui opta por la nave y no le falta razón. Al invertir los ocho primeros versos compuso dos estrofas sin traicionar o menguar su contenido. La invocación ortodoxa del verso latino se transforma en su versión en invocación a la nave, protagonista del viaje, para que contra todos

los vientos, obstáculos y peligros del mar, devuelva a Virgilio: «Nave, que por entrego | al gran Virgilio debes» (Jáuregui 1973a, pp. 67-70, rima XXV, vv. 1-2; en adelante, *rima xxv*) son los versos quinto y sexto de la oda horaciana («navis quae tibi creditum debes Virgilium»). Desde el verso décimo entrega, con escasos desvíos, la primera parte: «Así la blanca mano | de la espumosa hija | del mar, y las estrellas radiantes de Cástor y su hermano | te amparen, y te rija | el padre de los vientos arrogantes | de cuyo reino helado | sólo respire el Céfiro templado» (*rima xxv*, vv. 9-16). El resto de la oda, que es un reconocimiento, mediante ejemplos mitológicos, a la audacia del hombre y a su reto constante a los obstáculos, se cubre sin dificultades.

Hacia dónde se orienta Jáuregui con sus traducciones. En el *Discurso poético*, reflexiones sobre las realidades y posibilidades del arte, sin excesos, no alude a la traducción; clasifica a los poetas de tibios, temerarios, excesivos, frívolos (Jáuregui 1978), y en la introducción a sus rimas, con matices horacianos de la epístola a Floro, dice, «muchos de los que presumen, veremos de ordinario que se abalanzan en sus composiciones con lo primero que se les viene a la boca, y sin ver el camino que siguen ni el fin que los aguarda, van a parar donde casualmente los lleva el ímpetu de la lengua» (1973a, p. 5, líns. 14-20). Cierra su introducción a las *Rimas* justificando lo que el lector encontrará en el conjunto:

Raro será el escritor que, dondequiera que le asalten sus versos, le hallen siempre en cuanto al sentido de las cosas, despierto y aprovechado, y en tenor de las palabras apacible, galante y agradecido, según la calidad de la materia; y si el asunto es humilde o mediano, la misma perseverancia se reconozca en el estilo y método que le perteneciére. (p. 7, líns. 20-27)

Quizá manera de curarse en salud, pero también reflexión sensata sobre lo que puede encontrarse en esos versos.

Sobre la traducción, en la dedicatoria del *Aminta*, advierte que, admirador de Tasso, no quiere traicionarlo, pero «no sé si lo consiente la gran dificultad de interpretar, trabajo del que salen casi todos desgraciadamente» (Jáuregui 1973b, p. 72, líns. 11-13). Al entrar en más detalles, dice que ha trabajado esta obra con «no poca diligencia, procurando ablandar sus asperezas, de manera que no muestre la versión haber sacado de sus quicios el lenguaje castellano» (pp. 72-73). Si no llegó a sus manos el conciso manual de Étienne Dolet, *La manière de bien traduire d'une langue en autre* (1540), por las razones que expone en ese par de páginas, conocía de manera intuitiva los puntos básicos del oficio: estar bien familiarizado con la materia, con la lengua original y en la que vertía el texto, no traducir palabra por palabra. Jáuregui escogió para su versión del epigrama el madrigal, tipo de composición que le daba más libertad en texto, metro y rima; a propósito de ésta, dice en la dedicatoria del *Aminta*, «sé que hay orejas que si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden la paciencia

y queda el lector con desabrido paladar, como si en eso consistiese toda la sustancia de la poesía» (Jáuregui 1973b, p. 73, líns. 9-12). El metro del madrigal acoge temas diversos, incluso piezas de tipo epigramático; la rima no es estricta, porque permite versos sueltos y acepta el pareado; ambos abundan en la traducción. En la oda usa la canción, metro más estricto, pero también flexible.

Para hablar de estos trabajos, sin la trascendencia del *Aminta*, *Farsalia* o lo que la crítica le reconoce digno, es necesario ubicarse en el contenido y la imagen que detentan en español. Vives reflexiona en el *Arte de hablar* sobre la diversidad y abundancia de las lenguas, porque «no existe ninguna tan copiosa y varia que tenga exacta correspondencia con las figuras y giros aun de las más desvalidas y pobres» (1948b, 803a-b; III, xii). A veces, opina, una palabra necesitará dos, se podrá añadir alguna o quitarla, «discretas libertades», a manera de conservar el equilibrio y la equivalencia y no caer en «barbarismos o solecismos por el afán pueril de reproducir el sentido del original con otras tantas palabras» (1948b, 803b; III, xii). Por ese rumbo, sin salir de estas dos composiciones, se orientan las versiones de Jáuregui. García Yebra, buen conocedor del oficio, resume bien la trayectoria de Jáuregui, las altas y bajas de sus tareas, logros y fracasos (1994, pp. 141-144).

Bibliografía

- Acuña, Hernando de (1954). *Varias poesías*. Edición comentada y traducción de Antonio Vilanova. Barcelona: Selecciones bibliófilas 15.
- Aubretón, Robert (éd.) (2002). *Anthologie grecque*, vol. 3, *Anthologie de Planude*. Paris: Les Belles lettres. Collection des universités de France, Série grecque 277.
- Ausonio, Décimo Magno (1990). *Obras*, vol. 1. Trad. Antonio Alvar Ezquerro. Madrid: Gredos. Biblioteca Clásica Gredos, 146.
- Dolet, Étienne (1540). *La manière de bien traduire d'une langue en autre. D'avantage de la punctuation de la langue françoise, plus des accents d'ycelle* [en red]. Lyon: E. Dolet. URL https://archive.org/details/fre_b1886846 (2014-12-14).
- Ferreira, Antonio (1865). *Obras completas*. 2 vols. Notas y estudio introductorio de J. Conego y C. Fernandes Pinheiro. Rio de Janeiro: Garnier.
- Fucilla, Joseph G. (1961). «Las dos ediciones de la *Aminta* de Jáuregui». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, pp. 505-518.
- García Yebra, Valentín (1994). *Traducción: Historia y teoría*. Madrid: Gredos. Biblioteca románica hispánica. Estudios y ensayos, 387.
- Jáuregui y Aguilar, Juan de (1973a). *Obras*, vol. 1, *Rimas*. Edición, prólogo y notas de Inmaculada Ferrer de Alba. Madrid: Espasa-Calpe.

- Jáuregui y Aguilar, Juan de (1973b). *Obras*, vol. 2, *Orfeo. Amita*. Edición, prólogo y notas de Inmaculada Ferrer de Alba. Madrid: Espasa-Calpe.
- Jáuregui y Aguilar, Juan de (1978). *Discurso poético: Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*. Edición de Melchora Romanos. Madrid: Nacional Alfar. Colección de Poesía 35.
- Herrero Llorente, Víctor José (1964). «Jáuregui intérprete de Lucano». *Helmática: Revista de filología clásica y hebrea*, 15 (46-48), pp. 389-410.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1974). *Dido en la literatura española: Su retrato y su defensa*. London: Támesis. Colección Támesis. Serie A: Monografías, 37.
- Migne, Jacques-Paul (ed.) (1844-1855). *Patrologia latina* (título completo: *Patrologiae cursus completus: sive bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica, omnium SS. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum qui ab aevo apostolico ad usque Innocentii III tempora floruerunt. Series Latina, in qua prodeunt Patres, doctores scriptoresque Ecclesiae Latinae, a Tertulliano ad Gregorium Magnum*), 221 vols., vol. 19, *Poetarum: Juvenci, Optatiani, Sedulii, Severi Rhetoris, Faltoniae, Ausonii*.
- Ovidio Nasón, Publio (1950). *Heroidas*. Trad. de Antonio Alatorre. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana. Obras completas de Ovidio.
- Paton, W.R. (ed.) (1918). *The Greek Anthology*, vol. 5. London: Heinemann. The Loeb Classical Library, 86.
- Peiper, Rudolf (ed.) (1886). *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula*. Leipzig: Teubner.
- Russell, Daniel (2001). «Introduction: the Renaissance». In: Blumenfeld-Kosinski, Renate et al. (eds.), *The politics of translation in the Middle Ages and the Renaissance*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Vega, Lope de (1993). *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, vol.1, *Primera parte: Doscientos sonetos*. Edición comentada de Felipe B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha. Ediciones críticas.
- De Vinsauf, Geoffroi (2000). *La poética nueva*. Trad. de Carolina Ponce. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Bitácora de Retórica, 8.
- Vives, Juan Luis (1948a). «Pedagogía pueril». En: *Obras completas*, vol. 2. Trad. de Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, pp. 317-335.
- Vives, Juan Luis (1948b). «Arte de hablar». En: *Obras completas*, vol. 2. Trad. de Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, pp. 689-806.
- Zhiri, O. (2001). «Leo Africanus, Translated and Betrayed». In: Blumenfeld-Kosinski, Renate et al. (eds.), *The Politics of Translation in the Middle Ages and the Renaissance*. Ottawa: University of Ottawa Press.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Acercamiento a la primera traducción italiana del *Guzmán de Alfarache* (Barezzi, Venecia, 1606 y 1615)

Edoardo Ventura

(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract The Barezzi Barezzi's translation of *Guzmán de Alfarache* (1606 and 1615) is one of the first versions in Europe, and that is the reason why it's essential for the diffusion and the success of modern *romanzo*. Being less free and arbitrary than the versions of the Italian translator and publisher of the *Lazarillo de Tormes* (1622) and of the *Pícara Justina* (1624-1625), the *Vita del Picaro Gusmano d'Alfarache* (1606 and 1615) gains significance just because consists in a 'linguistic training' for his following translations.

Keywords Guzmán de Alfarache. Translation. Venice.

La traducción por parte de Barezzi Barezzi del *Guzmán de Alfarache* es quizás el lugar más importante para estudiar la difusión y la consecuente interpretación del texto alemán fuera de España. El *Gusmano*, cuya primera edición remonta a 1606 (limitada a la primera parte) y la segunda a 1615 (esta vez sí completa), aunque no es la primera versión de la obra española – que en cambio es la francesa de Chappuys (1600) – es sin duda la que, a pesar de sus más o menos evidentes infidelidades, servirá de modelo interpretativo para las sucesivas primeras traducciones: la inglesa de James Mabbe (1622-23) y la latina de Gaspar Ens (1623):

Las tres traducciones constituyen un *corpus* bastante significativo, ya que, deformando la obra de Alemán, sus mismos excesos revelan las razones posibles o probables de su éxito. (Cros 1971, p. 66)

Mi intervención se coloca exactamente en esta perspectiva: insertándose, o mejor continuando un proyecto más amplio, o sea la plataforma *Officinabarezzi*¹ del grupo de hispanistas de la Universidad de Padua, de edición digital de la entera producción 'picaresca' barezziana, en parti-

1 URL <http://picaragiustina.cab.unipd.it/public/>. Cfr. también Ventura (2012, 2015a, 2015b).

cular de la *Pícara Justina* (1624-25) y del *Español Gerardo* (1635)² afrontar el *Gusmano*, más que realizar un cotejo pormenorizado de la reescritura italiana con el original español – enfoque por lo demás ya seguido por Aragone (1961) y Cros (1971) con resultados de todas formas imprescindibles – implica precisamente confrontarse con la trayectoria entera, editorial y traductora, de este curioso mediador cultural lombardo-véneto. Por tanto, sin detenernos en los aspectos más exteriores de la traducción o sea la estructura de los capítulos, los paratextos, las notas, etc., ni en las muchas interpolaciones arbitrarias del traductor, aunque éstos sean obviamente los signos más evidentes e inmediatos de los profundos cambios puestos en práctica por Barezzi y por los que se remite a los estudios sobre citados, lo que más nos interesa es el *modus operandi* del cremonés con respecto a su contexto editorial y literario que con evidencia condiciona sus elecciones comerciales y su poética, por así decirlo, de traductor; todo esto, como dicho, en comparación también con sus traducciones sucesivas, que, a su vez, condicionan, determinan y crean un recorrido, con todos sus límites, más consciente, homogéneo y perspicaz de lo que parece.

En esta óptica, de un primer acercamiento al texto – esto es ahora el estadio de mi análisis de la cuestión – y teniendo en cuenta mis anteriores estudios sobre la *Pícara Giustina*, sale a luz que, sea por su todavía incompleto dominio del idioma, sea por cierta premura por publicar una obra de la que debía divisar un éxito seguro – no falto de un olfato editorial de alguna manera genial – sea por ser esta su primera experiencia como traductor, el cremonés, que luego se permitirá todo tipo de intromisiones, censuras, modificaciones, añadiduras y verdaderos plagios, con una suerte de timidez destinada a desaparecer por completo, en esta circunstancia lleva a cabo una traducción sustancialmente fiel y coherente al original. Versión que adquiere relevancia justo porque parece ser casi un ‘entrenamiento’ lingüístico a la vista de sus traducciones posteriores. Sin embargo, entre líneas, se entrevén todas las prácticas y las redundancias que, ahora *in nuce*, luego, experimentadas con el *Picarioglio* (su traducción del *Lazarillo de Tormes*, 1622)³ y consolidadas con la *Giustina*, llegarán a ser intromisiones innumerables y exasperadas. Así, paradójicamente, cuanto más aumenta su conocimiento del español y su éxito editorial, menos ‘escrupulosas’ se hacen sus traducciones. Fenómeno de progresiva hiperbolicidad traductiva que se manifiesta no solo entre diversas obras,

2 Sus traducciones respectivamente del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda y del *Poema trágico del español Gerardo* (1615-18) de Gonzalo de Céspedes y Meneses.

3 La traducción del *Lazarillo de Tormes* (*Il Picarioglio Castigliano*, 1622), otra etapa fundamental de esta investigación, ha sido objeto de estudio y edición por parte de M.C. Pangallo (URL <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/picarioglio.asp>); cfr. también Masala (2004) y Ventura (2016).

sino también entre ediciones distintas de la misma: el *Gusmano* de 1615, además de una notable revisión de los errores lingüísticos y de las frecuentes incomprensiones presentes en la edición de 1606 y de incluir también la segunda parte del *Guzmán*, introduce, precisamente en ésta, una *novella* inexistente en el original. Hecho todavía ausente en la traducción de 1606 donde en ningún lugar del texto hay interpolaciones aislables y calificables sino solo ampliaciones paratextuales o explicativas, aparece aquí en estadio embrionario lo que llegará a ser praxis muy frecuente en el *Picariglio* y en la *Giustina* donde los textos traducidos serán verdaderas misceláneas de cuentos, novelas cortas, apotemas, aforismos, *exempla* plagiados de la *novellistica* y *trattatistica* italiana renacentista (cfr. Ventura 2012, pp. 381-383; 2015a, «Introduzione»⁴). En este caso, en el libro III (cap. 3, ff. 288-292) de la segunda parte⁵ añade una breve *novella* que remonta al *topos* del juicio de la mujer esforzada y no forzada que Cervantes hizo célebre en el segundo *Quijote* (cap. 45): Sancho, gobernador de Barataria, resuelve con sagacidad tres casos de injusticia con sentencias basadas en fuentes folklóricas y orales de distintos pueblos. La segunda es la que precisamente nos interesa subrayar aquí: el tema tiene larga tradición cuentística ya que aparece, con leves diferencias, en la recopilaciones de *exempla* de Jacques de Vitry (CCLV) y en el *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* de Étienne de Bourbon (502) y, en una progresiva consolidación narrativa desde esta originaria forma proverbial, adquiere la de *facezia* en las *Cent Nouvelles Nouvelles* (XXV), y en la sucesiva *Moyen de Parvenir* de Béroalde de Verville. En Italia se encuentra en las *Ducento Novelle* de Clelio Malespini (II, 56) que como es sabido, plagia la recopilación francesa; pero, si en el *novellista* italiano aun se detiene dentro del límite del cuento gracioso o proverbial, en Barezzi, en cambio, ya adquiere arquitectura de *novella*: conexión con el marco,⁶ que en este caso es la narración del Guzmán mismo («Ma udite *in tal materia*»), íncipit enfático («un *singolar accidente, e caso notabile* che successe, non ha molto tempo, in una principalissima città»⁷), trama desarrollada, lugar definido (República de Venecia), nombres de los protagonistas, casi *dramatis personae* (Gabrina, Ricciolina, Conte N., Generale). Por lo tanto, tras los resultados del estudio de los plagios de la *Picara Giustina*

4 URL <http://picaragiustina.cab.unipd.it/public/res/introduzione.pdf> (2017-05-30).

5 La división y consecuente numeración de los capítulos es diferente del original, donde se encuentra en parte II, libro iii, cap. 2.

6 Estamos, en efecto, en el capítulo donde Guzmán trata los engaños de mujeres (II, iii, 2): «Sale Guzmán de Alfarache de Zaragoza; vase a Madrid, adonde hecho mercader lo casan. Quiebra con el crédito, y trata de algunos engaños de mujeres y de los daños que las contraescrituras causan, y del remedio que se podría tener en todo» (Micó 1987, p. 354).

7 Barezzi 1615, f. 288; énfasis del Autor.

y del *Picariglio* y excluyendo por esto que sea fruto de su propia mano, puedo pensar que no sean estas las fuentes directas de Barezzi, sino otro cuentista italiano más 'cercano' que espero encontrar pronto. Así como el modelo menos lejano por Cervantes fue Francisco de Osuna, cuya fuente es en efecto un cuento que aparece en la obra *Norte de los estados* (1531) del fray andaluz (cfr. Murillo 1978, 3: p. 126).

Aquí abajo la *novella* en cuestión:

Ma udite in tal materia un singular accidente e caso notabile che successe, non ha molto tempo, in una principalissima città nello stato della serenissima Republica di Venezia. Ritrovavasi una vecchia di basso legnaggio e di condizione povera, ch'aveva una figliuola assai sacente, vaga e bella; e perché non avea con che maritarla s'imaginò la sagace Gabrina di vendere la purità della figliuola, non la prima volta, ma molte e molte altre e sempre bene gli succedettero i malvaggi andamenti suoi, perché o ch'ella prima voleva quello in che d'accordo erano rimasti o che col favore di persona principale, quando da uno e quando da un altro faceva sì ch'ella ne veniva in buonissimo accordo. Un giorno essendo veduta la graziosa ed aveduta giovanetta da un giovane gentiluomo de' principali della città, solo e ricchissimo, con vari mezi tentò e condusse a fine il suo intento e goduta che l'ebbe la sodisfece più che liberalissimamente; ma l'ingorda vecchia, che poco le parve il signorile dono, se ne condolse con un cavaliere, il quale, quasi che burlando ed ischernendo la malvagia femina, così le disse:

– Tu sai Lena (che così era il suo nome) che l'illustrissimo ed eccellentissimo signor generale sarà qui in breve e sai quanta retta giustizia egli faccia indifferentemente a ciascuno e particolarmente ove si tratta il bene delle donzelle e l'onor loro; laonde direi che tu, con Ricciolina tua figliuola n'andassi, giunto ch'ei sia, alla sua presenza ed esporgli come il signor conte N. ha forzato e sverginato tua figlia e quivi amendue piangendo li diciate che doppo aver sodisfatto alla sua volontà non ha mai adempito alla promessa ch'egli t'ha fatto di darti duecento scudi o di maritarla; e che però riverentemente tu supplichi sua eccellenza a farti giustizia. Se così farai, come son sicuro che saprai fare, io ti certifico la vittoria del canto tuo.

Venne d'indi a non molti giorni l'illustrissimo ed eccellentissimo signor generale alla presenza del quale, condottesì le donne, narrarono il loro falso gravame, del cui caso non poco s'alterò sua eccellenza e subito per un suo ministro fece chiamare il conte, al quale, giunto ch'ei fu, gli addimandò s'aveva avuto pratica con Ricciolina figliuola di Lena. Egli subito rispose che sì. Allora amorevole e paternalmente li fece una tal riprensione che 'l conte s'arrossì e da vergogna non osò ad iscolparsi in quell'istante, per il che, vedendo il generale la tacita confessione,

fece quivi comparere la Ricciolina, che all'ubidienza sua stava in una camera, ed allora disse:

– Signor conte, se noi dovessimo gastigar i delitti col rigore meritereste un'acerba pena, ma noi, che amiamo voi e tutti gli altri come figliuoli e compassionando alla vivezza della vostra giovinezza, vi perdoniamo l'errore grave di sforzo commesso nella persona di costei, quanto alla vita; ma ben vi condanniamo nel doppio della promessa fattagli, che sarà di quattrocento scudi, i quali prima che partiate di qui vi comando che isborsate alla Ricciolina.

Allora il conte essendogli riscaldato il sangue che prima aveva agghiacciato, con quella decenza che se gli conveniva, disse:

– Illustrissimo ed eccellentissimo signore, finora ho taciuto perché così dovevo fare, come quello ch'è vero, fedelissimo ed ubidientissimo servo e prontissimo a sostenere qualunque riprensione e gastigo, quando ciò fosse il vero; e se vostra eccellenza, con la prudentissima sua prudenza penetrerà nell'intimo de' cuori di queste sagaci donne, iscoprirà quanto sieno malvagie in avermi dato falsamente queste accuse e se io ho confessato d'aver avuto sua conversazione, ella è stata anco come donna di partito più che non le conveniva da me sodisfatta; con tutto ciò, se così pare a lei che io faccia lo sborso, lo farò, né altro tempo chiedo se non tanto ch'io vada a casa che subito me ne ritornerò ed appresenterò il denaro a vostra eccellenza e di esso, come padrone, ne faccia quello che le piace; ma non già in pena di errore da me giamai commesso.

Il general udito ch'ebbe il conte, le disse:

– Signor conte andate a pigliar i cechini che qui vi starò attendendo. E tu Ricciolina non ti partire.

Mentre andò e ritornò il conte, sua eccellenza di lontano andò interrogando quando la vecchia e quando la giovanetta e tra le altre cose disse loro:

– Dimmi Lena, hai tu sempre avuto buona custodia di tua figliuola?

– Signor sì, rispose quella. Replicò e dissegli:

– L'hai tu mai lasciata sola, così di giorno come di notte? E tu, Ricciolina, avendo tua madre in compagnia, come ti lasciasti sforzare e rapir quello che, se non si consente, è impossibile il poterlo rapire?

Amendue piangendo dissero che non potero resistere alla forza del conte ch'ella non rimanesse vituperata e che però lo supplicavano di giustizia. Venne il conte e contò sopra un tavolino d'avolio li 400 cechini, i quali dal generale furono datti alla Ricciolina dicendoli:

– Piglia figliuola e guarda bene che non ti sieno tolti; e tu Lena abbi cura e di lei e de' denari ed andate con Dio.

Partite che furono si voltò verso il conte e disse:

– Andategli dietro e vedete di cavarli i denari dalle mani o per amore o per forza e di quanto seguirà datemene contezza.

Avendo ciò udito il conte, mosso da sdegno, vedendosi esser fatto stare da quelle infami donne, non considerando in quel punto la condizione sua, si pose a seguirarle, né seco volle solo che un servitore di molti che egli avea e caminando di buon passo le sopraggiunse alquanto discosto dalla casetta loro e giunte che l'ebbe con amorevoli parole le salutò ed a poco a poco andò insinuandosi nel parlare sino in casa, ove allora cominciò a chiederli i suoi denari e quando vidde che le parole non giovavano, venne a' fatti molto gagliardamente; ma la Ricciolina, che s'avea posto la borsa nel seno si diffendea coraggiosamente graffiando le mani e morsicando co' denti il Conte, il quale con quanta forza avea non potette giamai con le dita toccare nonché prendere la borsa; a questa contesa corse la madre e diffese le figlia e l'una e l'altra talmente si aiutarono e con le unghie e co' denti e col fortemente gridare, che quantunque la casa fosse in luoghi poco frequentati, nondimeno vi concorse molta gente e tra questi un gentiluomo, il quale, fattosi innanzi e vedendo il conte insanguinato che come feroce leone combatteva ed avea d'intorno due arrabbiate orse e non donne, tra con parole e tra co' fatti, essendo aiutato da altri, separò l'uno dall'altro. Era il conte talmente in colera che non capiva in se stesso ed avrebbe fatto di molto male se non erano quivi quelle genti. Si lavò la faccia e le mani ed asciugatosi nel proprio faccioletto, insieme con quel gentiluomo si partì, minacciando molto quelle donne, le quali, non men del conte furibondo doppo non molto se n'andarono dal generale; ma poco prima v'era stato il conte e l'aveva ragguagliato compiutamente di quanto era passato e mostratoli le mortificature e graffiature ricevute. Ecco che giungono le donne e sfoderando le loro malediche e cicalatrici lingue, querelarono il conte, che quivi si trovava, che prima con buone parole e poscia con gagliardi fatti li avea voluto trar i scudi e minacciatole nella vita. Il generale le disse:

– Non ve gli ha già tolti?

– No, signor no.

– Come avete fatto a non lasciarveli tuore?

Elleno dissero:

– Signore ci siamo diffese e con le mani e con l'unghie e co' denti e col gridare e fatto di maniera che non ce gli ha tolti.

Soggiunse il generale:

– E tu Ricciolina se non avevi l'aiuto della madre ti saresti difesa dalla gagliardia del conte, acciocché non pigliasse la borsa de' denari?

– Signor sì e non ho paura di lui, né lo stimo un bezzo che sono tanto gagliarda come lui, ma non sta però bene che gli uomini vadino nelle case delle povere donne a volerli rubare quello che non è suo.

– Dunque, l'una e l'altra vi sete diffese?

– Signor sì.

– Mi piace che vi siate portate bene; e dove avete la borsa?

– L'ho qui nel seno, disse la Ricciolina.

- Lasciamela vedere, soggiunse il generale.
Subito la giovane se la cavò di seno e lo illustrissimo le disse:
- Contali figliuola se son tutti, che il conte non te n'avesse tolti alcuni.
Ella li contò e trovatigli giusti, disse:
- Signore, ci sono tutti.
Allora il generale, come avedutissimo, vidde la bontà del conte e la malvagità di quelle triste donne e disse:
- Signor conte ripigliate i vostri denari, perché ve gli sete acquistati combattendo; e tu trista e ribalda, se tu ti fossi difesa in quella guisa che hai difeso i denari, egli non t'avrebbe forzata, ma volontariamente ti sei contentata ed avendo acconsentito non sei stata forzata, come falsamente insieme con tua madre hai accusato il conte, il quale, com'è giusto, ha riavuto i suoi 400 scudi. E tu vatene con Dio, che non so che mi tenga ch'io no ti faccia frustrare te e porre in berlina cotesta scellerata vecchia come ben meritate. Avendo il generale pronunciato una così giusta sentenza, cagionò grandissima ammirazione in ciascuno. (Barezzi 1615, 2: ff. 288-292)

En esta gradación ascendente hacia la intromisión cada vez más invasiva, constituye caso aparte el *Gerardo*, con el que, casi cerrando un círculo, Barezzi vuelve a la fidelidad traductora, con excepción de los poemas que, si hasta este momento había dejado en lengua original, ahora vuelve al italiano con resultados no despreciables; casi un 'nuevo' reto y como si sus energías fueran ahora dirigidas no a la adaptación, a la mezcla, al plagio, al disfraz de los textos, sino a la traducción del verso.

Ahora bien, esta mayor fidelidad de su primera prueba traductora, lleva a otras consideraciones: los cambios exteriores, o sea la subdivisión de los capítulos que generalmente afecta las partes narrativas del texto original y las amplificaciones verborreicas de los títulos y subtítulos, así como las modificaciones internas, cuando explicaciones y moralejas se alargan en exceso, ponen en evidencia que Barezzi advirtió los diferentes niveles narrativos presentes en el texto alemán y, poniéndolos de relieve, devuelve en su traducción, consciente o menos que fuera, el significado profundo de la anatomía del Guzmán. Así, a diferencia de buena parte de los traductores (y lectores y críticos) sucesivos que no entendieron o anularon o eliminaron la parte 'moral' en cuanto rompía el flujo de la narración, Barezzi respeta plenamente y restituye en su versión la fórmula narrativa de Alemán enclavjada justo en la indisolubilidad entre 'conseja' y 'consejos':⁸

Mucho te digo que deseo decirte, y mucho dejé de escribir, que te escribo. Haz como leas lo que leyeres y no te rías de la conseja y se te

8 Al Discreto Lector.

pase el consejo; recibe los que te doy y el ánimo con que te los ofrezco: no los echas como barreduras al muladar del olvido. Mira que podrá ser escobilla de precio. Recoge, junta esa tierra, métela en el crisol de la consideración, dale fuego de espíritu, y te aseguro hallarás algún oro que te enriquezca. (Micó 1987, p. 111)

O sea la indisolubilidad entre la historia autobiográfica del pícaro y sus continuas intervenciones morales que, *e contrario*, enseñan el camino recto al discreto lector (o a quien sabrá aprenderlas); indivisibilidad entre narración y sermón; en definitiva, entre *delectare* y *prodesse*. Por lo demás, este envase rico de todo tipo de contenido *utile dulci*, tenía que resultar congenial para las ambiciones editoriales de Barezzi, además de casarse perfectamente con el gusto de la época por la mezcla, la variedad, lo antológico, lo erudito, lo proverbial junto con el entretenimiento y lo *dilettevole* en clave moral y contrarreformista, y de su propia formación y predilección como tipógrafo: en su *corpus* editorial se encuentran de hecho y no por casualidad, obras históricas, enciclopédicas, religiosas pero también mucha producción *novellistica*, incluso burlesca: casi el *Guzmán* reuniera todo esto en un texto único. Así que, si por un lado no parece Barezzi haber cogido el alcance profundo, digamos estrictamente literario, del libro del pícaro habiéndolo interpretado, como dicho, más superficialmente nada más que como una obra miscelánea exitosa, por el otro consigue, a saber si intencionalmente y a pesar de algunas infidelidades (y, como dicho a diferencia de mucha crítica coeva y sucesiva), fijar y entregar en su obra uno de los aspectos ideológicos más importantes sobrentendidos o implícitos en el texto original. Fatalmente, lo que en esta primera traducción barezziana es indudablemente un valor, un enfoque acertado, se vuelve con la sucesivas una 'jaula interpretativa' de la que el traductor italiano no consigue desprenderse: concebidas todas las novelas picarescas provenientes de España como un *corpus* homogéneo, unitario y asimilable, trata el *Lazarillo de Tormes* - que en patria tras el éxito del *Guzmán* había vuelto a estar en auge - y la *Pícara Justina* con la misma aproximación que adoptó para el texto alemaniano, intuyendo correctamente la existencia de un género, pero no reconociendo las profundas diversidades entre las obras de este mismo género.

Esta asimilación de la picaresca española y la función arquetípica del *Guzmán* para Barezzi,⁹ visible ya a partir de la homologación de los títulos (*Vita del Picaro Gusmano d'Alfarace...*, *La Vita di Lazariglio di Tormes...*,

9 Entre las varias ediciones de estos textos es interesante subrayar «l'evoluzione della perizia e anche del gusto del Cremonese» (Aragone 1961, p. 293).

Vita della Picara Giustina Diez...),¹⁰ resulta aún más evidente si tomamos en consideración las *Dedicatorie* de sus traducciones, de las que gradualmente sobresale su mayor consciencia editorial y mayor seguridad personal. Sin olvidar que todas estas eran fórmulas estereotipadas y frecuentísimas en la época, esta gradual toma de posición ya se ve en la dedicatoria de las dos diferentes ediciones: si en 1606 (al Sig. Alessandro Zancani) la obra traducida es solo una

istoria non men piacevole e grave per il soggetto

y

picciol dono che così mi darà occasione che in breve [...] gli venga avanti con cose maggiori, (Barezzi 1615, «Dedicatoria»)

en el primer volumen de 1615 (al Sig. Gabriel Morosini), tras un íncipit bastante pomposo y metafórico, en efecto, así se expresa, incluyendo también un pormenor filológico y un cambio fundamental en la interpretación de la obra ya que reconoce en el frontispicio Guzmán sí como pícaro, pero ahora también, en su cara moral y didascálica, como atalaya de la vida humana («y atríaca de venenos varios para llegar a forjar un hombre perfecto», Micó 1987, parte II, p. 22):

Ora ad uno di questi viaggi m'accingo, dandomi a solcar un così gran mare con la traduzione del picaro Gusmano d'Alfarace; e se la prima navigazione ch'io feci publicandola nel cospetto de' venti ebbe così felice e prospero viaggio, com'è ben noto a ciascuno, molto migliore e più fortunata spero che sia per succedere questa seconda, poichè col riscontro di buono ed ultimo originale l'ho talmente risarcito e perfezionato, che al sicuro col dolce soffiare de' venti della benignità di Vostra Signoria Illustrissima giugnerà, senza patir veruna borasca [...]. Vostra Signoria Illustrissima con la consueta umanità sua accetti lietamente questa mia fatica, che ancorch'ella contenga la vita di un picaro, tiene però ancora nome ed effetti di osservatore della vita umana, e molto vale per saper iscoprire le azioni altrui, scorgendosi in esso una infinità di documenti co' quali non solo si mostra vero maestro della scienza politica e morale, ma insieme insegna il sicuro camino del Cielo. (Barezzi 1615, «Dedicatoria»)

10 «In Barezzi il *Guzmán* [...] svolge con evidenza la funzione di archetipo del genere picaresco. Tale funzione emerge dall'omologazione dei titoli delle tre opere da lui tradotte»; «per Barezzi costituiscono un corpus coeso. Egli dimostra di possedere [...] un fortissimo senso dell'unità di genere delle tre opere che traduce; al punto da attuare, attraverso differenti strategie di scrittura, una forte riduzione della loro radicale eterogeneità» (Masala 2004, pp. 34 y 14).

En el segundo volumen (al Sig. Almore Lombardo) Guzmán es otra vez «diligentissimo osservatore della vita umana» (Barezzi 1615, «Dedicatoria») y en el escrito «Al curioso lettore», además de hacer hincapié en el concepto del *utile dulci*, introduce la noticia de la traducción de una (improbable) tercera parte del *Gusmano* y sobre todo de la *Picara* (Justina), manifestando con evidencia la unidad de su intención y de su proyecto, continuando el mismo hilo editorial y traductor precedente:

Ecco, Lettor carissimo, quella Seconda Parte del Picaro che altra volta ti promisi, leggila, vedila, considerala ed all'altrui spese impara ad aborrire quella vita che seco al fin trae tante infelicitadi. Aspetta la Terza Parte quanto prima, la quale non meno gustosa e profittevole ti sarà di queste altre. Ma che? Me lo scordavo invero, la nostra accortissima Picara all'odore del suo diletissimo Gusmano s'è cominciata ad accomodar all'aria italiana, per poter venir a far mostra di sé abitando in queste nostre contrade. Apparecchia ancor tu la stanza per darle ricetto. Io procuro di darti utile e gusto. (Barezzi 1615, «Al curioso lettore»)

He aquí, en cambio, la *Dedica* del *Picariglio* de 1622 (al Sig. Pietro Zerbina), donde nada parece diferir del *Gusmano*, sino que sigue tejiendo el mismo hilo:

Avendo veduto, da non molti anni in qua, essersi stampata e più e più volte ristampata, la Vita di Lazariglio di Tormes nella favella spagnuola, non solo ne' regni di Spagna e di Portogallo, ma anche nella Fiandra e nell'Italia in vari luoghi, mosso da questo concorso la lessi e ritrovai esser lezione da non essere sprezzata; perché scrivendo egli la sua vita ci avvisa a guardarsi da' molti errori che corrono nella veloce corrente di questo mondo, anzi di questa nostra vita; e sotto la scorza del dire di se stesso iscopre pregiatissimi sentimenti, saggi documenti, sentenze gravi, istorie memorabili, fatti e detti singolari; e mentre discorre e ragiona sovente colpisce taluno che non se ne avede; poscia dà ricordi utili pel ben vivere e ammaestra ciascuno a fuggire i vizi e ad abbracciare strettamente le virtù. Laonde lo giudicai degno d'esser trasportato nell'idioma nostro [...]. (Barezzi 1622, ff. 3-4)

Mientras que en el apartado *A chi legge*, tras parafrasear el *Prólogo* del *Lazarillo*, da noticia también de su plan futuro, citando obras italianas en prensa que luego plagiará en la *Giustina* (Firenzuola):

Che siccome tutte le opere da me tradotte, composte e stampate, vi sono state grate, di profitto e di diletto, così vi riuscirà non meno il presente Picariglio che la terza Parte della Vita del Picaro la quale insieme con le altre due parti et con la Picara Giustina ora si stampano e ben presto

compariranno nelle vostre mani et non molto tardarà anche ad uscire in luce i Consigli de gli Animali e le Bellezze delle Donne. Et appresso Il Petrarquista Prima e Seconda Parte di Nicolò Franco: ove si tratta gli amori del Petrarca, con lettere missive e risponsive et altre cose belle del famoso Firenzuola. (Barezzi 1622, ff. 12-13)

Con la *Picara*, dirigiéndose «A' benigni lettori», se queda siempre en la misma línea, añadiendo una polémica final «perché siamo adesso in un mondo, nel quale vi sono più scimmie che gatti» - que nosotros sabemos ser paradójica - contra quien suele copiar a los demás, consciente por lo tanto de su éxito editorial y de la originalidad de su traducciones:

Gli affari continui che accompagnano la misera vita nostra m'hanno cotanto attorniato ed oppresso gli anni passati che non potendo aver ozio di scrivere sono stato forzato a lasciar imperfetta la cominciata traduzione della *Picara* e mancare a quella promessa che da me già tanto tempo v'era stata fatta. Ora la buona fortuna, quando pareva che non dovessi aver fiato da respirare, m'ha dato tanto di commodità che ho potuto trar a fine la cominciata impresa e donar a voi il compimento del vostro desiderio. Eccovi dunque la *Picara Giustina*: leggetela con quel gusto ch'ella merita, avvertendo di non fermarvi nella guscia solo e nella corteccia, ma penetrare nella midola, che vi riuscirà di gran lunga più soda che nell'esterno non apparisce. Gli versi, che sono ad ogni principio di Capo o di Numero, essendoché servono più a pompa che ad utile, io volontariamente gli ho lasciati nell'esser loro primiero e gli ho posti a' propri luoghi crudi crudi come erano, perché nulla importava il tradurli. Servitevi della mia industria e fra poco aspettate altre composizioni di questa materia, gli nomi delle quali io non v'espongo, perché siamo adesso in un mondo nel quale vi sono più scimmie che gatti. (Barezzi 1624, «A' benigni lettori»)

Finalmente, en el segundo tomo de la *Giustina*, además de auto-reconocerse como 'esforzado' traductor, destaca los mismos conceptos extraídos del *Guzmán*, asimilando la pícaro al pícaro, y no entendiendo por lo tanto, a pesar de haber abarcado la tortuosidad y ambigüedad del texto español, el duelo profundamente paródico que la *Justina* entabla justo con el precedente alemán, y su radical matriz festiva:

Io vi promisi la Seconda Parte di questa Vita nella quale, quanto più ho ritrovato materia gustosa e grave, ma però a me di molta più fatica essendo la sua tela ordita e tessuta sotto ragionamenti coperti ma iscoperti, finti ma veraci, ridicolosi ma sensati, da' quali sono sicuro che (come a me è avvenuto) ne prenderete gusto e ne cavarete grandissimo profitto; e tanto più quanto la bella *Giustina* più s'affatica nell'iscoprire

i suoi mancamenti e palesare le altrui imperfezioni, tanto de' piccioli quanto dei grandi, con che reca ammaestramento a tutti voi di apprendervi al soave ed odorifero licore delle virtù ed a fuggire la feccia amara e fetente de' vizi. Et accioché una tal nuova invenzione di spiegare le azioni umane non vi rendi la nausea, la saggia Picara Giustina di quando in quando ha inestato avvertimenti, avvenimenti, dicerie, istorie, fatti, detti e sentenze non communi, per tanto più svegliare chiunque dorme e svegliati porgerli non piccioli dilette e fruttuosi documenti. (Barezzi 1624, «Ai gentilissimi lettori»)

Nada injertará, en realidad, la «saggia picara Giustina», sino el propio Barezzi que, como dicho, haciéndose escudo de su misma protagonista, multiplicará en este segundo volumen sus decenas de plagios e interpolaciones. Más italiano y boccacesco que español y picaresco - ya que la traducción lineal se vuelve en verdadera *cornice* que rodea las continuas digresiones, pretexto para otras argumentaciones y narraciones, tronco donde se insertan las infinitas ramificaciones - confluirá en este libro todo lo que el lector contemporáneo quería de un texto similar: florilegio de sabiduría popular y erudita, antología de novelas, cuentos, *facezie* y anécdotas, miscelánea de *detti memorabili*, la *Giustina* responderá plenamente al gusto barroco por la desenfrenada *varietas* y al continuo cruce de géneros. Hasta anticipar - y esto sí puede ser una fidelidad devuelta por Barezzi a su fuente - lo que pasará en la misma España y en Europa con la sucesiva picaresca menor, femenina, odepórica, militar...:

i testi divengono contenitori di motti, facezie, detti, proverbi, novelline, citazioni; il gioco è anche scomporre questi materiali, abbinarli e giustapporli per creare l'effetto, e stupire l'ascoltatore con ossimori narrativi e bisticci ingegnosi, veicolati dalla estrema varietà delle forme letterarie prescelte. (Capaldi, Ragone 2001, p. 143)

Y así, citando Asequinolaza, la picaresca llega a ser «un caso muy ilustrativo de la manera en que la incorporación española a los diferentes repertorios acaba dando frutos en la creación de líneas específicas de la ficción europea» (2012, p. 143).

Bibliografía

Fuentes primarias

- Barezzi, Barezzo (trad.) (1606). *Vita del picaro Gusmano d'Alfarace, oservatore della vita humana, descritta da Matteo Alemanno di Siuiglia, et tradotta dalla lingua spagnuola nell'italiana da Barezzo Barezzi cremonese [...]*. Spoleto, Biblioteca Comunale di Spoleto, XVII.H.391.
- Barezzi, Barezzo (trad.) (1615). *Vita del picaro Gusmano d'Alfarace, oservatore della vita humana, descritta da Matteo Alemanno di Siuiglia, et tradotta dalla lingua spagnuola nell'italiana da Barezzo Barezzi cremonese [...]*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 7/107801.
- Barezzi, Barezzo (trad.) (1622). *Il Picariglio Castigliano, cioè la Vita di Lazariglio di Tormes [...] trasportata dalla Spagnuola nell'Italiana favella da Barezzo Barezzi [...]*. Ed. M. Consolata Pangallo. *Artifara*, 3 (luglio-dicembre). URL <http://www.cisi.unito.it/artifara/Rivista3/testi/picariglio2.asp> (2017-05-15).
- Barezzi, Barezzo (trad.) (1624). *Vita della Picara Givstina Diez Regola degli animi licentiosi [...] Et hora trasportata nella favella Italiana da Barezzo Barezzi Cremonese [...]*. Torino, Università degli Studi di Torino, Opal Libri Antichi, URL <https://archive.org/details/imageGXII294Narrativa0pal> (2017-05-15); Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, A-2B8 2C4; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 69C 212.
- Barezzi, Barezzo (trad.) (1625). *Della vita della Picara Givstina Diez, volume secondo, intitolato la Dama Vagante [...] Et hora trasportata nella fauella Italiana da Barezzo Barezzi Cremonese*. Padova, Biblioteca Seminario Vescovile, ROSSA S.3.6 e ROSSA v.1.18.2; Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, A-2I8 2K4.

Fuentes secundarias

- Aragone, Elisa (1961). «Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento». *Rivista di letterature moderne e comparate*, 14, pp. 284-312.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2012). «El lugar de la literatura española». En: Mainer, José Carlos (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. 9. Barcelona: Crítica.
- Capaldi, Donatella; Ragone, Giovanni (2001). «La novella barocca: un percorso europeo». In: *La novella barocca*. Napoli: Liguori, pp. 82-168.
- Cros, Edmond (1971). *Mateo Alemán. Introducción a su vida y a su obra*. Salamanca: Anaya.
- Masala, Maurizio (2004). *Il 'Picariglio Castigliano' di Barezzo Barezzi: Una versione seicentesca del 'Lazarillo de Tormes'*. Roma: Bulzoni.

- Micó, José María (ed.) (1987). *Alemán, Mateo: Guzmán de Alfarache*. 2 vols. Madrid: Cátedra.
- Murillo, Luis Andrés (ed.) (1978). *Cervantes, Miguel de: Don Quijote de la Mancha*. 3 vols. Madrid: Castalia.
- Ventura, Edoardo (2012). «Barezzo Barezzi impostore: la 'sua' Picara Giustina». In: Nider, Valentina (a cura di), *Il Prisma di Proteo: Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII) = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Trento, 5-7 ottobre 2011). Trento: Università degli Studi di Trento, pp. 373-389.
- Ventura, Edoardo (2013). «La Picara Giustina di Barezzo Barezzi». In: Poggi, Giulia; Cappelli, Federica (a cura di), *Oltre la picaresca: intrecci, sviluppi, proiezioni*. Pisa: ETS, pp. 67-85.
- Ventura, Edoardo (a cura di) (2015a). *La 'Pícara Justina' nella versione di Barezzo Barezzi* [online]. Padova: Padova University Press. URL <http://picaragiustina.cab.unipd.it/public/> (2017-05-17).
- Ventura, Edoardo (2015b). «Le novelle 'italiane' del *Guzmán de Alfarache*». In: Carrascón, Guillermo; Simbolotti, Chiara (a cura di), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco. Dall'eredità classica all'immaginario razionalista = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Università degli Studi di Torino, 13-15 maggio 2015). Torino: Academia University Press, pp. 646-653.
- Ventura, Edoardo (2016). «Le traduzioni del *Lazarillo de Tormes*». In: Gregori, Elisa (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi «Traduttori e traduzione nel Rinascimento»* (Accademia galileiana di Scienze, Lettere ed Arti, Padova, 13-16 ottobre 2015). Padova: Cleup, pp. 563-586.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

El lenguaje ascético-místico en el escrito hagiográfico sobre sor María de Jesús Tomellín (el ‘lirio de Puebla’)

Katerina Zatlková
(Univerzita Karlova, Praha, Česká Republika)

Abstract María de Jesús (1582-1637) was one of the most distinguished nuns in colonial Mexico, Puebla de los Ángeles. As prescript by the standards of an exemplary spiritual life, she thoroughly followed the rules of austerity and penitence. Therefore, after her death, she was turned into a candidate for the beatification, even though the process has not yet been concluded. *The Life of the Respectable Nun Sor María de Jesús Tomellín*, written by her Italian hagiographer Félix de Jesús María, served for the mentioned cause. The life of the Conceptionist nun was rooted in the effort of achieving a permanent mystical union with God. This paper focuses on the analysis of the mystical language, especially the rhetorical devices which deal with the category of ‘the ineffable’. The secret of the mystical life is, however, often depicted with symbols and metaphors that are taken from profane erotic imaginary. One of those is the union of pleasure of pain and love in the *herida de amor*, the ‘wound of love’ in the heart of Sor María, which connects her to the symbols of saint Teresa of Ávila and her predecessors.

Sumario 1 Introducción. – 2 La mística y el lenguaje del ‘no-decir’. – 3 El tópico de lo oculto y de lo aparente en el escrito sobre sor María de Jesús. – 4 Conclusiones.

Keywords Language. Mysticism. Asceticism. Mystical symbols. Ineffable language. Experience.

1 Introducción

María de Jesús e Isabel de la Encarnación, entre otras, fueron unas de las religiosas veneradas en la Puebla de los Ángeles. Lograron ser reconocidas, ante todo, por la austeridad de sus vidas, sus obras de penitencia y los encuentros sobrenaturales con Dios. Incluso, a María de Jesús le fue otorgado el nombre alegórico del ‘lirio de Puebla’. Ésta fue además la única religiosa que llegó a ser considerada para la beatificación.

María de Jesús no plasmó la memoria de su experiencia en una autobiografía como lo habían hecho otras de las mujeres místicas. Tenemos una referencia de su vida en el escrito de Agustina de Santa Teresa, quien fue su hermana de celda y la cronista del convento Concepcionista en Puebla.¹ Éste

1 La figura de cronista nace hacia el siglo XVI y su labor se relacionaba con el afán de perseverar la memoria de una orden religiosa de un convento concreto. Se trataba de vidas dignas de veneración que se leían en los refectorios y cuyo propósito era crear y divulgar

fue desarrollado después en el informe del confesor del convento, Miguel Godínez. En la misma época el obispo de Puebla, Juan de Palafox, promovió la causa de la beatificación de la monja mencionada. En este contexto fueron publicados varios textos hagiográficos. El primero fue escrito en 1648 por Francisco Acosta. Destaca la hagiografía del mexicano Francisco Pardo, escrita en 1676, que se basa en el informe de Godínez (cfr. Rubial 1999, p. 168). Más de cien años después, la causa sigue sin concluirse. En 1756 el prelado de Puebla envía otros informes a Roma que se basaban en nuevos milagros que había realizado la monja difunta. En esta época fueron concebidas dos hagiografías romanas, una en 1739 del autor fray José de la Madre de Dios, escrita en italiano, y la otra escrita en castellano (1756) por María Félix de Jesús, cuyo propósito era la exaltación de la ciudad de Puebla, como lo menciona en el prólogo (cfr. Rubial 1999, pp. 192-193).

Todas las obras hagiográficas tenían la finalidad de promover los candidatos en la causa de beatificación, tanto como crear la imagen de santidad, digna de veneración, y, como las *vitae* medievales, eran una representación de una existencia virtuosa y una fuente de milagros y hechos sobrenaturales.

Asimismo estos textos fueron creados en la época en la que los novohispanos estaban en busca de su identidad cultural. Antonio Rubial acuñe el término de la «religiosidad criolla» a través de la cual en los habitantes de la Nueva España crecía el orgullo patrio hacia los personajes venerados, cuyas reliquias santificaban su tierra. Así los novohispanos intentaban promocionar los santos locales y, por ejemplo, los poblanos, cuya ciudad era una de las más importantes, se comparaban en santidad con la capital (cfr. Rubial 1999, p. 61).

Nuestro propósito es estudiar el lenguaje simbólico-místico a través del cual se expresan los fenómenos sobrenaturales que fueron unas de las claves, junto con la austeridad de la vida, en el proceso de la beatificación de sor María. Nos centraremos ante todo en cómo el hagiógrafo plasma la categoría de lo inefable a través de los recursos literarios. Asimismo es indispensable señalar el enlace con la mística femenina anterior tal como la obra de santa Teresa y santa Catalina de Siena.

2 La mística y el lenguaje del ‘no-decir’

Podríamos contemplar la mística como el camino descendiente hacia uno mismo, como la búsqueda de la interiorización. El místico busca, en el encuentro con lo infinito, un modo adecuado de expresarse, ya que lo sobrenatural sobrepasa la palabra. Comunicar lo que la presencia de

modelos a seguir, pero no eran destinados a ser leídos públicamente (cfr. Ramos Medina 2002, p. 414).

Dios provoca en el alma es imposible, por la intensidad del contacto. Se habla, por lo tanto, de la inefabilidad de la experiencia. A pesar de ello el místico «forma incesantes operaciones con las palabras extranjeras» (De Certeau 1993, p. 124). El vocablo *mysticus* en latín significaba la realidad secreta, escondida. A veces se empleaba para referirse a las ceremonias religiosas ocultas. Sin embargo, el uso más común era en relación con el sentido místico de las Sagradas Escrituras (cfr. McGuinn 2006, p. 3).

Si la mística es la mirada al secreto, el escritor místico batalla con la imposibilidad de expresarse. La unión con Dios es el ‘retorno al origen’ que de alguna manera presupone la muerte de la palabra. Ésta se caracteriza por la ausencia de signos. Sería adecuado hablar de comunión en vez de comunicación (cfr. Fernández 1990, p. 289). Se trata, por lo tanto, de una experiencia del límite que va más allá de lo que se puede expresar mediante signos lingüísticos. Por eso, el místico de alguna manera tiente las márgenes del idioma, al intentar expresar lo que carece de significante. El místico sugiere más bien que denota y actualiza los conceptos establecidos (cfr. Baldini 1986, pp. 33-36).

La expresión del místico gira siempre en torno al extremo, al borde entre la muerte de la palabra, del silencio y lo secreto, y entre el afán de expresar su vivencia. El texto para el místico se convierte en el lugar de encuentro con lo infinito (cfr. Dailey 2013, p. 43). Lo que nos interesa es precisamente esa línea entre el silencio absoluto y la comunicación de lo experimentado. Nuestro propósito es estudiar la categoría de lo inefable a partir de su materialización en dos líneas aparentemente opuestas. Lo indecible se materializa textualmente mediante la confirmación de que la vivencia del místico es secreta, elevada, imposible de expresar; es decir tiene su representación en el tópico de lo oculto.

La insuficiencia del lenguaje se puede ver también en la sobrecarga del texto con imágenes y comparaciones que no logran expresar del todo el contenido que sugieren (cfr. Garrido Domínguez 2013, p. 328). Así en la otra línea de lo inefable estaría el tópico de la superficie, de lo aparente, lo cual constituirían las imágenes de los místicos, muchas veces relacionadas con lo erótico y lo corporal.² En el lenguaje, lo oculto y lo aparente se entrelazan, formando así la paradoja de lo inefable.³

2 La mística femenina ha sido relacionada ante todo con la experiencia del cuerpo dado la vinculación de la mujer con lo físico y lo sensual. Uno de los estudios importantes es el Caroline Walker Bynum, según la cual la aparición de lo físico y corporal en el discurso femenino se debe al hecho de que la mujeres no solo estaban relacionadas con la materia, mientras que los hombres se vinculaban con la razón y el espíritu, sino que su labor era la de cuidar el cuerpo: realizaban entierros, cuidaban de los enfermos, amamantaban a sus hijos, etc. (cfr. Walker Bynum 1992, p. 186).

3 Estas dos líneas del análisis son paralelas con dos posibles vías de acceder a Dios en el itinerario místico: *cataphasis* y *apophasis*. Estos dos términos fueron acuñados por Dionisio Aeropagita, quien fue asimismo el primero en usar el vocablo ‘teología mística’. El primero

3 El tópico de lo oculto y de lo aparente en el escrito sobre sor María de Jesús

El núcleo de la mística es la experiencia directa con Dios (cfr. Andrés Martín 1996, p. 3). Aquella se realiza mediante tres pasos, o si se quiere vías: la purgativa, iluminativa y unitiva. Para el estudio del lenguaje nos interesaría ante todo la segunda, ya que es allí donde el sujeto experimenta el primer contacto sobrenatural con Dios. La unión puede iniciarse solamente con la conciencia de sí mismo y de que Dios habita en lo profundo del individuo. Santa Catalina de Siena dice que el sujeto «se aposenta en la celda del conocimiento de sí misma y se habitúa a ella para mejor entender la bondad de Dios» (Catalina de Siena 1996, p. 55). El misticismo se realiza en la simbiosis entre la actividad del sujeto y la gracia sobrenatural.

Así María Félix de Jesús describe la comunión con Dios que se desarrolla en la medida en que la monja busca la intimidad con lo infinito: «No perdió el ánimo la fervorosa virgen, antes aumentó los deseos a más oculta soledad, buscando en el retiro de su corazón, en que está el reino de los cielos, dónde esconderse aún a sí misma» (1756, p. 17). El místico debe retirarse a la soledad. Ésta imagen nos hace pensar en los ermitaños que se alejaban del ruido para reposar a solas con Dios. El desierto místico es el centro del alma donde el místico se retira. Esta imagen evoca las séptimas moradas teresianas en las que el alma llega a la unión plena con Cristo.⁴ El sujeto «debe tener en el alma una estancia adonde sólo su Majestad mora» (Teresa de Jesús 2006a, p. 567). Esta idea de interiorización encuentra su precursor en el movimiento del *devotio moderna* que se desarrolla ante todo en los países nórdicos de Europa. Una obra clásica relacionada con él es la *Imitación de Cristo*, leída por la santa escritora.

Aparte de la soledad, el místico tiene que guardar el reverendísimo silencio al recibir los secretos celestes. Por eso María Félix de Jesús explica que la religiosa «fue extremadamente cuidadosa en esconder en el más profundo silencio los altos sacramentos del gran rey» (1756, p. 18). El tópico de lo oculto se presenta como lo secreto y lo misterioso que debe guardarse en la intimidad del corazón. Aquí, sin embargo, más que de

se refiere al decir lo que Dios es y cómo se manifiesta en la creación. Uno de sus representantes es san Bernardo, cuyo lenguaje está lleno de imágenes sensuales en relación con lo infinito. Por otro lado, lo apofático no enseña que Dios está más allá de todo lo creado y, para llegar a la unión, el místico debe deshacerse del lenguaje (cfr. McGuinn 2006, pp. 281-282). Por ejemplo, en el imaginario de santa Teresa, *apophasis* brota de la desconfianza ante la experiencia sensorial. Uno de los motivos relacionados con la vía apofática sería el recogimiento que santa Teresa heredó de Francisco de Osuna (cfr. Mujica 2001, p. 742). Al mismo tiempo santa Teresa es relacionada con la 'mística de la luz', al emplear las imágenes luminosas, la mística abulense va por el camino catafático. Aunque esas imágenes no logran expresar del todo el contenido infinito.

4 Santa Teresa la describe también mediante el símbolo del matrimonio.

la imposibilidad de comunicar la experiencia podríamos hablar de la prohibición de comunicarla a los no iniciados. Asimismo, callarse al mundo significa abrirse a la comunicación con Dios. No es el vacío sino que se trata del silencio elocuente. San Juan de la Cruz lo describe al emplear el símbolo de la «música callada». Lo inefable se manifiesta a través de la carencia de palabras, de signos lingüísticos. No obstante, la experiencia auditiva (el oxímoron) hace revivir la vivencia del yo, inmerso en el infinito (cfr. Lara Garrido 1995, p. 128). En el tópico de lo oculto se deja percibir todo lo que se calla en lo secreto del alma.

Lo oculto y lo aparente (la superficie) están entrelazados. Al 'discurso' del silencio lo siguen las imágenes desbordantes del éxtasis místico que se define tradicionalmente como la «suspensión de sentidos» que se debe a la «intensidad de la contemplación» (Cilveti 1974, p. 21). El hagiógrafo lo describe mediante la metáfora del abrazo nupcial entre Cristo y su esposa: «Arrebátola una sobrenatural vehemencia, dejándola entre los brazos del Amado con suavísimo éxtasis» (Félix de Jesús 1756, p. 18). La representación de la unión como el amor entre cónyuges es el denominador común de la mística nupcial, que adopta la esencia del matrimonio como el *communio* de dos sujetos (cfr. Rougemont 2006, p. 71). Este imaginario, proveniente del *Cantar de los cantares*, aparece también, por ejemplo, en la poesía sanjuanista. El poeta describe a la amada que reposa «sobre los dulces brazos del Amado» (Juan de la Cruz 2017, p. 14).

María Félix de Jesús crea un oxímoron al hablar del éxtasis suavísimo y vehemencia. La unión es, por un lado, una experiencia suave e íntima, pero a la vez está relacionada con la pasión y, en cierto sentido, con la agresividad; el significado que oculta la palabra «vehemencia». Esto se ve potenciado por la descripción de cómo la monja recibe los estigmas (es decir una lesión sobrenatural). El hagiógrafo lo describe mediante una paradoja: «La misma mano, que causó la herida, era la única para sanarla» (Félix de Jesús 1756, p. 18). Cristo-amado es el médico, pero a la vez es quien le causa el dolor sobrenatural. Al mismo tiempo, la «herida de amor» está presente en el *Cantar de los cantares*. Orígenes habla en este sentido de «una especie de drama de amor» (Orígenes 2007, p. 224). El símbolo de la herida y la paradoja del placer-sufrimiento están relacionados con el imaginario del amor cortés. Las imágenes, tales como el 'dardo que hiere sin matar', el 'rpto de amor' y el 'corazón robado', remiten a la idea del amor como la enfermedad, la locura y el sufrimiento (cfr. Rougemont 2006, p. 164).

La experiencia de transverberación, en la que el corazón de Teresa es atravesado por un dardo, produce en la escritora un dolor inmenso, pero al mismo tiempo la percibe como una vivencia tan suave «que no hay que desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios» (Teresa de Jesús 2006b, p. 158). Según Baldini, emplear paradojas significa confirmar de una manera indirecta el principio de la inefabilidad, ya que hablar sobre Dios en términos humanos es imposible (cfr. Baldini 1986, p. 50).

De esta manera parece que la paradoja de la experiencia placentera pero dolorosa, que se manifiesta en imágenes que evocan lo sensorial, no es nada más que la otra moneda de lo inefable. El tópico de lo aparente y lo desbordante vuelven la atención, no a la superficie, sino al misterio de lo inefable.

El dolor y el placer tienen otra representación en el símbolo del corazón, en el caso de la hagiografía sobre María de Jesús, se trata del 'corazón robado' por Cristo:

Entróla Jesucristo la mano por el interno del pecho, a cuyo suave contacto se estremeció con amorosos latidos su corazón, que se hubiera arrancado por sí mismo, para ponerse en las manos de su dueño, si este no lo hubiera querido sacar por sus propias manos: con ellas se purificó más que un oro, y selló después con su reales armas, que son la Cruz, la que quedó señalada, y distinguida de color blanco. (Félix de Jesús 1756, p. 244)

En primer lugar, este pasaje tiene un enlace con el imaginario de la mística nupcial y al mismo tiempo se vincula con el amor cortesano. Aparece aquí el motivo del 'corazón robado' y 'la herida'. A diferencia de éste, la monja es el trovador que canta las penas de su amor, y Cristo es *midons* y el dueño de la religiosa.

La batalla alegórica entre Cristo y la monja continúa diciendo que:

Apenas se dejaba vencer la favorecida esposa, para aceptar la restitución de su corazón, pues no hallaba derecho a ella, ni por perdido, ni por robado, porque estaba bien hallado en las manos de quien era su legítimo dueño. Recibióle al fin como prestado, habiéndola manifestado el Señor una cerradura en su mismo corazón con la correspondiente llave, la cual entregó a su piadosísimo Esposo. (Félix de Jesús 1756, p. 244)

Con esta llave Cristo abría «frecuentemente la entrada al corazón de su elegida esposa» (p. 244). La posesión de los favores amorosos se ve subrayada por el empleo alegórico de la llave que estaba asociada con la autoridad. Esta imagen se basa en la otorgación de la llave del Paraíso que Cristo dio a san Pedro. Es también un objeto doméstico y símbolo de la casa. Por último, se emplea para simbolizar la entrada a una vida nueva (cfr. Úzquiza Ruiz 2012, p. 173). La llave del corazón apunta, por un lado, a la autoridad de Cristo, quien es el dueño de la monja. Es el símbolo de la posesión y con ello del rendimiento. Éste señala cierta pasividad relacionada con el estado místico. Es a la vez el símbolo de la casa, lo cual se refiere a la intimidad en la que vivía la monja con Cristo. Por último, es la transformación, la entrada a la vida nueva, que acompaña la unión mística.

La renovación está enfatizada por la purificación y el símbolo del oro

y el color blanco. De hecho, el blanco es tradicionalmente asociado con lo dorado, y éste con la deidad. En el *Apocalipsis*, el blanco es el color del vestido de quienes se han lavado en la sangre del Cordero (cfr. Cirlot 1992, p. 101). El oro se asemeja con la luz solar, y por consiguiente, con la inteligencia divina. Por eso, simboliza todo lo superior (cfr. Cirlot 1992, p. 344). Así, el color dorado podría relacionarse con Dios y su actividad en el corazón de María. Es purificado como el oro y por eso se acerca a la imagen de Cristo. El blanco, el símbolo de la pureza, intensifica aún más esta idea.

Asimismo la idea de la apertura en el corazón recuerda la transverberación de santa Teresa: «Viale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón algunas veces y me llegava a las entrañas. Al sacarla me parecía las llevara consigo, y me dejava toda abrasada en amor grande de Dios» (Teresa de Jesús 2006b, p. 158).⁵ Parece que María Félix de Jesús subraya más la idea de que Cristo es el dueño, en cuya posesión está sor María. A la vez enfatiza la idea del corazón como la casa, morada, en la que Cristo habita. Teresa hace hincapié en el entrelazamiento entre la experiencia placentera y el dolor. En este caso se podría decir que la descripción de la santa escritora está enraizada más en el registro sensorial, el toque y el gusto, mientras que la de sor María en la connotación de la familiaridad y su contraste con la autoridad.

4 Conclusiones

La mística es una experiencia del límite. Es lo que podríamos llamar «la descripción en ausencia» ya que el significado trasciende infinitamente lo que se puede manifestar mediante palabras (Valente 2004, p. 192). La experiencia del escritor es dominada por lo inefable y por aquel silencio elocuente que transmite más que los signos lingüísticos. Siendo así la vivencia mística de lo inefable forma dos líneas: el tópico de lo oculto y de lo aparente. Por un lado, el hagiógrafo describe a sor María, retirada en la celda de su corazón, donde habita Cristo. El discurso de lo oculto es dominado por palabras como el silencio, la soledad, el retiro, la intimidad.

5 Santa Teresa no es la única en emplear esta imagen. Félix de Jesús María podía tener en la mente muchas escritoras místicas más. Mencionemos el caso de santa Gertrudis que emplea la imagen del intercambio de corazones. Uno de sus promotores fervorosos en la Península fue Diego de Yepes, el hagiógrafo de santa Teresa (cfr. Bieñko de Peralta, Rubial 2003, pp. 8-9). Así, en la *Vida* sobre Teresa, escrita por Francisco Ribera, aparece una comparación entre la transverberación de la mística española y la de santa Gertrudis: «La misma santa Gertrudis, vio a Cristo, nuestro Señor, con una saeta de oro en la mano, con que la pasó el corazón, y se le hirió de manera que nunca tornó a la sanidad primera» (Ribera 1590, p. 76).

Pero al otro lado de la frontera aparecen imágenes que tienen que ver con lo aparente, lo sensorial y la superficie. Así, la monja es 'abrazada' y 'herida' por Cristo. Él es el dueño de su corazón que lo atraviesa y cierra con una llave. Todas estas imágenes alegóricas evocan la experiencia sensorial (placer y dolor) y al mismo tiempo tienen una larga tradición literaria: el amor cortés, la simbología de los colores, la transverberación mística.

Por último, lo aparente forma una sola entidad con lo oculto. Las metáforas sensoriales se acercan una y otra vez al misterio de la experiencia, a la unión mística con Dios. Rozan el límite de la expresión y se aproximan al contenido de lo que comunican, sin agotarlo nunca.

Bibliografía

- Andrés Martín, Melquíades (1996). *Los místicos de la Edad de Oro en España y América*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Baldini, Massimo (1986). *Il linguaggio dei mistici*. Brescia: Queriniana.
- Bieňko de Peralta, Doris; Rubial, Antonio (2003). «La más amada de Cristo». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 83, pp. 5-54.
- Catalina de Siena (1996). *El diálogo*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Cilveti, Ángel (1974). *Introducción a la mística española*. Madrid: Gredos.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Dailey, Patricia (2013). *Promised Bodies: Time, Language, and Corporeality in Medieval Women's Mystical Texts*. New York: Columbia University Press.
- De Certeau, Michel (1993). *La fábula mística: siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana.
- Félix de Jesús, María (1756). *Vida, virtudes, y dones sobrenaturales de la Ven. sierva de Dios sor Maria de Jesus*. Roma: Joseph y Phelipe de Ross.
- Fernández, James (1990). «La Vida de Teresa de Jesús y la salvación del discurso». *Modern Language Notes*, 105 (2), pp. 283-302.
- Garrido Domínguez, Antonio (2013). «Lo inefable o la experiencia del límite». *Revista Signa*, 22, pp. 317-331.
- Juan de la Cruz (2017). *El Cántico espiritual*. Barcelona: Créditos.
- Lara Garrido, José (1995). «La primacía de la palabra como música y memoria en San Juan de la Cruz». En: Valente, José Ángel; Lara Garrido, José (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, pp. 123-152.
- McGinn, Bernard (2006). *Christian mysticism*. New York: The Modern Library.
- Mujica, Barbara (2001). «Beyond Image: the Apophatic-kataphatic Dialectic in Teresa de Avila». *Hispania*, 84 (4), pp. 741-748.

- Orígenes (2007). *Comentario al 'Cantar de los Cantares'*. Madrid: Ciudad Nueva.
- Ramos Medina, Manuel (2002). «Los cronistas de monjas: la traducción masculina de una experiencia ajena». En: Chang-Rodríguez, Raquel (ed.), *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, vol. 2. México: Siglo XXI, pp. 411-428.
- Rougemont, Denis (2006). *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairos.
- Rubial, Antonio (1999). *La santidad controvertida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Teresa de Jesús (2006a). *Moradas del castillo interior*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Teresa de Jesús (2006b). *Libro de la vida*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Valente, José Ángel (2004). *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Úzquiza Ruiz, Teodoro (2012). *Símbolos del arte cristiano*. Burgos: Sembrar.
- Walker Bynum, Caroline (1992). *Fragmentation and Redemption*. New York: Zone Books.

3.5 Comunicaciones

Varia

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Cea Tesa: dinastía de impresores (1588-1703) Una sociología de la edición

Carlos Collantes Sánchez
(Universidad de Córdoba, España)

Abstract The press of the Cea-Tesa family was one of the oldest and most prestigious of Córdoba. This family of printers developed their work over three generations, becoming one of the most prominent presses in the Spanish Golden Age. Their presses printed and distributed 125 works of all kinds of subjects, from religion to history, medicine and poetry. Among the titles published included some as valuable as the *Rimas* of Antonio de Paredes and *Varias Rimas* of Miguel Colodrero Villalobos. The aim of this bibliographical study is to examine the sociological impact the family had all the works that coming out of the press of Cea-Tesa and contextualize their impact taking into account the editorial traditions of the city.

Sumario 1 Semblanza de la familia Cea Tesa. – 2 Producción. – 3 Recepción.

Keywords Publisher. Córdoba. Sociology. Cea Tesa. Bibliography.

1 Semblanza de la familia Cea Tesa

La familia de impresores Cea Tesa fue la dinastía más longeva que desarrolló el arte tipográfico en la ciudad de Córdoba. Sus trabajos abarcaron desde 1588 hasta 1703. Durante esos 115 años llegaron a trabajar cinco miembros de la familia, de forma consecutiva, abarcando desde el final del período áureo de las letras hasta el inicio del siglo XVIII. Un estudio en profundidad de la imprenta más prolífica de la ciudad nos marca las líneas y trayectorias sobre la producción, recepción e interpretación de la literatura cordobesa en un hito temporal tan importante.

Consideramos este arco cronológico de estudio como una de las etapas históricas iniciales en el devenir tipográfico cordobés, ya que es en este tiempo cuando la imprenta despunta y se diferencia de la proximidad de otras más influyentes, conformando su propio carácter. Siguiendo las palabras de Hipólito Escolar (1993, p. 11), la aparición de la imprenta se debió a una iniciativa aventurera empresarial que pretendía colmar antes intereses pecuniarios que inquietudes culturales. Por lo tanto, al tratarse de intereses comerciales, como pasa en la actualidad con cualquier iniciativa

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-87 | Submission 2015-07-20 | Acceptance 2016-06-15
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

empresarial, las primeras imprentas se instalaban en ciudades boyantes económica y culturalmente. Ciudades cercanas a estos prósperos núcleos urbanos tardaron más en desarrollar su arte tipográfico. Este fue el caso de la ciudad de Córdoba, que se vio ensombrecida por la presencia de dos ciudades como Sevilla y Granada, que atraían a los mejores actores en la escena tipográfica, tanto a impresores como a escritores.

La instauración de este tejido empresarial en estas ciudades tuvo como consecuencia que la imprenta cordobesa repuntara más tarde en el tiempo. Una muestra de ello es que cuando la ciudad de Córdoba tuvo la necesidad de tener una imprenta permanente instalada para cubrir las necesidades letradas, principalmente religiosas, fueron tipógrafos hispalenses los que ocuparon ese vacío. Como muestra tenemos el caso de Simón Carpintero en 1561, que surtió su imprenta con tipos y materiales provenientes de la ciudad hispalense o el de Juan Bautista Escudero, llamado de forma expresa para que imprimiese en Córdoba *Missale Ecclesiae Cordubensis* (cfr. Valdenebro y Cisneros 1900, pp. XV-XVI). Diferente fue el caso, aunque de mayor relevancia, de Gabriel Ramos Bejarano que estableció su imprenta en Córdoba en la colación de Santo Domingo en 1594, trasladándose posteriormente a Sevilla en 1609, quién sabe si llamado por este auge del que hablamos.

La familia de los Cea, de rancio abolengo, entre la que se cuentan muchos caballeros veinticuatro, tuvo solar en la casa del Indiano.¹ Según cuenta el historiador Teodomiro Ramírez de Arellano (1873, 3: p. 277), el primer Cea que hubo en la ciudad fue D. Juan de Cea, caballero que acompañó a Fernando III 'el Santo' en la toma de Córdoba. Tuvo ilustres descendientes que participaron en el gobierno de la ciudad.

De esta estirpe procede Francisco de Cea, quien en 1588 imprime la primera obra en la imprenta familiar ubicada en la calle al Alamilo (Valdenebro y Cisneros 1900, p. XVIII), escrita por Ambrosio de Morales, cronista real (*Declaración con certidumbre por averiguación de Historia para la Santa Iglesia de Santiago de Galicia...*). Su última impresión data de 1620, contabilizando 25 obras en su haber.² Le sucedieron sus hijos, Manuel de Cea Tesa del que solo conocemos la impresión de un pliego de relaciones de sucesos en 1616, y Salvador de Cea Tesa, uno de los tipógrafos más prolíficos de Córdoba en la era de la imprenta manual. Su primera obra la imprimió en 1619 y la última en 1660, haciendo un total de 92, sin contar las escasas obras que imprimió en Sevilla en 1654. Al año siguiente aparece la obra de Francisco Pérez de Mesa, *Breve tratado*

1 Llamada así por uno de sus últimos inquilinos, Don Juan Cosme de Paniagua, que moró en la misma antes de marcharse muchos años a América.

2 No hay que confundir a este impresor con su homónimo que ejercía en Salamanca por aquellos años. Según Valdenebro, el impresor salmantino, que también actuó en Sevilla, murió en 1613, dato que nos lleva a la improbabilidad que fuesen la misma persona.

y importante para desengaño de algunos espirituales, con la indicación de «que esté en gloria». Tras la muerte de este, encontramos obras realizadas por su sucesor, el cual se mantuvo en el anonimato. De este sucesor de Salvador de Cea Tesa hallamos 11 obras. El último descendiente de la dinastía de tipógrafos fue el licenciado Francisco Antonio de Cea Paniagua, que desarrolló su labor en la calle del Pilero.³

Para la realización de este trabajo hemos recurrido a una gran cantidad de catálogos y bibliografías, pero nuestras fuentes primarias han sido el ya citado *Ensayo bibliográfico* de Valdenebro y *el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*.⁴ Hemos continuado con la metodología desarrollada en el trabajo presentado en el congreso de la Asociación Española de Bibliografía, en diciembre de 2013, con título *La poesía en el catálogo de Valdenebro (1650-1750): De la tipobibliografía a la bibliografía como sociología* (Collantes Sánchez 2016). La segmentación cronológica del trabajo se corresponde con la fecha de inicio y fin de la labor de cada miembro de la familia de impresores, como veremos más adelante.

2 Producción

Ya indiqué que la producción de la familia Cea es muy relevante en el panorama cordobés por la entidad de las obras que imprime y por su cantidad. Hemos contabilizado un total de 260 obras impresas en Córdoba entre 1588 y 1703, producidas por 15 imprentas diferentes que trabajaron no de forma simultánea durante esos 115 años.⁵ El 53% de estas obras salieron del taller tipográfico de la familia Cea.

Si segmentamos estos datos de forma cronológica apreciamos que durante ese período, la familia Cea ha predominado en lo que al mercado editorial se refiere. En los años que van desde 1588 hasta 1618 solo la imprenta de Andrés Barrera (y su viuda, Lucía de Leerie) con 27 obras superaron en número de obras producidas por Francisco de Cea. Muy atrás quedaba la producción de Diego Galván y Gabriel Ramos Bejarano.

³ Actualmente calle Mateo Inurria, que, coincidencia o no, fue la persona encargada de restaurar la Casa del Indiano, antes de los Ceas, ya mencionada.

⁴ Los datos mostrados no son definitivos ya que aún no hemos concluido la investigación y siguen apareciendo impresos de la familia Cea Tesa. Mostramos los datos que tenemos hasta la fecha, sin que la inclusión de nuevos registros afecte de forma cuantitativa a los resultados del trabajo.

⁵ Datos obtenidos del *Ensayo bibliográfico* de Valdenebro (1900).

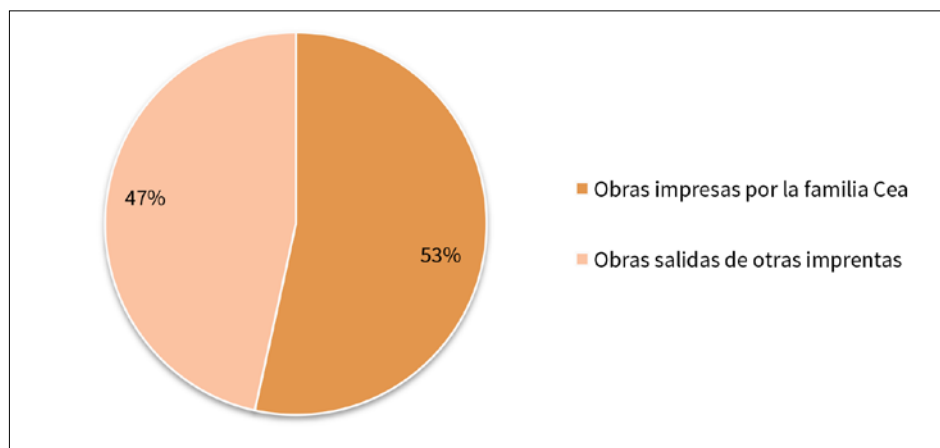


Gráfico 1. Total de empresas en Córdoba (1588-1703)

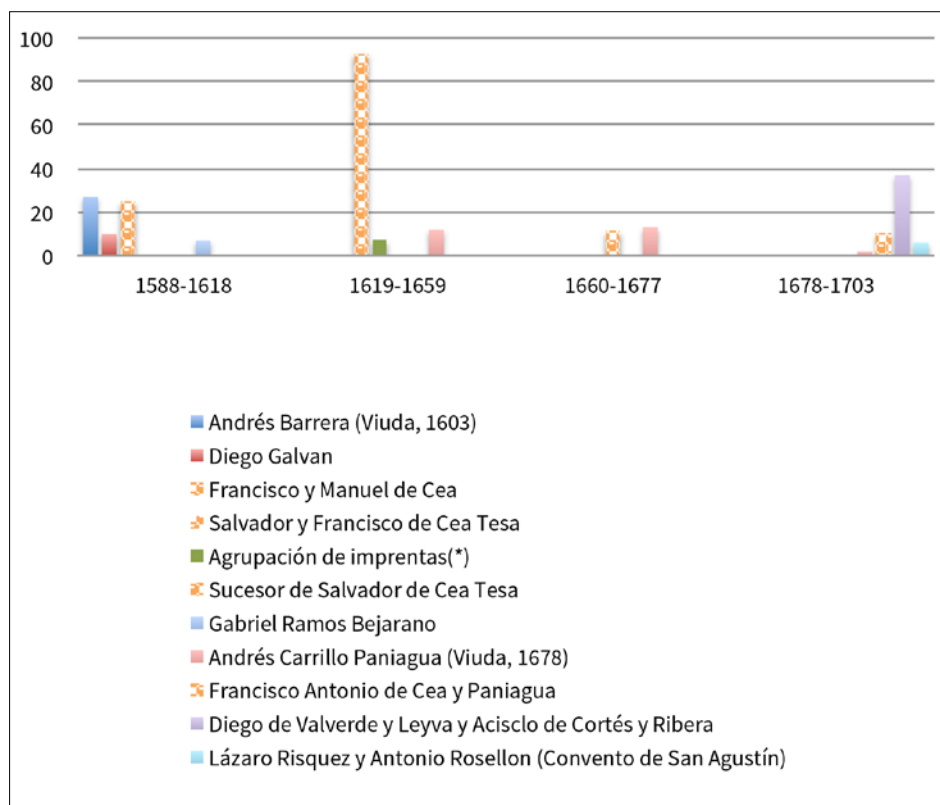


Gráfico 2. Distribución cronológica de obras impresas en Córdoba (1588-1703)

* Imprentas con una producción inferior a tres impresos

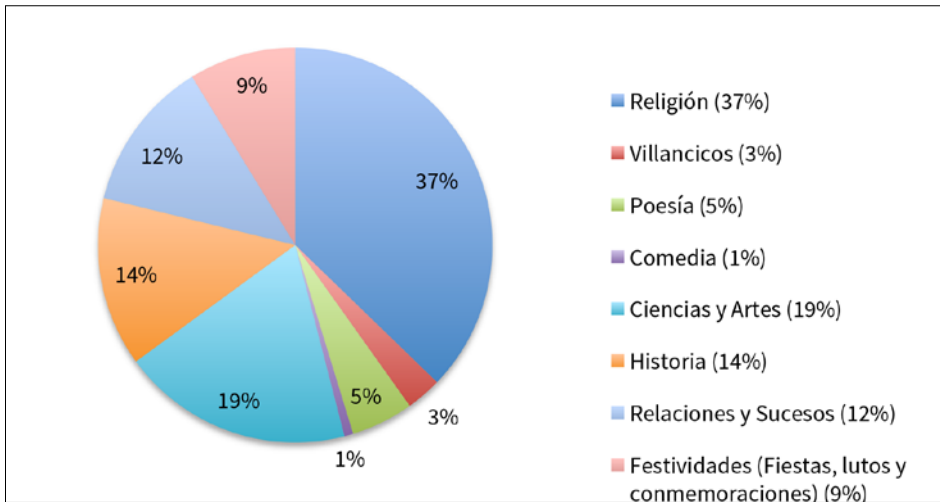


Gráfico 3. Obras segmentadas por materias de la familia Cea

El siguiente lapso de tiempo de 40 años (1619-1659), la supremacía de los Cea, siendo su cabeza visible Salvador, era abrumadora. Produjeron 92 obras mientras que las otras 7 imprentas que actuaron en dicho período suman un total de 20 obras. Tras la muerte de Salvador de Cea, la producción familiar decreció a la par que lo hizo la imprenta en Córdoba en general. Solo Andrés Carrillo Paniagua y su viuda mantuvieron posteriormente su nivel de producción. El estancamiento que se produjo se superó en el siguiente tramo temporal que acotamos, desde 1678-1703, fecha en la que aparece la última obra impresa por algún miembro de la dinastía Cea. En dicho tramo florecen nuevas imprentas como la del Convento de San Agustín o una mucho más productiva y longeva como fue la asociación de dos jóvenes impresores, Diego de Valverde y Leiva y Acisclo de Cortes Ribera. Esta asociación imprimió 37 obras en este período y fue la primera vez que la familia de los Cea perdía la hegemonía de producción, y por lo tanto se entiende también que del comercio, desde la fundación de su imprenta. Valdenebro tenía la teoría de que estos impresores se hicieron con los materiales e imprenta de Francisco Antonio de Cea y Paniagua, terminando así la tradición tipográfica familiar.

Este acercamiento a la producción editorial impresa debe ser entendido desde un punto de vista relativo en lo que a trabajo de imprenta se refiere. Si recordamos el primer dato que hemos suministrado, la imprenta de la familia Cea ha impreso más de la mitad del total de las obras producidas en el período delimitado, pero si realmente calculamos la unidad mínima de trabajo diaria en una imprenta, el pliego, vemos que estas diferencias

se reducen considerablemente. Aplicando el cálculo a las imprentas más destacadas de esos años hemos obtenido que anualmente no es la imprenta de Salvador de Cea Tesa, como podría parecer, la que más pliegos imprimió al año, sino que fue la asociación tipográfica de Diego de Valverde y Acisclo Cortés, con 40 pliegos anuales. Les siguió Andrés Barrera y su viuda, Lucía de Leerie, con 38,7 pliegos mientras que la imprenta de Salvador de Cea producía de media 30,8 pliegos.

Tabla 1. Producción anual de pliegos impresos

Imprenta	Nº total de pliegos	Años activos	Pliegos al año
Andrés Barrera (Viuda, 1603)	1277	33	38,7
Salvador de Cea Tesa	1262,5	41	30,8
Diego de Valverde y Leyva y Acisclo de Cortés y Ribera	767,5	19	40
Andrés Carrillo Paniagua (Viuda, 1678)	200	44	4,5

Siguiendo la propuesta de Jaime Moll que en una imprenta media (tanto de operarios como de fondos) se podía imprimir un pliego al día con una jornada (o tirada diaria) de 1.500 pliegos, la imprenta de los Cea nos da una media pobre en lo que a producción tipográfica se refiere, lo que hace pensar en la falta de medios y operarios de las imprentas, o desde otro prisma, una falta de demanda y mercado.

Continuando con el estudio cuantitativo vemos la segregación por materias de la producción editorial de la familia Cea. Hemos optado por crear 8 categorías diferentes siguiendo la metodología de la investigación antes citada. Estas materias son Religión, Villancicos, Comedias, Poesía, Historia, Ciencias y Artes, Relación y Sucesos y Festividades. Mención aparte merecen unas obras que por su naturaleza no se adecuaban a ninguna de las clases mostradas y las hemos unido bajo el marbete de Varios. Hemos separado las obras religiosas de los villancicos. Estos últimos están pensados para las celebraciones litúrgicas, con una pragmática y forma específica de composición. Además, vemos en los villancicos una mecánica editorial de amplia difusión y regularidad que hacen que se puedan encasillar en un género o subgénero específico de poesía. Todas estas características hacen patente las diferencias con tratados religiosos, sermones o ejercicios confesionales. De igual forma deslindamos de la Historia las Relaciones y Sucesos (en su mayoría pliegos sueltos) por la diferencia de rigor y la densidad de las obras de historia respecto a las demás. Entendemos el campo de Ciencias y Artes como los coetáneos lo hacían, incluyendo Medicina, Astrología, Lengua, etc. Las Festividades se pueden entender como actos públicos que dependan de un factor colectivo y que muestran una puesta en escena, así tendrían cabida fiestas en conmemoración de santos, nacimientos, lutos, etc.

De esta forma observamos que las obras de temática religiosa son las más abundantes (37%), seguidas de las obras de Ciencias y Artes (19%). Las obras de poesía, villancicos y comedias son las que menos abundan, con 5, 3 y 1% respectivamente. El predominio de las obras religiosas respecto a los demás grupos es habitual en las demás imprentas a lo largo del siglo XVII, ya que la Iglesia fue tanto el principal consumidor de texto impreso como también su cliente más habitual. No olvidemos que el papel de las imprentas manuales, sobre todo aquellas limitadas económicamente, ejercían principalmente como multiplicadores de textos por encargos, lejos aún de tener un rol editorial como productores de obras por iniciativa propia.

Tal vez, los libros más relevantes los encontramos en las demás materias. Dentro de la categoría de Ciencias y Artes destacamos la obra de Francisco de Castro, *De Arte Rhetorica*, impresa por Francisco de Cea en 1611 o la de Juan Páez de Valenzuela con su obra *Nuevo estilo y formulario de escribir cartas misivas y responder a ellas* de Salvador de Cea Tesa en 1630. Junto a ellas hay una cantidad considerable de obras y tratados médicos.

Solo hemos contabilizado una obra teatral impresa por Francisco de Cea en 1613, titulada *Quatro comedias de diversos autores*. No abundaron las comedias impresas en esos años en Córdoba, por lo que nos parece digno de mención. Las cuatro comedias contenidas recopiladas por Antonio Sánchez son: *Los Jacintos* y *Celoso de sí mismo* y *El lacayo fingido* de Lope de Vega y *Las burlas y enredos de Benito* y *Las firmezas de Isabela* escrita por Luis de Góngora.

Esta fue la primera impresión de la comedia de Góngora y merece la pena meditar sobre su publicación. Siguiendo el estudio introductorio a la edición de *Las firmezas de Isabela*, de Robert Jammes (1984), nos hacemos a la idea de la dificultad de la comedia, más lírica que dramática y su distanciamiento con el 'teatro nuevo' propuesto por Lope. Estos dos motivos podrían ser suficientes para desaconsejar un riesgo editorial, pero lejos de no publicarse la obra, esta se edita en formato 8º, ideal para obras de mucha difusión, que buscan un público más amplio. Debido a una posible vinculación del autor con la imprenta, por su ubicación, fecha y lugar de publicación, pensamos en una probable voluntariedad de Góngora en publicar esa obra, como una forma diferente de teatro respecto al propuesto por Lope ante un público más receptivo del que pudiera tener en la corte. Estas consideraciones anteriores no fueron óbice para el reconocimiento de la obra, ya que esta fue reimpressa posteriormente en Madrid en 1617 a costa de Juan Berrillo (en el mismo formato de faltriguera).

El responsable principal de la producción de obras de poesía fue Salvador de Cea Tesa. De las 7 obras de poesía salidas de la prensa de los Cea, dos obras fueron estampadas por Francisco de Cea: un pliego de poesía religiosa escrito por Beatriz de Aguilar y la exitosa obra *Historia del muy valeroso caballero el Cid Ruy Díaz de Vivar*, escrita por Juan de



Figura 1. Portada de *Quatro comedias de diversos autores*, 1613

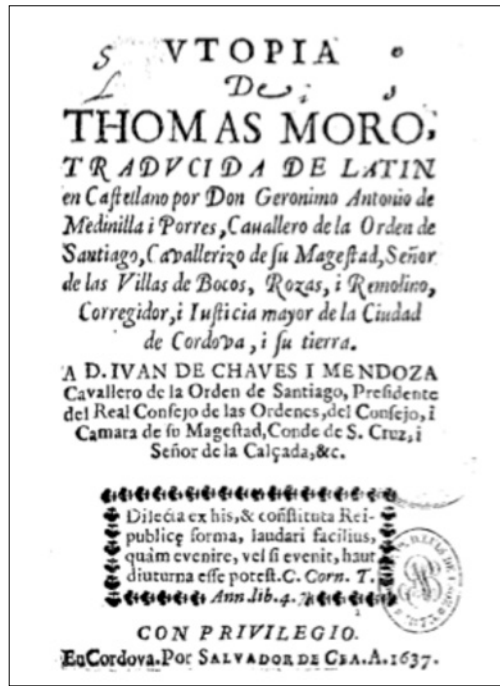


Figura 2. Portada de *Utopía*, 1637

Escobar y reeditada en multitud de lugares a los lo largo de los años.⁶ De entre las otras 5 obras que fueron impresas por Salvador de Cea Tesa, destacamos los libros de Antonio de Paredes, *Rimas*, en 8º, y el de Miguel de Colodrero Villalobos, *Varias rimas*, en formato 4º.

Para profundizar en el papel de la poesía en la imprenta cordobesa durante esos años, y el protagonismo ejercido por Salvador de Cea, remito al capítulo de Pedro Ruiz (2001, pp. 85-109). De estas dos últimas obras destacamos que fueron aprobadas por Lope de Vega aportando, además, un soneto al libro de Colodrero. La relación como aprobador de Lope de Vega con la imprenta cordobesa y más en concreto con la familia Cea no solo se limita a estas obras, también aprobó la obra *Panegírico por la poesía* impresa en Montilla y la obra antes citada *Nuevo estilo y formulario de escribir cartas misivas y responder a ellas* impresa por Salvador de Cea (cfr. Florentino Zamora, 1941).

6 De esta obra no hemos conseguido localizar ejemplares.

Otras de las materias principales sobre la que desarrollaron su arte los impresores Cea fue en la de Historia. Destacamos las obras de Alonso Carrillo Lasso, *De las antiguas minas de España* y la de Pedro Díaz de Ribas, *De las antigüedades y excelencias de Córdoba*, ambas impresas por Salvador de Cea. Fue muy relevantes por la entidad de sus autores y su repercusión.

Por último me gustaría centrar la atención en el libro *Utopía* de Thomas Moro, el cual, por su naturaleza, no ha tenido cabida en ninguna de las anteriores categorías. Fue una de las primeras traducciones impresas en castellano, con una más que aceptable acogida de público. Esta obra se imprimió con un escrito de Francisco de Quevedo.

Estos elementos de producción, junto con los que veremos a continuación acerca de la recepción de las obras, nos permitirán esbozar una sociología de la edición de la imprenta Cea. El análisis de la red conformada por impresores, editores, escritores y lectores nos permitirán reconstruir una realidad literaria al modo que propuso Rodríguez Moñino (1965). Pero con esto solo no bastará para comprender esa realidad literaria que vivieron, tendremos que acudir también al estudio material de las obras. Un estudio bibliográfico, siguiendo la metodología de McKenzie (2005), nos permitirá comprender mejor el texto que contienen, ya que ese texto queda totalmente supeditado a su arquitectura formal. Ese texto ideado por el autor, cobra entidad y vida propia a la vez que se escapa de las manos de su creador para adentrarse en la imprenta. Más allá de errores y erratas, es el impresor quien hace suyo el texto y medita cuál será el formato adecuado en relación coste-difusión. Recordaré lo dicho al comienzo del artículo, la imprenta es un engranaje con aspiraciones económicas, que pueden no ser siempre las propias del autor cuando escribió la obra. La libertad creativa del impresor chocaba en muchos casos con la voluntad de su cliente, quien dependido del objetivo que pretendiese conseguir con la obra, podría participar de forma clara en su manufacturación.

3 Recepción

Para hablar de la recepción de las obras en este período temporal hay que tener en cuenta diferentes factores, pero todos ellos relacionados con los usuarios últimos del proceso literario, los lectores. La forma más inmediata de conocer la repercusión de las obras podría medirse a través de las reediciones y reimpressiones de las mismas a lo largo del tiempo, aunque este factor debe matizarse. Dentro de este aspecto cuantitativo habría que tener en cuenta factores como la legislación vigente del momento, los privilegios y las licencias. Estos elementos paratextuales, de los que hemos dado algunas pinceladas, son elementos básicos de la sociología de la edición que nos permitirán ver el posicionamiento de los autores y

editores en la carrera literaria. Remito a la obra de Ignacio García Aguilar (2009) como teoría básica al respecto.

Centrándonos en la recepción de las obras de los Cea hallamos que muchos de los libros con mayor repercusión (reeditados) son encargos de la Compañía de Jesús, por ejemplo, *Práctica y ejercicio espiritual de una sirva de Dios*, de 1599, que fue editado previamente en Cremona, Roma y Cerdeña u obras de carácter religioso escritas por Álvaro Pizaño de Palacios o Martín de Roa. Más allá de la aceptación de dichas obras tendríamos que pensar en un modo de adoctrinamiento social costeado por la compañía religiosa que vio en la imprenta un modo de difusión sin parangón en la época.

Otro elemento al que podemos asirnos en pos de conocer la realidad lectora de la sociedad es la publicación en fechas cercanas del mismo autor u obra por imprentas diferentes (y rivales), como es el caso del mencionado Martín de Roa por la imprenta de Francisco de Cea y Andrés Carrillo en el año de 1599.

Alejándonos de las obras religiosas, hubo libros que crearon una gran controversia y tuvieron influencia en la sociedad, como la obra *Desengaño contra el mal uso del tabaco* de Francisco de Leiva y Aguilar, en 1634. Ya Valdenebro (1900, p. 111), tras la descripción bibliográfica del citado libro, hace referencia al impacto del mismo citando a Hernández Morejón, el cual escribe sobre el uso del tabaco y la obra de Leiva y Aguilar:

pero se puede afirmar que no se hizo de él un uso familiar, y que no se extendió por todas las clases de la sociedad hasta el siglo siguiente, en el cual era tan común su uso, que dice Leiva y Aguilar en su libro [...], que toda clase de personas, desde el estudiante al soldado, del religioso al secular, del ciudadano al rústico, del plebeyo al noble, del muchacho al viejo, apenas había quien no lo hubiese probado y usado los más, ya en humo, ya en polvo, y este casi todas las mujeres, siendo tal el abuso que de él hacían, que le obligó á escribir su citado libro contra él; y consiguió su objeto, pues en vista de lo poco que se despachaba este artículo, se prohibió la circulación y venta de la esperada obra. (s.d., 4: p. 40)

Otro libro digno de mención, también reeditado con posterioridad, es *Diálogo de las guerras de Orán* de Baltasar de Morales en 1593 o la obra traducida del latín e impresa en París por Horacio Cardón, *Antiguo principado de Córdoba en la España Ulterior*.

Un estudio material vinculado a la recepción de las obras nos revela que el formato más utilizado por lo estos tipógrafos cordobeses es el 4º en la mayoría de sus obras, seguido del 8º. Hasta aquí todo dentro de la normalidad, aunque vemos que estos formatos y su utilización cambian dependiendo de la materia de la obra (y pienso también que vinculado a los potenciales lectores de la misma). Así, las obras de historia fueron

impresas en los formatos mencionados, pero en las Relaciones y Sucesos es obviado el formato 8º por otro mucho más funcional para el fin de este tipo de obras como es el folio. El 4º predomina en las obras de Ciencias y Artes y se iguala con el 8º para las obras religiosas. Más variedad encontramos en las obras de poesía, ya que imprimieron en los formatos 4º, 8º y 12º, claramente para favorecer la difusión y su lectura.

Siguiendo esta metodología tipobibliográfica pretendemos iluminar el panorama poético de la ciudad de Córdoba durante el Bajo Barroco. Estamos convencidos que para llegar a la comprensión de esta sociología de la edición poética tenemos que recurrir al conocimiento material de las obras, desde sus formatos, tipos, grabados hasta el estudio de sus elementos paratextuales. Esta investigación en marcha cristalizará en una base de datos abierta que se podrá consultar desde el portal de Phebo (<http://www.uco.es/phebo/es>). Los hispanistas, filólogos o bibliógrafos, no debemos dar la espalda al horizonte tecnológico que se avecina bajo el título de Humanidades Digitales e incentivar iniciativas tan atractivas como *Aracne*.⁷

Como colofón, hemos demostrado la importancia de la familia de tipógrafos Cea Tesa respecto al panorama editorial cordobés. No fue hasta su irrupción literaria cuando no desplegó la industria, con ella sus lectores y productores. Hizo falta una figura como la de Salvador de Cea Tesa, que de su trabajo nos queda su tesón y constancia, para que se imprimiesen con más regularidad obras de entidad y autores de primer orden. No creo que fuese el verdadero acicate ya que antes habían aparecido obras y autores de la talla de Ambrosio del Morales, pero sí consideramos que fue un catalizador de un sector que estaba alzando el vuelo en las letras áureas.

Bibliografía

- Collantes Sánchez, Carlos M. (2016) «La tipobibliografía clásica. Posibilidades y límites (a propósito de Valdenebro y la poesía bajobarroca)». *Analecta Malacitana Electrónica*, 41, pp. 97-120.
- Escolar Sobrino, Hipólito; Carrión Gútierez, Manuel (1993). *Historia ilustrada del libro español*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- García Aguilar, Ignacio (2009). *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- Hernández Morejón, Antonio (s.d.). *Historia bibliográfica de la medicina española: Obra póstuma*. S.l.: s.n.

⁷ *Aracne*: Red de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas (URL <http://www.red-aracne.es>). Es una red digital que coordina diferentes proyectos de humanidades con el fin de rentabilizar y reconocer esfuerzos y resultados.

- Jammes, Robert (ed.) (1984). *Góngora, Luis de: Las firmezas de Isabela*. Madrid: Castalia.
- McKenzie, Donald Francis (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.
- Ramírez de Arellano; Gutiérrez, Teodomiro (1873). *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*, vols. 1-3. Córdoba: Imprenta de D. Rafael Arroyo.
- Rodríguez Moñino, Antonio; Bataillon, Marcel (1965). *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia.
- Ruiz Pérez, Pedro (2001). «Imprenta y poesía en Córdoba 1600-1650». En: Peña Díaz, Manuel et al. (eds.), *La cultura del libro en la edad moderna: Andalucía y América*. Córdoba: Universidad de Córdoba. Servicio de Publicaciones, pp. 85-109.
- Valdenebro y Cisneros, José María (1900). *La imprenta en Córdoba: Ensayo bibliográfico*. Madrid: Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra».
- Zamora Lucas, Florentino (1941). *Lope de Vega, censor de libros: Colección de aprobaciones, censuras, elogios y prólogos del Fenix*. Larache: Artes Gráf. Boscá.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

De Dalila y otras perversas traidoras en textos áureos de materia bíblica

Ruth Fine

(Hebrew University of Jerusalem, Israel)

Abstract The present article constitutes an approach to the representation of perfidious biblical women in the framework of the Spanish Golden Age literature. In the first section, my study will refer to a general corpus of paradigmatic texts dealing with Old and New Testament stories of treacherous women, in order to finally focus on Delilah, the biblical character of the book of *Judges*, evoked by Enríquez Gómez and Pérez de Montalbán, to which I will offer a somewhat more detailed analysis. I believe that this brief examination will show that the representation of the perverse and treacherous women in the Golden Age literature of biblical themes is not unequivocal, as I find dissimilar modes of expression and significance. This diversity responds to the individual recreation by the specific writers of both the biblical text as well as of the socio-cultural models and beliefs rooted in the consciousness of the period.

Keywords Dalila. Traitors. Bible. The Book of Judges.

Las presentes reflexiones constituyen un breve acercamiento a los modos de representación de la mujer cuya perversidad atañe a la traición, y ello en obras del Siglo de Oro español que tratan materia bíblica. A fin de circunscribirme al espacio acotado de este trabajo, sólo podré hacer referencia a un corpus mínimo de textos y autores, para finalmente centrarme en la figura de la Dalila bíblica, a la que otorgaré una mirada algo más pormenorizada. Estimo que este breve recorrido comprobará que la representación de la mujer traidora en la literatura áurea de temática bíblica sin, ser unívoca, comporta coordenadas no sólo relativas a la exégesis escrituraria, sino también a modelos culturales insertos en la conciencia social del período, respecto de los cuales esta isotopía específica puede ofrecer un espacio de sutil resistencia.

Dado que el campo semántico que sirve de marco a este estudio es la de la perversidad, es dable comenzar con un breve preámbulo de orden lexicográfico y exegético. ¿Qué entiende el período que nos ocupa por perversidad y, seguidamente, cuál es el significado que el texto bíblico atribuye a esta categoría semántica?

Como es habitual, resulta pertinente en primer término recurrir al *Tesoro* de Covarrubias. El lexicógrafo designa como perverso al depravado

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-88 | Submission 2015-07-13 | Acceptance 2016-04-24
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

(Arellano, Zafra 2006, p. 1359), en tanto que subraya la noción de pervertir, como acción de depravar/corromper a alguien, es decir que la transitividad del término supone también un peligro colectivo y social. Por su parte, el pervertido, objeto de la corrupción, nos dice Covarrubias, es aquel que ha mudado de parecer, es decir, un tornadizo, concepto inmediatamente asociado a los cristianos nuevos. No es casual entonces que en otra de las entradas del *Tesoro* Covarrubias ofrezca a modo de revelador ejemplo de depravación el Talmud, el libro más censurado, denigrado y objeto de hogueras de todos los de la «biblioteca» judía, al que designa como «libro perverso y ridículo, que los judíos, después de la dispersión suya, en la destrucción de Jerusalén, han compuesto» (p. 1459).¹ Más allá del inmediato y obvio significado, el que asimila la depravación a la maldad, dos aspectos sobresalen en la entrada del *Tesoro de la lengua castellana* correspondiente a la «perversidad»: el primero de ellos es el acento puesto en la transitividad de la depravación, siendo esta una acción que se ejerce sobre otros, duplicando, por consiguiente, la culpa del agente corruptor y el peligro de diseminación y aun contagio de su acción. En segundo término, la asociación del resultado de la perversión con la vacilación y, tal vez, de modo concomitante, con el colectivo de los conversos; finalmente, la ejemplificación del acto de pervertir a partir del libro judío paradigmático: el Talmud, se proyecta por virtud metonímica a los judíos como colectivo social generalizado.

En el Antiguo Testamento, por su parte, el campo semántico relativo a la perversidad es abundante, siendo especialmente recurrente en *Proverbios* y *Salmos*. De modo general se halla asociado a la perfidia o maldad (que recibe varias designaciones en el original hebreo: *resha*, *belial* y otras. Así en *Proverbios* 10,32: «Los labios del justo destilan bondad, la boca de los malvados, perversidad»). Vale la pena notar, en correspondencia con Covarrubias, que en numerosos casos la perversidad es consecuencia del mal consejo, del decir engañoso, de la palabra que induce al mal. Así, por ejemplo, «éstos son los hombres que maquinan el mal y dan perversos consejos en esta ciudad» (*Ezequiel* 11,2); o «Lengua afable es árbol de vida, lengua perversa destroza el espíritu» (*Proverbios* 15,4). La Biblia confirma entonces que la perversidad del agente constituye una amenaza para otros y no sólo es marca constitutiva de su actor.

1 El Talmud, compendio que recoge las discusiones rabínicas atribuidas a la tradición exegética oral, es condenado a la hoguera por primera vez en Francia en el siglo XIII, y desde entonces, a lo largo de los siglos subsiguientes, será repetidamente condenado a las llamas en otras partes de Europa. No obstante, será durante el siglo XVI cuando el ataque al Talmud recrudezca. En septiembre de 1553, en el Campo de' Fiori, en Roma, en un acto público, fueron quemadas numerosas copias del Talmud conjuntamente con otros libros de erudición hebrea. Los autos de fe del Talmud se sucedieron en toda Europa hasta el siglo XVIII, siendo el último de ellos el realizado en Polonia, en Kamenets-Podolski en 1757 (cfr. Parente 2001, pp. 163-193).

En tal sentido, refiriéndonos ya a los personajes femeninos, uno de los pocos que es explícitamente designado por la Biblia como perverso es la impía o perversa (*mirshaat*) Atalía, culpable de haber sembrado la perversidad (equivalente aquí a idolatría), traicionando la monarquía de Judea y profanando la casa de Dios a través de sus hijos, a los que había pervertido (*Crónicas 2*). La Biblia asimila así la perversidad con la capacidad - femenina en este caso - de inducir al abandono de la religión verdadera por otra, traicionando la primera, acción cuyo impacto deja una impronta irreversible en el cuerpo social. La perversidad se entroniza pues como embrión de amenazas colectivas, una de cuyas proyecciones sería la traición a la fe verdadera.

A partir de estas observaciones preliminares, el análisis del corpus en cuestión nos permite afirmar que los personajes bíblicos femeninos perversos identificables en la literatura áurea suelen ser portadores de una doble marca derogatoria: en primer término, la condición de mujer, que convoca diversos rasgos tópicos de la misoginia del período, tales como la seducción, la lujuria, la intriga. En segundo término, la traición al colectivo. En efecto, la mujer perversa en las obras de materia bíblica suele ser una traidora, complementando este rasgo, de modo significativo, con la marca de la extranjería, es decir precisamente la no pertenencia al pueblo hebreo. Desde ya, no se trata de una manifestación de expreso filosemitismo, aunque sí puede presentar, como veremos, ciertas notas disonantes en el contexto social del período. Recordemos nuevamente que para la época lo hebreo constituye una noción diferenciada y valorada frente a lo judío, y ello a partir de una base teológica según la cual el cristianismo sería el directo sucesor del pueblo hebreo, el nuevo Israel, el de la Gracia. Lo judío, en cambio, consigna la desgracia del pueblo de Israel: el ser rechazado por Dios, como consecuencia de la no aceptación del Mesías verdadero (cfr. Fine 2009). Tal dicotomía no es ajena a la representación de los personajes femeninos bíblicos. En tal sentido, es importante destacar que Tirso, al igual que Lope, Calderón, Mira de Amescua y la mayor parte de los dramaturgos que incursionan en el drama bíblico en el período - con escasas pero significativas excepciones, como la de Cervantes y Felipe Godínez -, suelen referirse al pueblo hebreo o a los israelitas y no al pueblo judío. Así, las mujeres valoradas, las no perversas, serán hebreas y si su conducta lleva algún resabio o matiz de traición, esta quedará justificada por el objetivo final: favorecer y aun salvar a su pueblo, el pueblo hebreo, el antiguo Israel, antecesor del cristianismo.

En efecto, desde las primeras décadas del siglo XVI, no son pocas las comedias áureas bíblicas en las que la protagonista femenina es una heroína hebrea. Así en el marco del teatro religioso del siglo XVI destacan obras de Diego Sánchez de Badajoz, quien utilizó de modo recurrente la

Biblia como fuente argumental.² Un ejemplo diferente es el proporcionado por Micael de Carvajal, quien en la *Tragedia Josephina* narra la historia de la estancia de José en Egipto al servicio del ministro Putifar y la pasión que despierta en la mujer de éste que, rechazada, termina calumniándolo. Se trata de una pieza escénica de gran complejidad y fuerza dramática. El episodio de la seducción por parte de Zenobia a José es sumamente logrado: toda la pasión amorosa e incluso el retrato del amante están vehiculizados por la mujer. Como es sabido, a pesar del éxito popular de la obra y de las sucesivas reediciones, la *Josephina* fue prohibida en el índice inquisitorial en 1559, no sólo por su sentido literal respecto de la fuente bíblica, sino también por la desvergonzada presentación de los amoríos de Zenobia, intolerable para la censura inquisitorial. Hallamos aquí un temprano ejemplo de la seductora y traidora no hebrea en el contexto de un drama bíblico.

Seguidamente, el siglo XVII presentará una galería de traidoras bíblicas. En el marco de las comedias veterotestamentarias de Tirso de Molina, centradas en los conflictos en torno a tres protagonistas femeninas: Ruth, Tamar y Jezabel, merece esta última, protagonista de *La mujer que manda en casa*, una mención especial. De modo significativo, la filiación de estas tres mujeres al pueblo de Israel conlleva el signo de la extranjería: Tamar es hija de una amonita, Ruth es moabita y Jezabel, de origen sidonio. Las tres, entonces, se incorporan de algún modo al pueblo hebreo y dicha incorporación tendrá consecuencias muy diferentes a lo largo de la historia de Israel: de Ruth saldrá la casa de David; de Tamar, el comienzo del castigo a esa casa debido a los pecados cometidos, y en el reinado de Jezabel se evidenciará la decadencia y la caída del reino de Israel. De este modo, en su trilogía, Tirso delinea una parte sustancial del periplo de la antigua historia del pueblo hebreo a través del tratamiento de mujeres emblemáticas, dejando abierta, a su vez, la futura redención final, proyectada en el nuevo Israel, el cristianismo. De su trilogía femenina, la perversidad es el signo de la reina que embandera y defiende su condición de extranjera, Jezabel, reina de Sidón, de cuya descendencia sobrevendrá la caída de Israel. El largo monólogo que le otorga voz al comienzo de la comedia, la ubica ya bajo el signo de la perfidia y traición al pueblo hebreo, contra el cual Jezabel comienza a tramar su intriga:

¿Qué ceguedad, Rey, es ésta?
No dije bien, que no es rey
quien, defensor de su ley,

2 Diego Sánchez de Badajoz utiliza de modo recurrente la Biblia como fuente argumental (cfr. Casal 2001). La tercera parte de sus veintiocho piezas dramáticas trata asuntos del Antiguo Testamento y entre ellas encontramos la *Farsa de Tamar*: en el que se presenta el engaño de Tamar a su suegro Judá (*Génesis* 38).

los blasfemos no molesta.
 Ten por cosa manifiesta
 que entretanto que a Baal
 con aplauso general
 no reverencie Israel,
 no has de hallar en Jezabel
 agrado a tu amor igual (Smith 1999, 1: p. 389, vv. 144-153)

La jurisdicción acepta
 mi fe, que el Rey me concede
 del Dios de Sión no quede
 con vida ningún profeta;
 quien a Baal se sujeta
 venga a medrar su privanza;
 el que me diere venganza
 de cuantos siguen a Elías,
 espere en promesas mías
 y logrará su esperanza (p. 390, vv. 194-203)

Sabemos que la perversidad y traición de la protagonista serán castigadas por la justicia divina, rigurosa tanto con Acab como con Jezabel: esta última caerá de un lugar elevado y su cadáver será devorado por los perros. Jezabel, impulsora de una religión orgiástica e idólatra, es presentada como una mujer enferma de ambición y lujuriosa a la vez, quien utiliza su sexualidad como instrumento de poder. Sexo y poder la transforman en la mujer transgresora y paradigmática traidora del pueblo hebreo y de sus profetas.

Por su parte, el drama calderoniano *El mayor monstruo del mundo* tiene como protagonistas a Herodes y su mujer, denominada Mariene en la pieza. La obra gira en torno a la pasión obsesiva signada por celos extremos, enceguecedores, trágicos. Un afán de posesión perverso dominado por el fantasma de la traición rige aquí las relaciones de los esposos.

En este espectro de mujeres traidoras, Cervantes introduce significativas variantes en el paradigma, a través de personajes femeninos bíblicos perversos y traidores, y ello en el marco de una de las pocas obras del siglo de oro que trata de modo abiertamente satírico la problemática de la limpieza de sangre. Me refiero, indudablemente, al entremés *El retablo de las maravillas*. De modo logrado en extremo, la representación de la mujer bíblica judía (designada como tal y no como hebrea) constituye aquí tan sólo una creación imaginaria, fruto de la palabra del narrador demiurgo, Chanfalla, quien engaña al pueblo cautivo en sus prejuicios y estereotipos, temeroso de que una posible mancha en su identidad sea revelada si acaso confiesa que no es testigo de representación alguna. La Herodías/Salomé, traidora bíblica paradigmática, es evocada por la palabra del autor de la compañía y ante su supuesta seductora danza

los cristianos viejos reaccionan con entusiasmo. Dice Benito Repollo, el alcalde: «¡Esta sí, cuerpo de mundo!, que es figura hermosa, apacible y reluciente [...] y cómo que se vuelve la moxhacha... Ea, sobrino, ténselas tías a esa bellaca jodía» (Spadaccini 1998, p. 232). Vale la pena subrayar que esta Herodías fantasmática constituye, no sólo una manifestación de sincretismo entre lo hebreo y lo judío, sino que se revela menos temida y mucho más deseada por los pseudo-cristiano viejos que la estarían observando/construyendo. De este modo sutil, Cervantes logra recuperar en la figura femenina judía su valor erótico, el ser objeto de deseo del cristiano y, con ello, su pertenencia al arquetipo femenino universal, ausente casi por completo en la literatura que siguió a la expulsión.

Finalmente, Chirinos convocará a Salomé/Herodías: «Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida» (p. 179). Wardropper (1998) ha reflexionado sobre la centralidad de la isotopía de la traición común a todos los pasajes cervantinos bíblicos de este entremés. El personaje de Salomé es un ejemplo emblemático de dicha traición: así, en *Marcos 6* y en *Lucas 3*. Si bien equivoca Cervantes al llamar a Salomé (la hija) Herodías (nombre de la madre, entonces ya esposa de Herodes), el error resulta significativo y puede que aun sea voluntario, dado que enfatiza no sólo el rol de la verdadera culpable - la madre -, sino también focaliza en otro pecado notorio en el episodio: el doble incesto. Herodes ha transgredido la ley bíblica inscrita en *Levítico*, por la cual no es posible casarse o tener relaciones con la esposa del hermano (18,16), tomando como esposa a su cuñada, Herodías, y además, viéndose eróticamente atraído por la hija de esta, Salomé. Asimismo, la evocación de las aguas del Jordán (*Marcos 1* y *Mateo 3*) en las que San Juan realizaba el acto del bautismo, retrotrae a la historia del Bautista con su trágico fin de decapitación y muerte. Sabemos que la no aceptación de los conversos por parte de los cristianos viejos constituía un flagrante acto de cuestionamiento del bautismo (¿otra índole de traición quizás?) como acto de incorporación del neófito a la grey cristiana, lo cual queda insinuado no sólo con la invocación de Salomé (que muy irónicamente es señalada como judía) sino también con el recordado final del entremés: el «*ex illis est*» (Spadaccini 1998, p. 235).

Por su parte, aquellas traidoras que salvan a su pueblo de un peligro extremo, suelen ser representadas como hebreas. Entre ellas, tal vez la más difundida y apreciada es la protagonista de *La hermosa Ester* de Lope (1610). A diferencia de los casos anteriores, esta traidora que engaña al rey Asuero, ocultando su identidad, será una traidora positiva, por ser la redentora del pueblo de Israel. En esta misma orientación, destaca Judit, cuya historia dramatiza, entre otras, la pieza atribuida a Felipe Godínez: allí se narra la historia de una viuda hebrea, Judit, en plena guerra de

Israel contra el ejército babilónico.³ Como Ester, Judit es un ejemplo de la idealización de una traición no sólo perdonada sino aun premiada.

Finalmente, deseo detenerme en un ejemplo mucho más ambiguo, que parece desafiar los paradigmas establecidos, el de Dalila, la traidora paradigmática, aquella que gracias a su poder amoroso y sexual descubre el secreto del héroe nacional hebreo, facilitando así su derrota, para quedar eternizada en la literatura, el arte y la música.

Como es sabido, Dalila aparece en el episodio de Sansón narrado en *Jueces* (13-16), cuyo protagonista es el juez Shimshón, o Sansón. Este héroe bíblico ha gozado de cierto protagonismo en el corpus dramático del siglo XVII: así, la comedia *El divino Nazareno* de Juan Pérez de Montalbán (publicada en Madrid en 1638), centrada en el último episodio de la vida del héroe, cuando derriba sobre los filisteos y sobre sí mismo el templo que lo acogía. Pérez de Montalbán elige de modo significativo el epíteto que retoma Enríquez Gómez en su poema épico *Sansón Nazareno*.⁴

El relato bíblico es en extremo escueto en su exposición del personaje femenino y de los hechos acaecidos:

Después de esto se enamoró [Sansón] de una mujer del valle de Sorec llamada Dalila. Los príncipes de los filisteos fueron donde ella y le dijeron: «Sedúcelo y averigua cuál es el secreto de su gran fuerza, y cómo podríamos nosotros con él para atarlo y tenerlo sujeto». [...] Dalila dijo a Sansón: «Explícame cuál es el secreto de tu gran fuerza y con qué habría que atarte para tenerte sujeto». [Y Sansón tres veces la engañará con falsas respuestas] Ella le dijo entonces: «¿Cómo puedes decir ‘te amo’, si tu corazón no está conmigo? Es la tercera vez que te has burlado de mí, pues todavía no me has declarado cuál es el secreto de tu gran fuerza». Y tanto le importunaba y le agobiaba con sus palabras día tras día que su espíritu decayó hasta sentir mortal hastío. Por fin le descubrió su corazón [...]. Dalila comprendió que él le había abierto todo su corazón, mandó llamar a los príncipes de los filisteos [...]. Ella, por su parte, logró que él se durmiera sobre sus rodillas y llamando a un hombre hizo que le cortara las siete trenzas de su cabellera. [...] Los filisteos lo prendieron y le sacaron los ojos, lo bajaron a Gaza y lo ataron

3 Bella, piadosa y desbordante de pasión patriótica, Judit descubre que el general invasor, Holofernes, se ha enamorado de ella. Acompañada de su criada, la viuda desciende de su sitiada por el ejército extranjero - Bethulia - y, engañando al militar para hacerle creer que estaba enamorada de él, logra ingresar a su tienda de campaña. Una vez allí, en lugar de ceder a sus reclamos, le da de beber hasta emborracharlo. Cuando Holofernes cae dormido, Judit lo degüella, sembrando la confusión en el ejército de Babilonia y obteniendo de este modo la victoria para Israel.

4 Sabemos también de la perdida comedia *Sansón* de Francisco de Rojas Zorrilla (representada en Madrid en 1641 y probablemente nunca impresa), y desde ya, la satírica aparición de Sansón, también en el episodio de las columnas, en *El retablo de las maravillas* cervantino.

con una doble cadena de bronce. Y en prisión le hacían dar vueltas a la piedra de molino. (*Jueces* 16,4-21)

La figura bíblica de Sansón invita a lecturas que lo relacionan con la situación de los conversos ibéricos: por una parte, la culpa por haber violado el pacto con Dios y haber traicionado a su pueblo, al revelar el secreto de su fuerza y consagración. Recordemos que Sansón se casa no con una, sino con dos mujeres no judías, Timnat y Dalila. De ambas transgresiones – la violación del pacto de pertenencia al pueblo judío y la traición al mismo, a través de la conversión – son partícipes los judeo-conversos. Enríquez Gómez es muy consciente de este campo semántico, que desarrolla y amplifica en extremo a lo largo del poema. El conflicto religioso matrimonial se halla inspirado en los versículos 2 y 3 del capítulo 14 de *Jueces*, en los que los padres de Sansón le reprochan el haber elegido una mujer ajena al pueblo hebreo: «¿No hay una mujer entre las hijas de tus parentela y en todo el pueblo, para que vayas a tomar mujer de los filisteos incircuncisos?».

Resulta de interés observar que la exégesis bíblica judía tendrá una posición menos unívoca respecto a este juez hebreo y su amante traidora. Así, no son pocos los comentaristas – entre ellos, el renombrado exégeta Rashi (1040-1105) – que condenan a Sansón como un héroe individualista, que no sólo no ayuda a su tribu, Dan, sino que toma la justicia en sus propias manos, causando con ello más daño que el beneficio que aspiraba obtener para los suyos. Más aún, según estas lecturas, parecería haber estado guiado por un afán de vanagloria y omnipotencia, tratándose así de un verdadero héroe trágico, preso de la *hybris* que contiene el germen de su destrucción. En cambio, Dalila, la filisteo traidora, será estimada por dichos comentaristas como una heroína que actúa en nombre de su pueblo, el filisteo, y para su salvación. Y esta interpretación que destaca en importantes exégetas judíos, es justamente la que permea en la caracterización que tanto Enríquez Gómez como Pérez de Montalbán hacen de sus respectivos Nazarenos y Dalilas.

En efecto, la lectura del episodio de Sansón y Dalila (o Dalida) realizada por estos dos autores áureos de origen converso no condice plenamente con el espíritu general que primó a lo largo de los siglos y que vio en Dalila la materialización de la traidora por excelencia: tanto el poema épico de Enríquez Gómez como muy especialmente la comedia de Pérez de Montalbán, *El divino Nazareno Sansón*, ponen de manifiesto un apartamiento de dicha lectura. Enríquez Gómez, por ejemplo, le otorga a Dalila un protagonismo indudable, y su figura adquiere la dimensión de un personaje complejo, con la penetración interior que no muchos personajes femeninos alcanzan en obras áureas. La suya es una traición involuntaria, cegada por el amor y por los celos y no por el afán de traicionar a su amado. El desgarró y la culpa que la acosan tras la traición, ocuparán largos parlamentos

ya serán el centro temático de la clausura de la pieza, en la que fácilmente podría leerse entrelíneas una ampliación inclusiva de la frase lexicalizada: ya no 'muera yo con los filisteos' sino 'Muramos juntos nosotros, Sansón y Dalila, con ellos'.

El breve repaso de algunas de las traidoras bíblicas en textos áureos nos permite establecer un paradigma que significativamente contrasta con el horizonte sociocultural del período: las traidoras hebreas que se sacrifican por su pueblo son las ensalzadas como heroínas, en tanto que las idólatras y extranjeras conllevan todas las marcas de lo negativo, de la traición al amado, al pueblo de Israel, a su fe y a su Dios. La ironía que comporta esta significativa inversión probablemente no fue entendida por el público lector o espectador de aquellos siglos. Y de modo más significativo aún, es justamente la pluma de autores de origen judeoconverso, aquel colectivo que cargaba con la sospecha perenne de la traición, la que es capaz de reivindicar a las traidoras no hebreas, como Dalila, otorgándoles la oportunidad de mostrar fidelidad y contrición, en un gesto de confianza y aun de compasión, que a ellos no les fue concedido.

Bibliografía

- Arellano, Ignacio; Zafra, Rafael (eds.) (2006). *Covarrubias y Horozco, Sebastián de: Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Artigas, María del Carmen (ed.) (1999). *Enríquez Gómez, Antonio: Sansón Nazareno*. Madrid: Verbum.
- Cazal, Françoise (2001). *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. *Anejos de Criticón*, 14.
- Fine, Ruth (2009). «Lo hebreo, lo judío y lo converso en la obra de Cervantes: diferenciación o sincretismo». In: Bunis, David (ed.), *Languages and Literatures of Sephardic and Oriental Jews*. Jerusalem: Misgav Yerushalaim and the Bialik Institute, pp. 411-418.
- Fine, Ruth (2012). «Tirso de Molina, lector del Antiguo Testamento: el caso de *La venganza de Tamar*». En: Vaccari, Debora (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 4. Roma: Bagatto Libri, pp. 110-116.
- Gillet, Joseph E. (ed.) (1932). *Carvajal, Miguel de: Tragedia Josephina*. Princeton: Princeton University Press.
- Parente, Fausto (2001). «The Index, the Holy Office, the Condemnation of the Talmud and Publication of Clement VIII's Index». In: Fragnito, Gigliola (ed.), *Church, Censorship and Culture in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 163-193.

- Pérez de Montalbán, Juan (1748-1775). *El divino nazareno Sansón* [PDF]. Sevilla: Editorial de Joseph Padrino. URL <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnz8f6> (2015-01-07).
- Serafín de Ausejo (ed.) (2004). *La Biblia*. Barcelona: Herder.
- Smith, Dawn (ed.) (1999). *Tirso de Molina*: «La mujer que manda en casa». En: *Obras completas. Cuarta parte de comedias*, vol. 1. Madrid; Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 383-470.
- Spadaccini, Nicholas (ed.) (1998). *Cervantes, Miguel de*: «El retablo de las maravillas». En: *Entremeses*. Madrid: Cátedra, pp. 215-236.
- Valbuena Briones, Ángel (ed.) (1995). *Calderón de la Barca, Pedro: El mayor monstruo del mundo*. Delaware: Juan de la Cuesta.
- Wardropper, Bruce W. (1984). «The Butt of the Satire in *El retablo de las maravillas*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 4 (1), pp. 25-33.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Valencias de la Edad de Oro Mito 'quijotesco' en el Uruguay actual

María de los Ángeles González Briz
(Universidad de la República, Uruguay)

Abstract The current president of Uruguay, José Mujica, is a former guerrilla who in the 60s was linked to direct-action groups that aspired to the revolution and to promote social justice. On different occasions the personality of Mujica has been related to the figure of Don Quixote and his most mythologized features. In a public lecture, the President appropriated the 'Discurso de la Edad de Oro' (*Quijote* I, chap. XI), which appeals to a utopian world, separated from capitalism, and free from work, crime and private property. By tracing the social value of that speech and the history of its reception, this paper will contribute to understand the current political use of that passage of *El Quijote*.

Sumario 1 Introducción. – 2 El *Quijote*, la política y el mito de la Edad de Oro. – 3 Don Quijote en bicicleta.

Keywords Golden Age. Quixote. Uruguay.

Y que por el amor regresarán caridad y educación,
Y que por el temor regresarán verdad y justicia.
(Ramón Llull, *Libro de la Orden de Caballería*, 1276)

1 Introducción

En mayo de 2012 el presidente de Uruguay, José Mujica, participó en una jornada de lectura ininterrumpida del *Quijote*. En un gesto claramente político, eligió leer el Discurso de la Edad de Oro, pronunciado por Don Quijote ante los cabreros (I, XI), asociado a la idea utópica de una sociedad primigenia de bienes comunes, anterior al trabajo, la propiedad privada y la violencia. Un sector político que apoyó la candidatura de Mujica, fuertemente identificado con la historia del movimiento revolucionario Tupamaro nacido en los años 60, se publicita por medio de una imagen de Don Quijote en bicicleta. Se trata de apropiaciones de un simbolismo político, nutridas por antecedentes sostenidos por lo menos desde fines del siglo XIX, cargadas de sugerencias implícitas que hablan a un público masivo, por lo que resultan elocuentes, sin necesidad de ser explicadas (cfr. Levin 1973; Close [1978] 2005; Varela Olea 2003).

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-89 | Submission 2015-07-12 | Acceptance 2016-11-17
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

En el recorrido de la recepción del *Quijote* en Uruguay, las líneas que trazan los ensayos críticos y las recreaciones o reescrituras ficcionales, se entrelazan con la operatividad mítica que han ido desplegando los discursos politizados. Lo que podemos llamar el mito quijotesco se desarrolló en estrecha relación con la promoción de una identidad de una matriz hispánica o latina, con causas políticas minoritarias, ya sea con un idealismo altruista destinado al fracaso, ya con el conflicto con los valores dominantes, invariantes que se detectan en muchas aproximaciones y readaptaciones de la obra (cfr. González Briz 2013).

Este uso simbólico se ha independizado del relato y constituye un objeto cultural en sí mismo, nutrido de su propia historia. La mitificación reduce la interpretación, usufructuando – del personaje, de la trama, de la historia del libro, de la vida de su autor –, sólo aquellas aristas relevantes en función de su utilización circunstancial, a la vez que la repetición de las invariantes, así sea ocasional, garantiza su perdurabilidad.

2 El *Quijote*, la política y el mito de la Edad de Oro

Según François Laplantine,

las diferentes estrategias utilizadas por la imaginación colectiva de los hombres que se aplican al trabajo de construir el futuro supone un [...] quiasma entre un ideal de perfección absoluta [por una parte], de definitiva felicidad – que siempre remite al presupuesto de una Edad de Oro de la humanidad y de un Reino y, por la otra, una situación actual de injusticia, sufrimiento y exilio. (1977, p. 20)

Se trata de representaciones colectivas que los hombres proyectan sobre su porvenir «en las épocas paroxísticas de crisis y cambio social» (p. 20).

Laplantine reconoce tres formas de esa proyección: mesianismo, posesión y utopía, no siempre discernibles y a menudo implicadas, que entiende como «reacciones normales de una sociedad que se halla, o bien amenazada desde dentro por sus propias transformaciones socioeconómicas, o bien agredida por una cultura extraña» (p. 20). Las tres figuras se confunden en un diálogo difícil con la historia: la utopía, como el mito, modela arquetipos, y se erige «como valor [que] trasciende la historia, para juzgarla y rechazarla en un mismo movimiento» (p. 35).

Los proyectos utópicos que promovió el humanismo, desde Moro a Campanella, en tanto abominan de los usos monetarios y el ejercicio mercantil, y del *auri sacra fames*, suponen, según Maravall, «un ataque a las formas precapitalistas movidas por el puro afán de lucro» (2006, pp. 37-38).

El mito pastoril que, como manifestación de la edad de oro montaron [los humanistas], comportaba una gran desconfianza del oro, símbolo de la riqueza condenable – y no [así] de la posesión de grandes estados. [...] Por el contrario, la equiparación de poder y riqueza [se acepta], cuando viene de herencia y no se manifiesta en la posesión de masas de dinero. Sobre todo, bajo la forma de la propiedad agraria y el ejercicio de la agricultura, considerado ‘arte liberal’. (Maravall 2006, p. 40)

El complejo monárquico señorial es la respuesta a una crisis que afectó Europa, producida en buena medida por tensiones entre las fuerzas de cambio social en pugna con otras que tendían a la conservación y al inmovilismo económico y estamental (Maravall 1980, pp. 68-69). Los elogios de la vida agreste y la sencillez del campo coincidirían, para Maravall (1980), con un reforzamiento del poder de la nueva y vieja nobleza, que auspician el retorno a formas de vida tradicionales basadas en el supuesto de su superioridad moral, y con un proceso económico de revalorización y concentración de la propiedad, ya que las incertidumbres económicas – entre otras cosas – fomentaron las inversiones en tierras y produjeron una «aristocratización de los terratenientes» que alcanzó a la burguesía (Rodríguez-San Pedro 2000, p. 111). A su vez, ya ha señalado Edmond Cros que el tópico del elogio de la tierra, así como algunas sus derivaciones – «la pintura de un estado social del que está desterrado el esfuerzo y el trabajo», «el colectivismo» y «los méritos de la agricultura» – pueden cumplir funciones distintas y aun contrarias en distintas formaciones discursivas (Cros 1986, pp. 160-172).

Para el caso, la época en la que Don Quijote anhela un mundo anterior a la propiedad y una tierra no hollada por el arado asiste a fuertes conflictos y litigios generados por el proceso de privatización de los montes públicos y tierras comunales, mucho más notorios desde mediados del siglo XVI (cfr. Moreno 2002; Congost 2007). En ese período se dispara una fiebre roturadora que intentó poner en cultivo tierras baldías – privadas y comunales – para responder al crecimiento demográfico y el aumento de la demanda, simultáneamente al incremento de venta de tierras como un recurso más para hacer frente a las necesidades financieras del Imperio, lo que cambió el estatuto jurídico de muchas tierras (cfr. Moreno 2002).

Por otra parte, hace más de un siglo, Joaquín Costa ha cartografiado la historia de las ideas colectivistas sobre la propiedad agraria: para pensadores del renacimiento español como Fray Alonso de Castrillo, Juan Luis Vives, Fray Domingo de Soto y luego Cerdán de Tallada, contemporáneo de Cervantes, la propiedad tiene su origen en las leyes que pusieron término a una primitiva comunidad de bienes en estado de naturaleza. Vives, siguiendo a Platón, considera que los hombres nacen «iguales y libres» y la fuerza y la ley son consecuencias de la «pérdida de la inocencia del

mundo» (Costa 1969, p. 58). Para Vives, la división de los bienes en patrimonios privados es fruto de la codicia y deberían restituirse al régimen de comunidad, ya que como decía Platón «serían felices las repúblicas si se quitaran de entre los hombres aquellas dos palabras de mío y tuyo» y «conforme al plan de la república [de Platón], que es el natural, según lo acreditan las abejas, las cuales todo lo poseen y disfrutan en común [...], dando muestras en ello de más prudencia política que los humanos» (Costa 1969, p. 59). Las leyes habrían surgido como límites a la propiedad y al abuso, pero serían para Vives insuficientes, lo que haría imprescindible la beneficencia y el auxilio a los más desprotegidos en los casos particulares y fortuitos.

Lo anotado contribuye a pensar que el mito pastoril de la Edad de Oro podía tomarse, desde algunos humanistas, como utopía política con aspiraciones reformadoras - cuyos destellos llegan al texto de Cervantes -, que en buena medida denunciaba la alienación del poder y las desigualdades jurídicas, proponiendo una convivencia «reducida y primaria», de acuerdo a un ideal utópico armonioso basado en la «economía de lo necesario» (Maravall 2006, p. 184). Teniendo en cuenta la advertencia de Cros acerca de que «la significación ideológica» del tópico dependerá de factores como la «tipología de los motivos», la «tipología de los bienes seleccionados», la «tipología de las formas discursivas» y el contexto en el que se hallan insertos (Cros 1986, p. 166), creemos que el texto cervantino - y no sólo el Discurso de la Edad Oro, aun en su contexto desacralizador - habilita el despliegue de una utopía crítica, evidenciando el peso de la propiedad de la tierra en las formas de asunción de poder y prestigio, así como la creciente juridización del delito y su represión (cfr. Abdo Ferez 2013), a la vez que expresa la ansiedad ambivalente de un mundo restaurado por la fuerza militar individual (los caballeros) y la nostalgia de una sociedad sin clases ni propietarios.

Anabel Rieiro resume las funciones políticas de la utopía en cuanto puede suscitar «alteración polémica, alteridad de pensamiento y llamado a una alternancia política [reviviendo] en la historia el ‘principio de esperanza’» (2010, p. 81). Gracias a esto, aun cuando se trate de un mito como el de la Edad de Oro, de alcance retrospectivo, el pensamiento utópico actúa como una promesa. El deseo o anhelo que despierta la referencia a un tiempo arcádico de paz y abundancia constituiría «un lugar importante y central en las resistencias a la dominación social que lo reprimen» (2010, p. 82).

Si se piensa en el ser humano como sujeto deseante, cuya autoconservación y superación dependen en buena medida de la ‘construcción del devenir’ y de la apuesta a la ‘irrupción de lo imposible’,¹ la posibilidad de

1 Las categorías empleadas, construcción del devenir (Guattari, Althusser, Castoriadis), e irrupción de lo imposible (Derrida), apuntan a la conformación del ‘sujeto ético’ desde una perspectiva relacional (cfr. Rieiro 2010, p. 84).

concebir y anhelar un mundo alternativo al vigente, ocupa un lugar activo en la constitución del propio sujeto y en el surgimiento de mecanismos de resistencia. A su vez puede tenerse en cuenta lo que afirma Ernest Bosch, en su crítica a las utopías abstractas, que generan impotencia, cuando concluye que los proyectos utópicos, para generar una «sinergia de acción propia», deben sostenerse en lo concreto y analizar dialécticamente la realidad (citado en Rieiro 2010, p. 85).

Como se sabe, Maravall (2006) entendió el célebre Discurso de la Edad de Oro de Don Quijote, en su contexto, como paráfrasis de una utopía agraria restauradora, nostálgica y conservadora, de signo aristocrático. Sin embargo, el pasaje es rico en matices que se disparan hacia diversos sentidos: por un lado, el discurso, que se dice inspirado en las bellotas, sirve para introducir a un mundo de mitos y convenciones pastoriles, dando un marco crítico al ingreso de la historia de Marcela y Grisóstomo, personajes devenidos otros por virtud del encantamiento de algún sueño utópico (sea feminista, pastoril o amoroso). En otro nivel, dialoga con la práctica amable de la vida rústica que aparece en un plano más real, el de los amores de Antonio y Olalla, difundidos por un romance que sonará acompañado de un rabel. También aquí se atraviesan naturaleza y cultura, ya que el romance ha sido compuesto por un clérigo letrado. En estos montes «hay quien sepa de música» y el propio Antonio «sabe leer y escribir» (Sabor de Cortazar, Lerner 2005, p. 94). «Los montes crían letrados» (p. 438) o la letra ha atravesado los montes,² dejando escasos espacios de primitivismo. En este episodio, la inocencia anterior a la letra está reservada a los cabreros del inicio. La cena ofrecida por éstos, donde se comparte en igualdad evangélica³ el provecho no de la agricultura, sino de la recolección y del pastoreo que apenas exige un moderado trabajo, es lo que más se asemeja a la utopía libresca de la edad dorada.⁴

Más que las bellotas que sirven de inspiración, es la impresión de abundancia y la práctica comunitaria, lo que parece despertar en Don Quijote el anhelo justiciero de devolver al hombre contemporáneo la experiencia

2 La afirmación del cura (I, L), «ya yo sé de experiencia que los montes crían letrados y las cabañas de los pastores encierran filósofos» (p. 438), corresponde al último episodio de corte 'pastoril' del primer *Quijote*: el de la díscola Leandra. Aunque se trata también de pastores por elección, la afirmación del cura puede tomarse según la idea renacentista de que al estado de naturaleza – así como al amor – corresponde una ciencia infusa.

3 El pasaje está atravesado de citas evangélicas que apuntan a esa advertencia, como señala Javier Blasco (1997): *Mateo* 7,1-2; 19,5; 20,16; 22,14; 25,35 y 26,40; *Juan* 17,21; 1 *Corintios* 10,16-17 y 13; *Lucas* 6,37; 14,11 y 18,14.

4 La ilusión de autosuficiencia económica de la vida campestre queda rápidamente destituida en el capítulo siguiente (I, XII), cuando se anuncia que «llegó otro mozo de los que les traían de la aldea el bastimento» (Cervantes 2005, p. 98).

de ese mundo anterior a la economía y el trabajo, cuando la tierra ofrecía sus frutos «sin interés alguno» y los dones amorosos no estaban sujetos a la ley de la oferta y la demanda.⁵ Puede advertirse, entonces, que el discurso despliega otra realidad utópica, que ingresará al contacto con los mundos y modos alternativos de vida que encarna por ejemplo Marcela, y tras ella todos los pastores de elección.⁶

Forzando un poco las cosas, y aplicando la perspectiva de Bosch acerca de la utopía como «principio de esperanza» (Riero 2010, p. 85), podemos pensar que es la dialéctica entre realidad y teoría que atraviesa este episodio lo que permitiría la construcción de nuevos imaginarios, disparando capacidades imaginativas y creadoras que permitan «desplazamientos en las relaciones de poder y dominación» (p. 85).

Como ha sido relevado por David Hernández, ya en la antigua Grecia «había algo de transgresión o subversión [sugerido] en esta idea utópica de la Edad de Oro: frente a la religión cívica, en el caso de los misterios, y frente a la ciudad estado, en el caso de la utopía política. [Eso explica que en Grecia] los gobernantes [hayan hecho] uso de este *leitmotiv* para acrecentar su popularidad» (Hernández 2006, p. 8). El discurso de Don Quijote, pese al encuadre humorístico, conserva una fuerza de denuncia en las alusiones concretas (aun siendo muy reiteradas en la época) a un presente histórico regido por la ambición y la propiedad privada, que requiere a muchos de gran esfuerzo para obtener el «ordinario sustento» (Sabor de Cortazar, Lerner 2005, p. 92), dominado por la «ley del encaje» en el «entendimiento del juez» (p. 93), y por el artificio y el rebuscamiento (de los vestidos y de los conceptos). La sola afirmación de que la inseguridad y perdición de las doncellas obedece a solicitudes ajenas y no nace «de su gusto y propia voluntad» (p. 93), vale como una forma de la imaginación utópica que, sosteniéndose en lo concreto, se abre dialécticamente, a posibles muy alejados del horizonte histórico.

Es probable que gracias a estos sentidos imaginarios liberadores deba el discurso de Don Quijote sobre la Edad de Oro su exitosa posteridad con cierta independencia del texto, algo que también ocurre con un fragmento

5 Me refiero a la introducción de la solicitud 'ajena', que atropella el gusto y desequilibra el libre intercambio propio de esa utópica libertad y armoniosa correspondencia platónica. El presente ha 'menoscabado' aquello que puede tomarse por la fuerza: «Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora: sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad» (2005, p. 94).

6 Ignacio Díez Fernández señala la importancia de la independencia económica de Marcela, que sustenta su decisión de no casarse, privilegio que no tendrían mujeres de otra condición social, con lo que la economía entre en juego en este pasaje, pese a los discursos sobre la abstracta libertad. El detalle operaría, además, como una forma de desmontaje de la tradición pastoril, confrontándola con la situación histórica y socioeconómica que remite a la esfera de lo posible (Díez 2004, pp. 132 ss.).

menos equívoco: el discurso sobre la libertad, pronunciado al dejar atrás el palacio de los Duques (II, LVIII).

Las reiteradas crisis del capitalismo ponen de relieve aspectos centrales para la vida humana individual y colectiva, relacionados con el abastecimiento y el consumo, la oferta y la demanda, la necesidad y la satisfacción, la escasez y el precio, la injusta distribución de las riquezas y la inseguridad urbana, para las que el mito de la Edad de Oro proporciona un principio de esperanza, puesto en la abundancia que prodiga la naturaleza y en la posibilidad de su equitativo reparto. A esto se agrega que uno de los desarrollos del mito quijotesco para uso político ha omitido el efecto paródico de la figura de Don Quijote y su potencial humorismo disolvente, pero 'contrautópico', para acentuar en él el simbolismo de un noble luchador por un ideal absoluto y un justiciero (cfr. Levin 1973; Close [1978] 2005).

3 Don Quijote en bicicleta

En 2010 y en un país de Latinoamérica castigado por la aplicación de décadas de políticas neoliberales que han profundizado las diferencias sociales y ahondado la brecha de acceso a las oportunidades económicas para los más pobres, un ex guerrillero llegó a presidente de la nación. Había sido líder del Movimiento Tupamaro, grupo de acción directa nacido a fines de la década del 60, inspirado en utopías libertarias, que en sus inicios se caracterizó por gestos más románticos que en excesos violentos, como el robo de un banco y el reparto de parte del botín en las 'villas miseria', y con los años fue endureciendo y militarizando sus estrategias. Luego de 15 años en prisión, Mujica renegó de la lucha armada, acomodando su acción política a la democracia parlamentaria. Su gobierno no se ha apartado de los lineamientos socialdemócratas y el país está plenamente integrado a la macro economía capitalista global, e incluso en estos años ha ido sacrificando recursos naturales a los intereses de compañías europeas procesadoras de pasta de celulosa y a grupos mineros transnacionales que proyectan en el territorio megaminerías a cielo abierto. Lo dicho implica, por lo menos, un desplazamiento de su práctica de gobierno respecto al discurso utópico con que Mujica enciende la imaginación colectiva. Pero la forma de vida sencilla y quizás su reiterada promoción de la austeridad, el anticonsumismo y la 'economía de lo necesario', refrendada indirectamente en su lectura del Discurso de la Edad de Oro, han propiciado en varias oportunidades la identificación de Mujica con Don Quijote.

Señalaremos sólo una muy significativa: se trata de un artículo publicado cuando Mujica llegó a la presidencia, escrito por otro exguerrillero, Marcelo Estefanell, quien se hizo tan devoto del *Quijote* en las cárceles de

la dictadura uruguaya, que terminó escribiendo una continuación ficcional: *El retorno de Don Quijote, caballero de los galgos* (2004).⁷

Desde mis 21 años – y pese a que él no tenía más que 35 – para mí el Pepe Mujica era ‘el Viejo’: una especie de don Quijote enancado a una bicicleta. Más de una noche helada de julio compartimos en el monte un salchichón cortado en rebanadas y unas galletas con grasa, mientras intentábamos administrar el desastre y tratábamos de comprender la dura situación política y militar en la que estábamos inmersos. Uno descansaba mientras el otro velaba el sueño y las armas. [...] Como le sucedió a Sancho Panza, sé que muchos no dan dos cobres por su capacidad de gobernar y por su aspecto informal como si se llevara mal con la ropa planchada; sin embargo, si de algo estoy seguro, es que gobernará con la misma sapiencia y con el mismo sentido común que lo hizo en la ínsula de Barataria el escudero del Caballero de la Triste Figura. [...] Tiene la sabiduría de un viejo zorro, el olfato de un sabueso, la piel curtida luego de tantos fracasos.⁸

Se trata del testimonio parcial de un correligionario, gran conocedor del *Quijote*. Creemos que, en 2012, también Mujica eligió la lectura del Discurso de la Edad de Oro no sólo con conocimiento del texto y contexto, sino con absoluta consciencia del alcance del mito y del valor político de hacerse cargo de anhelos de armonía e igualdad que, en todo caso, si la política real y concreta no va a poder cumplir, al menos despliega en los oyentes un alivio utópico que, desconectado en este caso – en tanto es asumido por quien tiene el poder – de cualquier tensión dialéctica con el presente, sólo sirve para acrecentar una esperanza abstracta y la popularidad de los gobernantes.

7 Estefanell, Marcelo (2004). *El retorno de Don Quijote, caballero de los galgos*. Buenos Aires: Ediciones Carolina. Sobre esta novela y sus estrategias cervantinas, así como su vinculación con el ‘original’, trató mi presentación en el VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Oviedo, junio de 2012).

8 Estefanell, Marcelo (2009). «De guerrillero a presidente» [en red]. *180*, 16 de diciembre. URL <http://www.180.com.uy/articulo/8407> (2014-03-01).

Bibliografía

- Abdo Ferez, Cecilia (2013). *Crimen y sí mismo: La conformación del individuo en la temprana modernidad occidental*. Buenos Aires: Gorla.
- Blasco, Javier (1997). «Lectura del Capítulo XI» [en red]. En: *Cervantes, Miguel de: Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. Centro Virtual Cervantes. URL http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/partel/cap11/nota_cap_11.htm (2014-03-10).
- Close, Anthony [1978] (2005). *La concepción romántica del 'Quijote'*. Barcelona: Crítica.
- Congost, Rosa (2007). *Tierras, leyes, historia: Estudios sobre la gran obra de la propiedad*. Barcelona: Crítica.
- Costa, Joaquín (1969). *Oligarquía y caciquismo: Colectivismo agrario y otros escritos*. Madrid: Alianza.
- Cros, Edmond (1986). «Aportaciones al estudio de la formación discursiva en el Siglo de Oro». En: *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, pp. 159-179.
- Díez Fernández, José Ignacio (2004). *Tres discursos de mujeres (Poética y hermenéutica cervantinas)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- González Briz, María de los Ángeles (2013). «Del personaje al mito: variaciones de Don Quijote en el campo cultural uruguayo». En: D'Onofrio, Julia; Gleber, Clea (eds.), *Don Quijote en Azul 5 = Actas selectas de las V Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en noviembre de 2012*. Azul: Editorial Azul, pp. 25-34.
- Hernández de la Fuente, David (2006). «La Edad de Oro como utopía dionisiaca: de Hesíodo y Platón a su recepción en el imaginario clásico» [en red]. *Suplemento Monográfico Utopía*, núm. monogr., *Res Publica Litterarum*. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 1-26. URL <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/468> (2014-04-01).
- Laplantine, François (1977). *Las voces de la imaginación: Mesianismo, posesión y utopía*. Barcelona: Granica.
- Levin, Harry (1973). «Cervantes, el quijotismo y la posteridad». En: Avalle-Arce, Juan Bautista; Riley, Edward C. (eds.), *Suma cervantina*. London: Tamesis Books, pp. 377-396.
- Licitra, Josefina (2011). «Mujica, el president imposible» [en red]. *Revista Orsai*, 2, s.p. URL http://editorialorsai.com/revista/post/n2_mujica (2014-03-01).
- Maravall, José Antonio (1980). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- Maravall, José Antonio (2006). *Utopía y contrautopía en el 'Quijote'*. Madrid: Visor.

- Rieiro, Anabel (2010). «El lugar de la utopía en la construcción de 'otros mundos posibles'. Pulsión de muerte y 'principio de esperanza'». *Revista Estudios Cooperativos*, 15 (1), pp. 81-87.
- Rodríguez-San Pedro, Luis; Sánchez Lora, José Luis (2000). *Los siglos XVI-XVII: Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis.
- Sabor de Cortazar, Celina; Lerner, Isaías (eds.) [1969] (2005). *Cervantes, Miguel de: Don Quijote de la Mancha*. Prólogo de Marcos Morínigo. Buenos Aires: Eudeba.
- Varela Olea, María de los Ángeles (2003). *Don Quijote, mitologema nacional (literatura y política entre la Septembrina y la II República)*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Justicia y corrupción en la Corte a mediados del siglo XVII

El caso escandaloso del Alcalde de Casa y Corte don Martín de Lanuza

Francisca Jiménez Guillén

(Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, CRES, France)

Abstract In the middle of the XVII century, a scandalous case outraged the whole population of Madrid: the court *alcalde* don Martín Bautista de Lanuza, senior official of the judicial power and representative of the royal power, was accused of having committed several serious offences: the image of justice was defied. If it was necessary at first to restore this image by giving an exemplary judgment, the question arose as to whether certain favours had been granted to the accused. The silence about this affair is also a problem: is it a deliberate way to misinform people? Nevertheless, the impact of this case of corruption went far beyond Madrid. Moreover, this affair raises another problem: what has historiography been willing to learn and remember from this crime case?

Sumario 1 Introducción. – 2 Delitos y condena de don Martín Josef Batista de Lanuza. – 3 ¿Una sentencia ejemplar? – 4 Secreto e impacto del caso. – 5 Conclusiones.

Keywords Justice. Corruption. Court. Council of Castile. XVII century.

1 Introducción

En el siglo XVII, la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, de origen incierto, ya está consolidada en Madrid con la «responsabilidad que siempre tuvo administrar justicia y gobernar la corte de la monarquía hispana» (Guardia Herrero 1994, pp. 39-40). En su *Colección de memorias, y noticias del gobierno general, y político del Consejo*, Martínez Salazar (1764) dedica un capítulo a dicho organismo. Indica que esa Sala de Alcaldes es la quinta Sala del Consejo de Castilla, con una jurisdicción que abarca hasta cinco leguas alrededor, dividida en dos partes, una criminal, sin apelación y otra para los pleitos civiles con las apelaciones al Consejo. También interviene en aspectos de la vida socio-económica madrileña; organiza, por ejemplo, las rondas nocturnas. Entre los miembros de la Sala figuran los alcaldes (seis, uno para cada cuartel de Madrid) y se castiga gravemente a quien atenta contra ellos ya que gozan de cierto prestigio (cfr. Villalba Pérez 1993, p. 131).

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-90 | Submission 2015-07-16 | Acceptance 2016-05-14
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

Si el comportamiento de dichos ministros judiciales ha de ser ejemplar, a mediados del siglo XVII ocurre un caso escandaloso en Madrid: un alcalde de casa y corte, don Martín Josef Batista de Lanuza es arrestado, encarcelado y condenado. El asunto es amplio: los delitos se acumulan y el condenado, con parentesco con los Justicia de Aragón, representa a la justicia regia. El alcalde de casa y corte, gran delincuente, es un tema que fascina a los madrileños y no sólo a ellos; la noticia del caso se extiende fuera de la Corte. Dan prueba de todos estos hechos diversos documentos contemporáneos o posteriores a los acontecimientos, algunos de ellos son oficiales pero otros son de carácter periodístico e incluso panfletario.

En la diversa documentación hallada sobre este caso se destacan varios aspectos. Primero, se puede apreciar el proceso y la acusación con todas las transgresiones por las que se inculpa a Lanuza. Al ser delitos múltiples con varias víctimas (entre las cuales nobles) y con ofensa a la justicia regia, se exige una condena apropiada; tanto el proceso como la sentencia dan cuenta del carácter excepcional del asunto pero plantean hipotéticos favores hechos al alcalde. Además no se puede desestimar el impacto que tiene este asunto dentro y fuera de la Corte. Efectivamente, el «monstruo de los alcaldes» (Paz y Melia 1968-1969, 1: p. 167) no deja de atraer a una multitud de curiosos e indignados. Sin embargo, pese a la conmoción suscitada por el alcalde delincuente, la documentación contemporánea a los hechos es escasa con lo cual se puede plantear una hipotética voluntad de desinformación.

2 Delitos y condena de don Martín Josef Batista de Lanuza

La documentación oficial del Archivo Histórico Nacional sobre el alcalde ofrece algunos datos interesantes. Por una información genealógica del Consejo de Inquisición (1640) se sabe que nace en 1620. Por su linaje, está vinculado a una familia aragonesa muy famosa, con su padre don Miguel Batista de Lanuza Protonotario de Aragón, el cual es sobrino del Justicia de Aragón don Martín Batista de Lanuza. En 1650 se le hacen las pruebas para la concesión de título de caballero de la orden de Santiago (cfr. Consejo de Órdenes 1650, s.p.). Juan Francisco Andrés de Uztárroz (1643) relata que Lanuza es miembro de la Academia de los Anhelantes de Zaragoza,¹ y del Consejo Real, juez de la Encuesta de Aragón y catedrático de Leyes en la Universidad de dicha ciudad. En cuanto a su actividad judicial en Madrid, varios libros de gobierno del archivo citado constan de su cargo de fiscal desde 1643 (cfr. Sala de Alcaldes de Casa y Corte 1643, ff. 170r-171r) y de alcalde de casa y corte a partir de abril 1650 (cfr. Sala

¹ Es llamado 'El rudo'.

de Alcaldes de Casa y Corte 1650, f. 92r). Manuel de Faria y Sousa lo alaba escribiendo: «madrugó la suficiencia, a merecer en pocos años muchos puestos. [...] Su ejercicio, acompañado de muchos, y varias comisiones, políticas y militares, le acredita de ministro recto, y celoso del servicio de Su Majestad» (1650, ff. 6r-v).

Sin embargo, poco tiempo después, Lanuza es condenado por toda una serie de delitos descritos en dos manuscritos del 9 de abril de 1655 de la Real Academia de la Historia: el primero es la *Sentencia pronunciada contra Lanuza...* (Camargo 1655b, ff. 1r-v) y el segundo se intitula *Acusación y sentencia dada contra Lanuza...* (Camargo 1655a, ff. 77r-79v). Éste último revela varios delitos: Lanuza – encargado de averiguar la fuga de unos presos de la cárcel privada del alguacil de Corte José González (en septiembre de 1653) – va a culpar a don Juan de Villanueva y a Francisco de Cabrerros, sólo porque los odia. Para ello, Lanuza se vale de don Alonso de Ovando al que le pide que busque falsos testigos. La acusación consta de otros delitos: para organizar esta farsa, no sólo ha inducido testigos falsos sino que también ha redactado falsos documentos oficiales (un memorial con las fingidas deposiciones, y tres autos del 15, 16 y 28 de enero de 1654). Además ha encarcelado a un inocente: el 26 de enero de 1654, Cabrerros es arrestado y encerrado con restricciones muy severas. Se ignora en qué circunstancias se detiene después a Lanuza pero finalmente el alcalde reconoce sus delitos en un careo con Ovando.

En la época de los hechos, don Jerónimo de Barrionuevo, instalado en la Corte y que corresponde con el deán de la catedral de Sigüenza (cfr. Jiménez 2011, pp. 86-87), redacta más de setenta avisos de 1654 a 1658 sobre el alcalde Lanuza. Todos los días va al Palacio real y asiste a uno de los Consejos (cfr. Paz y Melia 1968-1969, 2: p. 13), obtiene mucha información oral o escrita que circula y se plantea como testigo: «no hay día que no hayan estado 200 personas por si pueden entrar a oír algo, llevándome a mí la curiosidad» (1: p. 118). El contenido de sus cartas es idéntico al de la documentación oficial, pero ofrece detalles suplementarios: en agosto de 1654 efectivamente Lanuza está encarcelado en el castillo de San Clemente (en Cuenca) y tiene que llegar a Madrid para su confesión y para el careo entre él, don Alonso de Ovando y otros cómplices (2: p. 61). Un mes después aparece el decreto real confirmando el proceso contra el alcalde por los delitos citados (1: p. 55). Pero, según Barrionuevo, existen otros crímenes: «capitales y horrendos, como decir gozar dos hermanas que le fueron a pedir por sus padres; azotallos [*sic*] a ellos, pasándolos por un convento donde tenían otras dos hijas monjas; ahorcar tres sabiendo que eran inocentes [...] y a este tono otros mil desafueros» (1: p. 133).

En una de sus cartas aparece una transgresión condenada por el Papa que ha enviado al Consejo Real un mandamiento *de comparendo* porque los asesinos del representante del Parlamento de Inglaterra en 1650 han sido sentenciados a muerte por unos jueces descomulgados y el «promotor» ha

sido Lanuza (1: p. 48). Dicho papel del alcalde no se ha podido confirmar pero se sabe que Lanuza está relacionado con ese asunto por varios documentos entre los cuales una carta autógrafa del 26 de diciembre de 1653 (de la Real Academia de la Historia), en la que Guillermo Esparque se dirige al alcalde, su juez de la causa, para que se apiade de él (1653, f. 83r) y una alegación (de la Biblioteca Nacional de España) en la que se trata de Esparque, homicida implicado en ese asesinato (cfr. Hierro 1650).

Varias características son relevantes en este caso del alcalde delincuente; el motivo, es decir, el odio (ni siquiera relacionado con un asunto político o pecuniario), la persona delincuente (representante de la justicia regia en la Corte e hijo del Protonotario del Consejo de Aragón) y los medios utilizados (falsos testigos, documentación oficial fingida, encarcelamiento abusivo). Según Barrionuevo, hasta para su descargo Lanuza se muestra arrogante ya que acusa al presidente de Castilla don Diego de Riaño y Gamboa, al Secretario de Estado don Fernando Ruiz de Contreras e incluso, pero sólo es un rumor, al propio monarca (Paz y Melia 1968-1969, 1: pp. 60, 63, 119).

3 ¿Una sentencia ejemplar?

Los delitos retenidos en la acusación son varios y graves por lo que se exige que la sentencia sea ejemplar: «la demostración que el caso pide» (Camargo 1655a, f. 78v). Y según Barrionuevo, el monarca ha declarado: «si ha sido mal alcalde, no he de ser yo mal Rey» (Paz y Melia 1968-1969, 1: p. 67). La condena fecha del 9 de abril de 1655, es sin apelación y múltiple: privación perpetua de cualquier oficio de justicia y cárcel perpetua (empezando por una de las torres de la cárcel de corte), otras penas (pecuniarias) y, también, su título ha de ser borrado de los libros de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte. La aplicación de todo ello es inmediata. Por decreto real con esa misma fecha se precisan las condiciones carcelarias: «notifiquen al alcaide no le deje comunicar con persona alguna y que sólo le asista un criado sin que éste salga fuera del encierro y sólo le entren comida y ropa necesaria y algunos libros» (Felipe IV 1655, f. 275r). El 14 de abril se ordena que se tache el título de fiscal y promotor de la cárcel real (cfr. Felipe IV 1655, f. 276r) y se cumple dos días después (cfr. Sala de Alcaldes de Casa y Corte 1643, ff. 170r-171r).

La sentencia aparece en la carta de Barrionuevo del día siguiente (10 de abril de 1655) con el mismo contenido que el de la oficial: hechos, nombres y apellidos de las víctimas, de los delincuentes y condenas de los protagonistas y de los cómplices (Paz y Melia 1968-1969, 1: p. 124). Pero existe una problemática según Barrionuevo: si efectivamente se evidencia cierta severidad a propósito de las condiciones carcelarias, ¿hasta qué punto no se le hacen favores al alcalde por el «honor de la garnacha»? (1: p. 83). Ésos no se han podido probar como tampoco el hipotético papel

del valido y del monarca durante el juicio.² Sin embargo, la implicación del padre de Lanuza para ayudar a su hijo e intentar adquirir favores tiene su fundamento por lo menos a partir del nacimiento del Príncipe en noviembre de 1657; con él, se desea el indulto general. En un manuscrito de la Real Academia de la Historia dirigido a Felipe IV, el Consejo de Aragón suplica dicha gracia pero Felipe IV permanece firme y contesta negativamente: «en la causa de don Martín concurren tales y tan grandes circunstancias que no puede ni debe ser comprendido en él sin grave ofensa a la justicia y del ejemplo» (1657, f. 108r).

Meses después del rechazo del indulto, el padre de Lanuza y el Consejo de Aragón se dirigen de nuevo a Felipe IV y consiguen que se minore la condena por decreto real. El monarca concede: «que la carcelaria de don Martín de Lanuza se extienda a todo el distrito de la Alhambra y que dentro de ella le señale el alcaide alguna casa donde pueda asistirle su mujer» (1658, f. 106v). Por lo tanto, la cárcel de las Torres Bermejas en Granada – a la que se ha trasladado el alcalde después de su sentencia – ya no parece ser esa «habitación infernal donde los moros metían en sus mazmorras a los cristianos», según la descripción de Barrionuevo (Paz y Melia 1968-1969, 1: p. 161). Este autor subraya que otras restricciones, como el impedir asistir a misa o ver a su padre, se aflojan también (1: pp. 74, 102, 104). En algunas de sus cartas, se cita a la vez a Lanuza, al duque de Medinasidonia (conspirador en Andalucía en 1641) (1: p. 244; 2: p. 102) y al duque de Híjar (conspirador en Aragón en 1648) (1: pp. 119, 154, 225). Sin embargo, este último, acusado de crimen de ‘lesa majestad’ y condenado también a la prisión perpetua, parece tener menos favores que Lanuza (cfr. Ezquerria Abadía 1934, p. 326).

4 Secreto e impacto del caso

Es de notar que la mayoría de los documentos oficiales son copias manuscritas de la época y corresponden al resultado de un (largo) proceso; no se han encontrado alegaciones del acusado ni cualquier documento impreso. Las diferentes etapas del proceso sólo se conocen gracias a las cartas de Barrionuevo en las que por ejemplo hay una copia del decreto real del 29 de agosto de 1654: «he tenido por bien se haga proceso contra él, para que se dé satisfacción pública a la justicia, y que los jueces que están nombrados privativamente conozcan de esta causa en todas instancias, la averigüen y determinen y sentencien sin consultar a los de mi Consejo»

2 Barrionuevo se plantea que «de Lanuza dicen sus letrados que está indefenso, no obstante que todo se hará sal y agua, que le ayuda el valido y tiene garnacha, que es lo más con que se piensa le han de premiar en lugar de castigarle» (1: p. 98). Añade: «Consultaron al Rey que se arrimó a la parte más favorable» (1: p. 125).

(Paz y Melia 1968-1969, 1: p. 55). La privacidad del juicio impuesta desde el principio tal vez explique la escasa documentación oficial pero resulta ser problemática incluso para los nobles como lo expresa Barrionuevo: «los señores se han quejado de que se vea tan a puertas cerradas y en casa de José González y no en público, como se hizo con el condestable» (1: p. 118).

Sin embargo, a pesar del secreto que rodea el caso del alcalde delincuente, no se logra ocultar las informaciones sobre él. Barrionuevo relata cómo las noticias se transmiten muy rápidamente en la corte donde se sigue el caso con interés e indignación: «no lo hicieron en la cárcel al salir, por el ruido y conmoción del pueblo, que aunque se hizo de secreto, se convocaron mil almas. Yo fui uno de los mirones» (1: p. 160). Por lo tanto, no parece conseguirse la desinformación en el pueblo, en el cual «corre la voz».

Quizás hayan circulado o hayan sido utilizados como pasquines, dentro y/o fuera de la Corte, a mediados del siglo XVII, *Dos sonetos dedicados a Martín de Lanuza* (s.d., ff. 21r-22v) de la Real Academia de la Historia; ambos constan del impacto del caso del alcalde delincuente. El primero empieza por: «Pareció la justicia adulterada| con saña con rigor con tiranía| de un juez que testigos inducía| para lograr su condición dañada» (f. 21r). En el segundo, el narrador sería Lanuza:

sábese mas de que ladrón he sido,
vil infame traidor y mal nacido
que engañado he tenido al presidente
que yo fui aquel que pícaro insolente
la patria de otros he vendido
el que falsos testigos he inducido
bien haya el rey que no me lo consiente. (f. 22v)

Estos sonetos dan cuenta del conocimiento del caso, de los delitos y de los cómplices; la firmeza del monarca está de nuevo subrayada.

Por otra parte, es difícil establecer el alcance geográfico de la noticia del alcalde delincuente. No es de extrañar que los partidarios de Lanuza hablen de lo que se consigue en su favor. Así, en *Más datos para la historia de Aragón*, una carta del 27 de abril de 1658 de Juan Francisco de Pueyo (miembro de la corte del Justicia de Aragón) consta de la «merced a don Martín de Lanuza, alargándole la carcelaria por toda la Alhambra» (San Vicente, Crosby 1968-1969, p. 155).

El caso de Lanuza, alcalde delincuente, impacta a la gente en su época. La correspondencia de Barrionuevo es un ejemplo y se sabe que sus noticias llegan por lo menos a Sigüenza y a Zaragoza (Paz y Melia 1968-1969, 1: p. 84). Dos de ellas dan prueba del conocimiento del caso: una de Barcelona por unos galeotes indignados y otra de Valsain por una «loca graciosa» (1: pp. 66, 74).

En otra correspondencia, la de Francisco Jacinto Funes de Villalpando que desde Madrid le escribe a su hermano que está en Barcelona, también se cita a Lanuza y se le compara con el duque de Híjar: «nunca se dejan estos castigos a arbitrio del rey, sino cuando los delitos tocan a su Real persona o a su servicio. Que así fue la sentencia del duque de Híjar y así la de don Martín de Lanuza» (Martínez Hernández 2013, p. 553). Aquí también se plantea el papel del monarca en el asunto. Estas referencias son fuentes manuscritas privadas, por lo que hay que preguntarse si es posible hablar abiertamente de Lanuza en la época de los hechos.

En cuanto al impacto de este caso a través de los siglos, es necesario tener en cuenta la problemática del secreto o de la desinformación. En el *Libro de las cosas memorables que han sucedido desde el año de mil quinientos noventa y nueve*, Miguel de Soria relata cuatro noticias para el año 1654 y una de ella refiere: «sucedió a postreros de jullio [sic] salió don Martín de Lanuza alcalde de corte desterrado al castillo de San Clemente por mandado de su Magestad» y con otra tinta está añadido: «por enducidor de testigos falsos le desterraron, quitada la garnacha y privado de todos los oficios de la república» (s.d., ff. 55v-56r). Cabe subrayar que no es un documento impreso y se ignora cuál es el alcance de dichas noticias. Sin embargo, este manuscrito parece ser una excepción. En otras fuentes informativas que se han consultado no se ha encontrado a Lanuza. Las obras con noticias de la Corte como los *Anales de Madrid hasta el año de 1658* de León Pinelo o la relación del viaje por España en 1655 (cfr. Brunel 1666) no refieren nada sobre Lanuza.

En cuanto a las de índole literario con la meta de ensalzar a los autores, o bien no se menciona al alcalde como es el caso en la *Bibliotheca Hispana Nova* sobre todos los autores españoles de 1500 a 1684 (Antonio 1783-1788) o no se redacta el asunto de delincuencia en la biografía de Lanuza. Eso ocurre en la obra de Félix Latassa (1789) sobre los escritores aragoneses; el autor detalla la actividad judicial pero no refiere nada sobre el caso de corrupción. Se puede plantear el problema de saber si se ha deseado ocultar la información sobre las transgresiones de Lanuza o si se ha ignorado el caso dada la poca información redactada y el secreto que ha rodeado el asunto; sin embargo, el autor parece muy informado sobre la biografía del alcalde. En cuanto a las obras contemporáneas consultadas sobre la administración judicial, ninguna de ellas hace referencia al alcalde. Por cierto, existe un artículo, pero sobre el hijo de Lanuza, en el que se relata el caso de corrupción del padre (cfr. Rojo Alique 2008). Con el tiempo, parece haberse conseguido ‘borrarlo’ de la lista de los alcaldes.

5 Conclusiones

La documentación sobre el alcalde de casa y corte delincuente, aunque sea poco abundante es variada y ofrece diversas precisiones. Es interesante ver que las fuentes informativas de índole diferente (como las correspondencias citadas, un libro con noticias o dos sonetos) tienen un contenido similar al de las oficiales. Ambas series de documentos, la mayor parte manuscritas, dan cuenta de todo el caso judicial pero ponen de realce la apreciación de la población madrileña sobre el delincuente que ejerce en la Corte y la problemática en cuanto a algunos favores que se le hacen en secreto a Lanuza.

Este asunto está en las antípodas de la representación ejemplar de la justicia ilustrada por don Juan de Quiñones que ha recopilado todas sus hazañas de alcalde de casa y corte en una obra dedicada a Felipe IV (s.d.). Como gran criminal, Lanuza carece de la ejemplaridad de Miguel de Molina, estafador y traidor condenado a muerte en 1641 por crimen de *lesa majestad*, y que confesó sus delitos antes de ser ejecutado (cfr. Quiñones 1642). Sin embargo, en la época de los hechos Lanuza es comparado con el duque de Híjar.

El hecho de haber borrado a Lanuza de la lista de los Alcaldes de Casa y Corte - seguramente por «honor de la garnacha» - y el secreto a propósito del caso podrían justificar la falta de documentación impresa pero se ignora hasta qué punto se han desestimado al alcalde y sus malversaciones en diversas obras sobre la administración judicial y sobre él. Pero, si hablar de los Lanuza sugiere primero la justicia aragonesa transmitida a lo largo de varias generaciones, con este Martín Josef Batista, sólo se puede pensar en un caso más de delincuencia en esta gran Babilonia del crimen que es la Corte.

Bibliografía

- Andrés de Uztárroz, Juan Francisco (1643). *Historia de Santo Domingo de Val, martyr Cesar-Augustano, infante de la Santa Iglesia metropolitana de Zaragoza*. Zaragoza: Pedro Lanaja i Lamarca.
- Antonio, Nicolás (1783-1788). *Bibliotheca hispana nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*. 2 vols. Matriti: Joachimum de Ibarra.
- Brunel, Antoine de (1666). *Voyage d'Espagne, curieux, historique et politique. Fait en l'année 1655*. Paris: Charles de Sercy.
- Camargo, Jerónimo de (1655a). *Acusación y sentencia dada contra Lanuza, Alcalde de Casa y Corte*. Madrid, Real Academia de la Historia, N-56, ff. 77r-79v.

- Camargo, Jerónimo de (1655b). *Sentencia pronunciada contra Lanuza alcalde de Casa y Corte, por la que se le condena a prisión perpetua, privación de su oficio y pago de cuatro mil ducados*. S.l.: s.n.
- Consejo de Aragón (1657). *Consulta del Consejo de Aragón al rey Felipe IV sobre lo que pide la ciudad de Zaragoza*, S.l.: s.n.
- Consejo de Inquisición (1640). *Información genealógica de Martín Batista de Lanuza, natural de Zaragoza, familiar y pretendiente a oficial asalariado del Tribunal de la Inquisición de la citada ciudad*. S.l.: s.n.
- Consejo de Órdenes (1650). *Pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Santiago de Martín José de Lanuza y Serra, natural de Zaragoza, del Consejo de Su Majestad y Su Alcalde de Casa y Corte*. S.l.: s.n.
- Dos sonetos dedicados a Martín de Lanuza* (s.d.). Madrid, Real Academia de la Historia, K-18, ff. 21r-22v.
- Esparque Guillermo (1653). *Carta de Guillermo Esparque, vasallo de Francia, a Martín de Lanuza, en la que solicita se apiade de él*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1/51020; 1/89502.
- Ezquerria Abadía, Ramón (1934). *La conspiración del duque de Híjar (1648)*. Madrid: M. Borondo.
- Faria y Sousa, Manuel de (1650). *El gran justicia de Aragón Don Martín Batista de Lanuza*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- Felipe IV (1655). *Decreto de S.M. sobre la forma de la prisión del Sr. don Martín de Lanuza, Alcalde que fue de su Casa y Corte*. S.l.: s.n.
- Felipe IV (1658). *Decreto del Rey del 22 de marzo de 1658*. S.l.: s.n.
- Guardia Herrero, Carmen de la (1994). «La sala de alcaldes de casa y corte: un estudio social». *Investigaciones históricas: Época Moderna y Contemporánea*, 14, pp. 35-64.
- Hierro, Agustín del (1650). *El Doctor don Agustín, Cauallero del Orden de Calatraua, Fiscal del Consejo. Contra don Iuan Guillin, Guillermo Esparque, Valentin Proft, Guillermo Arnet, y Oduardo Usual, ingleses que dizen ser, y presos en la cárcel Real desta Corte*. Madrid: Domingo García y Morras.
- Jiménez, Françoise (2011). *L'Espagne en crise à travers les Avisos attribués à José de Pellicer (1639-1644) et les lettres de Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658): conflits, délits et autres violences* [tesis de doctorado]. Paris: Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
- Latassa y Ortin, Félix (1789). *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1641 hasta 1680*. 3 vols. Pamplona: Joaquín de Domingo.
- León Pinelo, Antonio de (s.d.). *Anales de Madrid hasta el año de 1658*. S.l.: s.n.
- Martínez Hernández, Santiago (2013). *Escribir la corte de Felipe IV: El diario del Marqués de Osera, 1657-1659*. Madrid: Doce Calles.

- Martínez Salazar, Antonio (1764). *Colección de memorias, y noticias del gobierno general, y político del Consejo*. Madrid: D. Antonio Sanz.
- Paz y Melia, Antonio (ed.) (1968-1969). *Avisos de don Jerónimo de Barriónuevo (1654-1658)*. 2 vols. Madrid: Atlas.
- Quiñones, Juan de (s.d.). *Memorial de los servicios que hizo al Rey don Felipe III nuestro Señor; que santa gloria aya, y que ha hecho a V. Magestad, que Dios guarde*. S.l.: s.n.
- Quiñones, Juan de (1642). *Tratado de falsedades: delitos que cometió Miguel de Molina i suplicio que se hizo del en esta corte*. Madrid: Francisco Martínez.
- Rojo Alique, Pedro (2008). «Notas sobre don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, Conde de Clavijo». *Criticón*, 103-104, pp. 171-206.
- Sala de Alcaldes de Casa y Corte (1643). *Título del Sr. don Martin Batista Lanuza de fiscal de la cárcel desta Corte*. S.l.: s.n.
- Sala de Alcaldes de Casa y Corte (1650). *Auto. En la villa de Madrid a cinco días del mes de abril y seiscientos y cincuenta años*. S.l.: s.n.
- San Vicente, Angel; Crosby, James (1968-1969). «Más datos para la historia de Aragón». *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, 21-22, pp. 53-206.
- Soria, Miguel de (s.d.). *Libro de las cosas memorables que han sucedido desde el año de mil quinientos noventa y nueve*. S.l.: s.n.
- Villalba Pérez, Enrique (1993). *La administración de la justicia penal en Castilla y en la Corte a comienzos del siglo XVII*. Madrid: Actas.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La reescritura en los pliegos y cuadernillos religiosos novohispanos (siglo XVII)

Anastasia Krutitskaya

(Universidad Nacional Autónoma de México)

Abstract There is a number of religious pages preserved from the 17th century from New Spain, dedicated to the devotions of Our Lady of Los Remedios, Our Lady of Guadalupe, the Rosary, St. Cayetano, St. Gertrudis and the Passion of Christ. The texts of the Virgin of Los Remedios and the Virgin of Guadalupe are constructed around specific shrines with appropriate language used in New Spain. However, the devotions of the Rosary, St. Cayetano, St. Gertrudis and the Passion of Christ seek to develop outreach strategies based on the reading and rewriting of printed books on these subjects as summary compilations. The circulation of texts, fragments and quotes from books, pages and manuscripts turns out to be the procedure of choice for constructing networks to disseminate information on religious subjects.

Keywords String literature. New Spain. 17th century.

La abundante producción de la literatura de cordel en la España del siglo XVII apenas puede ser contrastada con lo poco que se ha documentado de este tipo de impresos virreinales. Fuera de los pliegos de villancicos, cuya impresión en la Nueva España inicia casi cuarenta años después de los primeros pliegos sevillanos conocidos y solo en dos catedrales – primero, en la de Puebla y más tarde, en la de México –,¹ los pliegos sueltos son escasos y los que se conservan son aun menos. Desde inicios del siglo XVII aparecen reimpressiones de pliegos de noticias, como «Perdida que en Holanda y Gelandá causaron las nieves, y yelos que este año huuo, matando gran numero de personas» (1624, en la imprenta de Diego Garrido; cfr. Rodríguez Hernández 2004); pliegos y cuadernillos devocionales que contienen una o varias oraciones, enfocados en los ejercicios espirituales o meditaciones; así como pliegos y cuadernillos relacionados con las fiestas religiosas y civiles, estas últimas especialmente con motivo de la recepción de los virreyes o arzobispos. Como caso excepcional, con la actividad de la imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón surgen reimpressiones de

1 En el siglo XVIII también se imprimen pliegos para la Catedral de Valladolid (actualmente Morelia).

pliegos poéticos religiosos españoles, como «El apartamiento del Cuerpo, y del Alma», sin nombre de autor y sin año de impresión, de nuevo con una distancia de al menos veinte años en comparación con el pliego de origen, el cual es «Apartamiento del Cuerpo, y del Alma, con vn luego de Estrima a lo Diuino. Compuesto por Mateo Sánchez de la Cruz», impreso en Sevilla en 1628. La figura del autor que se esconde bajo el nombre de Mateo Sánchez de la Cruz fue estudiada por Pedro Cátedra (2002). Los temas que manejan los impresores de México y de Puebla de los Ángeles tienen un marcado carácter oficial, así la literatura de cordel novohispana es un 'aparte' dentro de la literatura de cordel hispánica, que María Cruz García de Enterría define como:

un género literario 'fronterizo', que participa un poco de todas las características de los restantes géneros, pero manejadas éstas con sencillez, ingenuidad, tal vez hasta con inclutura; y, sobre todo, con una aguda conciencia social – sentido lato, amplio, repetimos una vez más – que empuja a sus autores, impresores, vendedores, etc., a poner al alcance de todo el mundo («soldados, mozas, niños...», repite también muchas veces don Antonio Rodríguez Moñino), por iletrado y pobre que sea, la cultura que el libro, grueso y caro y denso de contenido, iba esparciendo tan velozmente desde el descubrimiento de la imprenta. (1973, p. 28)

En los pliegos novohispanos queda poco de esta «sencillez, ingenuidad» e «incultura», aunque se mantiene el segundo componente, el de poner la cultura «al alcance de todo el mundo». Desde el punto de vista discursivo, este último propósito se logra, en los pliegos de carácter religioso que constituyen la mayoría de los impresos que salen en este formato, a través de la «reescritura», entendida en el sentido actual que le confiere el *Diccionario de la Lengua Española*: «volver a escribir lo ya escrito» y «volver a escribir sobre algo» (RAE 2014, s.v. «reescribir»).

Incluso, si comparamos los títulos de «los impresos de pequeño calibre» que se encuentran en los registros de ida de navíos de España a América en la primera mitad del siglo XVII, clasificados por Pedro Rueda en libros caballerescos breves, vidas de santos y textos piadosos, historias de tradición española y estampas (2002, pp. 359-389), poco se cruzan con los temas que predominan en las imprentas novohispanas. Una de las principales razones de tal diferencia radica en las numerosas prohibiciones de la impresión de este tipo de literatura en el territorio virreinal, especialmente, en lo que concierne a los «libros profanos y fabulosos» (*Recopilación de leyes de los reynos de las Indias* [1681] 1987, ff. 123v-125v). Con el desarrollo de la imprenta y los avances de la reforma protestante, crece el papel de la censura represiva combinada con la censura previa. Por otro lado, también se intenta vigilar los papeles que entran a la carrera de Indias, cuyo control pasa a manos de

la Inquisición (Rueda Ramírez 2002, pp. 114-127; Ramos Soriano 2013, pp. 32-58).

De los pliegos novohispanos relacionados con las fiestas religiosas destacan las visitas de Nuestra Señora de los Remedios. Se conservan nueve relaciones, las cuales describen la procesión que se realizaba con la Virgen en andas en la época de la sequía o de las epidemias, ejerciendo la petición de las lluvias y de la protección contra las enfermedades, así como también del amparo de las flotas desde España hasta el puerto de Veracruz y viceversa (Eudave Loera 2009, pp. 85-92). *Romance a la dichosa partida, que Nuestra Señora de los Remedios hizo desta ciudad de México para su Santuario* de Antonio Terán de la Torre (1653) es el único texto de esta serie que ha sido reproducido hasta ahora en la antología de poesía novohispana realizada recientemente por Martha Lilia Tenorio, y el más antiguo de los que se conocen. Diego de Ribera, «muy versado en las Bellas Letras», según Beristain, compone un *Amoroso canto...* en 1663, unos *Reverentes afectos...* en 1667 y otros *Acordes rendimientos...* en 1678, sobre el mismo tema todos ellos. Alfonso de Ena, «natural de la Nueva España y vecino de la Ciudad de Méjico» (1981, 1: p. 456) publica la *Descripción de la venida y vuelta de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Remedios* en 1668. El mismo año fray José de Jesús, «Religioso Agustino de la Provincia del Smô. Nombre de Jesus, de la N.E.» (2: p. 134) escribe una divertida *Métrica descripción...* del mismo suceso y Alonso Ramírez de Vargas, otra *Descripción de la venida y bvelta*, conocida por una reimpresión realizada en Cádiz por Gerónimo de Peralta. De 1678 ha llegado hasta nosotros la *Métrica relación...* de Alonso Carrillo de Albornoz y Guzmán, «Bachiller y Presbítero del Arzobispado de Méjico» (1: p. 281), y, finalmente, conocemos la *Descripción...* de Pedro Muñoz de Castro de 1685. Este último, según Beristain, fue

natural de Méjico, Bachiller teólogo de su Universidad, y Presbítero del Arzobispado. Fué de ingenio fecundo, de erudicion amena y de laboriosidad y estudio infatigables. Aunque no se puedan señalar aquí muchas producciones suyas, que se publicaron á nombre de los Cuerpos, que se las encargaron, es de tradicion constante, que se valieron de su pluma los Cabildos eclesiásticos y secular de Méjico. (2: p. 357)

Todas estas obras siguen el mismo esquema narrativo, cuyo principal objetivo es la descripción de la procesión que resaltaba la naturaleza milagrosa de la devoción. En palabras del mismo Terán de la Torre:

AMéxico llegó; y yo | a tocarllego mi empeño, | que tanto le haze crecido | la dificultad que embuelvo. || Describir la procesion | aunque principal ojepto | pudiera ser de mi pluma, | devidamente suspendo. || Quando en los que la trataron | tanta agudeza venero, | que en ellos luce lo que | la estampa publica dellos. (1653, f. 2v)

En otro lugar Diego de Ribera explica que la procesión y todo el ceremonial que necesariamente la acompañaba buscaban, en última instancia, dar la palabra «de tener | de su vida nuevo libro», figura que refuerza el contexto de la constante reescritura de la práctica piadosa:

Y pues a Dios aplacaban | los corazones contritos, | viando de lo piadoso, | como Padre compasivo. || Reciviesse en tierno llanto | coraçones derretidos, | que por los ojos el alma | iba desatando en ríos. || Con palabra de tener | de su vida nuevo libro, | donde para tantos cargos, | descargos estén escritos. (1663, f. 8r)

Aquellas palabras, asociadas con la reescritura de la práctica, tendrán utilidad siempre y cuando puedan conducir al provechoso llanto. Una narración acompañada de lágrimas, que una vez limpian los pecados, otra, indican la felicidad que testimonia la eficiencia de la devoción, sucede a manera de epílogo a la procesión. Diego de Ribera, así, explica, que la narración tiene que ser llana y sin equívocos, evitando los conceptos oscuros, utilizando aquellas voces que obligan a comprender el sentido de la muerte y de la vida; allí es cuando a los ojos se aplican las lágrimas, limpiadoras y reveladoras.

Afuera cultos languages, | que de la verdad se olvida, | quien gusta de los deleites, | gozando de las desdichas. || Fuera equívocos cansados, | que en las materias divinas, | corre arrestado el ingenio, | que con equívocos lidia. || Sacar de su ser las cosas, | no es discurso, es tiranía; | y los efectos se yerran, | quando las causas peligran. || No satisface al sediento, | la copa preciosa, y rica, | si le falta el elemento, | que hydropico solicita. || Puras voces Castellanas | son las que alagan, y obligan, | suaves para la muerte, | sonoras para la vida. || Comprender conceptos grandes, | es del estudio fatiga, | mas sino ay explicacion, | que importa que se conciban. || Quisa por esso à los ojos, | oy las lagrimas se aplican, | que no hazer caso del daño, | es aplaudir la ruyna. (1678, f. 5r)

La palabra también llega a describir las lágrimas de alegría, una alegría llena de esperanza, pues la llegada de la Virgen de los Remedios traerá las tan necesitadas lluvias a la ciudad. Así lo relata fray José de Jesús:

De esta suerte doctas plumas | han contado lo festivo, | y de tan grande recibo | han dado la quenta en sumas. || Yo por mayor lo refiero, | y si en algo me herrare, | advierta el que me culpare, | que soy contador sincero. || Y mi pluma entorpecida | cobardemente se apresta | oy à ajustar lo que resta, | para sumar la partida. || Y assi lo primero cuento | por circunstancia del dia, | el que hubo entrando Maria | vn llanto, que era contento. (1668, f. 3r)

A diferencia de las venidas de Nuestra Señora de los Remedios, las *Coplas a la partida que la soberana Virgen de Guadalupe hizo de esta Ciudad de México para su hermita compuestas por un devoto suyo* es una narración que se asemeja en mayor medida al rezo que se dirige con peticiones a la Virgen, y cuyo propósito es recibir la respuesta de la Interlocutora a los ruegos terrenales del devoto anónimo:

En esta ocasión Señora, | los atributos os diera, | que en vuestra alabanza cantan | los Angeles, y la Iglesia. || Si mi dicha fuera tanta | que el pensamiento pudiera, | subtilizar con la pluma | de mi ingenio la rudeza, || Pero con deciros madre, | del hijo que está en la diestra | con el Espiritu, y Padre, | en vna infinita essencia. || Incluye mi pretencion, | Virgen pues todo se encierra | diciendoos Madre de Dios, | limpio espejo de pureza. || Pues sois el manaa de gracia, | oy atrevida mi lengua | os pide amparo de Madre, | y favor como á Princesa. || Para rendiros las gracias, | por tantas mercedes hechas, | en medio de penas tantas, | à Mexico Patria nuestra. || Cuyas esperanzas tristes, | solo con vos se consuelan, | pues con vuestro Hijo soys | la mas cierta medianera». ([1634?], f. 1v)

Otro impreso de la Virgen de Guadalupe son las *Octavas a la aparición de la imagen milagrosa de la Virgen Santísima de Guadalupe...* escritas por Juan Vélez de Guevara, «Capitan y Regidor de la Ciudad de México» (Beristain 1989, 3: p. 288) en 1679. Es una descripción de carácter épico de las apariciones de la Virgen de Guadalupe sobradamente conocidas ya gracias a Miguel Sánchez (1648) y Becerra Tanco (1666). Llama la atención, sin embargo, una notoria distancia de estos textos de los de la Virgen de los Remedios, que apuntan hacia un tono marcadamente devocional. Sin embargo, ambas fiestas comparten una particularidad: se construyen en torno a un santuario local que demanda el desarrollo de un imaginario propio y por lo tanto nuevo, pero al mismo tiempo perfectamente reconocible por sus usuarios novohispanos.

Además de la excepcional serie de la Virgen de los Remedios y de algunos pliegos de la Virgen de Guadalupe, se imprimieron en la Nueva España en forma de pliegos sueltos o cuadernillos relaciones de fiestas y certámenes - de la Inmaculada Concepción, del Santísimo Sacramento, de san Pedro Arbués, de santa Rosa de Lima y de la Virgen del Rosario -, y sobre todo las numerosas dedicaciones de templos: Convento de San José de Gracia, Catedral de México, Convento de Nuestra Señora de Balvanera, templo de San Felipe de Jesús del convento de las Capuchinas, templo de Santiago Apóstol y el de San Agustín, para dar algunos ejemplos.

La reescritura se manifiesta de otra forma - aunque no de manera exclusiva, ya que se presenta también en muchos textos de Nuestra Señora de Guadalupe - en los devocionarios dedicados al Rosario, a san Cayetano,

a santa Gertrudis y a las Estaciones de la Pasión, donde los objetivos ya no apuntan hacia la sacralización de un lugar, sino más bien hacia la divulgación de una práctica o ejercicio piadoso. Recuerda Fernando Bouza que en la alta Edad Moderna una segunda forma docta de leer – pues la primera consistía en entresacar «anotaciones de los distintos libros que se iban leyendo para con ellas confeccionar largas series de tópicos ‘para poderse dello aprovechar quando fuere menester’» (1999, p. 85) – era la de elaborar

pequeñas sumas o sùmulas del contenido de los libros que se iban leyendo y, aún, una tercera la de hacer escolios de propia mano junto al texto escrito, lo que en la época se conocía como marginar o margenar las lecturas. Todas estas anotaciones podrían llegar a convertirse en el fundamento de una nueva obra, ante todo si tenemos en cuenta que la creación intelectual se entendía mayoritariamente como una larga glosa o comentario de las autoridades previamente establecidas [...]. Sobre la base de este cúmulo de notas, sumas y glosas manuscritas, el autor empezaba a componer borradores. (p. 85)

Así, en el siglo XVI, fray Alonso de la Veracruz (ca. 1507-1584) compone gran parte de su *Dialectica resolutio* (1554), una de las tres obras que conforman el curso completo de Artes, resumiendo pasajes de *In Dialecticam Aristotelis Commentarii* del fraile dominico Domingo de Soto (1494-1560), publicado diez años antes. Sus fines son pedagógicos que lidian con lo didáctico, y en su procedimiento selecciona lo útil y lo presenta de forma clara, reformulando algunas expresiones y reordenando el texto original (cfr. Ramírez Vidal 2016).

Los impresos religiosos novohispanos arriba mencionados son, también, el resultado directo del ejercicio de la lectura, que reacomoda el texto de origen con fines didácticos o pedagógicos. El *Exercicio devoto sacado de la vida de Santa Getrudes dispuesto en una novena...* (1693) por el catedrático de leyes José de Cabrera Ponce de León (cfr. Aguirre Salvador 1998, p. 174) y reseñado nada más y nada menos que por fray Agustín de Vetancurt, cronista de la Provincia del Santo Evangelio, contiene referencias explícitas a tres libros relacionados con la figura de Santa Gertrudis: *Vida de la gloriosa señora santa Gertrudis la Magna* de Alonso de Andrade (1663), *Divina piedad...* de Lorenzo Clemente, del Orden de San Benito, y la autobiografía espiritual de la misma Gertrudis (1289), cuya traducción latina fue preparada por Juan de Castañiza en Madrid en 1599 (cfr. Rubial 2006, p. 114). En el siglo XVII han salido de las imprentas novohispanas muy pocas novenas, y ésta ha de ser una de las primeras. No ha de sorprendernos, pues la devoción de Santa Gertrudis fue una de las más populares en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII, según afirman Antonio Rubial y Doris Bieñko. Una monja medieval reinterpretada como una santa de la Contrarreforma, asociada con la lucha contra el

protestantismo por sus orígenes alemanes, fue patrona de la ciudad de Puebla a partir de 1747 y conocida como intercesora para una buena muerte y rescatadora de ánimas del purgatorio (cfr. Rubial, Bieńko 2006, p. 111).

La *Novena de San Cayetano*, otro santo de la Contrarreforma, el gran protector de la peste, anónima en un principio aunque se indica que el sacerdote es de la Congregación de San Felipe Neri, contiene la descripción de varios milagros que ejerció el santo, pero la novena en sí

no la traçó la industria de sus devotos, como sucede en otras devociones de otros Santos, sino que el mismo Santo Cayetano la ordenó, y dispuso: vease su vida, y se advertira, que valiendose muchos de su patrocinio, y amparo para el remedio de muchas necessidades, se les aparecia. (1688, f. 4v)

Más adelante no sólo se aclara que la novena fue sacada de una hagiografía, la cual debe ser *Vida del glorioso y bienaventurado padre san Cayetano Tiene* de Emmanuele Calascibetta (1653), sino que también se precisa la razón de la publicación de dicha novena en un formato pequeño y accesible para los fieles:

Todo lo referido, y el no ser fácil que llegue a manos de todos el libro de la vida de tan prodigioso Santo, donde se haze mencion de esta Nouena, y se conozca su eficacia, me ha motivado a sacarla a luz, y que sus devotos tengan noticia de ella». (1688, f. 5v)

El cuadernillo de las *Estaciones de la Pasión del Señor, que exercitava la venerable madre Maria de la Antigua, religiosa professa de nuestra madre Santa Clara* (1684), que según consta en la portada «Le Mandò Nuestro Señor las publicase para gloria suya, memoria de su Santísima Passion, y mayor aprovechamiento de las almas» (1684, f. 1r) es el único impreso relacionado con la Pasión de Cristo. Como en los casos anteriores, este texto también fue tomado de un considerable libro impreso en la metrópoli.

La venerable madre María de Antigua es una de estas mujeres sencillas que muere en opinión de santidad en la Andalucía del siglo XVII y cuyos restos son trasladados al lugar de sus raíces. Su personalidad hubiera quedado diluida entre la numerosa estirpe de siervos de Dios, de no ser por un libro que la dio fama póstuma y renombre en la Corte, el *Desengaño de religiosos y de almas*, que se publica en Sevilla, en la imprenta de Juan Cabezas, el año de 1678. El voluminoso infolio, que supera las 800 páginas, fue ordenado y compuesto por el p. Joseph Lobo, Provincial de Andalucía, a partir de los cuadernos que María de la Antigua fue escribiendo a mano, bajo la supervisión de su confesor el

p. Fray Bernardino de Cabrera quien, a su muerte, los dejó a la custodia de Antonio de Daza, cronista de la orden de san Francisco, (García Bernal 2007, pp. 77-78)

La primera edición impresa es de 1678 y nuestro pliego aparece ya en México en 1684 publicado por Juan de Ribera y dedicado al licenciado Diego Calderón Benavides, hijo de los grandes impresores Pedro Calderón y su viuda, María de Benavides, comisario, entonces, del Santo Oficio de la Inquisición y capellán del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción, quien seguía colaborando con varias imprentas a pesar del sacerdocio.

El mismo procedimiento constituye el principio de composición de los pliegos de la devoción del Rosario. Véase, por ejemplo, el título de Diego del Castillo Marqués que es un testimonio suficiente por sí solo: *Ofrecimiento de la corona de Nuestro Señor Jesu Christo que comunmente llaman camandula, sacada del libro intitulado Exercicios del rosario, que compuso el reverendo padre fray Alonso de Rivera, del Orden de Santo Domingo* (1682). El libro de fray Alonso de Ribera *Exercicios e indulgencias del rosario* (1624) fue tan popular en su momento que el rosario que incorpora en su tratado, «Virgen, divino sagrario, | vuestros gozos cantaremos», fue utilizado también por José Lezámis, confesor de Francisco Aguiar y Seijas, aunque no lo cite directamente, para componer el *Modo de rezar el rosario de Nuestra Señora, de san Joseph, de san Miguel y san Francisco Xavier* (1684). Al año siguiente, en 1685, Juan de Borja Infantes, en Puebla, publica una hoja suelta con el mismo poema, intitulado *Rosario de Nuestra Señora la Virgen María*, especificando que fue sacado del libro que compuso fray Alonso de Ribera, dominico, y sin dejar de mencionar que la primera impresión fue sacada en México por Juan de Alcázar en 1620.

Al inicio del siglo XVII los devocionarios que se publican constituyen principalmente reimpresiones de folletos religiosos españoles, pero desde finales de los años setenta se estila, además de las «súmulas del contenido de los libros» (Bouza 1999, p. 85), componer nuevos discursos que se acomodan mejor a los ejercicios piadosos practicados en el Nuevo Mundo. Así será el *Discurso piadoso y explicación de las misteriosas significaciones de la gravísima y devotísima ceremonia de la seña, según se acostumbra en esta Santa Iglesia Metropolitana de México*, impreso por la Viuda de Bernardo Calderón, donde el autor, Alonso Alberto de Velazco, cura de la catedral y abogado de la Real Audiencia, explica en el prólogo al lector:

Y aunque con especial desvelo ha solicitado mi cuydado las noticias de su origen, no ha podido lograrlas mi desseo; ni los Autores, que escrivieron de los Ritos Eclesiaticos, apuntan algo de este, quizá por no ser vsado en la Iglesia vniversal, sino solo por costumbre immemorial en algunas particulares de España, como es la de Sevilla, y otras: de donde se derivò

à las de las Indias; y por esso Juan Rodriguez, en el curioso, y erudito libro, que escrivió en Sevilla, de los Misterios soberanos del culto divino (en quien vnicamente he visto tocada esta Ceremonia sagrada, aunque muy brevemente) dize no haver hallado Autor, que escriviesse cosa de ella. (1677, f. 5r)

Después de la novena de san Cayetano, que parece ser la primera impresa en la Nueva España, en el último decenio del siglo XVII se publican varios ofrecimientos, ejercicios devotos y novenarios dedicados, fuera de los ya mencionados, a san Joaquín, san Francisco de Sales y santa Bárbara, sin dejar de nombrar los *Ejercicios de la Encarnación* y los *Ofrecimientos de los Dolores* de Sor Juana Inés de la Cruz.

Los autores de los pliegos religiosos impresos en la Nueva España, a excepción de José Lezamis que nació en Vizcaya, eran naturales de México y la gran mayoría de ellos eran presbíteros y pertenecían a distintos cuerpos colegiales, mismos que les daban acceso para participar en círculos de producción de literatura masiva. En una compleja red de relaciones políticas y económicas estaban involucrados los autores, los impresores y los lectores (o consumidores de la devoción), donde cada uno ocupaba un lugar específico y perseguía fines particulares.² «Las obras, según el lugar en que las miran, cobran su estimación», dice Antonio Terán de la Torre en la dedicatoria a la Virgen Santísima de los Remedios que antecede su ya mencionado *Romance a la dichosa partida* (1653, f. 1v). Destaca Fernando Bouza en *Comunicación, conocimiento y memoria* que:

El fenómeno comunicativo en la alta Edad Moderna [se presenta] guiado y presidido por una voluntad de conducir las conductas, el recurso a voces, imágenes o textos dependió de su capacidad o bien para convencer o bien para persuadir, o bien, en el mejor de los casos, para crear una persuasión que convenciera o un convencimiento que persuadiera. (1999, pp. 20-21)

‘Enseñar deleitando’ o ‘deleitar aprovechando’, según la preceptiva, era, así, la clave para las estrategias de divulgación de las prácticas devocionales; y, en cuanto a los impresos, con varios actores involucrados en el proceso: autores, imprentas, mecenas y censores.

La circulación de textos, fragmentos y citas entre libros, pliegos y manuscritos termina por ser el procedimiento por excelencia para la construcción de redes de difusión de la información, cuya última consecuencia es la formación de imaginarios compartidos. Así nos lo

² La relación que existía entre el autor, el mecenas y los censores y los efectos propagandísticos de la imprenta quedan sobradamente ilustrados en el *Amoroso canto...* de Diego de Ribera de 1663.

confirma Juan García de Palacios en el prólogo a su *Relación de la milagrosa aparición de la santa imagen de la Virgen de Guadalupe de México* (1660) compuesta a la manera de resumen del libro de Miguel Sánchez:

Leyla, y pareciome darla a la estampa para el consuelo de la comun devocion: juzgando, que en el eruditissimo libro de la historia del Licenciado Miguel Sanches, y en la llaneza desta breve suma, se avia satisfecho caualmente à la devocion, y noticia de todos: alli à las Cortes, aqui à los Pueblos, alli pa las Vniuersidades, aqui pa las Plaças, alli à los Doctos, y discretos, aqui pa los vulgares, y de menos capacidad. Mi intento es, que estendiendose mas la noticia, cresca mas la devocion a este milagroso favor, que recibimos del Cielo. (1660, f. 2r)

Los pliegos religiosos llegan a distinguirse por su uso público, como los de Nuestra Señora de los Remedios, ya que se refieren a eventos celebrados por la comunidad en conjunto, y por su uso privado, pues contienen oraciones que pueden rezarse de manera particular y colegiada a la vez. Contar la procesión, cantar las oraciones en coplas o reescribir las devociones: todo culmina en la misma naturaleza de la palabra.

Bibliografía

- Alberto de Velazco, Alonso (1677). *Discvrso piadoso, y explicacion de las misteriosas significaciones de La Gravissima, y Devotissima Ceremonia de la seña, segvn se acostvmbra en esta Santa Iglesia Metropolitana de Mexico*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Aguirre Salvador, Rodolfo (1998). *Por el camino de las letras: El ascenso profesional de los catedráticos juristas de la Nueva España. Siglo XVIII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Beristain de Souza, José Mariana (1981). *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*. 3 vols. México: UNAM.
- Bouza, Fernando (1999). *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. Salamanca: SEMYR; SEMR.
- Cátedra, Pedro (2002). *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Coplas A la partida, que la Soberana Virgen de Guadalupe, hizo de esta Ciudad de Mexico, para su Hermita* ([1634?]). México: Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio.
- Estaciones de la passion del Señor qve Exercitava la Maria de la Antigva, Religiosa Professa de nuestra Madre Santa Clara* (1684). México: Juan de Ribera.

- Eudave Loera, Carmen Araceli (2009). *Diego de Ribera (1630-1688): Cronista lírico de la Ciudad de México* [tesis de doctorado]. México: El Colegio de México.
- García Bernal, José Jaime (2007). «Santidad femenina y devoción barroca: el recibimiento del cuerpo incorrupto de la venerable Madre María de la Antigua en Marchena». En: Carriazo Rubio, Juan Luis; Ramos Alfonso, Ramón (eds.), *La mujer en la historia de Marchena = Actas de las XI Jornadas sobre Historia de Marchena*. Marchena: Ayuntamiento de Marchena, pp. 77-119.
- García de Enterría, María Cruz (1973). *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus.
- García de Palacios, Juan (1660). *Relacion de la milagrosa aparicion de la santa imagen de la Virge de Gvadalvpe de Mexico. Sacada de la historia que compvso el bachiller Migvel Sanches*. Puebla de los Ángeles: Viuda de Juan de Borja y Gandia.
- Jesús, José de (1668). *Metrica descripcion de la venida de N. Señora de los Remedios, à esta Ciudad de Mexico, Novenarios, que se le hizieron y vuelta à su Hermita*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Novena de S. Cayetano Tiene, Fundador de los Clerigos Regulares; eficaz para alcançar de Dios N.S. lo que se le pidiere, si le conviene a su mayor gloria* (1688). México: s.n.
- RAE, Real Academia Española (2014). *Diccionario de la Lengua Española* [en red]. URL <http://dle.rae.es/?id=DgIqVcC> (2016-15-12)
- Ramírez Vidal, Gerardo (2016). «La labor de composición de la *Dialectica resolutio* de Alonso de la Veracruz» [comunicación]. En: *XXIX Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano 'Roberto Heredia Correa'* (9-12 de novimebre de 2016). Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Ramos Soriano, José Abel (2013). *Los delincuentes de papel: Inquisición y libros en la Nueva España (1571-1820)*. México: FCE; INAH.
- Recopilación de leyes de los reynos de las Indias [1681]* (1987). México: Porrúa.
- Ribera, Diego de (1663). *Amoroso canto, qve con reverentes afectos, continvando su devocion escribe el Bachiller Don Diego de Ribera, Presbytero, a la Novena venida, que hizo à esta Nobilissima Ciudad de Mexico, la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de los Remedios*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Ribera, Diego de (1678). *Acordes rendimientos, afectos nvmerosos, qve continuando su devocion escribe El Bachiller D. Diego de Ribera, Presbytero, a la dvodezima vez, que la milagrosa Imagen de N. Señora de los Remedios, vino à la Ciudad de Mexico*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Rodríguez Hernández, Dalmacio (2004). «Relaciones de sucesos en la Nueva España: más allá de la historia de la prensa en México». En: Terán

Elizondo, María Isabel; Ortiz, Alberto (eds.), *Los impresos noticiosos a debate: Hacia una definición de conceptos*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, pp. 291-303.

Rubial García, Antonio; Bieñko de Peralta, Doris (2006). «Santa Gertrudis la Magna. Huellas de una devoción novohispana». *Historia y grafía*, 26, pp. 109-139.

Rueda Ramírez, Pedro José (2002). *El comercio de libros con América en el siglo XVII: El registro de ida de navíos en los años 1601-1649* [tesis de doctorado]. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Terán de la Torre, Antonio (1653). *Romance a la dichosa partida, que Nuestra Señora de los Remedios hizo desta ciudad de Mexico para su Santuario*. México: Viuda de Bernardo Calderón.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La poética del viaje en Pedro Sarmiento de Gamboa

Jaroslava Marešová

(Univerzita Karlova, Praha, Česká Republika)

Abstract Pedro Sarmiento de Gamboa was one of the most important figures of Spanish exploration of America during the 16th century. He sailed twice to the Strait of Magellan: on the first voyage he was supposed to explore the Strait, on the second he founded two small villages in the Strait in order to prevent the English pirates to sail through easily. Sarmiento de Gamboa's voyages were full of dangers and especially the second one ended very unfortunately: Sarmiento de Gamboa was held captive in England and France. From each voyage he wrote a report which are considered an interesting source of information, but there are in both of them, and especially in the second one, also elements of fiction. Sarmiento de Gamboa's reports correspond the category of travel narratives, but in the second one there is also a strong tendency to mythify Sarmiento de Gamboa's figure in order to show the king his merits and reclaim a reward. This characteristic leads us to other contemporary travel narratives, e.g. Cabeza de Vaca's and Raleigh's reports.

Keywords Pedro Sarmiento de Gamboa. Poetics. Journey. Travel narratives. Autobiography. Mythification. Walter Raleigh. Álvaro Núñez Cabeza de Vaca.

La vida y obra de Pedro Sarmiento de Gamboa es representativa de su época: como muchos otros, buscó su suerte en las Indias y, como a muchos otros, esta experiencia le llevó a escribir. Como muchos otros no pudo evitar enfrentamientos con la justicia y la Inquisición: en Lima le acusaron de poseer anillos mágicos y escrituras sospechosas en pergamino y unos años más tarde nuevas acusaciones le llevarían probablemente a la cárcel (cfr. Fernández Duro 1896; Sarabia Viejo 1988). Estos problemas no le impidieron, sin embargo, participar en una expedición a las islas de Salomón en la década de 1560. En la siguiente década estando en Lima compuso su *Historia de los Incas* que debía ser sólo una primera parte de una Historia de Perú general, que no llegó a escribir. Pero en las relaciones de viajes que sí llegó a escribir, encontramos la misma poética que la de ciertas relaciones de viajes de sus contemporáneos. Aunque por otra parte, es testigo de las transformaciones políticas que afectan a la navegación americana en la segunda mitad del XVI, las cuales adelantan lo que ésta va a ser en los siglos venideros.

Como se sabe, fueron los ataques a El Callao y Valparaíso del navegante y pirata inglés Francis Drake en 1579 los que impulsaron al virrey de Nue-

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-92 | Submission 2015-07-14 | Acceptance 2016-11-17
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

va Granada, Francisco de Toledo, a promover una expedición al Estrecho de Magallanes. El objetivo de ésta era encontrar una ruta fácil y segura a través del Estrecho y buscar posibilidades para un asentamiento fijo español para impedir que pasaran los piratas.

Sarmiento de Gamboa salió al mando de esta expedición integrada por dos naves en octubre de 1579. Durante la travesía por el estrecho, salió varias veces en batel a descubrir las tierras, las islas y a contactar con los indígenas. Tuvo que combatir la desobediencia de sus marineros y seguir el viaje con una sola nave, ya que la segunda abandonó antes de encontrar la salida del Estrecho. Sarmiento de Gamboa, al salir al Atlántico, se dirigió luego a las islas del Cabo Verde, a cuyo gobernador ayudó a combatir unos corsarios franceses. Llegó a España a finales del año 1580 para presentarse ante Felipe II que estaba en pleno proceso de adquisición del trono portugués.

El documento que tenemos de este viaje está fechado en agosto de 1580 y se titula *Relación y derrotero del viaje y descubrimiento del estrecho de la madre de Dios antes llamado de Magallanes* (cfr. Sarmiento de Gamboa 1988, p. 33). En esta relación el autor describe minuciosamente el viaje, las tierras y gentes vistas y apunta muchos datos de carácter técnico: las millas hechas cada día, las distancias de las islas, las alturas tomadas.

La segunda expedición al Estrecho estuvo llena de problemas y disputas desde el principio. El Consejo de Indias acabó nombrando general de la expedición a Diego Flores Valdés. A Sarmiento de Gamboa, y eso sólo después de sus protestas, general adjunto y gobernador de las futuras poblaciones en el Estrecho. Salieron en diciembre de 1581 desde Sanlúcar, pasaron por Cabo Verde, invernaron en Brasil. Sarmiento de Gamboa tuvo que enfrentarse todo el tiempo a las quejas de Diego Flores, la desertión de marineros, el tráfico ilegal con las vituallas destinadas para las futuras poblaciones. Cuando finalmente zarparon en 1583 rumbo al Estrecho, ya le quedaban sólo 64 colonos. En el Estrecho fundaron dos poblaciones: Nombre de Jesús y la villa Don Felipe. Después de combatir con el mal tiempo y la escasez de todo, Sarmiento de Gamboa decidió volver a Brasil para traer más provisiones. Aquí empezó la aventura del viaje de vuelta que iba a durar seis años. Como no logró obtener ningunas provisiones en Brasil, navegó hacia España, pero en las Azores lo atacó el famoso navegante Walter Raleigh y lo llevó a Inglaterra. Así, Sarmiento de Gamboa pasó por Plymouth y Windsor y se entrevistó con la reina Isabel I. Finalmente, fue puesto en libertad. Luego pasó por Francia, pero en el sur del país en plena guerra de los tres Enriques fue capturado y hecho prisionero. Pasó tres años en la cárcel francesa para ser finalmente rescatado en 1590. En este mismo año, en El Escorial, escribió la relación de este su segundo viaje, que está fechada el 15 de septiembre 1590 y se titula *Sumaria relación de Pedro Sarmiento de Gamboa, gobernador y capitán general del Estrecho de la Madre de Dios, antes nombrado de Magallanes, y de las poblaciones*

en él hechas y que se han de hacer por Vuestra Majestad (cfr. Sarmiento de Gamboa 1988, p. 197). El objetivo de este escrito era que Felipe II le permitiera volver a las poblaciones que había fundado en el estrecho. No sabía que, para entonces, estaban ya abandonadas y los colonos, muertos.

Las diferentes circunstancias, bajo las cuales una y otra relación se componen, condicionan, evidentemente, el sentido de cada una de ellas. En ambas se mezcla el discurso en primera y tercera persona. La razón es que Sarmiento de Gamboa probablemente estuvo dictando algunas partes a su escribano. Entre la primera y la segunda relación, sin embargo, hay una notable diferencia: mientras que la primera, escrita inmediatamente después de la navegación, parte de notas hechas durante la misma, la segunda fue escrita en 1590 cuando habían pasado 10 años desde el principio del viaje y Sarmiento de Gamboa había perdido todos sus papeles. Lo primero que le quitarían los piratas eran sus objetos de valor, después sus mapas y cualquier información que pudiera serles útil. Consecuentemente, ya no disponía de su bitácora a la hora de redactar la segunda relación, en El Escorial. Por eso, faltan esos detallados datos de tipo técnico y geográfico que caracterizan a la primera. Cambia también el tono: desde las primeras páginas de la segunda relación sabemos que se trata de una noticia presentada como queja del mal comportamiento del general de la expedición, como una reclamación de los méritos que se le deben a Sarmiento de Gamboa. Diferentes motivaciones implican diferente estructura retórica y poética. La segunda relación es, por lo tanto, más literaria que la primera.

En esencia, las dos relaciones de Sarmiento de Gamboa se ajustan a la poética general de los relatos de viajes, tal y como ha sido expuesta por la profesora Carrizo Rueda en sus trabajos (1997, 2008), pero no pueden dejar de señalarse ciertas puntualizaciones. Según Carrizo Rueda (2008, pp. 19-27), en el relato de viajes es imposible distinguir entre lo documental y lo ficcional; el verdadero protagonista del relato es el espacio, porque el relato sirve sobre todo para reconstruir ante el lector el fragmento del mundo recorrido, y aunque haya cortas anécdotas, éstas nunca llegan a desarrollarse tanto como para llegar a formar una trama.

La primera de las relaciones de Sarmiento de Gamboa, escrita con un objetivo informativo y, digamos, más técnico, cuadra perfectamente con esta teoría. En ella, el protagonista es más el espacio que el autor-narrador o los otros personajes:

La masa de la tierra no nos pareció bien cerca de la mar porque no hay migajón de terrial sino de la demasiada humedad hay sobre las peñas un moho tan grueso y corpulento que es bastante a sustentar los árboles y que pisando sobre él se hunde pie y pierna y algunas veces el hombre hasta la cinta [...] y por esta causa son trabajosísimas de andar estas montañas [...] tanto que algunas veces nos era forzoso caminar por las puntas y copas de los árboles. (1988, p. 56)

A pesar de esto, existen también pequeños núcleos narrativos o anécdotas, que, como veremos, presentan la historia desde un determinado punto de vista, con lo que nunca puede hablarse, como bien sabe Carrizo Rueda, de pureza documental.

Con todo, en la segunda de las relaciones, seguramente a causa de las circunstancias especiales bajo las cuales fue escrita, el relato del personaje obtiene mucho más espacio y desarrollo. El objetivo del discurso ahora es la autopresentación del protagonista, que, además, se define frente a un antagonista, realizando cada uno de los actantes, dentro del discurso, un papel diferente y representando valores opuestos. La actitud de Diego Flores de Valdés complica la expedición desde su principio, además Flores de Valdés es desleal hacia los suyos: «Diciendo un día Pedro Sarmiento que un poblador de otro navío era muerto, dijo [Diego Flores] allí luego: ‘¡Ojalá se muriesen todos!’», cosa que no se puede creer si no es oyéndolo y viéndolo, que fue un notable escándalo a todos los que lo oyeron en la galeaza» (Sarmiento de Gamboa 1988, p. 210). Pero no sólo le da igual la expedición y la gente que la forma, sino que llega a dudar de la autoridad del rey, lo cual, para Sarmiento de Gamboa, es completamente inaceptable:

Pedro Sarmiento, mostrándole el bien que se recrescería en el servicio de Dios y Vuestra Majestad poblando aquellas tierras con aquella gente, respondió tan mal a propósito que dijo: ‘No sé con qué título tiene o puede tener el rey las Indias’. Y viendo Pedro Sarmiento una brutalidad tan grande y más en hombre grave y criado de Vuestra Majestad, y tan obligado a su real servicio, se admiró. (1988, p. 210)

En vistas de estos rasgos especiales, habría que añadir un matiz a la poética propuesta por la profesora Carrizo Rueda, ya que, a causa de la necesidad de justificarse, el autor elabora un relato de sí mismo cuyo resultado es su propia mitificación y una trama donde el espacio ya no es la clave. La clave es el destino del autor que escribe el relato.

Esta especificidad nos lleva inevitablemente a pensar en el autor cuya relación es casi con total seguridad la más famosa: Cabeza de Vaca y sus *Naufragios*, publicados por primera vez en 1552. En esa obra, la descripción geográfica y étnica es importantísima, pero hay otro aspecto también crucial de su relato: Cabeza de Vaca mismo, curandero y hasta casi santo, además de marinero cabal, claro, que aparece bajo una luz favorable en oposición a Pánfilo de Narváez, que también era el general de la expedición, como Diego Flores. En un momento en el que la expedición está a punto de fracasar y el general debería ser el que mantuviera el orden, Cabeza de Vaca dice:

Él me respondió que ya no era tiempo de mandar unos a otros; que cada uno hiciese lo que mejor le pareciese, que era para salvar la vida; que él

así lo entendía de hacer, y diciendo esto, se alargó con su barca. (Núñez Cabeza de Vaca 2007, p. 114)

A partir de ese momento Cabeza de Vaca relata su vida entre los indígenas y se describe a sí mismo como alguien que tiene la capacidad de curar a los enfermos y convertir a los infieles. La relación de Cabeza de Vaca es un discurso que, por una parte, desmitifica la imagen de la naturaleza americana como un paraíso (cfr. Pastor 1983, p. 265) y, por otra parte, mitifica al protagonista-narrador y así logra convertir el fracaso de la expedición en el triunfo de un individuo (cfr. Invernizzi Santa Cruz 1987).

Como Cabeza de Vaca, Sarmiento de Gamboa ha elaborado una especie de novela de sí mismo con el fin de reencontrar el favor del monarca, y, para ello, emplea mecanismos narrativos concomitantes con los de la ficción.

Por otra parte, en las relaciones de Sarmiento de Gamboa, tanto en la primera como en la segunda, aparecen tópicos habituales en otros relatos de viajes fracasados o incluso catastróficos. Esto demostraría que el hecho de que la empresa no saliera como se deseaba suponía un condicionamiento a la escritura misma, que adquiriría, bajo esa influencia, una materialización diferente. Aunque en la segunda relación, el personaje ocupa mucho más espacio y por eso es más claramente literaria, lo mismo que en los *Nafragios*, también pueden encontrarse en la primera estos tópicos.

Es curioso, que, además, podemos encontrar estos tópicos en la obra que escribiera Raleigh, el pirata que apresó a Sarmiento de Gamboa, titulada *The Discovery of the Large, Rich and Beautiful Empire of Guiana* (escrita en 1596). La expedición de Raleigh también estuvo llena de obstáculos y fracasó en el intento de encontrar el mítico reino de El Dorado. Las relaciones de las expediciones fracasadas se centran en la peripecia de búsqueda, navegación, extravío, peligros, etc., y no dan tanto lugar al espacio americano, tampoco se centran en la actividad documental. Uno de esos elementos trágicos es el hambre que amenaza a los viajeros y las penalidades que causa. Raleigh se refiere así al tema:

In the meane time, nothing on the earth could haue been more welcome to vs next vnto gold, then the great store of very excellent bread which we found in these Canoas, for now our men cried, let vs go on, we care not how farre. (2010, p. 58)

Sarmiento de Gamboa, que sufrió penalidades semejantes, también ofrece su versión del tópico:

Vimos mucha abundancia de mejillones y en los que están en las peñas fuera del agua hay muchas perlas menudas [...] y en algunas partes hallamos tantas perlas en los mejillones, que nos pesaba porque no las podíamos comer, porque era comer guijarrillos. Aquí se veía bien

en cuán poco se estiman las riquezas que no son manjar cuando hay hambre. (1988, pp. 57-58)

Las similitudes de este aspecto con los *Naufragios* son evidentes y no necesitan comentario.

Otro tema interesante común a Sarmiento de Gamboa y Raleigh es el de la enemistad causada entre las naciones, cosa que no aparece con tanta asiduidad en la primera mitad del XVI (en la época de Cabeza de Vaca), debido a que todavía prácticamente la presencia de las otras naciones europeas, aparte de los portugueses, era muy escasa. Raleigh comenta así su animadversión a los españoles:

I suffred not anie man to take from anie of the nations so much as a Pina, [...], nor any man so much as to offer to touch any of their wiues or daughters: which course, so contrarie to the Spaniards (who tyrannize ouer them in all things) drew them to admire her Maiestie, whose commandement I told them it was, and also woonderfully to honour our nation. (Raleigh 2010, p. 102)

Raleigh aprovecha su relación para elogiar a su reina, lo mismo que Sarmiento de Gamboa se preocupaba de defender la imagen de Felipe II en su obra. Como en el tema del hambre, podría rastrearse una cierta ficcionalización de los elementos del relato: un enemigo diabólico que se detesta, una defensa de un rey o reina salvadores de la nación, y, en definitiva, una determinada toma de perspectiva del relato, que abandona posibles pretensiones de objetividad. También Sarmiento de Gamboa aprovecha para criticar la conducta de los ingleses, precisamente de Drake, el otro famoso pirata inglés. En su primera relación, el autor narra que los indios del Estrecho les tenían miedo porque habían aprendido a temer a los ingleses que les habían tratado muy mal. Sarmiento de Gamboa compara su propio comportamiento con el censurable de los piratas:

Y los [a los indios] trajeron al navío donde el general los trató con mucho amor y les dio de comer y beber, y comieron y bebieron, y tanto les regaló que les hizo perder el temor [...]. Y uno de ellos mostró dos heridas, y otro una, que les habían dado [los ingleses] peleando con ellos. (1988, p. 61)

Es curioso que ambos digan lo mismo adscribiéndolo, no obstante, cada uno al otro enemigo.

El océano del que hablan uno y otro, y sobre todo su concepción de las relaciones políticas, responde ya, como decía, a lo que será en los siglos siguientes: un escenario extrapolado de las luchas existentes en el continente europeo. También Cabeza de Vaca hablaba de corsarios franceses,

en un episodio algo marginal al final de su relato. La relación de Sarmiento de Gamboa ya cae directamente dentro de las luchas políticas europeas, con su entrevista nada menos que con la reina Isabel de Inglaterra. En este contexto histórico, con todo, sus relaciones apelan a una ficcionalización de ciertos elementos que podría estar relacionada con el nuevo éxito europeo de la novela bizantina.

Bibliografía

- Carrizo Rueda, Sofía Margarita (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Reichenberger.
- Carrizo Rueda, Sofía Margarita (ed.) (2008). «Construcción y recepción de fragmentos de mundo». En: *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de 'fragmentos de mundo'*. Buenos Aires: Biblos, pp. 9-33.
- Fernández Duro, Cesáreo (1896). «Pedro Sarmiento de Gamboa, el navegante». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 28, pp. 273-287.
- Invernizzi Santa Cruz, Lucía (1987). «*Naufragios e Infortunios*: Discurso que transforma fracasos en triunfos». *Revista Chilena de Literatura*, 29, pp. 7-22.
- Núñez Cabeza de Vaca, Álvar (2007). *Naufragios*. Madrid: Cátedra.
- Pastor, Beatriz (1983). *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas.
- Raleigh, Walter (2010). *The Discovery of the Large, Rich and Beautiful Empire of Guiana*. Farnham-Surrey: Ashgate.
- Sarabia Viejo, María Justina (1988). «Introducción». En: Sarmiento de Gamboa, Pedro, *Viajes al Estrecho de Magallanes*. Madrid: Alianza, pp. 9-29.
- Sarmiento de Gamboa, Pedro (1988). *Viajes al Estrecho de Magallanes*. Madrid: Alianza.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La huella del *Quijote* en poetas de lengua portuguesa del siglo XX: Miguel Torga y José Saramago

Cristina Miranda Menezes
(Universidad de Málaga, España)

Abstract Miguel Torga and José Saramago are two of the most important Portuguese writers of the past century, and both wrote poems inspired by *Don Quijote*, the world-renowned masterpiece of Miguel de Cervantes. I propose to analyze these poems for their similarities and dissimilarities so as to understand the reception of Cervantes's novel by these two poets. Some of the concepts of 'Reception' and 'Reader-response' theories presented by Hans R. Jauss and Wolfgang Iser will be used to explain how the poets assimilated the novel and changed Cervantes's characters in order to adapt them to their own 20th century reality. Torga transformed Sancho Panza into a peasant hero able to move a crowd against the dictators that dominated Portugal and Spain. For his part, Saramago analyzed Cervantes's characters in his poems, despised Dulcinea because of her absence, considered don Quijote a paranoid man and valued Sancho for his abilities and strength.

Sumario 1 Introducción. – 2 Miguel Torga. – 3 José Saramago. – 4 Consideraciones finales.

Keywords Quijote. Portuguese poetry. Twentieth century. Reception theory. Iberism. Miguel Torga. José Saramago. Miguel de Cervantes.

*Un libro, mientras no se lee, es solamente ser en potencia,
tan en potencia como una bomba que no ha estallado.*
(María Zambrano 1934)

1 Introducción

El concepto filosófico del 'ser en potencia' refleja de forma clara la idea básica de la llamada teoría de la recepción literaria: un libro solo existe cuando llega a las manos de un lector que lo lee y lo actualiza; si no, es solamente palabra en potencia. O como bien dice el escritor Octavio Paz: «cada lectura es una resurrección y una transmutación: movida por la simpatía del lector, la obra se levanta, echa a andar, es otra sin dejar de ser ella misma» (1999, p. 1029). *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes es una obra que ha sido leída, traducida, adaptada y recreada por inúmeros autores. He seleccionado a dos escritores portugueses consagrados – Miguel Torga y José Saramago – que han dejado constancia de su lectura de la obra en algunos poemas. En el artículo «O Quixote na voz dos escritores

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-93 | Submission 2015-07-13 | Acceptance 2016-06-15
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

portugueses», la investigadora Maria Fernanda de Abreu reúne a varios escritores portugueses que se apropiaron de los personajes de Cervantes y los recrearon en sus obras. Entre ellos comenta los poemas de Torga y los de Saramago afirmando ser necesario todavía un comentario más minucioso sobre el tema (2006, p. 311). Este trabajo tiene la intención de rescatar la poco conocida faceta quijotesca de los dos escritores portugueses.

2 Miguel Torga

Miguel Torga nació en 1907 en un pequeño pueblo al norte de Portugal. Viajó varias veces por España, incluso durante la Guerra Civil Española, período durante el cual escribió muchos de los poemas del libro *Poemas Ibéricos*, publicado en 1965. Desde entonces ya se notaba el gran amor que sentía Torga por España y su visión de una Iberia única. Miguel Torga defendía la idea del Iberismo, pero abominaba cualquier posibilidad de supremacía de un país sobre el otro. El poema que abre el libro *Poemas Ibéricos*, «Ibérica», resume el sentimiento del poeta con respecto al territorio peninsular, como podemos observar en la última estrofa:

Terra nua e tamanha
Que nela coube o Velho-Mundo e o Novo...
Que nela cabem Portugal e Espanha
E a loucura com asas do seu Povo. (Torga 1998, p. 6)

El apartado «Os Heróis» del libro *Poemas Ibéricos* contiene varios poemas dedicados a distintos personajes destacados del panorama ibérico: el Cid, San Juan de la Cruz, Hernán Cortés, Vasco de Gama, Unamuno y otros. Cervantes es uno de los héroes ibéricos que se merece un poema de Miguel Torga:

Cervantes

O gênio é humilde como a natureza.
É também numa lenta e obscura
Tenacidade
Que realiza
Os milagres que faz...
Num apagado esforço pertinaz,
A partir dum lampejo de ironia,
Transforma dia a dia,
Hora a hora,
O louco temporal que em mim vivia
No louco intemporal que vive agora. (Torga 1998, p. 92)

En el poema «Cervantes» el poeta habla de la forma de trabajar de Cervantes, un genio humilde que realiza milagros a través de sus palabras. Compara a Cervantes con la naturaleza, elemento central de su cosmovisión como escritor, de temática telúrica. La prueba de esa omnipotencia de Cervantes se realiza en el propio sujeto lírico, ya que a través de su obra el 'loco temporal' que vivía en él se transforma en un 'loco intemporal'. Esta transformación de una sensibilidad finita y temporal en algo universal que trasciende es la marca que deja Cervantes en la obra y vida de Miguel Torga. El hecho de utilizar el adjetivo 'loco' nos remite a la locura de don Quijote y a la identificación del sujeto lírico con el personaje cervantino. Torga afirma en su *Diario* que nosotros, los adultos, ya llevábamos a don Quijote con nosotros, y no hemos hecho más que reconocerlo (cfr. Torga 2006, p. 39). Este poema es un homenaje de Miguel Torga al 'héroe' Miguel de Cervantes y al *Quijote*. Día a día, hora a hora el poeta se transforma, se inspira en el escritor, se reconoce en el caballero y no tiene miedo de entregarse a la gran aventura de la vida.

El siguiente poema quijotesco de Miguel Torga es el que tiene por título «Pesadelo de D. Quixote»:

Pesadelo de D. Quixote

Sancho: ouço uma voz etérea
Que nos chama...
Ibéria, dizes tu?!... Disseste Ibéria?!
Acorda, Sancho, é ela a nossa dama!

Pois de quem hão-de ser estes gemidos?!
Pois de quem hão-de ser?!
Só dela, Sancho, que nos meus ouvidos
Anda o seu coração a padecer...

Ergue-te, Sancho! Quais moinhos?! Quais?!
Ai! pobre Sancho, que não sabes ver
Em moinhos iguais
Qual deles é só moinho de moer!... (Torga 1998, p. 114)

En este poema el caballero se despierta y llama a Sancho para contarle la pesadilla que acaba de tener, en la que una voz llama a los dos personajes y se queja. Don Quijote, afirma que esta voz es de la dama «Iberia» y exige que Sancho se despierte. El don Quijote del poema de Torga, optimista y animado, actúa como el personaje del libro de Cervantes e incita a Sancho a participar de sus aventuras¹ El poema transmite esta ansia del caballero

1 En el capítulo XX de la primera parte don Quijote dice a Sancho, frente a una nueva posible aventura: «pues todo esto que yo te pinto son incentivos y despertadores de mi ánimo,

a través de las exclamaciones e interrogaciones. En la última estrofa don Quijote se compadece de Sancho porque, según él, el pobre escudero no sabe distinguir entre molinos-gigantes y molino de moler. Miguel Torga recupera en su poema el capítulo VIII de la primera parte del *Quijote* que cuenta la famosa aventura de los molinos de viento. Torga dice en su poema que hay varios molinos iguales y algunos son solo de moler. La cuestión principal en el poema es la cuestión del ver, del oír, del saber distinguir. En su *Diario* Miguel Torga comenta en 1951:

¡Cuántos molinos de viento hay desperdigados por ese Portugal que están pidiendo que el caballero de la Triste Figura embista contra ellos como hizo con los de España! (Torga 2006, p. 166)

La dictadura en Portugal empezó en 1932, año en que Antonio Salazar elaboró su constitución dictatorial. La aceptación de la «estabilidad a toda costa» fue una de las claves de la longevidad de la dictadura portuguesa unida al énfasis en el orgullo nacional (Birmingham 2005, p. 180). Creo que en este poema Torga utiliza a Sancho como una metáfora del pueblo inculto y pasivo que ‘duerme’ tranquilamente mientras el país y la península ibérica son controlados por una pequeña élite que apoya el gobierno dictatorial de Salazar, en Portugal y de Franco, en España.

El poeta coincidiría con la cosmovisión de Cervantes del *Quijote* de la segunda parte, cuando el autor utilizó a su personaje para enseñar la ociosidad de una nobleza improductiva personificada en los duques. La pesadilla de don Quijote en el poema de Torga es justamente esta posibilidad de encontrar su tierra otra vez en manos de gobernantes incapaces, que gobiernan a un pueblo que no sabe luchar.

El tercer poema de la sección es «Exortação a Sancho»:

Exortação a Sancho

Senhor meu, Sancho Pança enlouquecido
Servo vencido
Na terra sonhada
Olha esta Ibéria que te foi roubada,
E que só terá paz quando for tua.

Ergue a fronte dobrada
E começa a façanha prometida!
Cumpre o voto da nova arremetida,

que ya hace que el corazón me reviente en el pecho, con el deseo que tiene de acometer esta aventura, por más dificultosa que se muestra» (Rico 1998).

Feito aos pés de quem foi
 O destemido herói
 Da batalha de ser fiel à vida!

Nega-te a ser passiva testemunha
 Do amor cobiçoso
 Que os falsos namorados
 Fazem crer impoluto e arrebatado
 Àquele que reflecte o céu lavado
 Nos olhos confiados.

Venha o teu grito de transfigurado:
Ai, no se muera!... E a Donzela acorda
 E renega o idílio traiçoeiro.
 Venha o Sancho da lança e do arado,
 E a Dulcineia terá, vivo a seu lado,
 O senhor D. Quixote verdadeiro! (Torga 1998, p. 120)

En este poema el sujeto lírico incita a Sancho Panza a que levante la cabeza y comience una nueva aventura. El poeta recupera el último capítulo de la obra de Cervantes: «De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte». En una parte de este capítulo, Sancho, al lado del lecho de muerte de su señor, lanza el grito que utiliza Torga en su poema: «¡Ay! No se muera vuestra merced, señor mío» (Rico 1998) e intenta convencer a don Quijote para que se vayan al campo como pastores.

Miguel Torga resalta en su poema ese papel de Sancho en animar y aconsejar a don Quijote. Así como en el poema anterior, el sujeto lírico exige la acción de Sancho, es él quien debe darse cuenta de que le han robado la tierra (Iberia) y de los farsantes o falsos enamorados que intentan controlarla. Se refiere otra vez a Franco y a Salazar. Sancho, en el poema, tiene las características de don Quijote, ya que es el señor vencido, loco, y que tiene el valor y la lanza. Es el siervo transformado en caballero y que tiene la misión de despertar a la 'Doncella' para que don Quijote pueda luchar otra vez por sus valores.

Miguel Torga se apropia de los personajes de Cervantes, pero los transforma y los utiliza como metáforas de la realidad en que vive. Según mi parecer, para Torga, Sancho representa el campesino que en el Portugal de los años treinta y cuarenta vivía de manera sencilla, sin estudios y sin pretensiones, pero es este campesino que Torga exige que se levante para recuperar la tierra que le fue robada. De esa manera, según el poeta, el pueblo portugués y español tendrá a su lado un señor que les guiará de forma justa y verdadera. Según Maria Fernanda de Abreu, en este poema Miguel Torga pone en las manos de Sancho la función de «salvador» (De Abreu, 2006, p. 308). Cuatro años después de la publicación de *Poemas*

Ibéricos Miguel Torga apunta en su *Diario* observaciones que demuestran lo que era vivir en Portugal, después de más de 40 años de dictadura:

Coimbra, 22 de janeiro de 1969: Ha sido una dura penitencia vivir en Portugal estos últimos cincuenta años. Desgracia mayor, únicamente el no haberse dado cuenta de ello. (2006, pp. 318-319)

El poeta exige de su pueblo una implicación, esa rebeldía que el sujeto lírico del poema le exige a Sancho. El poema «Exortação a Sancho» es el último del libro. Así como el poema «Iberia» abre el libro con el mensaje de la importancia de la 'tierra' y de la 'locura alada' del pueblo portugués y español, el poema de cierre sirve para incitar al pueblo a que tome la lanza y el arado y luche en contra de su gobierno opresor. Su recepción de la obra cervantina se refleja en sus poemas, y como lector-autor, contribuye a la constitución de la historia literaria de recepciones del *Quijote*.

3 José Saramago

José Saramago nació en el pueblo de Azinhaga, en Portugal, el 16 de noviembre de 1922, 15 años después que Miguel Torga. Su padre dejó el campo para trabajar como policía de seguridad pública del gobierno. La faceta de Saramago como poeta es muy poco conocida, y aún menos el hecho de que haya escrito poesías inspiradas en el *Quijote* de Cervantes. Estas aparecen en el libro *Os poemas possíveis*, editado en 1966, un año después que el libro de Miguel Torga comentado anteriormente. Así como su compatriota Miguel Torga, José Saramago siempre defendió el 'Iberismo', como expresó en la contraportada de la edición española de obra *Jangada de Pedra*:

La balsa de piedra es una novela profundamente ibérica, relativa a Portugal y al conjunto de los pueblos españoles, que siento que comparten una cultura común, una cultura que no es rigurosamente europea: es otro mundo. (Saramago 1992, Texto de contraportada)

Además de los poemas que hacen alusión al *Quijote*, podemos encontrar muchos otros textos que confirman la influencia de la obra de Cervantes en la literatura de Saramago. Según él, en el fondo, todo lector desearía ser don Quijote y éste sería la premonitoria representación del hombre moderno, por la presencia de la finitud de la existencia humana en sus aventuras.² Los poemas de Saramago tratados en este trabajo se encuentran

2 Saramago, José (2009). «A outra razão de Alonso Quijano» [en red]. *Fundação José Saramago*. URL <http://www.josesaramago.org/a-outra-razao-de-alonso-quijsano/> (2014-06-12).

en un apartado del libro *Os poemas possíveis* que tiene por título «O amor dos outros». Como bien expresa el título, el poeta escribe poemas sobre el amor que quedó reflejado en la historia universal, literaria o no literaria. Los poemas ‘quijotescos’ de Saramago poseen por título el nombre de tres personajes de la obra cervantina. Son tres poemas cortos, de seis versos:

Dulcineia

Quem tu és não importa, nem conheces
 O sonho em que nasceu a tua face:
 Cristal vazio e mudo.
 Do sangue de Quixote te alimentas,
 Da alma que nele morre é que recebes
 A força de seres tudo. (Saramago 2011, p. 109)

En este poema el sujeto lírico se dirige a la doncella imaginada de don Quijote, no para alabarla, como haría el caballero, sino para recordarle que ella no importa. Asocia el personaje de Dulcinea a la ausencia: de conocimiento, de voz y de materia. Además, la ve como un espectro vampírico, que se alimenta de la sangre de don Quijote. Don Quijote es el fuerte, tiene un alma que muere porque cree en su sueño y sacrifica todo por su afecto. Saramago toma las ideas de Cervantes, pero invierte la percepción de los personajes, ya que, según las palabras de Don Quijote con respecto a Dulcinea, en el capítulo XXX de la primera parte: «Ella pelea en mí y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser» (Rico 1998). Para Don Quijote, Dulcinea es la razón de su existencia. Nosotros, los lectores, sabemos que Dulcinea es una creación de don Quijote y solo existe porque el ‘otro’ la ve y la reconoce, aunque sea solo en su imaginación. Don Quijote vive y persiste en su sueño de caballero andante gracias al amor que siente por Dulcinea, aunque nunca la haya visto. El poema de Saramago confirma la calidad etérea de la amada de don Quijote y su origen y existir, que se basan en la ilusión del caballero.

D. Quixote

Não vejo Dulcineias, D. Quixote,
 Nem gigantes, nem ilhas, nada existe
 Do teu sonho de louco.
 Só moinhos, mulheres e Baratárias,
 Coisas reais que Sancho bem conhece
 E para ti são pouco. (Saramago 2011, p. 110)

En este segundo poema de Saramago el sujeto lírico habla en primera persona y se dirige a don Quijote para decirle que no comparte su locura y que no ve a Dulcinea, ni a los gigantes, ni las islas, los elementos irreales

creados por la visión distorsionada del caballero. El sujeto lírico sólo ve las cosas reales: molinos, mujeres y Baratarias. Opone Dulcinea, la mujer inventada, a las 'mujeres', en plural, para abarcar todo el género femenino de la novela. El sujeto lírico asocia al personaje de Sancho esa característica de creer sólo en lo que ve y don Quijote sería el que cree y recria, ya que transforma la realidad para conseguir su sueño (I, XXVIII): «resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería» (Instituto Cervantes 1998). Como bien dice el último verso del poema, el mundo real no es suficiente para don Quijote, él necesita crear otra realidad, sin pensar en las consecuencias de sus actos, lo que confirma su locura. Saramago lo explica en el texto «A outra razão de Quijano»:³

Don Quijote es loco porque Quijano se volvió loco, rechazando las normas del llamado comportamiento racional. Sin embargo, Cervantes tiene una visión muy precisa de la irreductibilidad de las consecuencias del cambio de Quijano, tanto es así que reforma y reorganiza de arriba a abajo el mundo en que va a interactuar esta nueva entidad que es don Quijote, cambiando los nombres y las cualidades de todos los seres y cosas.

Por eso, en este poema, el poeta diferencia la forma de ser de don Quijote de la de su escudero a través de la forma que tiene cada uno de ver del mundo. Este poema de Saramago podría ser visto como una respuesta al poema «Pesadelo de D. Quixote» de Miguel Torga, ya que el sujeto lírico de Torga afirma que Sancho no sabe ver la realidad y el de Saramago afirma que Sancho sí conoce las cosas que son reales, pero que estas no son suficientes para el ideal del caballero andante:

Sancho

Capaz de medos, sim, mas não de assombros.
Para assombros outra alma se precisa
Mais nua e desarmada.
Mas dessa bruta mão cai a semente
Que a teu amo sustenta, e sem o pão,
Até assombro é nada. (Saramago 2011, p. 111)

En el tercer poema de Saramago, intitulado «Sancho», el escudero es descrito como un hombre cobarde, bruto y del campo. Es un hombre común, que no se maravilla ni tampoco causa temor, pero es precisamente este hombre campesino el que planta la semilla de la cual saldrá el pan que

3 Saramago, José (2009). «A outra razão de Alonso Quijano» [en red]. *Fundação José Saramago*. URL <http://www.josesaramago.org/a-outra-razao-de-alonso-quijano/> (2014-06-12).

alimenta a su señor. En esta idea Saramago coincide con Miguel Torga, al asociar el campesino Sancho del *Quijote* a la clase campesina en general, el sector primario que garantiza la alimentación de los demás. Sancho no se deslumbra con las aventuras que vive con su amo porque no tiene grandes ideales, solo tiene necesidades básicas como comer y dormir. Sancho es un campesino, pero al aceptar ser el escudero de don Quijote, cambia de posición social y trabaja por dinero.

Saramago, expresa en este poema la relación del campesino con su señor y la posibilidad de una revolución proletaria, caso Sancho decida dejar de alimentar a su amo. Lo dice el sujeto lírico: 'sin el pan hasta el asombro es nada'. No sirve de nada tener un alma ingeniosa, pura y sin malicia si no tienes el alimento que sostiene el cuerpo. José Saramago siempre se declaró ateo y decía que ser comunista para él era algo hormonal que le impedía dejar de serlo y después lo explicaba como 'un estado de espíritu'. Este poema dedicado a Sancho Panza complementa el retrato del escudero descrito en el poema anterior. El hombre sencillo, realista, que siempre se mantiene tal como es, aunque sea gobernador de una ínsula, y que es el cimiento sobre el cual estriba su amo.

4 Consideraciones finales

Tanto Miguel Torga como José Saramago recurrieron a los personajes del *Quijote* de Miguel de Cervantes para expresar su sentimiento lírico en el siglo XX. Como lectores del *Quijote* convirtieron en un significado real el sentido potencial de la obra.

Hay una trasposición de la novela hacia la poesía y podemos hablar de una reescritura, o recreación, ya que los poetas cambian la forma de ser de los personajes cervantinos. Los estilos tampoco son parecidos, no hay ironía o parodia en los poemas, lo que sí prevalece es la utilización de los personajes de Cervantes para expresar sentimientos o situaciones del mundo moderno, reflexiones sobre la condición humana en una sociedad civilizada, dominada por dictadores.

Miguel Torga escribió los *Poemas Ibéricos* entre 1936 y 1939, o sea, durante los años de la Guerra Civil Española y en plena dictadura salazarista. Por eso sus poemas contienen un mensaje activo de exhortación y animan al pueblo portugués y español a que luchen en contra del régimen dictatorial de Franco y Salazar que regía los respectivos países en aquel momento. Aunque utilice a los personajes de Cervantes, él cambia la forma de ser de Sancho y lo transforma en un héroe factible que representa a la clase campesina de Portugal, capaz de mover masas, empezando por su señor muerto.

En el poema «Pesadelo de D. Quixote» el caballero es un héroe honrado, justo, fiel y verdadero, pero que no lucha por la realidad, sueña con un

mundo utópico, mientras que el escudero es el que otra vez debe levantarse y luchar por Iberia. Torga lleva consigo la doctrina aprendida de don Quijote, pero su ideal no es 'quijotesco', sino 'sanchesco', porque él cree en Sancho y en su valor de campesino revolucionario que ama la tierra.

José Saramago tenía solo diez años cuando empezó la dictadura de Salazar y catorce cuando empezó la Guerra Civil Española. No pudo escribir poemas tan comprometidos como su compatriota, sino que hace un análisis social-psicológico de los personajes de la obra de Cervantes. Según él, Dulcinea es un personaje sin importancia porque vive de la sangre y del sueño de don Quijote, si no, no existiría. Don Quijote es Alonso Quijano, después de perder la razón. Es un loco que cambia no solo su nombre, sino todo el mundo que le rodea para confirmar su paranoia, aunque choque con la realidad expresada por Sancho. Sancho es el personaje que se salva dentro de toda esta ilusión. Aunque sea algo cobarde no se deja deslumbrar por las mentiras o por los falsos gobiernos y puede promover la revolución, si se propone.

Los dos poetas se expresan a través de los sentidos: ver, sentir, oír. Sancho no sabe ver en el poema de Torga, no sabe diferenciar la verdad de la mentira, mientras que el Sancho del poema de Saramago solo ve cosas reales. Este choque entre la realidad y la visión inventada de la realidad está en muchos pasajes del *Quijote*, y al final de la aventura 'aérea' en Clavileño, Cervantes nos hace partícipes del trato que don Quijote le propone a Sancho (II, XLI): «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más» (Instituto Cervantes 1998). Un curioso trueque de visiones que garantizan la verosimilitud de la novela.

Los poemas son un resultado de la fusión del horizonte de expectativas del siglo XVII, cuando se publicó el *Quijote*, con el horizonte de expectativas de dos escritores del siglo XX. Los dos poetas tenían su marco social, sus experiencias de vida y una vez más el *Quijote* sirvió de ejemplo e inspiración. La cosmovisión cervantina del primer *Quijote*, con su relación metafísica con el medio natural, se asemeja a la relación telúrica que tenían los dos escritores con la naturaleza y con el territorio ibérico.

El 'Iberismo' es un sentimiento común a los dos poetas, que veían Portugal y España como un territorio único. Miguel Torga lo expresó durante toda su vida, sea a través de poemas o en palabras de su *Diario*. Era su «sueño platónico de armonía peninsular de naciones» (Torga 1999, p. 1637). Saramago lo defendió abiertamente en los medios de comunicación. Defendía un iberismo basado en la búsqueda de la armonización de los intereses y en la intensificación del conocimiento de los dos países.

Con respecto a relación entre Miguel Torga y José Saramago, el último escribió un artículo titulado «Demasiado pronto, demasiado tarde» para el periódico *El País* cuando supo de la muerte de Torga, en enero de 1995. Saramago confiesa que había leído a Miguel Torga y la admiración que sentía por el escritor:

Pensaba que había en Torga algo que me gustaría tener, y no tenía, el derecho ganado por una obra con una dimensión fuera de lo común en todos los sentidos, la música profunda de una sabiduría que había nacido de la vida y que a la vida volvía para que se volvieran ambas más ricas y generosas. Me dicen que Torga no era generoso. Pero hablo de otra generosidad, la que surge de ese movimiento de vaivén que en rarísimos casos une al hombre a su tierra y toda la tierra al hombre.⁴

Bibliografía

- Birmingham, David (2005). *Historia de Portugal*. Madrid: Ediciones Akal.
- César, Guilhermino (1966). «Miguel Torga, o Ibérica» [en red]. *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, 41, pp. 34-36. URL <http://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?1185> (2014-05-12).
- De Abreu, Maria Fernanda (2006). «O Quixote na voz dos escritores portugueses». Em: Da Costa Vieira, Maria Augusta (ed.), *Dom Quixote: a Letra e os Caminhos*. São Paulo: Edusp, pp. 297-315.
- García, Victorino Polo (2005). *Diálogos cervantinos: Encuentros con José Saramago*. Murcia: Fundación Caja Murcia.
- Grossegese, Orlando (2009). «Torga em Saramago: dos Poemas Ibéricos à Jangada de Pedra» [en red]. *VEREDAS*, 11, pp. 109-130. URL https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34498/1/Veredas11_artigo10.pdf?ln=pt-pt (2016-11-18).
- Instituto Cervantes (ed.) (1998). *Cervantes, Miguel de: Don Quijote de la Mancha*. Dirigida por Francisco Rico. Centro Virtual Cervantes. URL <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm> (2017-05-30).
- Jauss, Hans Robert (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Trad. de Juan Godo Costa y José Luis Gil Arístu. Barcelona: Península.
- Paz, Octavio (1999). *Obras Completas*, vol. 2, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Sampaio, Rui Polónio (1962). «Itinerário de Miguel Torga» [en red]. *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 18, pp. 54-66. URL <http://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?485> (2014-05-29).
- Saramago, José (1992). *La balsa de piedra*. Barcelona: SeixBarral.
- Saramago, José (2005). *Poesía completa*. Madrid: Alfraguara.
- Saramago, José (2011). *Os poemas possíveis*. 6a ed. Alfragide: Editorial Caminho.
- Torga, Miguel (1998). *Poemas Ibéricos*. Madrid: Visor.

4 Saramago, José (1995). «Demasiado pronto, demasiado tarde» [en red]. *El País*, 18 de enero. URL http://elpais.com/diario/1995/01/18/cultura/790383609_850215.html (2017-04-25).

- Torga, Miguel (1999). *Diário. Vols. IX-XVI (1964-1993)*. 2a ed. integral. Coimbra: Publicações Dom Quixote.
- Torga, Miguel (2006). *Diário (1932-1987)*. Madrid: Alfaguara.
- Unamuno, Miguel de (1975). *Vida de Don Quijote y Sancho*. 16a ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- Zambrano, María (1934). «Por qué se escribe». *Revista de Occidente*, 132, p. 318.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Teresa: escritora *ma non troppo*

Isabel Navas Ocaña
(Universidad de Almería, España)

Abstract The saintliness of Santa Teresa has been often imposed on the writer, that is, her holiness has hindered her consideration as an author, although some 20th century scholars worked to recover Teresa for literature through study of the literary qualities of her works. Santa Teresa's 'literary vocation' and 'literary art', her condition of writer despite herself, and her constant declarations of humility and modesty are recurrent themes in the essays published by Ramón Menéndez Pidal, Víctor García de la Concha, Francisco Márquez Villanueva, Carmen Martín Gaité, etc. These themes are also a constant reason for reflection by different sectors of feminist criticism, as shown by Rosa Rossi, Alison Weber, Paul Julian Smith, Catherine Swietlicki and Anne J. Cruz. Santa Teresa's *Libro de la Vida* launched a new genre in Spanish literature written by women: the autobiography by order of the confessor. Contemporary criticism has devoted many efforts to analyze this new genre, as evidenced by the essays of Arenal, Schlau, Donahue and Herpoel. The main objective of this paper is to review the different readings that Santa Teresa's works received in the twentieth century, with special attention to the debate between the saint and the writer.

Keywords Santa Teresa. Literary criticism. Women writers. Spanish literature of the Golden Age.

La manera en la que Santa Teresa de Jesús (1515-1582) llega a la escritura es problemática, aunque la autoría de sus textos no resulte tan conflictiva como en los casos de sus predecesoras Sor María de Santo Domingo (ca. 1486-1524) o Sor Juana de la Cruz (1481-1534), cuyas obras – el *Libro de la oración* y el *Libro del conorte* – son recopilaciones de sus visiones o de sus sermones escritas no directamente por ellas sino por sus biógrafos o sus seguidores. Santa Teresa sí redacta el *Libro de la Vida* pero emprende esta tarea en 1562, con cuarenta y siete años, es decir, en una edad madura, y lo hace además, según confiesa, por contentar a su confesor, por acatar su mandato. Sólo parece animarla, por tanto, el afán de obedecer, de cumplir la voluntad de otro, no la propia. Escribe a la fuerza, casi a su pesar, y lo dice una y otra vez: «La vida de la Santa madre Teresa de Jesús y algunas de las mercedes que Dios le hizo, escrita por ella misma por mandato de su confesor, a quien le envía y dirige», así reza al principio de la obra. Y a renglón seguido: «Quisiera yo que, como me han mandado y dado larga licencia para que escriba el modo de oración y las mercedes que el Señor me ha hecho, me la dieran para que [...] dijera mis grandes pecados y ruin vida». Y apenas un párrafo más adelante: «suplico

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-94 | Submission 2015-07-19 | Acceptance 2016-12-14
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

me de gracia para que con toda claridad y verdad yo haga esta relación que mis confesores me mandan» (Chicharro 2004, p. 117).¹

Ahora bien, sea como fuere, lo cierto es que Santa Teresa inaugura así una nueva forma de escritura femenina, ligada al género autobiográfico, que gozará de un gran éxito entre las mujeres que a partir de este momento pretendan dar cuenta de sus experiencias místicas (cfr. Amelang 2005), y que tendrá una larguísima estela, como ha demostrado Sonia Herpoel. La «autobiografía por mandato» del confesor se convertirá en una práctica muy extendida entre las monjas de los siglos XVI y XVII, que emulan así la ejemplaridad de Teresa, y se colocan en definitiva «a la zaga» de la santa de Ávila (cfr. Arenal, Schlau 1989; Donahue 1988-1989; Herpoel 1987, 1999).

Pero la santa se ha impuesto a menudo sobre la escritora, es decir, la santidad ha estorbado, ha dificultado la consideración de Teresa como 'literata'. Por eso quizás, la crítica del siglo XX se afanó con denuedo en la tarea de recuperación de Teresa para la literatura, en la reivindicación de sus cualidades literarias. El punto de partida de este proceso lo constituye, en mi opinión, el artículo de Ramón Menéndez Pidal «El estilo de Santa Teresa», publicado en el año 1941 en la revista *Escorial*. Menéndez Pidal subraya la ausencia de «lucimiento literario» en Teresa, su ignorancia, su distanciamiento de los procedimientos retóricos frecuentes en los poetas de su tiempo, y achaca todo esto a la vocación religiosa de la santa, a que el único libro que le interesa es el de su propia alma, a que no tiene más objetivo que expresar lo más fielmente posible su experiencia mística.² La originalidad de Teresa procede, por tanto, según Menéndez Pidal, de su santidad. Es ante todo santa y sólo en última instancia escritora. Parece en consecuencia que Pidal contribuye poco a reivindicar la condición literaria de la obra teresiana, y así lo han entendido muchos que se vieron por ello en la obligación de reaccionar contra él (cfr. García de la Concha 1978; Márquez Villanueva 1983; Rossi 1983; Smith 1989). Pero obsérvese que Pidal habla del «estilo» de Santa Teresa, de su «originalidad», de su

1 Cito por la edición de Dámaso Chicharro para la editorial Cátedra (2004).

2 «Santa Teresa, muy lejos de dejar palidecer su expresión en meras reminiscencias de antiguas lecturas, muestra un constante conato de originalidad, no por lucimiento literario sino para lograr sinceridad y exactitud. [...] Sea para informar a un confesor, sea para guiar a sus monjas y a otras almas contemplativas, se desvive con escrúpulo religioso, se *estruja* (acepción teresiana) por hallar palabras suyas propias que respondan con la mayor fidelidad a sus pensamientos o a sus estados anímicos. Así en el idioma del siglo XVI llega Santa Teresa a poseer un estilo antípoda perfecto del estilo dominante en el siglo XV con el Marqués de Santillana y Juan de Mena, quienes, por mostrarse doctos retóricos, sustituían las emociones propias con las que 'los autores' antiguos escribieron. La carmelita, al contrario, quiere mostrarse ignorante, y sólo busca la expresión de los fenómenos de su alma en el fondo mismo del alma, en aquel *libro vivo* que Cristo le dio a leer para consolarla de haber perdido el recreo de los libros en romance. Una vez abierto ese gran libro, no gusta tomar de los otros ni siquiera la prosodia de las voces más frecuentemente escritas» (Menéndez Pidal 1941, pp. 218-219).

alejamiento de la retórica al uso, de su distanciamiento de la tradición poética renacentista, es decir, que enjuicia la obra teresiana en términos literarios, que su análisis se sitúa de pleno en el ámbito de la literatura, aunque sea para concluir con un criterio por otra parte muy romántico que a Teresa sólo le interesa la expresión de su yo. En la interpretación de Pidal hay más de romanticismo, de conversión de Teresa en una escritora romántica, que de suplantación de su condición de escritora por la de religiosa, aunque esta suplantación prevaleciera a la altura de 1941, cuando la revista *Escorial* publica el artículo de Pidal, porque venía muy bien a quienes pretendían convertir a Teresa en la patrona del nuevo régimen franquista (cfr. Segura Graiño 2000).

Tendrían que pasar muchos años para que la Teresa escritora renaciera de sus cenizas. En ese renacimiento Víctor García de la Concha jugará un papel capital, al publicar en 1978 una monografía titulada significativamente *El arte literario de Santa Teresa*. Según García de la Concha, Teresa conoce muy bien la falta de educación del auditorio femenino para el que está escribiendo y por eso recurre a un estilo que parece espontáneo y desaliñado, pero en realidad ese desaliño y ese desorden son absolutamente premeditados, y en consecuencia, el hipérbaton, los anacolutos y las elipsis, tan frecuentes en la prosa teresiana, nada tienen de deslices estilísticos, antes al contrario, son el fruto de un sofisticado plan retórico.

Cinco años después, Francisco Márquez Villanueva defenderá la «vocación literaria» de Santa Teresa frente a quienes habían sostenido hasta entonces que escribía contra su voluntad, obedeciendo los mandamientos de sus confesores y que no había pretendido nunca «un cultivo deliberado del arte» ni una valoración positiva de su obra (1983, p. 355). Márquez apoya esta tesis con los siguientes argumentos. En primer lugar le resulta difícil creer que alguien la animara a escribir un texto tan problemático desde el punto de vista de la ortodoxia religiosa de la época como las *Meditaciones sobre los cantares*. Era un grandísimo atrevimiento que una mujer comentara en lengua vernácula la Biblia, y en particular, uno de sus pasajes más controvertidos: el *Cantar de los Cantares*. De hecho, el dominico Diego de Yanguas, que era en aquel momento su confesor, le ordena que lo queme. Teresa obedece pero la obra se conserva porque curiosamente había otras copias además de la suya, es decir, que Teresa quizás había tomado la precaución de hacerla copiar y de ponerla a buen recaudo (p. 367). En segundo lugar, Márquez destaca el hecho de que Teresa lleve siempre sus escritos consigo en el curso de sus innumerables viajes (p. 367). Y además Márquez cree que «Santa Teresa añoró toda su vida el verse en letra impresa» y por ello el códice de Valladolid de *Camino de perfección* está «cuidadosamente preparado para la mesa del tipógrafo» (p. 368).

Tenemos ya por tanto a Teresa convertida en una escritora. El *estilo* a secas del que hablara Menéndez Pidal tuvo su réplica casi cuarenta años después en las disquisiciones de Víctor García de la Concha sobre el «arte

literario» de Santa Teresa y en las de Márquez Villanueva sobre la «vocación literaria» de la santa.

Pero la crítica feminista no se quedó atrás en la reivindicación de la escritura teresiana. Rosa Rossi publicó en 1983 una serie de artículos y una interesante biografía, titulada precisamente *Biografía de una escritora*, en la que cuestionaba la obediencia de Teresa a su confesor y arremetía contra quienes, como Pidal o el mismo García de la Concha, habían asumido sin dudas la veracidad de dicha circunstancia, porque ello suponía, según Rossi, «negar la plena autonomía de la palabra de esta mujer: era otro siempre el que hablaba, o Dios, o la voluntad de su confesor varón, o su instinto: nunca ella como persona» (1983a, p. 42). Rossi pretende sin embargo subrayar la condición de escritora de Teresa,³ pero una escritora cuyos textos «no eran diáfanos», que no era ni «sincera», ni «espontánea», como hasta ahora habían pretendido sus exegetas, porque la Inquisición pesaba sobre ella como una espada de Damocles, porque «toda su vida fue una convivencia permanente con el riesgo» y hasta el último momento albergó el temor a ser procesada (1984, pp. 11-12). De hecho, las constantes alusiones de Teresa a la naturaleza débil de las mujeres, y sobre todo al débil entendimiento femenino, tan propenso a los engaños del maligno, habría que entenderlas teniendo en cuenta esta circunstancia, porque «decir lo contrario habría significado afirmar que la tierra giraba alrededor del sol o que las cosas no caían hacia abajo o que no existía la muerte» (p. 56). Ahora bien, Rossi puntualiza que había varones, como Juan de Ávila, cuyo *Audi, filia* debió de leer Teresa aunque no lo nombra nunca, que «creían en la posibilidad de que Dios hablase a las mujeres», y es precisamente a estos hombres para los que Teresa, en opinión de Rossi, escribe (p. 57). Este planteamiento es muy novedoso porque Menéndez Pidal y García de la Concha habían construido sus respectivas teorías desde la convicción de que el auditorio de Teresa era fundamentalmente femenino e iletrado.⁴

En cuanto al papel del confesor en la escritura teresiana, Carmen Martín Gaité también lo va a poner en tela de juicio. Aunque Teresa coge la pluma «por obediencia a sus directores espirituales y por afán de tranquilizarles», lo hace sobre todo, piensa Martín Gaité, «para que la dejaran tranquila a ella», es decir, que «partió de la obediencia, pero para desobedecer, para hacer las cosas a su modo» (1987, p. 62), y aunque «aparentemente se sometió al dictamen de los hombres y de continuo les estuvo pidiendo

3 Cuando explica los prolegómenos de esta biografía confiesa: «Otra decisión fundamental fue la de considerar la escritura de sus obras como lo que son en la vida de todo ser humano, y en especial de una mujer, es decir, como acontecimientos fundamentales de la existencia» (1984, p. 13).

4 Ya en 1982 había hablado Aurora Egido de la controvertida relación de Teresa con sus interlocutores, en particular con los letrados.

apoyo y opinión para garantizar ante el mundo la suya, también supo usarlos y manejarlos, fingiendo plegarse a ellos» (p. 74).

Se va pergeñando así la imagen de una Teresa muy consciente de que el arte literario no es precisamente el reino de la sinceridad, sino más bien del fingimiento, de una Teresa que no duda en utilizar artimañas y argucias para salvar la vigilancia de sus superiores y hacer frente a la amenaza de la Inquisición. A esta Teresa hábil y sobre todo consciente, le seguirá una Teresa libre, una Teresa que, a pesar de todos los pesares, escribe «en libertad» (cfr. Navarro Durán 1994). Lo que Menéndez Pidal había enjuiciado como desconocimiento o como descuido en la obra teresiana, fruto de la sinceridad de su experiencia, Rosa Navarro Durán lo terminará por convertir en atrevimiento.⁵ Y del atrevimiento a la afirmación del feminismo hay un paso.⁶

En efecto, desde mediados de la década de los ochenta no van a faltar estudios que abunden en el «feminismo» de Teresa, en sus estratagemas para defender la condición femenina (cfr. Cammarata 1994) o en su habilidad para crear una original «rethoric of femininity», como la denominará Alison Weber (1990).⁷ Afectada modestia, *captatio benevolentiae* y falsa humildad constituyen los tres recursos básicos que maneja Santa Teresa en el *Libro de la Vida* como una «defensive tactic of deference to her male superiors» (Weber 1990, p. 87), mientras que *Camino de perfección*, escrito a petición de las monjas del convento de San José de Ávila, presenta abundancia de diminutivos y de términos afectivos, empleados a menudo de forma irónica, como ha señalado Weber, con el único fin de ganarse a la audiencia y al mismo tiempo consolidar la comunidad femenina de San José en el momento inicial de su fundación (pp. 77-97). Por otra parte, en *Las moradas del castillo interior* Santa Teresa se refiere con frecuencia a su incompetencia, a su torpeza, a su incapacidad para expresar la magnitud de la experiencia mística, y se presenta a sí misma como la esposa de Cristo haciéndose eco del *Cantar de los cantares* y utilizando de forma

5 «Teresa se atreve ‘con lo que le viene a la pluma’ porque no tiene que ser docta, sino todo lo contrario. Mientras el escritor debía hacer alarde de sus conocimientos, ella podía no tenerlo. No escribía para dignificar la lengua, sólo para que la riqueza espiritual que atesoraba pudiese ser patrimonio común» (1994, p. 56).

6 Y eso que algunos críticos se habían tomado la molestia de rechazar con contundencia la consideración de Teresa como una feminista. Es el caso de Dominique Deneuille, que en 1966 publica la monografía titulada *Santa Teresa de Jesús y la mujer*, escrita sin embargo justamente para desvincular a Teresa del feminismo: «Santa Teresa no es ni feminista ni antifeminista. No interviene - ¡y qué lejos está de ella esta pretensión! - en la emancipación y la promoción de la mujer», afirma Deneuille ya en el prólogo (1966, p. 10). Desde esta fecha hasta el año 2005 en el que Isabel Barbeito Carnero emplee sin complejos el término «feminismo precursor de una reformadora» (p. 60) para referirse a Santa Teresa ha llovido mucho, como se verá.

7 O «retórica del yo-mujer», como prefiere llamarla Alicia Redondo Goicoechea (1992) siguiendo la estela de los trabajos de Weber y de Rosa Rossi.

intermitente «the language of erotic spirituality» (p. 114). En cuanto al *Libro de las fundaciones*, en el que Teresa recoge la crónica de su actividad reformadora, puesto que ella es el principal artífice y testigo de esa actividad, se muestra mucho más segura de sí misma que cuando narra su vida o sus arrebatos místicos. Aun así, Weber señala que el temor a ser censurada por no haber mantenido la vida de clausura y recogimiento que el Concilio de Trento decreta para las monjas, impelen a Teresa a excusarse constantemente aludiendo a su pobre memoria, a su pobre ingenio, a su pobre salud, a sus muchas ocupaciones, etc. Reduce de esta sutil manera el impacto de su autoridad (p. 126). Como concluye Weber, todos estos recursos, que constituyen la «Teresa's rhetoric of feminine subordination» logran el efecto perseguido: que a Teresa se la crea, que no se la considere una mentirosa, ni una hereje (p. 159).⁸ En definitiva, con esta 'retórica de la feminidad', Weber 'feminiza' las tradicionales investigaciones filológicas sobre el estilo teresiano inauguradas por Menéndez Pidal en 1941 y continuadas en 1978 por García de la Concha.

Y no hay que olvidar otra gran corriente de interpretación de los textos teresianos que arranca de Américo Castro⁹ y que explica los aspectos fundamentales del estilo teresiano a partir de su ascendencia conversa. Elena Gascón Vera se hará eco desde una perspectiva feminista de las tesis de Américo Castro y sostendrá como él que el estilo desmañado, humilde, afectivo, concreto, sin abstracciones intelectuales, de Teresa es fruto no tanto de su condición femenina como de su condición de conversa. Según Gascón Vera, «puede responder a esa estrategia de no ser considerada excesivamente intelectual y culta en una sociedad que identificaba la cultura y el mundo de las ideas a los de origen converso» (2000, pp. 36-37), podría tratarse en definitiva de un intento de imitar el habla del campesinado, que se ufanaba de su limpieza de sangre.

Pues bien, a las disquisiciones retóricas de Weber hay que sumar las lecturas que desde el 'feminismo de la diferencia' hicieron de Teresa tanto Paul Julian Smith (1989), como Catherine Swietlicki (1988-1989) y Anne J. Cruz (1996). Los tres se inspiran en las tesis de Lacan sobre la mística como el ámbito femenino por excelencia, en el que las mujeres pueden disfrutar de placenteras experiencias sexuales (*jouissance*) al margen de la sociedad patriarcal, del orden simbólico del lenguaje, y en definitiva

8 Sirven por tanto fundamentalmente para la afirmación de Teresa, y sólo de manera indirecta para la de otras mujeres: «Teresa was a prodigy because of her sex and a saint in spite of it. Her rethoric of femininity, which served her own needs of self-assertion so successfully, also paradoxically sanctioned the paternalistic authority of the Church over its daughters and reinforced the ideology of women's intellectual and spiritual subordination. With her golden pen she won a public voice for herself, if not for other women» (p. 165).

9 Véase *Santa Teresa y otros ensayos* (Madrid: Historia nueva, 1929); hay reedición en el volumen *Teresa la santa, Gracián y los separatismos con otros ensayos* (Madrid: Alfabuara, 1972).

au-delà du phallus (Swietlicki, 1988-1989, p. 276).¹⁰ Tienen también muy en cuenta, sobre todo Swietlicki, los planteamientos de Luce Irigaray en *Speculum. Espéculo de la otra mujer* (1974) sobre la mística como modelo para la llamada «escritura femenina del cuerpo», así como las reflexiones de Kristeva sobre lo semiótico y sobre la figura de la madre. Paul Julian Smith critica las interpretaciones de Menéndez Pidal y de García de la Concha porque aplican criterios masculinos de enjuiciamiento, es decir, examinan las estrategias discursivas de la obra teresiana como si se tratara de estrategias masculinas, y en consecuencia no alteran el canon, se limitan a analizar a Teresa como a un escritor, y no a partir de la diferencia sexual (1989, p. 24). Y eso que, según Paul Julian Smith, los textos de Teresa están llenos de guiños a esa 'diferencia sexual': Teresa no se cansa de repetir que sus faltas, sus incorrecciones estilísticas, proceden de su débil ingenio femenino; continuamente se somete a la autoridad masculina de sus confesores y busca en ellos la ratificación, la autorización para sus visiones; pero sobre todo esa 'diferencia' se percibe en sus descripciones de Cristo como un hombre joven, como un amante,¹¹ y en la gran atención que presta a detalles de la vida doméstica, cotidiana, de las mujeres, así como a la afectividad.¹² Esos aspectos son precisamente

10 De hecho, Lacan había descrito como ejemplo de misticismo erótico, de sexualidad femenina mística, una estatua de Bernini que representaba la imagen de Santa Teresa en éxtasis. Y aunque Luce Irigaray criticaría después el hecho de que Lacan para describir el placer sexual de una mujer recurra a la imagen que de este placer da un hombre, lo cierto es que la propia Irigaray va a considerar los escritos místicos de Teresa una fuente primordial para la escritura femenina (cfr. Swietlicki 1988-1989, pp. 276-277).

11 Inés Durruty, en el volumen coordinado por Else Hope con el título *El hombre en la literatura de la mujer*, se ocupa de los personajes masculinos presentes en la obra de Santa Teresa (el erudito, el caballero hidalgo, etc.), pero pone un énfasis especial en las descripciones tan humanas que Santa Teresa hace de Jesucristo, presentado como el prototipo de «hombre ideal» de cuyos encantos Teresa se muestra cautiva (1964, pp. 67-68).

12 De acuerdo con estos presupuestos Paul Julian Smith ofrece lo que pretende ser «a new reading» (1989, p. 29) de uno de los pasajes más controvertidos del *Libro de la Vida*, aquel en el que Santa Teresa describe la visión de un ángel que le traspasa el corazón con un dardo dorado. El pasaje es el siguiente: «Veíale en las mano un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter con el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas: al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios». Según Paul Julian Smith el placer y el dolor que Teresa experimenta en este momento tienen que ver con la penetración. Pues bien, esta experiencia de la penetración, junto con la de la maternidad, es algo exclusivamente femenino, de «pura diferencia»: «Her pleasure and her pain circle around that penetration. Like the experience of maternity this is a moment of pure difference» (p. 30). Entre la crítica feminista española estas interpretaciones psicoanalíticas han tenido bastante mala prensa: Cristina Segura Graño las considera parte de «una campaña de desprestigio de Teresa», motivada por su identificación con el régimen de Franco: «Al final del franquismo hubo una campaña de desprestigio de Teresa, precisamente por esta identificación con este régimen, mejor con su utilización por él. Entonces vinieron las interpretaciones totalmente machistas y lamentables que reducían a esta mujer a una insatisfecha sexual. Es la vieja descalifica-

los que hacen a Catherine Swietlicki hablar del *femystic space* que Teresa crea en el *Castillo interior* (1988-1989, p. 282), un espacio de libertad para las monjas enclaustradas y al mismo tiempo un lugar en el que las diferencias de género se borran gracias al carácter ambiguo, enigmático, del éxtasis místico, fuera del orden simbólico (p. 284). Anne J. Cruz, por su parte, pondrá un énfasis especial en la figura de la madre de Santa Teresa, en el hecho de que el *Libro de la Vida* nos la presente enseñando a Teresa sus oraciones y sobre todo transgrediendo la prohibición masculina de leer novelas de caballerías, una afición/transgresión que inculcará a su hija (1996, pp. 42-43). María C. Carrión entronca en cierta forma con estas lecturas al reflexionar sobre las representaciones del cuerpo femenino que figuran en el *Libro de la Vida* y en el *Castillo interior* y señalar las «relaciones intertextuales» con «estructuras arquitectónico-literarias», entre las que figuran «el topos místico y literario del cuerpo como Edificio y Templo de Dios; la tradición alegórica del castillo-cárcel de amor; el huerto y el palacio de la confesión agustiniana; y las estructuras demónicas de corte dantesco en los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola» (1997, p. 160).¹³

En definitiva, la crítica del siglo XX se ha afanado en la tarea de recuperación de Teresa para la literatura, en la reivindicación de las cualidades literarias de su obra. La «vocación literaria» de Teresa, su «arte literario», su condición de escritora a pesar de sí misma, sus constantes declaraciones de humildad, su afectada modestia, son temas recurrentes en las monografías que sobre ella publicaron Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro, Francisco Márquez Villanueva, Víctor García de la Concha, Carmen Martín Gaité, etc. Y estos aspectos son también un motivo constante de reflexión por parte de los distintos sectores de la crítica feminista, como han evidenciado los estudios de Rosa Rossi, Alison Weber, Catherine Swietlicki y Anne J. Cruz. El *Libro de la Vida* inauguró además un género de larguísima estela en la literatura española escrita por mujeres: la autobiografía por mandato del confesor. Y al análisis de este género

ción que durante siglos el patriarcado ha hecho de las mujeres. Es el dejarlas reducidas a su útero y a los impulsos que de él, según los hombres, emanan y que condicionan todo el acontecer femenino. [...] Todas las visiones de Teresa eran ensueños sexuales y sus éxtasis orgasmos. Esta es una interpretación reduccionista, fácil y grosera, muy poco inteligente. Había una especie de recreación en las imputaciones sexuales a cualquiera de los actos de Teresa. Continuamente se hacía referencia a la tan traída y llevada visión del querubín de 1562 cuando ella tenía 47 años que al traspasarla con un dardo ella se sentía morir. Esta visión ha sido utilizada como ejemplo, sistemáticamente, del deseo de Teresa a ser penetrada por un hombre» (2000, pp. 134-135).

13 Iris M. Zavala ha comentado ampliamente el trabajo de María C. Carrión en «Teresa Sánchez: la escritura, la mística y las enfermedades divinas» (1997), así como las teorías lacanianas sobre la mística, y las diversas versiones médicas que se han dado de las enfermedades de Santa Teresa: histeria, anorexia, epilepsia, etc.

le ha dedicado también muchos esfuerzos la crítica contemporánea, como evidencian los trabajos de Electra Arenal y Stacey Schlau, Darcy Donahue y Sonja Herpoel. El debate entre la santa y la escritora ha sido en suma fundamental en todas las lecturas que de la obra teresiana se han hecho a lo largo del siglo XX. Precisamente de la lectura apasionada del *Libro de la vida* nacen estas reflexiones, de la desazón que en mí produjo hace ya muchos años, cuando me enfrenté por primera vez con el texto teresiano, esa alma tan grande, ese espíritu colosal, titánico de Teresa, debatiéndose sin embargo, página tras página, en una cárcel tan estrecha, acuciada de mil temores, de mil precauciones: el maligno, los confesores, la Inquisición, la corte, etc. Verla emerger libre al fin, gracias a algunas de las lecturas que de ella ha hecho la crítica contemporánea, ha sido un placer, un verdadero placer.

Bibliografía

- Amelang, James S. (2005). «Autobiografías femeninas». En: Morant, Isabel et al. (eds.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. 2, *El mundo moderno*. Madrid: Cátedra, pp. 155-168.
- Arenal, Electra; Schlau, Stacey (1989). *Untold Sisters: Hispanic Nuns in their Own Works*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Barbeito Carneiro, Isabel (2005). «Gestos y actitudes 'feministas' en el Siglo de Oro español: de Teresa de Jesús a María de Guevara». En: Vollendorf, Lisa (ed.), *Literatura y feminismo en España (S. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria, pp. 59-75.
- Cammarata, Joan F. (1994). «El discurso femenino de Santa Teresa de Ávila, defensora de la mujer renacentista». En: Villegas, Juan (ed.), *Actas Irvine-92 = Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*. California: University of California, pp. 58-65.
- Carrión, María C. (1994). *Arquitectura y cuerpo en la figura autorial de Teresa de Jesús*. Barcelona: Anthropos.
- Carrión, María C. (1997). «Grietas en la pared (letrada) de Teresa de Jesús. Lecturas críticas del cuerpo femenino, su espacio y el canon literario». En: Zavala, Iris M. (ed.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 4. Barcelona: Anthropos, pp. 147-204.
- Castro, Américo (1929). *Santa Teresa y otros ensayos*. Madrid: Historia nueva.
- Castro, Américo (1972). *Teresa la santa, Gracián y los separatismos con otros ensayos*. Madrid: Alfaguara.
- Chicharro, Dámaso (ed.) (2004). *Teresa de Jesús: Libro de la vida*. Madrid: Cátedra.

- Cruz, Anne J. (1996). «Feminism, Psychoanalysis, and the Search of the Mother in Early Modern Spain». *Indiana Journal of Hispanic Literature*, 8, pp. 31-54.
- Donahue, Darcy (1988-1989). «Wrighting Lives: Nuns and Confessors as Auto/biographers in Early Modern Spain». *Journal of Hispanic Philology*, 13, pp. 230-239.
- Deneuve, Dominique (1966). *Santa Teresa de Jesús y la mujer*. Barcelona: Herder.
- Egido, Aurora (1982). «Santa Teresa contra los letrados. Los interlocutores de su obra». *Criticón*, 20, pp. 85-121.
- García de la Concha, Víctor (1978). *El arte literario de Santa Teresa*. Barcelona: Ariel.
- Gascón Vera, Elena (2000). «Teresa de Ávila y la subversión del género, del judaísmo y de la espiritualidad». En: Pérez Cantó, Pilar; Postigo Castellanos, Elena (eds.), *Autoras y protagonistas. Primer Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 31-46.
- Herpoel, Sonja (1987). *Autobiografías por mandato: Una escritura femenina en la España del Siglo de Oro* [tesis doctoral]. Amberes: Universidad de Amberes.
- Herpoel, Sonja (1999). *A la zaga de Santa Teresa: Autobiografías por mandato*. Ámsterdam: Rodopi.
- Hope, Else (ed.) (1964). *El hombre en la literatura de la mujer*. Prólogo de Pedro Gómez Bosque. Trad. de Inés Durruty. Madrid: Gredos.
- Márquez Villanueva, Francisco (1983). «La vocación literaria de Santa Teresa». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (2), pp. 355-379.
- Martín Gaité, Carmen (1987). *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*. Prólogo de Emma Martinell. Madrid: Espasa Calpe.
- Menéndez Pidal, Ramón (1941). «El estilo de Santa Teresa». En: *Mis páginas preferidas*. Madrid: Gredos, pp. 198-221.
- Navarro Durán, Rosa (1994). «La escritura en libertad de Teresa de Ávila». En: Carabí, Àngels; Segarra, Marta (eds.), *Mujeres y literatura*. Barcelona: PPU, pp. 51-57.
- Redondo Goicoechea, Alicia (1992). «La retórica del yo-mujer en tres escritoras españolas. Teresa de Cartagena, Teresa de Jesús y María de Zayas». *Compás de Letras*, 1, pp. 49-63.
- Rossi, Rosa (1983a). «Teresa de Jesús I. La mujer y la Iglesia». *Mientras tanto*, 14, pp. 63-79.
- Rossi, Rosa (1983b). «Teresa de Jesús II. La mujer y la palabra». *Mientras tanto*, 15, pp. 29-46.
- Rossi, Rosa (1983c). «Il castello interiore di Teresa d'Avila». *Memoria*, 8 (2), pp. 72-84.

- Rossi, Rosa (1984). *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora*. Trad.de Marieta Gargatagli. Barcelona: Icaria.
- Segura Graño, Cristina (2000). «Teresa de Jesús. Una vida sin vivir». En: Muñoz, Ángela (ed.), *La escritura femenina*, vol. 2, *De leer a escribir*. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, pp. 131-148.
- Smith, Paul Julian (1989). «Writing Women in the Golden Age». In: *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford: Clarendon Press, pp. 11-43.
- Swietlicki, Catherine (1988-1989). «Writing 'femystic' Space: in the Margins of Saint Teresa's *Castillo Interior*». *Journal of Hispanic Philology*, 13, pp. 273-293.
- Weber, Alison (1990). *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*. Princeton: Princeton University Press.
- Zavala, Iris M. (1997). «Teresa Sánchez: la escritura, la mística y las enfermedades divinas». *La Página*, 29, pp. 21-30.

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Apostillas al libreto de *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* de Saverio Mercadante

Maria Caterina Ruta
(Università degli Studi di Palermo, Italia)

Abstract In the vast realm of 19th-century Italian music dealing with Cervantine themes, Saverio Mercadante's *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (1830), perused recently by Adela Presas, stands out. The sole purpose of my annotations pertaining to Ferrero's *libretto* is to stress even more its relationship to Cervantes' novel. From the point of view of reception aesthetics, similar works of arts help the reader verify the temporal vitality of a text and, possibly, new ways of reading. The results of this analysis present Don Quixote in a serious fashion, in contrast to 18th-century attitudes, wherein a ridiculous and extravagant tradition of this character prevailed. Likewise, this study stresses the changes that Sancho Panza undergoes as a dramatic character. In his *libretto*, Ferrero reveals a keen knowledge of the two parts of Cervantes' *Don Quixote* since he mentions the novel's most quoted passages and oftentimes remains faithful to the letter of the text.

Keywords Notes. Don Quixote. Libretto. Mercadante.

Cuando se examina la recreación del *Quijote* en la ópera, lo primero que nos preguntamos es si el compositor y el libretista han elegido la línea narrativa de las pseudoaventuras de caballero y escudero o alguna de las historias interpoladas que jalonan las dos partes de la narración. La polifonía del *Quijote* permite que compositores de cualquier tiempo y corriente artística, de la música barroca a la electrónica, encuentren en el texto el aliciente para su inspiración. Un sector de investigación, reservado antes a pocos especialistas, en los años del segundo milenio ha tenido un incremento considerable, que se puede apreciar en las valiosas publicaciones de las que ya disfrutamos (cfr. Lolo 2007, 2010).

Por consiguiente en la música italiana se ha ido dibujando un panorama de temas cervantinos que, desde las esporádicas muestras del siglo XVII, procede hasta nuestra contemporaneidad con un ritmo duradero, aunque cambiante en el tiempo (cfr. Moro 1992, pp. 261-268; Esquivel-Heinemann 1993). Entre los episodios de la Segunda parte que despiertan mayormente el interés de los músicos y libretistas se destaca el episodio de «Las bodas de Camacho».

En el Ochocientos, en el melodrama italiano se atenúa la atención a la obra de Cervantes en favor de las comedias contemporáneas españolas que más se acercaban a la sensibilidad romántica (cfr. Egido 2012, pp. 249-

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-95 | Submission 2015-07-17 | Acceptance 2016-11-10
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

276.). De las trece piezas inspiradas en el *Quijote* que se conocen (cfr. Presas 2008, p. 626) merecen especial atención las óperas de Saverio Mercadante (*Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, 1830) y de Gaetano Donizetti (*Il furioso all'isola di San Domingo*, 1833).

En estas reflexiones, dedicadas a la versión de Saverio Mercadante de «Las bodas de Camacho» (cfr. Rose 2002, 3: pp. 334-339), quiero precisar semejanzas o diferencias de algunos elementos del libreto respecto a la fuente española. Desde el punto de vista musical la composición marca un hito interesante en el desarrollo de la ópera lírica, colocándose en la superación de las modalidades dieciochescas en un camino hacia el melodrama verdiano. El hecho mismo de denominar la ópera «melodramma giocoso» y no «farsa» indica un ligero desplazamiento de parte del compositor respecto a la ópera *buffa* contemporánea (cfr. Wittmann 2012, p. 3). Pero esto es tarea de los musicólogos a los que les dejo el tratamiento del tema.

Llamado a trabajar en la península ibérica, donde se quedó entre los años 1826 y 1831, Mercadante quería dedicarse a restablecer en esas tierras el interés por la música italiana, casi totalmente descuidada en las última décadas, contrariamente a lo que acontecía en Portugal, que en Lisboa tenía el importante teatro de música São Carlos. Por razones políticas a comienzos de 1829 Mercadante se vio obligado a volver a España y se asentó con su compañía de cantantes en la ciudad de Cádiz, que disponía del Teatro Principal. *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* se representó con mucho éxito en esta ciudad a comienzos de 1830. La ópera volvió a los carteles en el Teatro del Circo de Madrid en 1841 «con algun cambio en el libreto» (Presas 2008, pp. 623-624) y, traducida al español y en forma de zarzuela, en 1869 en el Teatro de la Zarzuela de la capital (cfr. Presas 2008, p. 624; Wittmann 2012, p. 5). Por legado del autor, el autógrafo de la partitura se guarda en la Biblioteca del Conservatorio de San Pietro a Majella de Nápoles. El libreto fue obra de Giovanni Stefano Ferrero, un cantante de su equipo que en el estreno actuó de don Chisciotte y del que no se sabe casi nada a pesar de mis búsquedas.

Según Adela Presas, fue errónea la atribución a Mercadante de una primera versión con el título *Les noces de Gamache*, que se representaría en París en 1825. De hecho el libreto, con texto en francés de M.H. Dupin y T. Sauvage, confirma la ejecución de la ópera en el Teatro del Odéon de París el 9 de mayo de 1825,¹ pero a este respecto se esperan aclaraciones por parte de Presas en una próxima publicación. Mercadante había colaborado solo una vez con Ferrero, poco antes de *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, en España y para la *Cantata*, que se representó en

1 Para consultar el libreto francés, cfr. <https://archive.org/details/lesnocesdegamach00merc/2017-05-22>).

Cádiz en ocasión de la boda de Fernando VII con Doña Cristina de Nápoles en el mes de diciembre de 1829 (cfr. Presas 2008, pp. 626-627).

La ópera se exhumó con razón del Centenario de 2005 y gracias a la investigación del profesor Domenico Carboni, director de la Biblioteca Musicale del Conservatorio Santa Cecilia de Roma. Carboni encontró un ejemplar del libreto en esa Biblioteca y asimismo consiguió la partitura de la obra, hasta el momento desconocida, porque en la Biblioteca del Conservatorio de Nápoles estaba guardada en el mismo fascículo de la *Rappresaglia*, ópera de Mercadante estrenada en Cádiz en 1829. En el libreto, al texto en italiano se acompaña la traducción al español, de cuyo autor solo se indican las iniciales D.I.C. en la ficha italiana (D.J.C. en la ficha española), las mismas que aparecen en la portada de la *Cantata*, editada igualmente por el editor Ramón Howe. Sin embargo, gracias a la preciosa ayuda del colega Luis Gómez Canseco, he podido comprobar que en una ficha del manuscrito de la *Cantata*, encontrada en un manuscrito de Adolfo de Castro (1882), se aclara el significado de las iniciales, es decir Don Juan Corradi, periodista y políglota de origen italiano, que colaboró con regularidad con el editor (cfr. Escribano Sierra et al. 2016, p. 203). Creo que son datos suficientes para atribuir a distancia de siglos una identidad al misterioso traductor del texto de Ferrero y rescatarle también a él del olvido de siglos.

En el campo musicológico, Presas (2008) publicó un análisis de la ópera en el que nos transmite todas las noticias que pudo recuperar sobre su génesis y nos entrega un fino análisis del texto verbal y de la partitura. Con su permiso quiero añadir algunas notaciones al libreto con el único objetivo de apurar aún más de qué manera los autores de estos textos tan especiales se han relacionado con la novela cervantina. Esta actitud analítica, que se incluye en la llamada estética de la recepción, sirve fundamentalmente para subrayar la vitalidad de un texto y sus posibles aperturas hacia nuevos enfoques.

Recuerdo brevemente que en la novela cervantina el episodio de «Las bodas de Camacho» ocupa los capítulos XIX-XXI de la segunda parte. El bachiller, que acompaña a don Quijote y Sancho, cuenta los preliminares de la historia a los dos manchegos durante el camino emprendido a la salida de la casa de don Diego de Miranda. En la conversación se enumeran los festejos que se están preparando para la boda del día siguiente y se comentan las conductas de los enamorados, de Camacho y de los padres de Quiteria, planteándose a la vez los temas del poder de la riqueza y de la limpieza de sangre, problemas que reflejan el común sentido de los contemporáneos de Cervantes. Toda la narración del episodio tiene el carácter fragmentario y multiprospectivo que le confiere su inserción en la conversación de varios personajes, según una de las modalidades narrativas preferidas por Cervantes. Solo en el final se asiste directamente a los sorprendentes eventos de la celebración de la boda y la narración adquiere un carácter teatral muy destacado, que justifica las numerosas

transposiciones espectaculares que se han hecho de esta historia (cfr. Ruta 2014, pp. 183-193).

En su investigación sobre el mito de *Don Juan*, otro de los grandes casos literarios que en el curso de los siglos se han sometido a diferentes reelaboraciones, llegando a la versión de Da Ponte y Mozart, Jacobo Cortines se pregunta si el modelo más inmediato, el de Giovanni Bertati escrito para la versión musical de Giuseppe Gazzaniga (*Don Giovanni o sia Il Convitato di Pietra*, Venecia, 1787) pudo proporcionar sugerencias respecto a la obra maestra mozartiana o paralelos con ella. Dado por asentado que «[...] por encima de la semejanza está la diferencia» (2007, p. 145), el estudioso constata que algunas resoluciones del cura veneto proceden del libreto de Bertati. El método de Cortines me pareció muy adecuado para aplicarlo al texto de Ferrero, pero me he dado cuenta de que no es fácil encontrar antecedentes italianos aceptablemente próximos en el tiempo a la ópera de 1830. De hecho, en aquellos años el tema del amor entre Basilio y Quiteria es objeto de piezas musicales con textos en lenguas extranjeras y/o de muchos *ballets*, como ha sido demostrado ampliamente en catálogos y análisis ya publicados. Se puede acudir a los libretos de Giovanbattista Lorenzi para el *Don Chisciotte della Mancia* de Giovanni Paisiello (Napoli 1769) y el de Giovanni Gastone Boccherini para *Il Don Chisciotte alle nozze di Gamace* de Antonio Salieri (Viena 1771), entre los pocos que pudieran haber influido en la composición del libreto de Ferrero.

En cuanto al texto de Lorenzi hay que excluirlo por no contener ninguna alusión al episodio que nos interesa. De esta obra se ha ocupado ampliamente Armando Fabio Ivaldi, enmarcándola en un atento análisis de la producción musical italiana sobre la novela cervantina en los siglos XVII y XVIII (2006, pp. 303-343).

Más interesante podría parecer el libreto de Boccherini, pero de hecho el argumento ignora el tema del amor contrastado de Quiteria y Basilio, del que no queda huella en el texto. Gamace es un hombre bondadoso y no exhibe su riqueza. Se da cierto relieve a la organización de la comida, pero se introduce al caballero del Bosque y a su escudero, que ocupan mucha parte de la ópera. En España en 1784 se estrenó la comedia de Juan Meléndez Valdés *Las bodas de Camacho* con música de Pablo Esteve, pero las variantes allí insertadas son extrañas al libreto de Ferrero (cfr. Lolo 2004, pp. 1477-1500).

En cuanto al texto de Ferrero, este revela un atento conocimiento de las dos partes de la novela no solo por mencionar sus pasos más citados, diría estereotipados, sino por mantenerse en muchas ocasiones fiel a la letra del texto cervantino. Por lo que atañe a la fidelidad a la obra de Cervantes, hay que tener en cuenta recorridos distintos según se considere el eje narrativo formado por la pareja de don Quijote y Sancho o los episodios intercalados. Los monólogos y diálogos entre caballero y escudero en general respetan el original casi al pie de la letra, pero modificando su

colocación en el orden tanto espacial como temporal. La mezcla originada produce nuevos textos que, sin embargo, evocan abiertamente la novela del escritor español. A continuación verificaremos ejemplos que ilustran este proceso.

El mismo tipo de desplazamiento afecta también a la construcción de los episodios externos al hilo narrativo central, pero en este caso a veces se cambian aspectos fundamentales de su desarrollo.

La primera escena se sitúa en el patio de la casa de don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, protagonista de los capítulos inmediatamente precedentes (II, 16-18). Aquí se produce un cambio básico. Don Diego conoce a don Quijote, que llega precedido por su fama, en cambio en la Segunda parte de la novela el Caballero del Verde Gabán es el único hombre letrado que no tiene la costumbre de leer libros de caballerías.² En la acotación se indica, de manera bastante fiel al original, la presencia de las armas de la familia del dueño encima de la puerta externa y la presencia alrededor del patio de las tinajas que le recuerdan a don Quijote el ambiente tobosesco vinculado a Dulcinea. El libreto reza:

Cortile in casa di Don Diego con gran portone in prospettiva, dove si vedono le armi del Cavaliere del Verde Gavan; alla destra una casa con porta, alla sinistra l'entrata della cantina. Vari tini e botti da vino all'intorno del cortile. Bosco e colline in lontananza. (Ferrero 1830, p. 6)³

El comienzo del capítulo 18 de la segunda parte del *Quijote* nos proporciona indicaciones bastante parecidas:

Halló don Quijote ser la casa de don Diego de Miranda ancha como de aldea; las armás, empero, aunque de piedra tosca, encima de la puerta de la calle; la bodega, en el patio; la cueva, en el portal, y muchas tinajas a la redonda, que, por ser del Toboso, le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea... (II, 18, p. 841)⁴

La reacción del hidalgo a la vista de las tinajas se aproxima de manera evidente al texto cervantino. Ferrero escribe: «¡Oh, toboseschi

2 «Tengo hasta seis docenas de libros, [...] los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas» (II, 16, p. 823) y «No había aún llegado a su noticia la primera parte de su historia; que si la hubiera leído [...] ya supiera el género de su locura» (II, 17, p. 838).

3 Utilizo el libreto que se supone impreso en 1830 o poco antes por la noticia de la portada «que debe representarse en el Teatro principal de Cádiz, en el Carnaval de 1830». Quiero dar las gracias a Donatella Pini y Anna Laura Bellina por haberme ayudado a encontrar el libreto en la versión bilingüe.

4 Se utiliza la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico (Cervantes 2004).

oggetti! | vista per or fatal, felice un giorno. | [...] Oh amara rimembranza!» (1830, pp. 32 y 34); el escritor calalaíno había escrito: «¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas, | dulces y alegres cuando Dios quería! | ¡Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura!» (II, 18, pp. 841-842).

A la devoción por Dulcinea don Quijote acompaña su fe en la misión de los caballeros andantes que en la escena décima define con palabras casi iguales a las de muchos pasos de la obra cervantina. Los versos «Gl'erranti cavalier, ossia i miei pari, | non abbisognan mai ristoro alcuno, | son ristoro i duelli, e le battaglie» (p. 40), remiten al romance «Mis arreos son las armas, | mi descanso es pelear, | mi cama las duras peñas, | mi dormir siempre velar» (Di Stefano 1973, p. 200), que el hidalgo cita al ventero del capítulo 2 de la Primera parte (I, 2, p. 55).

En la escena trece, como se lee en la acotación, Sancho le quita las armas a su amo: «Camera nobile in casa di Don Diego. Don Chisciotte seduto sopra una gran poltrona, e Sancio che gli sta levando l'armatura, mettendo le vesti e le armi sopra un portamantello a guisa di trofeo» (Ferrero 1830, p. 46). En la segunda parte de la novela de Cervantes asistimos a una operación semejante por lo menos dos veces, en casa de don Diego: «Entraron a don Quijote en una sala, desarmóle Sancho, quedó en valones y en jubón de camuza, todo bisunto con la mugre de las armas» (II, 18, p. 842). Y a la llegada al palacio de los duques: «entraron a don Quijote en una sala adornada de telas riquísimas de oro y de brocado; seis doncellas le desarmaron y sirvieron de pajes» (II, 31, p. 964). Asimismo no se puede olvidar la divertida escena de don Quijote desnudado de su armadura por parte de las mujeres 'del partido' en la venta de la primera salida del caballero (I, 2, p. 56).

Sancho, por su parte, además de la devoción a su amo, exterioriza las características básicas de su personaje: el deseo insaciable de comer y un amor muy tierno hacia su asno. Con respecto al texto de Cervantes se puede observar que en toda la acción escénica el criado se demuestra mucho más engreído que el personaje original del libro. Las palabras que Sancho pronuncia a su llegada a la aldea, evocan en parte la escena de la entrada de Sancho con su asno al palacio de los duques (II, 31). En el libreto de Ferrero el escudero entrega el animal a los aldeanos recomendándoles su cuidado: «Basta, basta, vi ringrazio, | dell'onore che mi fate, | del mio fido cura abbiate, | poi venite ad ascoltar» (Ferrero 1830, pp. 8 y 10).

En el capítulo 31 de la novela, Sancho pretende que las dueñas de la duquesa se ocupen de su rucio: «Señora González, [...] Querría que vuesa merced me la hiciese de salir a la puerta del castillo, donde hallará un asno rucio mío: vuesa merced sea servida de mandarle poner o ponerle en la caballeriza...» (II, 31, p. 962). A las objeciones de la dueña Sancho añade: «Pues en verdad [...] que he oído yo decir a mi señor, que es

zahorí de las historias, contando aquella de Lanzarote, ‘cuando de Bretaña vino, | que damas curaban dél, | y dueñas del su rocino» (p. 963).

Abro un paréntesis para comentar el verso «Vieni, Ruccio mio,...» (Ferrero 1830, p. 14) de la escena tercera y la acotación de la escena novena «Entra Don Chisciotte a cavallo di Rocinante, e Sancio a cavallo di Ruccio...» (p. 32), que evidencian la transformación del sustantivo ‘rucio’ en nombre propio para formar la pareja con Rocinante, el nombre del caballo de don Quijote.

Volviendo a Sancho, por supuesto el tono del escudero denuncia cierta presunción, que de hecho en la obra de Cervantes él manifiesta en su estancia en el palacio de los duques, en virtud del vivo interés que le muestra la duquesa. Doy algunos ejemplos entre otros. Ya en la segunda escena del libreto contesta a los aldeanos con las palabras siguientes: «Di parlar volete dire; | col gran Pancia, e ciò vi basti | che in assalti, in guerre, in pasti | sortì sempre vincitor» (p. 10). Más abajo el criado se indigna por recibir «Un’acoglienza si fredda | della Mancia al secondo Eroe» (p. 14) y llega a hacerse pasar por su amo con Basilio (escena 15).

El aspecto de comilón, tan ironizado por los duques, ya aparece en la escena segunda con unas palabras que realmente denotan una confusión entre don Diego, el dueño que da las órdenes, y el ‘alcaide’ del supuesto castillo, que tendría que organizar la comida: «Si prepari dunque il pranzo, | vuò mangiare sull’istante: | date parte al castellano, | che mi manda il suo padrone, | ch’è Don Diego, che m’impone | sì [di] far tutto preparar» (p. 10).

El climax se alcanza en la última escena, cuando en la tensión creada por la aparición de Basilio, Sancho «va a cavare una gallina da una pentola e monta sopra un albero per mangiarsela» (p. 78). Adela Presas (2008, p. 630) ha comparado la subida del criado al árbol con la otra del capítulo 14, cuando Sancho sube a un alcorcho para asistir al duelo entre su amo y el Caballero de los Espejos (II, 14, p. 810). Sin embargo por el detalle de la gallina, hay que acudir también al texto narrativo en el momento en que nuestro insaciable Sancho trata de satisfacer su barriga:

– Hermano, este día no es de aquellos sobre quien tiene jurisdicción la hambre, merced al rico Camacho. Apeaos y mirad si hay por ahí un cucharón, y espumad una gallina o dos, y buen provecho os hagan.

–No veo ninguno – respondió Sancho.

– Esperad – dijo el cocinero –. ¡Pecador de mí, y qué melindroso y para poco debéis de ser!

Y, diciendo esto, asió de un caldero, y, encajándole en una de las medias tinajas, sacó en él tres gallinas y dos gansos, y dijo a Sancho:

– Comed, amigo, y desayunaos con esta espuma, en tanto que se llega la hora del yantar. (II, 20, p. 866)

Por su parte los aldeanos lo creen tan loco como su amo y se ríen de él. Sancho, sin embargo, no pierde su función de contrapunto a las empresas de su amo, como, por ejemplo, en la exclamación «Corpo di cento mille | molini a vento!» (Ferrero 1830, p. 14), que sirve de pretexto para recordar la aventura emblemática del caballero, o cuando, aunque defendiendo públicamente el valor de su amo, en una parte recuerda la transformación de los rebaños de ovejas en ejércitos (I, 18): «Per me basta il sapere ch'avanti ieri | le pecore assaltò per granatieri» (Ferrero 1830, p. 40).

Junto a estas alusiones del criado, el mismo don Quijote, exaltando su mérito por su devoción por Dulcinea, en la escena novena menciona los episodios de los leones y del yelmo de Mambrino: «Benché ai leoni in faccia, | ed a Mambrino innante, | può dirlo Rocinante, | destato abbia il terror» (p. 34).

De esta manera, según una costumbre común a todas las transposiciones musicales de la novela, se citan, esparcidas a lo largo del libreto, las más llamativas pseudoaventuras del caballero. Creo que el recurso utilizado por los libretistas se pueda definir en la jerga freudiana una forma de condensación de muchos elementos en un conjunto comprimido.

Estas son solo unas pocas anotaciones sobre los dos protagonistas de la novela, en cuanto a la historia interpolada, en el comienzo se mantiene la idea de la abundancia y de la alegría de la fiesta de bodas del rico Camacho y la hermosa Quiteria. En palabras de Cervantes la fiesta se anuncia de forma hiperbólica: «Si vuestra merced, señor caballero, no lleva camino determinado, [...] se venga con nosotros: verá una de las mejores bodas y más ricas que hasta el día de hoy se habrán celebrado en la Mancha, ni en otras muchas leguas a la redonda» (II, 19, p. 853).

El *Coro di villani e villane* que trabajan en la casa de don Diego canta: «Per le nozze di Gamaccio | Oh! Che festa in questo giorno. | Il padrone fa ritorno, | che allegria dovremo aver» (Ferrero 1830, p. 6).

Pasando al personaje de la joven novia, en la escena cuarta se introduce la «camera rustica in casa di Chiteria con porte laterali e porta di mezzo» (p. 14). Chiteria está sola y canta su dolor con una *cavatina*, que responde a las convenciones musicales. En la escena quinta entra a hurtadillas Basilio para defender su recíproco amor en contra de la decisión del padre de la joven, interesado más bien por la riqueza que por los sentimientos. En la novela no se representa directamente el aposento de Quiteria ni su encuentro con el enamorado Basilio, sin embargo las quejas de la *cavatina* reproducen las emociones que en la narración se refieren de forma indirecta. El diálogo de Ferrero refleja en el lenguaje y en los estados anímicos el estilo de los libretos contemporáneos, que tenían que satisfacer el interés del público para las historias sentimentales.

En la escena sexta aparece Bernardo, padre de la joven Chiteria, que habla con Gamaccio; el diálogo pone de relieve por un lado la estupidez

del novio, que solo puede gloriarse de sus riquezas, y por el otro la codicia del padre, que anuncia la intención de invitar a la fiesta a don Diego y don Quijote, próximos a llegar. La personificación del padre de la novia es habitual en las versiones musicales del episodio analizado, y permite concretar en un personaje la idea abstracta del 'interés', que Cervantes reproduce en la danza hablada de Amor e Interés.

Por lo que se refiere a Basilio, la acotación de su entrada en la escena final es una vez más muy semejante al texto original: «Basilio, dal fondo del teatro vestito d'una tunica nera, tutta guarnita a fiamme, con una corona di cipresso in testa, ed un gran bastone in mano con punta di ferro, da cui deve sortire a suo tempo uno stocco» (Ferrero 1830, p. 74). En el *Quijote* su llegada se anuncia de manera parecida: «A cuyas voces y palabras todos volvieron la cabeza, y vieron que las daba un hombre vestido, al parecer, de un sayo negro, jironado de carmesí a llamás. Venía coronado - como se vio luego - con una corona de funesto ciprés; en las manos traía un bastón grande» (II, 21, pp. 875-876). La única diferencia entre los dos textos traiciona la necesidad que la acción teatral explique los gestos de los actores, quiero referirme a la oración «da cui deve sortire a suo tempo uno stocco». El silencio del narrador cervantino a este propósito, silencio que niega la natural omnisciencia del narrador en tercera persona, constituye el recurso técnico que determina la suspensión del relato y la sorpresa final. La reacción de los asistentes a la boda se expresa con fórmulas idénticas en ambos textos, que cito a continuación. En Ferrero leemos: «Coro: 'È miracolo, miracolo!' Basilio: 'Fu l'industria, fu l'industria!'» (Ferrero 1830, p. 84). Cervantes cuenta: «Quedaron todos los circunstantes admirados, y algunos dellos, más simples que curiosos, en altas voces, comenzaron a decir: - ¡Milagro, milagro! Pero Basilio replicó: - ¡No 'milagro, milagro', sino industria, industria!» (II, 21, pp. 879-880).

Respecto a las danzas que se ejecutan en el episodio y a los instrumentos ahí nombrados, remito al trabajo de Adela Presas (2008), que examina detalladamente las referencias del libreto de Ferrero, confrontándolas con los datos originales. Presas concluye «...a nivel de libreto, no hay ninguna elaboración específica del posible componente musical de la novela» (Presas 2008, p. 633; cfr. Nocilli 2007).

El coro de aldeanos y aldeanas, que trabajan en casa de don Diego, sirve para satisfacer las necesidades de la dramaturgia musical, por eso los pocos criados presentes en su casa en el original cervantino, son sustituidos por numerosos servidores como ocurre en el palacio de los duques.

Uno de los elementos que sobresale se refiere a las modificaciones que vive el personaje de Sancho. Se trata de un proceso largo que, empezado ya en la segunda parte de la novela de Cervantes, va adquiriendo cada vez más relieve en la segunda mitad del siglo XVIII (cfr. Ivaldi 2006). El personaje del criado protagoniza los títulos de algunas óperas y también la refundición en siciliano del *Quijote* por Giovanni Meli, *Don Chisciotti*

e *Sanciu Panza* (1785-1787), quien en su poema heroicómico aprovechó, junto a la novela de Cervantes, el texto de Avellaneda, más volcado en la valoración de la figura del escudero (cfr. Ruta 2011). En las últimas décadas del Setecientos la atención al estamento popular había cobrado mayor fuerza en relación con las reivindicaciones sociales promovidas por la Ilustración y la Revolución francesa y esto puede haber favorecido la promoción del papel del criado respecto al del hidalgo manchego. Si Sancho, en la opinión de Adela Presas, respecto a don Quijote no «sale especialmente favorecido» (2008, p. 630), tampoco el texto de Ferrero excede los márgenes de una benévola ironía.

En las conclusiones del trabajo sobre don Quijote, Ivaldi destaca que en toda Europa las creaciones musicales de finales del siglo XVIII reflejan el pasaje entre la tarda cultura iluminista y los atisbos del romanticismo. Y, además de la evolución de los personajes de don Quijote y Sancho, se detiene en el tema del matrimonio como elemento aglutinante de aquella sociedad, definiéndolo «la utopía» de la libre elección del cónyuge y de la eternidad del vínculo (2005, pp. 349-351). La intervención de don Quijote, favorable a la boda de los dos enamorados tanto en la novela como en la ópera, en esta perspectiva rescata su papel serio, reduciendo el aspecto caricaturesco de su personaje. Ridiculizar al hidalgo manchego en la ópera italiana se volvía una crítica a los nobles de finales del siglo XVIII, que ya no representaban los valores éticos y prácticos del pasado, ni conseguían remplazarlos con otros más adecuados a su tiempo. Si esta actitud acentúa en algunos libretos la ironía y la parodia respecto a la figura de don Quijote (cfr. Ivaldi 2005, pp. 331-362), no creo que ya esté presente plenamente en el texto de Ferrero. Para concluir recordemos que Ferrero escribe su texto en España y en un *milieu* distinto del italiano, por tanto no se puede detectar qué libretos pudo leer y/o imitar, lo cierto es que conocía bastante bien el *Quijote* o una fuente que lo respetaba fielmente, y que las modificaciones que aportó tienen su explicación en las exigencias propias del género musical elegido.

Bibliografía

- Boccherini, Giovanni Gastone (1770). *Il Don Chisciotte alle nozze di Gamace. Divertimento teatrale in due parti, musica di Antonio Salieri, libretto di Giovanni Gastone Boccherini*. Vienna: Burgtheater.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. Centro Virtual Cervantes.
- Cortines, Jacobo (2007). *Burlas y veras de Don Juan*. Sevilla: Fundación José Manuel de Lara.
- De Castro, Adolfo (1882). *Catálogo de himnos, marchas, canciones políticas, amatorias, de costumbres populares, etc., de autores que hoy no viven y escritas desde 1800 a 1850 en España*. S.l: s.n.

- Di Stefano, Giuseppe (ed.) (1973). *El Romancero*. Madrid: Narcea.
- Egido, Aurora (2012). «Rivas y Verdi: las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y *La forza del destino*». *Revista de Literatura*, 147, pp. 249-276.
- Escribano Sierra, Juan Bautista et al. (eds.) (2016). *Guerra y revolución: música española, 1788-1833*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Esquivál-Heinemann, Barbara p. (1993). *Don Quijote'Sally into the World of Opera: Libretti between 1680 and 1976*. New York: Peter Lang.
- Esquivál-Heinemann, Barbara P. (2007). «El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX». En: Lolo, Begoña (ed.), *Cervantes y el 'Quijote' en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia; Centro de Estudios Cervantinos, pp. 171-186.
- Ferrero, Stefano (1829). *La contienda de los dioses. Cantata, que con motivo del feliz enlace de S.M.C. el Sr. D. Fernando Séptimo, con la Serenísima Señora Doña María Cristina de Borbon, ha de ejecutar la compañía lírica italiana en el teatro principal de Cádiz en 1829. Escrita por don Estévan Ferrero traducida por D.J.C. S.l.: Ramon Howe*.
- Ferrero, Stefano (1830). *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio. Don Quijote en las bodas de Camacho. Melodrama jocoso en un acto, que debe representarse en el Teatro principal de Cádiz, en el Carnaval de 1830, para Beneficio del Señor Maestro Mercadante. Compuesta por el Señor Ferrero, y traducida por D.I.C. S.l.: Imprenta de D. Ramón Howe*.
- Ivaldi, Armando Fabio (2005). «Don Chisciotte: un 'serioridicoloso' nell'opera in Italia, tra Sei e Settecento». In: Profeti, Maria Grazia (a cura di), *La maschera e l'altro*. Firenze: Alinea, pp. 331-362.
- Ivaldi, Armando Fabio (2006). «'Il viluppo della burla finale'. Sancio Panza e il dramma giocoso italiano del Settecento». In: Profeti, Maria Grazia (a cura di), *Follia Follie*. Firenze: Alinea, pp. 303-343.
- Lolo, Begoña (2004). «La comedia con música *Las bodas de Camacho* (1784). Un modelo de la recepción de la obra cervantina». En: Villar Lecumberri, Alicia (ed.). *Peregrinamente peregrinos = Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lisboa, 2003), vol. 2. Madrid: Asociación de Cervantistas, pp. 1477-1500
- Lolo, Begoña (ed.) (2007). *Cervantes y el 'Quijote' en la música: Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lolo, Begoña (ed.) (2010). *Visiones del 'Quijote' en la música del siglo XX*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lorenzi, Giovanbattista (1769). *Don Chisciotte della Mancia. Commedia per musica in tre atti, musica di Giovanni Paisiello, libretto di Giovanbattista Lorenzi*. Napoli: Teatro dei Fiorentini.
- Moro, Gioacchino (1992).«Trasposizioni musicali». In: Pini, Donatella (a cura di), *Don Chisciotte a Padova = Atti della I Giornata Cervantina* (Padova, 2 maggio 1990). Padova: Editoriale Programma, pp. 261-268.
- Nocilli, Cecilia (2007). «La danza en *Las bodas de Camacho* (Quijote, II, 19-21). Reelaboración coréutico-teatral de momos y moriscas». En

- Lolo, Begoña (ed.), *Cervantes y el 'Quijote' en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia; Centro de Estudios Cervantinos, pp. 595-607.
- Presas, Adela (2008). «Don Quijote en la ópera italiana del siglo XIX. *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, de Saverio Mercadante». En: Dotras Bravo, Alex et al. (eds.), *Tus obras en los rincones de la tierra descubren, = Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 623-635.
- Rose, Michael (1992). «Mercadante, (Giuseppe) Saverio (Raffaele)». In: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 3. London: MacMillan, pp. 334-339.
- Ruta, Maria Caterina (2011). «La rivisitazione del *Chisciotte* di Giovanni Meli». In: Baldissera, Andrea et al. (a cura di), *Ogni onda si rinnova: Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, vol. 3. Como: Editore Ibis, pp. 527-542.
- Ruta, Maria Caterina (2014). «'Las bodas de Camacho' fra Cervantes e Petipa». En: Carrascón, Guillermo et al. (eds.), *'Deste artefe': Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las 'Novelas ejemplares'*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 183-193.
- Wittmann, Michael (2012). «About this Recording» [en red]. In: Mercadante, Saverio, *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* [CD-Rom]. Trad. al inglés de David Stevens. Naxos, 8.660312-13, pp. 4-6. URL <https://www.chandos.net/channelimages/Booklets/NU6312.pdf> (2017-05-22).

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

‘Las letras compañeras del Imperio’ De dedicatorias, autores y traductores en Venecia en la segunda mitad del siglo XVI

Françoise Richer-Rossi
(Université Paris Diderot-Paris 7, France)

Abstract Venetian publishers offered a wide range of books related to Spain, in the form of Spanish and Italian translations of works written in other languages, as well as original works written in those two languages. Beyond the books themselves, I am interested in the dedicatees and will analyze the didactic, ideological and political reasons that motivated their selection by editors, authors and translators. For the most part, the dedicatees were Spanish although there were a number of Italian admirers of Spanish culture, such as captains Sforza Pallavicino and Giacomo Ragazzoni, and *condottieri* Guido Brandolini and Girolamo Martinengo. Each dedication attests to their faithfulness to the Spanish crown, and authors of these dedications were often Spanish translators who wished to make Spanish letters known in the Italian peninsula that was most familiar with Spanish arms. Others dedicatees were Spanish kings, like Charles V and Philippe II, or of Spanish origin, such as members of the families Gonzaga, d’Avalos, and Aragona. Focusing on the dedicatees allows me to highlight the desire to tighten the links between the two states, one a hegemonic monarchy and the other an independent republic, whose alliances throughout the century would converge and diverge.

Sumario 1 Introducción. – 2 La dedicatoria. – 3 Los dedicatarios italianos. – 4 Los dedicatarios españoles y de origen español. – 5 Conclusión.

Keywords Translators. Authors. Venice. Dedications. Dedicatees. Edition. Empire.

1 Introducción

En el siglo XVI Venecia es un gran centro editorial; se imprimen tres veces y media más libros que en el conjunto de las ciudades de Milán, Florencia y Roma (cfr. Grendler 1977). Entre tantos títulos resalta el número elevado de obras de temas o autores hispánicos: traducciones al español y al italiano y originales en ambas lenguas. Esa preferencia se explica por la preeminencia del imperio español a lo largo del siglo y por las relaciones a menudo tirantes entre la República de Venecia y España, en particular por la cuestión de los otomanos.

Este breve estudio tiene como objetivo llamar la atención sobre las dedicatorias de algunas traducciones y originales en español y en italiano y

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-97 | Submission 2015-07-20 | Acceptance 2016-06-27
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

sobre la nacionalidad de sus destinatarios. Analiza los motivos de elección de los dedicatarios por parte de los autores y traductores.

2 La dedicatoria

La dedicatoria, que inicia el libro, se encuentra en un lugar privilegiado puesto que en ella se prepara la acogida de este y se orienta su lectura. Como dice Gérard Genette, «no solo es una zona de transición, sino también de transacción» (1987, p. 8) y Anne Cayuela cita a Jerónimo de Vera para quien la dedicatoria es una letra de cambio (1996, p. 66). Para el emisor de la dedicatoria (escritor o traductor), esa es la clave de la venta de un libro y el destinatario se convierte pues «a la vez [en] objeto e instrumento de ostentación» (Cayuela 1996, p. 99). Las dedicatorias reflejan la importancia de un mundo editorial en plena expansión.

¿Qué personalidades fueron más cortejadas y por qué pensaban autores y traductores que esas podían facilitar el éxito y la difusión de la obra? Los dedicatarios, de forma lógica, eran mayoritariamente italianos. Solían ser personalidades fieles a España, admiradoras de su gesta y de su cultura, y también condotieros u hombres de armas italianos que lucharon del lado español. No obstante, los destinatarios eran también a veces españoles o de origen español, prueba del interés del público italiano por lo español (cfr. Rochon 1978; Pedio 1974) y de una estrategia promocional (cfr. Bognolo 2012) llevada a cabo por mediadores entre una península y otra. La mediación cultural de Alfonso de Ulloa en Venecia duró unos veinte años.

3 Los dedicatarios italianos

Eran a menudo miembros de familias importantes por su papel político en relación con la península ibérica: los Médicis y los Este. El que más dedicatorias reúne es Cosme de Médicis. Eso se explica por sus lazos privilegiados con el emperador Carlos V. Un privilegio imperial le atribuyó el título de gran duque de Florencia y cuando se casó en julio de 1539 con Eleonor de Toledo, hija del virrey de Nápoles don Pedro Álvarez de Toledo, fue bajo los auspicios del propio Carlos V. Además, cabe destacar que a partir de los años 1540, invirtió mucho dinero en su política de apoyo al Emperador desempeñando un papel relevante en las fuerzas pro-imperiales en Italia.¹ Todas las dedicatorias suyas ponen de relieve su fidelidad a la corona española. Lodovico Domenichi le dedica su traducción de las *Historias* de Paolo Giovio (1557) que narran las victorias del Emperador,

1 Participó por ejemplo en la expedición de Orán en 1563 y de Malta en 1565, apoyando las decisiones del Concilio de Trento, fiel al rey Felipe II hasta su muerte.

y asocia su nombre a la historia europea y a hombres ilustres. También es destinatario de la traducción de Agustín de Cravaliz, *Historia delle nuove Indie occidentali* del español Francisco López de Gómara (Francesco Lorenzini da Turino, 1560; Giordano Ziletti, 1565) y de la de Domingo de Gaztelú, el *Libro secondo delle lettere* de Antonio de Guevara (Gabriele Giolito de Ferrari e fratelli; 1550, Domenico Nicolini da Sabbio & Cornelio dei Nicolini, 1559). Esas obras, de mucho éxito, describían España en su aventura internacional y en su actualidad anecdótica. Fiel servidor de la política española, Cosme se convierte, pues, en mediador de saber y hasta, en el caso de *Historia delle nuove Indie occidentali*, en promotor de la adhesión a la política hegemónica española. Los traductores de tan famosas obras no se equivocaron a la hora de elegir qué traducir. La *Historia general de las Indias* se editó varias veces.² Escribía Francisco López de Gómara, capellán de Hernán Cortés, en su *Dedicatoria del autor* a Carlos V: «Muy soberano señor: la mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de Indias» (López de Gómara 1552). Una dedicatoria a la altura de los capítulos del libro que constan de un sinfín de elogios hacia España. Destinada a un amplio público ávido de aventuras extraordinarias, esta traducción del español Agustín de Cravaliz insistía ante todo en el inmenso poder del imperio de Felipe II y su dedicatoria ponía de relieve las estrechas relaciones que Cosme de Médicis mantenía con el monarca español.³

En cuanto a la traducción de Domingo de Gaztelú, *Libro secondo delle lettere*, fue un gesto político para homenajear a Cosme asociando su nombre al de Antonio de Guevara, biógrafo de Carlos V (1996, p. 66) y autor muy apreciado en Italia. Su objetivo, avalado sin lugar a duda por la embajada española, en una misión diplomática como secretario de los embajadores Lope de Soria y Diego Hurtado de Mendoza (cfr. Rumeu de Armas 1973, p. 115), fue dar a conocer al público italiano ciertas informaciones sobre la sociedad española en la época de Carlos V (cfr. Canedo 1946). En efecto, en sus famosísimas *Epístolas familiares* redactadas entre 1539 y 1541 Antonio de Guevara evoca la actualidad y ofrece varias anécdotas sobre la corte.

El segundo destinatario italiano preferido fue Hércules II duque de Ferrara, de la casa de Este.⁴ Destacan dos ejemplos.

Se trata primero de la traducción de Domingo de Gaztelú, *Opera chiamata confusione della setta Machumetana*, de la obra de Juan Andrés. Como en el caso de la dedicatoria a Cosme, el traductor y secretario del

2 Seis ediciones entre 1552 y 1554 y sin embargo una Cédula Real de Felipe II (17 de noviembre de 1553) prohibió su impresión y su venta.

3 Su primogénito Francesco residió en la corte de Felipe II en Madrid. Se casó con Juana de Austria, hermana del emperador Maximiliano en diciembre de 1565.

4 La casa de Este gobernó el ducado de Ferrara durante casi toda su historia (1471-1598).

embajador de España no pudo haber tomado la iniciativa sin su acuerdo. En efecto, este libro, que trataba de los errores de la religión musulmana, recordaba de manera sugerente que Hércules había acabado por resolver sus conflictos con el papado, derivados de su reticencia en pagar impuestos en ayuda a la lucha contra los turcos. En 1539, había firmado ya un acuerdo y pagado 180.000 ducados de oro a la curia. Esta dedicatoria celebra pues a Hércules ya que 1543 es el año de su triunfo, un triunfo que debía en parte al Emperador que lo apoyaba ante el papa Pablo III.

El segundo ejemplo lo brinda el historiador y doctor en derecho Girolamo Faletti, a quien Hércules confió varias misiones al lado de Carlos V. En 1552 le dedicó *Delle guerre di Alamagna*. Esa dedicatoria era comprensible por dos cuestiones. Primero, Hércules II había abandonado la alianza contra el poder imperial y había llegado a un acuerdo con España que le dejaba íntegros sus dominios. En efecto cuando en 1551 Enrique II de Francia, hijo de Francisco I, volvió a invadir Italia, Hércules había apoyado el bando de Francia.⁵ Luego, Hércules daba pruebas eminentes de su ortodoxia puesto que había contrarrestado la herejía, contra su propia esposa, Renata de Francia, hija del rey de Francia, Luis XII,⁶ cuñada de Francisco I y tía del rey Enrique II.

Esas dedicatorias muy elogiosas dejan claramente de lado las vacilaciones de Hércules entre el partido imperial y el de Francia: «nel 1548, il suo recarsi [...] a Torino per ossequiarvi Enrico II di Francia e, nel 1549, l'andata, nel gennaio, a Mantova ad omaggiare Filippo d'Asburgo, il futuro re di Spagna, cui donò quattro magnifici cavalli.» (DBI 1993, s.v. «Ercole II d'Este»). Al contrario, deciden mostrar solo la total fidelidad religiosa y política de Hércules a España considerándolo como el que comparte un enemigo común con el Emperador: Francia, tierra de calvinistas y competidora de España en la península itálica.

Los destinatarios italianos son también condotieros. Las obras dedicadas no se diferencian mucho de las que se ofrecieron a Cosme y a Hércules. Se trata otra vez de historia, de conquista del Nuevo Mundo, de guerras... De 1557 a 1569, Alfonso de Ulloa elige a cuatro condotieros: Sforza Pallavicino (*Il terzo libro delle lettere*, Antonio de Guevara, 1557), Girolamo Martinengo (*Libro dell'origine et successione dell'imperio de'Turchi*, Vasco Díaz Tanco, 1558), Guido Brandolini, (*Le historie [...] dello scoprimento et conquista del Peru*, Agustín de Zárate, 1563), Giacomo Ragazzoni (*Dialogo del vero honore militare*, Jerónimo Jiménez de Urrea, 1569).

En las cuatro dedicatorias el traductor destaca la fidelidad de los cuatro condotieros a España y su valor a la hora de tomar las armas contra sus

5 Hércules II asumió el mando de la liga formada por Francia, los Estados Pontificios y Ferrara contra el poder imperial. Pero mientras el ejército francés se encontraba en Nápoles, el duque abandonó la alianza.

6 En 1554 fue encarcelada y tuvo que renunciar a su fe. A la muerte de su marido en 1559, volvió a Francia e instaló en Montargis una iglesia reformista.

enemigos: los franceses y los otomanos. Sforza Pallavicino fue capitán general de la infantería veneciana, Girolamo Martinengo luchó con ahínco desde los veinte años contra los otomanos. Gobernador general de las milicias en Creta en 1549, hizo fortificaciones admiradas y alabadas. En 1557, el tratadista Giacomo Lanteri lo declaraba «de' primi condottieri di gente d'armi della Signoria di Vinegia atto ad insegnare a molti che fanno professione di fortezze» (1557, p. 90). Guido Brandolini, conde de Valmareno estuvo primero al servicio del duque de Milán Galeazzo Sforza, y más tarde al de Venecia. Muerto a principios del siglo, Alfonso de Ulloa alaba por su mediación el valor de familias italianas que destinan a los suyos al ejercicio de las armas. Sobre todo contra los franceses... En efecto Guido Brandolini es conocido por su servicio activo contra el rey francés Carlos VIII que tuvo que retirarse precipitadamente de Nápoles (1495) y también contra los turcos. Entró en la historia gracias a sus ataques repentinos por los cuales los turcos tuvieron que volver a sus plazas fuertes de los Balcanes a pesar de su neta superioridad numérica. Esos golpes repentinamente asestados, el efecto de sorpresa, el valor frente a tantos enemigos recordaban sin lugar a duda, para Alfonso de Ulloa, la conquista española de los pueblos peruanos, de allí la adecuación entre dedicatoria y destinatario. Por fin, Giacomo Ragazzoni es conocido por haber desempeñado una acción diplomática con vistas a un posible retorno de Inglaterra al catolicismo. Fue él quien llevó las negociaciones matrimoniales entre la reina de Inglaterra María I^a y el rey de España Felipe II. Bien se sabe que con la ayuda de los españoles la reina trató de restaurar la religión de su madre, Catalina de Aragón, abolida por su padre Enrique VIII. En las fechas de la dedicatoria, el traductor presenta a Giacomo Ragazzoni como un amigo de España. La ironía es que poco después, el condotiero negoció en secreto con los turcos para preservar los intereses venecianos en el Mediterráneo, mientras el mundo cristiano organizaba una liga militar contra el sultán con la participación oficial de Venecia.

En sus cuatro dedicatorias, Alfonso de Ulloa obra por dejar constancia de relaciones de amistad y de apoyo mutuo entre la República de Venecia y España. Orienta la lectura de sus traducciones insistiendo en lo que une a las dos potencias: la lealtad y la defensa de la religión católica.

Con sus traducciones y originales Lodovico Domenichi, Agustín de Cravaliz, Domingo de Gaztelú, Girolamo Faletti ensalzan todos a hombres de armas, «haciendo pues de las letras» (Nebrija 1492), para parafrasear a Antonio de Nebrija, las compañeras del Imperio. Ya quisieran de buena fe estrechar lazos entre las dos penínsulas, ya desearan cínicamente sacar provecho de la supremacía española, es innegable que no concibieron reducir la presencia española en Italia a una hegemonía militar.

7 Hija de Enrique y reina de 1553 à 1558. El matrimonio tuvo lugar en 1554.

4 Los dedicatarios españoles y de origen español

El rey Felipe II reúne dedicatorias tanto de autores italianos como de españoles. Este equilibrio casi perfecto refleja de manera significativa que en Venecia no solo lo encomian sus súbditos sino los ciudadanos de una ciudad libre. Está claro que el papel relevante de España en la escena mundial favorecía alabanzas y reverencias para guardar las apariencias de unas relaciones óptimas incluso en momentos difíciles.

En la segunda mitad del siglo XVI, el rey es destinatario de veintitrés ediciones para un conjunto de catorce obras diferentes. El nombre de su padre, en cambio, solo consta en seis dedicatorias pero hay que tener en cuenta que en 1556 se retiraba a Yuste. El rey prudente, el adalid de la Contrarreforma, acaparó toda la atención. A pesar de todo, dos obras cuyo dedicatario fue Carlos V llaman la atención. Se trata por una parte del libro de Luis de Ávila y Zúñiga, *Comentario de la guerra de Alemania hecha de Carlo V*, en sus dos versiones, en castellano y en toscano, editado cinco veces entre 1548 y 1553; y por otra, del libro de Paolo Giovio, *Commentario delle cose de Turchi* editado dos veces. Esas dos obras, modestas comparadas con las dedicadas a Felipe II, subrayan dos elementos fundamentales de la política del Emperador: su lucha contra los protestantes en el norte, y su pugna contra los turcos en el sur. Los dos ejes de su acción bélica a lo largo de todo su reinado. Luego, es importante observar que la primera obra fue redactada por un español. Un compatriota tenía más razones para exaltar la política imperial en el norte protestante sublevado que un italiano, más preocupado por los acontecimientos que se desarrollaban en el Mediterráneo. Venecia temía más por su comercio dificultado por los turcos que por su alma: 'Prima veneziani e poi cristiani' como solían decir (cfr. Lane 1985).

Las dedicatorias a Felipe II son numerosas y sus temas son varios: guerra, poesía, medicina, etc. Sus autores son traductores españoles deseosos de alabar y rendirle homenaje desde lejos, desde una península italiana maltratada por las armas y a la que, por lo tanto, hay que dar a conocer otra cara del Imperio: sus letras. Sin olvidar no obstante ofrecer a este mismo Imperio traducciones al español de obras excelentes de autores italianos.

Así, Jerónimo de Urrea traduce el *Orlando furioso* del Ariosto, y afirma con orgullo en su carta al lector su voluntad de ayudar a los españoles aficionados a esta obra, pero incapaces de captar todos los matices del toscano, para que la comprendan mejor.

Dos años después de la llegada al trono del rey (1558), Lorenzo Suárez de Figueroa, alcaide del castillo de Novara, le dedica su traducción de la obra de Antonio Cornazzano, *Reglas militares*.

La obra de Felipe de la Torre, *Institutione d'un Re christiano [...] Nuovamente di lingua Spagnuola in Italiano tradotta per Alfonso di Ulloa*,

fue escrita especialmente para él: «vedendo adunque io che in questa parte [Lovaina] si faceva offesa al Legislator del cielo, & alle sue sante leggi [...] ho voluto có questa mia fatica servire Vostra Maesta & maggiormente in questa occasione, che comincia a regnare» (Torre 1558, dedicatoria). Alfonso de Ulloa la tradujo para acentuar el prestigio de las letras españolas en Italia, sin olvidar traducir la dedicatoria encomiástica a su rey: «perche essendo Institution d'un Principe, & chi si appartiene à un Principe, et ragiona con un Principe, era dicevole, che à un principe fosse dedicata» (Torre 1558, dedicatoria). Este mediador entre las dos penínsulas dedicó su traducción al duque de Venecia, Lorenzo de Prioli. Así, rendía un doble homenaje: uno a su rey, otro a la más alta autoridad de la Serenísima. A Felipe II le agradaría tal iniciativa porque sus diplomáticos obraban para apaciguar las relaciones con Venecia (a pesar de disensiones de fondo) a sabiendas de que la alianza con la ciudad de la laguna era imprescindible. Al duque de Venecia le halagaría figurar en el mismo libro que el monarca español. La dedicatoria en este caso no pretende una recompensa pecuniaria de los destinatarios; es una operación de seducción por parte de la embajada española en la ciudad de la laguna. Esa compraría varios ejemplares para regalarlos a sus invitados y estrechar así los lazos entre la monarquía española y la República de Venecia.

Muchos autores italianos supieron homenajear a Felipe II con sus dedicatorias, sobre todo a través de obras de tipo histórico que trataban de grandes momentos, particularmente de la batalla de Lepanto que unió las fuerzas de España y las de Venecia. La obra, *I felici pronostichi* de Zaccharia da Thomasi⁸ (1572), trata de la Santa Liga gracias a la cual se pudo llegar a la victoria de Lepanto contra los turcos. Girolamo Maggi (1564) le dedica *Della fortificatione delle città* porque estima que «el rey más poderoso que exist[e] entre los cristianos» solo puede ser interesado por su obra. Y subraya la inmensidad de los territorios bajo su autoridad: «Massimamente per essere alla sacra corona di V. Maestà sottoposti molti di quei paesi, che hoggi sono come una trincea contra i potentissimi nemici del nome christiano» (Maggi 1564, dedicatoria).

Se le dedican también vidas y hechos ilustres de hombres que lucharon por España y le fueron fieles. Giuliano Gosellini, secretario del duque de Alba y más tarde del de Sessa, con quien viajó a España donde conoció al rey y supo granjearse su favor, le dedicó *Vita dell'illustrissimo et generosissimo sig. D Ferrando Gonzaga, Principe di Molfetta* (Gosellini, 1579). En esta obra recordaba la fidelidad de Ferrante Gonzaga⁹ al Emperador,

8 El autor dedicó también su obra al papa Pio V y al duque Alvise Mocenigo. Reunía así las tres fuerzas aliadas: España, la Santa Sede y Venecia.

9 Ferrante Gonzaga, Príncipe de Molfetta, condotiero, era hombre de confianza de Carlos V. Fue virrey de Sicilia y luego gobernador de Milán hasta 1554.

no para recrearse en glorias pasadas sino para dejar claro que los tiempos presentes no tenían nada que envidiar a los precedentes. En su dedicatoria alaba las cualidades del monarca español, digno heredero de su padre: «Et voi gran Rè, di si gran Cesare figliuolo, et herede dignissimo, non deste una battaglia, che vale per molte, al Rè potentissimo di Francia Enrico II a San Quintino?» (Goselini 1579, dedicatoria). Deseoso de glorificar al rey de España, Giuliano Goselini equipara sus hazañas a las de Gonzaga fingiendo ignorar las críticas para con un rey desprovisto del carisma de su padre.

Los destinatarios españoles de nuestro corpus de obras editadas en Venecia en la segunda mitad del siglo XVI son pocos. Tampoco es muy sorprendente dado que Venecia era una República independiente y que no había por lo tanto tantos españoles en la ciudad de la laguna como en Nápoles, por ejemplo. Los autores que desearon ensalzar a españoles en sus dedicatorias lo hicieron, pues, a través de nombres ilustres de ascendencia española cuyos lazos con España eran estrechos y grande su fidelidad a la corona.

Así, dos años después de habérselo dedicado al condotiero Sforza Pallavicino, Alfonso de Ulloa dedica *Il terzo libro delle lettere* de Antonio de Guevara (1559b) a Isabel Gonzaga de Ávalos (cfr. Richer-Rossi 2000, p. 207), esposa del marqués de Pescara.¹⁰ El traductor español declara con humor que habría dedicado su obra al marido y no a la mujer si este no estuviera luchando en el Piemonte. Y de allí encomia al marqués, «l'Illustrissimo & Eccellentissimo signor Marchese di Pescara [es] esempio di ogni rara virtù, & cortesia, hoggi di al mondo» (Guevara 1559b, dedicatoria), que le inspira más motivos de alabanzas que su esposa. Interesa notar que el traductor aprovecha la ocasión para mencionar también en su dedicatoria al tío de la homenajead, don Ferrante Gonzaga:

Ha perduto [Italia] in lui uno de'migliori, & piu valorosi Principi, & soldati, che ella & Cesare habbiano havuto mai»; y más lejos: «all'ultimo ha finito il corso della sua vita come Christiano, dopo la espugnatione di San Quintino, servendo al Potentissimo Re Filippo, figliuolo del gran Carlo V, come sempre fece. (Guevara 1559b, dedicatoria)

5 Conclusión

Los ejemplos de dedicatorias sacados en este breve estudio evidencian la voluntad de autores y traductores, tanto españoles como italianos, de estrechar lazos entre las dos potencias a lo largo de un siglo conflictivo.

¹⁰ El marquesado de Pescara fue creado en el siglo XV por el rey Alfonso V de Aragón y I de Nápoles.

De la batalla de Pavía en 1525, con la prisión del rey de Francia, y del terremoto subsecuente en la repartición de fuerzas entre Francisco I y Carlos V, a la de Lepanto en 1571, seguida solo un año después de una paz separada con los turcos, pasando por litigios menores, la República de Venecia y España conocieron relaciones tirantes cuyo testimonio dejan repetidas veces los embajadores venecianos en sus 'relaciones' al Senado (cfr. Alberi 1839-1863).

Agustín de Cravaliz, Domingo de Gaztelú, Jerónimo de Urrea, Alfonso de Ulloa, etc. actuaron como mediadores de saber y de diplomáticos. Las dedicatorias, motivadas por razones ideológicas y políticas, y sus destinatarios - hombres ilustres y destacados - son puentes entre una nación y otra y reflejan la constancia, a lo largo del siglo, de las interacciones entre política, diplomacia y mundo de la edición.

Corpus de textos del siglo XVI

Andrés, Juan (1545). *Opera chiamata confusione della setta Machometana*. Venetia: Bartholomeo detto l'Imperatore.

Ariosto, Lodovico (1553). *Orlando furioso*. Venecia: Gabriele Giolito de Ferrari e fratelli.

Ávila y Zúñiga, Luis de (1548a). *Brieve comentario [...] guerra della Germania*. Venetia: s.n.

Ávila y Zúñiga, Luis de (1548b). *Comentario [...] de la guerra de Alemaña hecha de Carlo V*. Venetia: Thomas de Cornoça.

Cornazzano, Antonio (1558). *Las reglas militares*. Venecia: Giovanni Rossi.

Díaz Tanco, Vasco (1558). *Libro dell'origine et successione dell'imperio de' Turchi*. Vinegia: Giolito de Ferrari.

Faletti, Girolamo (1552). *Prima parte delle guerre di Alamagna*. Venetia: Giolito de Ferrari.

Giovio, Paolo (1540). *Commentario delle cose de Turchi*. Venetia: s.n.

Giovio, Paolo (1541). *Commentarii delle cose de Turchi*. Vinegia: Aldo Manuzio il giovane.

Giovio, Paolo (1557). *La seconda parte dell'histoire del suo tempo*. Vinegia: Comin da Trino.

Goselini, Giuliano (1579). *Vita dell'illustrissimo et generosissimo signor D. Ferrando Gonzaga principe di Molfetta*. Venetia: Eredi di Francesco Rampazetto.

Guevara, Antonio de (1550). *Libro secondo delle lettere*. Vinegia: Gabriele Giolito de Ferrari e fratelli.

Guevara, Antonio de (1557). *Il terzo libro delle lettere*. Vinegia: Vincenzo Valgrisiso & Baldassar Costantini.

Guevara, Antonio de (1559a). *Libro secondo delle lettere*. Vinegia: Domenico Nicolini da Sabbio & Cornelio dei Nicolini.

- Guevara, Antonio de (1559b). *Il terzo libro delle lettere*. Venetia: Vincenzo Valgrisi al segno d'Erasmus.
- Jiménez de Urrea, Jerónimo de (1569). *Dialogo del vero honore militare*. Venetia: Heredi di Melchiorre Sessa.
- Lanteri di Pratico, Giacomo (1557). *Due dialoghi... del modo di disegnare le piante delle forttezze secondo Euclide*. Venetia: Vincenzo Valgrisi; Baldessar Cinstantini.
- López de Gómara, Francisco (1552). *Primera y segunda parte de la Historia General de las Indias con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaecido desde que se ganaron hasta el año de 1551. Con la conquista de México de la Nueva España*. Zaragoza: Agustín Millán.
- López de Gómara, Francisco (1560). *Historia delle nuove Indie occidentali*. Venetia: Francesco Lorenzini da Turino.
- Maggi, Girolamo (1564). *Della fortificatione delle città*. Venetia: Rutilio Borgominieri.
- Thomasi, Zaccharia (1572). *I felici pronostichi da verificarsi contro a' infedeli a favor della chiesa christiana*. Venetia: Nicolò Beuilacqua, 1572
- Torre, Felipe de (1558). *Institutione d'un Re christiano [...] Nuovamente di lingua Spagnuola in Italiano tradotta per Alfonso di Ulloa*. Vinegia: Gian Andrea Valvassori detto Guadagnino.
- Zárate, Agustín de (1563). *Le historie del Sig. Agostino di Zarate contatore et consigliere dell'imperatore Carlo V. Dello scoprimento et conquista del Peru*. Venetia: Gabriele Giolito de Ferrari.

Bibliografía crítica

- Alberi, Eugenio (1839-1863). *Relazioni degli ambasciatori veneti durante il secolo XVI*. 15 vols. Firenze: Tipografia di Clio.
- Bognolo, Anna (2012). «El libro español en Venecia en el siglo XVI». En: Botta, Patrizia (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, pp. 243-258.
- Canedo, Lino (1946). «Las obras de fray Antonio de Guevara». En: *Estudios acerca de Fray Antonio de Guevara en el IV centenario de su muerte*. Madrid: Archivo Ibero-Americano, pp. 441-601.
- Cayuela, Anne (1996). *Le paratexte au siècle d'or*. Genève: Droz.
- D'Amico, Juan Carlos (1996). *La renaissance du mythe impérial en Italie à l'époque de Charles-Quint* [tesis de doctorado]. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle.
- DBI (1993). *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Grendler, Paul (1977). *The Roman Inquisition and the Venetian Press 1540-1605*. Princeton: Princeton University Press.

- Lane, Frédéric Chapin (1985). *Venise, une république maritime*. Paris: Flammarion.
- Nebrija, Antonio de (1492). *Gramática de la lengua castellana*. Salamanca.
- Pedio, Tommaso (1974). *Gli Spagnoli alla conquista dell'Italia*. Reggio Calabria: Editori Riuniti.
- Richer-Rossi, Françoise (2000). «La représentation du pouvoir à travers quelques imprimés espagnols à Venise dans la deuxième moitié du XVI^e siècle». Dans: Redondo, Augustin (éd.), *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris: PSN, pp. 199-215.
- Rochon, André (éd.) (1978). *Présence et influence de l'Espagne dans la culture italienne de la Renaissance*. Paris: CIRRI, Université de la Sorbonne Nouvelle.
- Rumeu de Armas, Antonio (1973). *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*. Madrid: Gredos.

Tres versiones de la modernidad: Descartes, Komenský y Cervantes

Juan Antonio Sánchez Fernández
(Univerzita Karlova, Praha, Česká Republika)

Abstract Descartes' philosophy is considered the beginning of modern thinking, but it is not the only way to think at the beginning of the modernity. Komenský's pansophistic and pedagogical work and Cervantes' new poetic of the novel can be seen also as answers to the same problem that Descartes was trying to solve: the problem of the relativity of truth. To the impossibility to learn absolute truths, Komenský offers the conception of human life as a process of unending learning; Cervantes, the observation of human life as a process of dialogue and surviving in spite of the lack of such truths. The root of all three writers is the same: the renaissance of scepticism in 16th century in Europe.

Keywords Modernity. Cervantes. Descartes. Novel. Truth. Komenský. Kundera.

En cierto modo puede decirse que la filosofía moderna, que nace con Descartes (1596-1650), es la respuesta a un problema que se plantea desde finales del siglo XV a la intelectualidad europea: el problema del escepticismo y la incapacidad humana de alcanzar la verdad. Este problema se agudiza durante el siglo XVI por una serie de factores, como el descubrimiento de América y las nuevas teorías cosmológicas (cfr. Montaigne 2003, p. 303; Hamlin 2000; Kuhn 1985, p. 194; Paganini 1997). La solución ofrecida por Descartes se acabaría promoviendo como la más productiva, pero no fue la única. Me propongo mostrar en este trabajo que, cada uno en su área, Miguel de Cervantes (1547-1616) y Jan Amos Komenský (1592-1670) asumieron el mismo problema que preocupaba a Descartes, y ofrecieron alternativas diferentes que abrían otros caminos para la modernidad.

El escepticismo cunde en la segunda mitad del XVI en parte debido a la edición de *Hypotyposes* de Sextus Empíricus en 1562 y a la traducción al latín de esa obra y de *Adversus Mathematicos* en 1569 (cfr. Popkin 1984, p. 19). Pero el renacimiento del escepticismo data de mucho antes. En 1471 se imprime en la *Opera philosophica* de Cicerón fragmentos de su *Academica*, obra que sigue la pista al escepticismo introducido en la Academia platónica por Arcesilao (cfr. Schmitt 1972, pp. 19 ss.). En 1526, Agrippa von Nettesheim, escribe *De incertitudine et vanitate scientiarum declamatio invectiva*, y Erasmo traduce y publica el *De optimo docendi*

genere, de Galeno, donde quizá se podría rastrear la influencia de Pyrrhon (cfr. Nauert 1965, pp. 98 y 142). En este lapso de unos 50 años toma vuelo el neoescepticismo europeo.

Aunque Erasmo o Agrippa no son, en rigor, escépticos, porque nunca ponen en duda la verdad revelada, son conscientes de la dificultad de acceder a la verdad. Para Erasmo, por ejemplo, no basta con abrir la Biblia y ponerse a leer; hay que interpretarla (y editarla): «De sensu scripturae pugna est» (2006, p. 126). Quizá por eso le interesaba Luciano de Samosata, especialista en cuestionarse las verdades aceptadas (cfr. Relihan 1993). Es indudable que la novela moderna participa también de este espíritu, teniendo en cuenta que, según Bajtin, Luciano fue la mayor aportación de la antigüedad al nacimiento del nuevo género (1989, pp. 310 ss.).

Alrededor de 1600 cundía la impresión de que las ciencias se encontraban en una situación caótica y que era necesario reformarlas, sistematizarlas (cfr. Rossi 1986, p. 169). Descartes buscaba también solucionar el problema de las ciencias. Partía del escepticismo, o sea, admitía que todo es dudoso, pero no era un escéptico (cfr. Descartes 1996, p. 29). Lo que pretendía era superar la duda y encontrar una verdad incontestable que sirviera de «fondements d'aucune Philosophie plus certaine que la vulgaire» (1996, p. 30) para, con ello, reconstruir el resquebrajado edificio de las ciencias.

En la obra del gran escritor checo de principios del siglo XVII, Jan Amos Komenský (1592-1670), también encontramos esa problemática. Komenský pertenecía a la Unidad de los hermanos, una Iglesia de la rama protestante, y se dedicó toda su vida a labores pedagógicas dentro de ella. Después de haber estudiado en Alemania con Alsted, tuvo que huir de Bohemia a causa de la Guerra de los Treinta Años. Escribió obras pedagógicas (se le considera el fundador de la pedagogía moderna) así como filosóficas y literarias.

En su obra encuentra Jan Patočka dos tendencias fundamentales. La primera es de carácter religioso, con un tono pesimista, influida por místicos alemanes tales como Franck, Weigel, Arndt o Gerhard y que ofrece un único camino para salvarse de la vanidad y del caos: entregarse a Dios. La segunda, bajo la égira de Cusa, Vives, Campanella, Bacon, etc., es un proyecto educativo y ontológico de carácter enciclopédico dirigido al conocimiento de la totalidad de las cosas: la pansofía (cfr. Patočka 1997, pp. 22-40).

La primera de esas tendencias tiene su mejor ejemplo en el *Labyrint světa a ráj srdce* [Laberinto del mundo y paraíso del corazón] (terminado en 1623, primera edición: 1631). Se trata de una novela alegórica en la que un peregrino recorre el mundo conducido por dos guías que se esfuerzan todo lo posible en que no vea la verdad. Uno se llama *Mámení*, el engaño, y el otro *Všudybud*, el ubicuo; o sea, el engaño del mundo que pretende seducirnos con sus asuntos intrascendentes. Con esta ominosa compañía, el protagonista se dispone a contemplar las cosas; pero las gafas que le

han dado no ajustan bien (tienen cristal hecho de *domnění*, 'opinión', y marco de *zvyk*, 'costumbre'), y va dándose cuenta del laberinto absurdo en el que viven los hombres - un modelo que Komenský toma de la obra, publicada en 1618, de Johann Valentin Andreae, *Peregrini in patria errores* (cfr. Novák 1895, p. 181). Ante la nada que descubre en lo que parece sólido, sólo le queda la huida a su propio corazón, donde encuentra a Dios.

Cuando el peregrino, en el décimo capítulo, entra en la calle de los estudiosos y contempla el estado de la ciencia, el resultado es un verdadero desastre. Matemáticos, filósofos, geómetras, historiadores, poetas, etc., se dedican, como verdaderos energúmenos, a revolverlo todo, a discutir, a vociferar como si estuvieran en una casa de locos. Como ejemplo, los aritméticos:

treříme mezi jakési, kteříř plnou síň cifer majíce, přebírali se v nich. Někteří berouc z hromady, rozsazovali je; jiní zase přehrřlím shrňujíc, na hromádky kladli; jiní opět z těch hromádek díl ubírali a obzvlášt' sypali. [...] Oni mezi tím vypravovali, jak v celé filozofii jistšího umění nad toho jejich není. (Komenský 1978, p. 308)¹

En el código alegórico y humorístico de la obra, que es una especie de sátira menipea al estilo de *Peregrini in patria errores* (1618), de Johann Valentin Andreae (cfr. Novák 1895), lo que se muestra en ella es el problema enquistado de la intelectualidad europea barroca: el estado caótico de las ciencias, y la necesidad de una sistematización. Pero sólo hay una crítica negativa, ninguna propuesta positiva. Ésta llegó con la pansofía, que pretende resolver los mismos problemas que preocupaban a sus contemporáneos, como por ejemplo al profesor de Komenský, a Alsted, a Caramuel o a Ratke (cfr. Poliřenský 1996, p. 34; Hoffman 1985, p. 23; Sousedík 1991; Eco 2004, p. 232; Patočka 1997, p. 94).

En 1642, Komenský se encontró con Descartes en Endegeest, cerca de Leiden. Venía de Londres, a donde había sido invitado por sus amigos ingleses. Komenský había mandado a Hartlib un manuscrito con lo que sería el embrión de la pansofía; Hartlib, sin esperarse a preguntarle, lo había publicado en Oxford en 1637 con el título de *Praeludia pansophiae*. En 1638, Descartes escribe el *Judicium de opere pansophico*, en el que juzga con cierta simpatía el proyecto comeniano. Tanto que, aprovechando que Komenský está en Holanda, lo recibe en su casa. La entrevista duró

1 «y de repente dimos de manos a boca con unos que revolvían con un montón de números en una habitación. Unos los sacaban de entre el montón y los iban clasificando; una vez clasificados, otros cogían una brazada y hacían sus montoncillos más pequeños; luego otros cogían una parte de esos y volvían a separarlos [...]. Mientras, iban perorando que en toda la filosofía no había saber más cierto que éste suyo». Traducción hecha en colaboración con J. Mareřová.

cuatro horas: encuentro si cabe más sorprendente porque Descartes era tan poco comunicativo que en 1638 rechazó al famosísimo Campanella (cfr. Kunna 1991, pp. 54 ss.).

Komenský, en años posteriores, adoptó el argumento del *cogito*, pero, según Patočka, desarrollándolo por otro camino. Descartes argumentaba así: el pensamiento tiene en sí mismo la idea de la infinitud: puesto que esta idea no puede provenir de un ser finito e imperfecto, tiene que provenir de Dios. Dios, cuya existencia se deriva de la existencia (más segura) del propio pensamiento, garantiza que ese pensamiento no se engañe al pensar en las cosas exteriores. Komenský, en cambio, no usaba la idea de la infinitud para garantizar la certeza de las ideas, sino para explicar la dinámica del pensamiento: según él, el hombre vive determinado por lo infinito, como demuestra su propia ansia de aprender más, de abarcar con su pensamiento la totalidad. Aunque culminar esa misión no está en su mano, porque es un ser finito, tiene una vivencia de la infinitud en su siempre reiterativo y nunca aplacado fracaso de alcanzarla: «Nemůž však nikdy žádný svých snažností ani se nasytiti, ani dojíti v tomto životě» (Komenský 1973, p. 46).² Patočka dice que Komenský supera con ello los riesgos del subjetivismo, que es la esencia de la modernidad según Heidegger (1950, p. 88), porque el pensamiento no depende sólo del *cogito*, sino que es un constante proceso de formación en diálogo con las cosas (cfr. Patočka 1997, pp. 205 ss.).

Según Komenský, la misión del hombre en este mundo es la de desarrollarse, convertirse en lo que potencialmente es. No puede dejar de conocer el mundo y de modificarlo pero tampoco acaba nunca de realizar su cometido. Vivir es aprender, llegar a vivir, y por eso la dimensión íntima de esta ontología es pedagógica, y por eso la pansofía y la didáctica son en el fondo lo mismo. El mundo es la escuela del hombre: «A tak svět všechen nic není než odchovárna naše, škola naše» (Komenský 1973, p. 48).³ No aprendemos para realizar algo, sino que nuestra vida es sólo el aprendizaje que aprendemos. El sentido de nuestra vida, como dice bellamente Patočka, es una «inacabable apuesta» (1997, p. 210): la de aprender lo que somos mientras lo aprendemos.

En este punto, ¿estamos más cerca de Descartes o de Cervantes? Una larga serie de obras se ha ocupado del posible relativismo o escepticismo del autor del *Quijote*, desde *El pensamiento de Cervantes* (1925) hasta *Skepticism in Cervantes* (1984) de Maureen Ihrle. Américo Castro creía que uno de los temas clave de la obra era lo que llamaba la «realidad oscilante»

2 «Ninguno de sus esfuerzos puede nunca ni satisfacerse ni calmarse en esta vida». Traducción del Autor.

3 «Así que el mundo entero no es otra la casa donde nos educamos, nuestra escuela». Traducción del Autor.

(1925, p. 80): la incapacidad de percibir las cosas con certidumbre. Parker, Predmore y Hart corrigen al maestro puntualizando que en el libro no se trata de conocer la realidad objetiva, a la que el lector tiene acceso a través del narrador: sabemos que es una venta y no un castillo. El problema sería, más bien, la dificultad que tienen los personajes en ponerse de acuerdo acerca de qué es lo que está pasando (cfr. Parker 1948; Predmore 1953; Hart 1992).

Maureen Ihrie ha propuesto una interesante dimensión del problema: que don Quijote, con su contumacia del principio de la historia y su empeño de interpretarlo todo según lo que ha leído, puede ser una parodia del dogmatismo semejante a la que hace Francisco Sánchez en su *Quod nihil scitur*, de 1580. Luego, en la segunda parte, el caballero se va haciendo cada vez más tolerante con los juicios de los demás (cfr. Ihrie 1984, p. 72).

La consecuencia de interpretaciones como las de Ihrie, Parker o Hart, que se basan en que los personajes actúan mal (mienten o están locos), es que la confusión en que viven se debería a una especie de anomalía. Solventada ésta, fin del problema. Cuando el mentiroso deje de engañar, o el loco se cure, acabará la confusión. El problema de este tipo de argumentaciones es que no tienen en cuenta que los personajes de la obra representan mucho más que un mero patrón de conducta.

Don Quijote, efectivamente, se equivoca, pero no sólo porque esté enfermo o loco. Se equivoca de la forma en que todo hombre se equivoca algunas veces a lo largo de la vida. Al principio de la segunda parte, recuperándose y ante sus vecinos, dice «caballero andante he de morir» (Cervantes 1991, II, 1, p. 45), ⁴ que es justamente lo que no pasa, porque muere arrepintiéndose de sus caballerías: «Yo fui loco, y ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno» (II, 74, p. 590). Si se equivoca en su predicción del primer capítulo de la segunda parte es porque al final de la novela llega a curarse. En la curación yace el error lo mismo que en la locura.

En mi opinión, en el *Quijote*, la locura es el símbolo de una situación que no tiene nada que ver con estar loco o cuerdo: es el símbolo de un problema con el que tiene que bregar el sano lo mismo que el loco. Considerar que la locura es 'identificable' es lo que lleva al don Quijote de Avellaneda a terminar en la casa de locos del Nuncio de Toledo (cfr. Fernández de Avellaneda 2005, pp. 450 ss.).

Lo curioso es que don Quijote, el loco, sea capaz, a menudo, de dudar de sus verdades (aparentemente) más indiscutibles. En Sierra Morena, Sancho recuerda que Aldonza Lorenzo es una maravilla salando puercos, y don Quijote responde: «bástame a mí pensar y creer que la buena de

4 Todas las citas del *Quijote* por esta edición. En adelante, doy en romanos la parte, en arábigos el capítulo y después la página.

Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta» (I, 25, p. 314). Después volverá a dudar otra vez de la realidad de Dulcinea: «Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo; o si es fantástica o no es fantástica» (II, 32, p. 290). El lector está tentado de creer que don Quijote no está loco, porque tiene consciencia de sus propios mecanismos fantaseadores. También hay prácticamente una autoconfesión de don Quijote de que él mismo ha inventado lo visto en la cueva de Montesinos: «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más» (II, 42, p. 355).

La locura de don Quijote, que no es ni clínica ni unívoca, podría relacionarse con lo expuesto por el doctor Huarte de San Juan (cfr. Salillas 1905). Después de explicar que la causa de la locura es la destemplanza de los humores, viene a concluir en su *Examen de ingenios* que en realidad «todos los hombres estamos enfermos y destemplados», y ésta es la causa de que «la sabiduría humana [sea] incierta y caduca» (San Juan [1575] 1989, pp. 178 y 179). Incluso, como dice al final del capítulo, acabándolo de forma sorprendente, él mismo está loco, o sea enfermo y destemplado, y el lector también lo está. Es la condición habitual del hombre. Conclusión: todos estamos locos. Paralelamente, la experiencia de la incomprensión y el desacuerdo mutuo en el *Quijote* no es la anomalía, sino la normalidad; es la forma habitual de comportarse los personajes tal y como los observa Cervantes, con su técnica perspectivista (cfr. Riley 1989, p. 71).

Ángel Rosenblat llamaba la atención sobre el lado lingüístico de ese desacuerdo: don Quijote corrige a Sancho; Sancho a Teresa, su mujer; Sansón Carrasco enmienda a Sancho; don Quijote al cabrero; y podría añadirse muchos más casos (1995, p. 33). A esta oscilación estilística le corresponde la nominal: los nombres de los personajes no dejan de transformarse en boca de unos y otros. Don Quijote es Quijano, Quesada, Quijana, Quijotísimo, Quijotiz, o incluso Azote o Gigote. Es el perspectivismo lingüístico, en palabras de Leo Spitzer (1989), que aduce otros ejemplos: Mambrino-Malandrino-Malino, Fierabrás-Feo Blas, Benengeli-Berengena, Frestón-Muñatón-Fritón, etc. Esta inestabilidad de las palabras refleja otra mucho más alarmante, la de las ideas. Al principio de la segunda parte, don Quijote discute con el barbero y el cura; luego Sancho con la sobrina y el ama; luego con don Quijote y le cuenta cómo todos lo critican; el traductor duda de la autenticidad del quinto capítulo, en el cual Teresa Cascajo duda de que su marido tenga razón, y viceversa; en el siguiente don Quijote debate con su sobrina; y en el séptimo, como colofón de este caos, Sansón Carrasco le recomienda al ama, para solucionar la inminente tercera salida del caballero, una oración contra el dolor de muelas.

Pero, por otra parte, tampoco se puede decir que no exista ningún entendimiento ni ningún acuerdo entre ellos. Al final de toda esa sinfonía de opiniones y desencuentros, «don Quijote y Sancho se abrazaron y quedaron tan amigos» (II, 7, p. 91). Acerca de las novelas de caballerías,

la política del rey, el encantamiento de Dulcinea, el ruido de los batanes, y tantos otros temas; acerca, sobre todo, de las motivaciones de los otros, ni viven en la total ignorancia ni en la verdad absoluta. Todos tienen su verdad, que les sirve para ir viviendo, y que comparten, como pueden, pero que nunca supone una certeza absoluta. Son, como dice Goldman hablando del pensamiento incompleto de Pascal, «incapables de savoir certainement et d'ignorer absolument» (2005, p. 185).

Por eso es tan difícil definir el concepto de verdad en la obra. Por ejemplo, en referencia a la teoría literaria, basándose en la *Poética* de Aristóteles, Riley distingue la verdad histórica de la poética. Pero, en su exposición, no queda claro cuál busca Cervantes. A veces parece que prefiere la poética (1989, p. 266), pero otras veces parece que prefiere la histórica (1989, pp. 269-270). Si historia se asocia con 'verdad', no es eso de lo que habla el *Quijote*, porque se parodia la pretensión de historicidad de los libros de caballerías; si la 'verdad poética' es contar las cosas como deberían ser, esto ya lo hacía el romance en el XVI; el *Quijote* lo asimila, pero lo deja atrás. ¿Cuál es la verdad del libro?

Creo que Cervantes nunca usa la palabra 'verdad' como si fuese algo cuyo significado estuviera acabado. 'Verdad' es algo problematizado una y otra vez en el texto, sin que finalmente se aclare. Un ejemplo entre muchos: al principio de la segunda parte, el barbero, que va a por lana y vuelve trasquilado, pregunta a don Quijote si cree que de verdad hubo gigantes, como dicen los libros de caballerías. Don Quijote dice que sí, y para ello aduce nada menos que la autoridad de la Biblia. El texto no tiene desperdicio: «En esto de los gigantes [...] hay diferentes opiniones, si los ha habido o no en el mundo; pero la Santa Escritura, que no puede faltar un átomo en la verdad, nos muestra que los hubo, contándonos la historia de aquél filisteazo de Golías, que tenía siete codos y medio de altura» (II, 1, p. 50). ¿De qué «verdad» se nos habla? ¿De la histórica o de la poética? ¿O de una todavía más alta? El caso es que esa verdad coincide con la de los fermentados libros de caballería, cuya falta de verdad supuestamente se critica. Podría objetarse que todo es irónico, que es un sofisma erasmista o lucianesco, o que es el argumento de un loco. Pero si un loco dice que la Biblia no puede faltar a la verdad, ¿no tiene razón? Debemos concluir, por tanto, o que los gigantes existieron, y que los libros de caballerías no iban tan desencaminados, o que Cervantes relativiza el concepto de 'verdad', concentrándose en el misterio de su significado, es decir, observa cómo 'verdad' es ese proceso oscuro que ocurre en la vida del hombre sin que sepamos bien dar con su clave.

También podría verse el problema desde otra perspectiva, como propone Cascardi (1984). De los libros de caballerías, de la ficción, lo mismo que de los sueños, no puede predicarse ni lo 'verdadero' ni lo 'falso'. La comparación de los romances y la Biblia sería, en este sentido, una locura con la que Cervantes llamaría la atención acerca del absurdo esencial de

ver las novelas, que son sólo para entretenerse, como si fueran verdad. En la lectura de Cascardi, el *Quijote* es, por tanto, un libro anti-escéptico.

Sin embargo, la cuestión de la verdad y de la historicidad se manifiesta también en la estructura narrativa de la obra y está íntimamente ligada con la función de Cide Hamete Benengeli (y los otros intermediarios). En principio, el cronista arábigo se presenta como una parodia orientada a criticar la pseudohistoricidad de las novelas de caballerías (Riley 1989, pp. 316 ss.; 1990, pp. 199 ss.), pero en realidad es mucho más que eso. Haley (1965) o Allen (1976), entre otros, coinciden en que la consecuencia de la multiplicidad de los narradores (de los cuales Benengeli es el más importante) es que el lector toma consciencia acerca de la ficcionalidad de lo que lee. Gracias a este efecto distanciador, el lector dirige su atención (además de fijarse en lo que pasa) al entramado mismo del cuento (Rubens 1972). En realidad, como dice Haley (1965), hay dos novelas paralelas. Una es la de don Quijote, Sancho, Dulcinea y los demás; la otra es la del diálogo incesante entre los autores. Esta novela paralela, en la que participa el primer autor, el segundo (¿el editor?), el traductor, Cide Hamete, y los demás, no es pacífica: es un «duelo de interpretaciones» (Nepaulsingh 1980, *passim*) en el que unos se enmiendan a otros, dudan unos de otros, se corrigen, se traducen, se dejan de traducir; donde se jura, se acusa, se ridiculiza, y mucho más. Parece que están reproduciendo el mismo trajín que se traen los personajes de la historia que se cuenta. Narradores y narrados están sumidos en una inacabable disputa que se parece mucho a éstas en las que, según los escépticos, están sumidos los filósofos y no llevan a nada si no es a la demostración de que somos incapaces de entendernos.

Entre los dos niveles, la historia y la historia de la historia, existe en el fondo una coincidencia temática. Hay dos novelas, como decía Rubens o Haley, pero tratan de lo mismo. Así parece sugerirlo el magnífico estudio de Molho sobre el tema de Benengeli y los narradores: la intervención del cronista árabe transfiere «la autoría del libro al libro mismo por endogénesis, sin referirlo a ningún principio o motor externo» (Molho 1989, p. 284). El tema de los narradores es la naturaleza de la narración. ¿Que pasa si permutamos aquí ‘narración’ por ‘verdad’? Aparece el tema del nivel de los personajes. Los narradores ponen en primer plano la pregunta de la verdad de la narración, y los personajes el de la verdad de la vida. El tema del libro es el libro mismo; don Quijote, el hombre que quiere ‘ser libro’ es su símbolo.

¿Y qué dice cada uno de los dos niveles sobre su ‘verdad’? Lo que el lector aprende gracias al distanciamiento que le proporcionan Benengeli y todo el entramado de autores inventados es que lo que lee no es verdad, es decir, no es histórico, no ha sucedido. Aprende que lo que lee es una novela. Sin embargo, esta información no le llega gracias a una contemplación plácida, sino gracias al duelo de interpretaciones de los narradores. La verdad de la ficción implica el debate, no resuelto, acerca de la verdad de la ficción.

En el otro nivel, el de los personajes, el problema de la verdad no se salda sencillamente diciendo que no se puede encontrar, o que es individual, y nada más. Se debate también apasionadamente. 'Verdad' no sabemos lo que es, pero afecta de lleno a la cosa de la que se trata y a quienes tratan acerca de ella. Y por eso, aunque sea una entidad textual, aunque sea una ficción, es también mucho más: es el problema que tiene que solucionar el hombre en su existencia. No lo soluciona, claro, pero no puede dejar de intentarlo. Y ese intento se realiza siempre en comunicación con los otros.

La modernidad de Descartes consiste en la asunción del problema de la verdad, tal y como fuera planteado por el neoescepticismo, y su solución. Cervantes reconoce también la incertidumbre esencial que grava la vida humana, pero no propone ninguna vía de escape. En realidad, los personajes del *Quijote* encajan y al mismo tiempo no encajan con el diagnóstico escéptico: viven perdidos en un marasmo de opiniones, pero tampoco les va tan mal. Esta sería la aportación de la novela moderna: somos incapaces de alcanzar la verdad, pero no somos incapaces de vivir. Es a lo que Kundera llama, enfrentando a Cervantes con Descartes, la «sabiduría de la incertidumbre» (2005, p. 13): comprender que el mundo es algo que tiene muchos significados, y que por tanto no tiene sentido buscarle una única verdad. La verdad de la vida del hombre se encuentra en la incertidumbre de vivirla.

¿Qué tienen en común Komenský y Cervantes, según lo dicho? Komenský concebía la vida del hombre como un proceso dirigido hacia el infinito y nunca satisfecho en la imposibilidad de alcanzarlo. La idea del mundo como escuela convertía al ser humano en alguien que estaba siempre en proceso de convertirse en lo que estima que debe ser. Nuestra vida, según Komenský, se está siempre haciendo en la relación con las cosas, con nosotros mismos y con Dios. No podemos darle forma definitiva, ni completarla. Estamos haciéndonos a nosotros mismos y nunca terminamos de hacernos. Esta es una concepción que podría tenerse también por cervantina. Como ejemplo, una de las más bellas escenas del libro. Anselmo, al fin de *El curioso impertinente*, después de haberse buscado él mismo su desgracia e incluso su muerte, se despide escribiendo una carta: «y pues yo fui el fabricante de mi deshonra no hay para que...». Y sigue el narrador: «Hasta aquí escribió Anselmo, por donde se echó de ver que en aquel punto, sin poder acabar la razón, se le acabó la vida» (I, 35, p. 445). Es decir, se le acabó la vida sin poder acabar de decir lo que quería decir. El caso de Anselmo es el del ansia que empuja al hombre a vivir según una imagen de sí mismo que ha concebido su imaginación. Ese ansia tiene una materialización lingüística: es como la novela que escribimos para decirnos lo que queremos ser. Anselmo quiere completarse, o sea, quiere decirse, pero no acaba de hacerlo. Su proyecto no puede finalizarse; o, lo que es lo mismo, cuando finaliza, está incompleto. La existencia del hombre tiene la misma sustancialidad que tiene la ficción (que es de lo que trata el *Quijo-*

te), o, como diría Shakespeare, los sueños. Es decir, nunca alcanzamos su 'verdad'. Pero, por otra parte, nunca dejamos de estar en contacto con esa verdad, porque es lo que continuamente perseguimos. Según Komenský, en un proceso inacabable de aprendizaje. Según Cervantes, en un proceso inacabable de diálogo.

Bibliografía

- Allen, John T. (1976). «The Narrators, the Reader and Don Quijote». *Modern Language Notes*, 91, pp. 201-212.
- Bajtín, Mijail (1989). «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela». En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, pp. 237-409.
- Cascardi, Anthony J. (1984). «Cervantes and Descartes on the Dream Argument». *Cervantes*, 4, pp. 109-122.
- Castro, Américo (1925). *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Hernando.
- Cervantes, Miguel de (1991). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia.
- Descartes, René (1996). «Discourse de la methode». Dans: *Oeuvres complètes*. París: Vrin.
- Eco, Umberto (2004). *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Roma; Bari: Laterza.
- Rotterdam, Erasmo de (2006). *O svobodné vůli* (De libero arbitrio). Praga: OIKOYMENH.
- Fernández de Avellaneda, Alonso (2005). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia.
- Goldmann, Lucien (2005). *Le dieu caché*. París: Gallimard.
- Haley, George (1965). «The Narrator in Don Quijote: Maese Pedro's Puppet Show». *Modern Language Notes*, 80, pp. 145-165.
- Hamlin, William M. (2000). «On Continuities between Skepticism and Early Ethnography; Or, Montaigne's Providential Diversity». *Sixteenth Century Journal*, 31, pp. 361-379.
- Hart, Thomas R. (1992). «¿Cervantes perspectivista?». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, pp. 293-303.
- Heidegger, Martin (2003). «Die Zeit des Weltbildes». In: *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann, pp. 75-113.
- Hoffmann, Franz (1985). «Der enzyklopädische Impuls Alsteds un sein Gestaltwandel im Werke des Jan Amos Komenský». In: Scheller, Klaus (Hrsg.), *Comenius. Erkennen, Glauben, Handeln*. Bochum: Verlag Hans Richarz, pp. 22-29.
- Ihrie, Maureen (1984). *Skepticism in Cervantes*. Ann Arbor: Michigan University Microfilms International.
- Komenský, Jan Amos (1973). *Opera Omnia*, vol. 11, *Didaktika*. Praga: Academia.

- Komenský, Jan Amos (1978). *Opera Omnia*, vol. 3, *Labyrint světa a ráj srdce*. Praga, Academia.
- Kuhn, Thomas S. (1985). *The Copernican Revolution*. Cambridge; Londres: Harvard University Press.
- Kundera, Milan (2005). *Zneuznáváné dědictví Cervantesovo* (La herencia no reconocida de Cervantes). Brno: Atlantis.
- Kunna, Ulrich (1991). *Das 'Krebsgeschwür der Philosophie': Komenskýs Auseinandersetzung mit dem Cartesianismus*. Bochum: Academia.
- Molho, Mauricio (1989). «Instancias narradoras en *Don Quijote*». *Modern Language Notes*, 104, pp. 273-285.
- Montaigne, Michel de (2003). *Essais*, vol. 1. París: Gallimard.
- Nauert, Charles G. Jr. (1965). *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nepaulsingh, Colbert I. (1980). «La aventura de los narradores del *Quijote*». En: Gordon, Alan M.; Rugg, Evelyn (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (Toronto, 1977). Toronto: University of Toronto, pp. 515-518.
- Novák, Jan V. (1895). «Labyrint světa a ráj srdce Komenského a jeho vzory» (Laberinto del mundo y paraíso del corazón de Komenský y sus fuentes). *Časopis národního Musea*, 66, pp. 56-70, 180-211, 452-466.
- Paganini, Gianni (1997). «'Pyrrhonisme tout pur' ou 'circoncis'? La dynamique du scepticisme chez La Mothe Le Vayer». Dans: McKenna, Anthony et al. (éds.), *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle*, vol 2, *La Mothe Le Vayer et Naudé*. Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, pp. 7-31.
- Parker, Alexander A. (1948). «El concepto de la verdad en el *Quijote*». *Revista de Filología Española*, 23, pp. 287-305.
- Patočka, Jan (1997). *Komeniologické studie*, vol. 1. Praga: OIKOYMENH.
- Polišenský, Josef (1996). *Komenský. Můž labyrintů a naděje* (Komenský. Hombre de laberintos y esperanzas). Praga: Academia.
- Popkin, Richard H. (1984). *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*. Los Angeles: University of California Press.
- Predmore, Richard I. (1953). «El problema de la realidad en el *Quijote*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, pp. 489-498.
- Relihan, Joel C. (1993). *Ancient Menippean Satire*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press.
- Riley, Edward C. (1989). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- Riley, Edward C. (1990). *Introducción al 'Quijote'*. Barcelona: Crítica.
- Rosenblat, Ángel (1995). *La lengua del 'Quijote'*. Madrid: Gredos.
- Rossi, Paolo (1986). *Clavis universalis: El arte de la memoria y el arte combinatoria de Lulio a Leibniz*. México: FCE.
- Rubens, Erwin Félix (1972). «Cide Hamete Benengeli, autor del *Quijote*». *Comunicaciones de literatura española*, 1, pp. 8-13.

- Salillas, Rafael (1905). *Un gran inspirador de Cervantes. El doctor Huarte de San Juan y su 'Examen de Ingenios'*. Madrid: Victoriano Suárez.
- San Juan, Huarte de [1575] (1989). *Examen de ingenios*. Madrid: Cátedra.
- Schmitt, Charles B. (1972). *Cicero Scepticus: A Study of the Influence of the Academica in the Renaissance*. La Haya: Martinus Nijhoff.
- Sousedík, Stanislav (1991). «Universal Language in the Work of John Caramuel, a Contemporary of Comenius». *Acta Comeniana*, 9, pp. 149-158.
- Spitzer, Leo (1989). «El perspectivismo lingüístico en el *Quijote*». En: *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, pp. 135-187.

Stampato per conto di Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venezia
nel mese di giugno del 2017
da Logo s.r.l., Borgoricco, Padova

Del 14 al 18 de julio de 2014 se dieron cita en Venecia más de doscientos estudiosos venidos de veintiún países, pertenecientes a ciento veintiséis universidades, centros e instituciones para celebrar el X Congreso Internacional de la Asociación Siglo de Oro, cuando la AISO cumplía 25 años. Estas páginas reflejan buena parte de lo escuchado allí, habiendo pasado un proceso de revisión por pares las comunicaciones recibidas para su publicación. El contenido se ha articulado en tres sesiones, recogiéndose en la primera de ellas las cinco conferencias plenarias, en la segunda el «Recuerdo emocionado de Isaías Lerner en el 25 aniversario de la AISO», y en la tercera las comunicaciones. Estas se han distribuido a su vez en cinco apartados («Poesía», «Teatro», «Prosa», «Lengua y traducción», y «Varia») que muestran el carácter multidisciplinar del encuentro, pues varios son los aspectos de la cultura e historia del mundo hispánico de los siglos XVI y XVII tratados en ellas, así como de su fortuna en la contemporaneidad.



Università
Ca'Foscari
Venezia

