

SIGLO DE ORO

**ACTAS DEL IV CONGRESO
INTERNACIONAL DE AISO**

TOMO II



UNIVERSIDAD DE
ALCALÁ

ACTAS DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL
SIGLO DE ORO
(AISO)

ACTAS DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL
SIGLO DE ORO
(AISO)

(Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)

Edición a cargo de
María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa

TOMO 2



UNIVERSIDAD DE
ALCALÁ

SERVICIO
DE
PUBLICACIONES

1998

Quedan reservados todos los derechos; ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Local Organizador:

Antonio Alvar
Carlos Alvar
Sara Akkad Galeote
Julia Barella
Ángel Berenguer
Antonio Fernández Ferrer
Isabel Galiano
Juan Carlos Izquierdo
José Manuel Lucía Mejías
Francisco Moreno
Manuel Pérez
Joaquín Rubio Tovar
Pedro Sánchez-Prieto Borja
Cristina Santolaria

Coordinadora:

María Cruz García de Enterría

Secretaria:

Alicia Cordón Mesa

En la edición de las *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO* han colaborado estrechamente Bernadette Borosi, Cristina Castillo, Isabel Galiano, Juan Carlos Izquierdo, Ana Llorente, Almudena Rubio, Nieves Sánchez Mendieta y, también con su especial ayuda informática, Cristina Santolaria.

© Anónimas y colectivas
© Universidad de Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N.: (Obra completa): 84-8138-265-5
I.S.B.N.: (Tomo1): 84-8138-266-3

Depósito Legal: M.24046-1998

Imprime Nuevo Siglo, S.L.

ÍNDICE

INFANTES, Víctor, «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (III)»	845
IZQUIERDO VILLAVERDE, Juan Carlos, «Un acercamiento a la obra de Benito Carrasco: autor en pliegos sueltos»	857
JOSET, Jacques, «Hacia una nueva edición crítica de <i>La Lozana Andaluza</i> (II)» ...	869
KISCHNER, Teresa J., «Espectacularidad del teatro de Lope de Vega: El aparato didascálico en <i>La Batalla del Honor</i> »	879
LOBERA SERRANO, Francisco J., «Tradición impresa y contaminación: <i>La Celestina</i> » ...	887
LONDERO, Renata, « <i>La Puente de Mantible</i> de Calderón y la <i>Historia del Emperador Carlo Magno</i> : comedia caballeresca y libros de caballerías»	899
LÓPEZ DÍAZ, M ^a Dolores, «Tras la huella de <i>El hijo asesinado</i> »	909
LÓPEZ NAVIA, Santiago A., «La función de las fuentes indefinidas en la pseudohistoricidad del <i>Quijote</i> y sus continuaciones e imitaciones»	917
LÓPEZ PARADA, Esperanza, « <i>Hombres vencidos de la fuerza del viento</i> : Naufragos en las costas de la literatura colonial»	927
LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, «Sobre el debate de la fecha de composición del <i>Persiles</i> » ...	937
LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. IX. Algunas reflexiones sobre la difusión manuscrita de los libros de caballerías castellanos a la luz de <i>Filorante</i> »	949
MADROÑAL, Abraham, «Juan Francés, vida entremesil de un personaje literario»	963
MANCHO, M ^a Jesús, «Proyecto de un pre-diccionario del Siglo de Oro»	971
MARAÑÓN RIPOLL, Miguel, «Algunas consideraciones sobre la historia del texto del <i>Discurso de todos los diablos</i> de Quevedo»	979
MARIGNO, Emmanuel, «El concepto de 'picaresca dramaturgica' y la prefiguración de un teatro de lo absurdo»	993

MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Autoridad y autoría en el <i>Quijote</i> »	1005
MARTÍNEZ, M ^a José, «Sátira y entremés en el siglo XVII»	1017
MATAS CABALLERO, Juan, «El personaje femenino en el teatro de Juan de la Cueva» ..	1023
MAURIZI, Françoise, «La <i>Égloga de Plácida y Victoriano</i> a través de sus ediciones»	1033
MILLARES, Selena, «Recepción del barroco hispánico en la poesía mexicana»	1043
MOLL, Jaime, «Hacia la primera edición del <i>Lazarillo</i> »	1049
MONER, Michel, «La retórica de los celos en <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i> » ..	1057
MONTERO DELGADO, Juan, «Trasluz de una historia cervantina, la de Lisandro y Leonida (<i>Galatea</i> , Libro I)»	1063
MONTERO REGUERA, José, « <i>La española inglesa</i> y la cuestión de la verosimilitud en la novelística cervantina»	1071
MONTES DONCEL, Rosa Eugenia, «Garcilaso en voces contemporáneas»	1079
MORCILLO PÉREZ, José Juan, «Algunas consideraciones sobre el léxico del <i>Primer abecedario</i> de Fray Francisco de Osuna»	1087
NAHSON, Daniel Luis, «La traducción del <i>Cantar de los cantares</i> de Fray Luis de León: didactismo subversivo en romance»	1093
NIDER, Valentina, «Las <i>Soledades de Aurelia</i> de Fernández de Mata: ¿una novela hagiográfica?»	1107
NOVO, Yolanda, «Apuntes sobre la elegía poética en el primer tercio del XVII» ...	1119
NÚÑEZ-RIVERA, José Valentín, «Para la trayectoria del <i>Encomio paradójico</i> en la literatura española del Siglo de Oro. El caso de Mosquera de Figueroa»	1133
PASCUAL BONIS, Maite, «Puesta en escena y recepción de la comedia burlesca: <i>El caballero de Olmedo</i> de F. A. de Monteser»	1145
PAVLOVIĆ SAMUROVIĆ, Ljiljana, « <i>Chronica de los turcos</i> de Antonio de Herrera y Tordesillas (cap. VII, IX, X y XI). Una síntesis de la historio- grafía y de los letras renacentistas»	1159
PAZ GAGO, José María, «Oralidad, escritura y visualidad en el <i>Quijote</i> »	1169
PENA SUEIRO, Nieves, « <i>Las relaciones de sucesos</i> manuscritas en la Biblioteca Geral de Coímbra»	1187
PEÑA, Aniano, «Interpolaciones y géneros literarios en <i>El Quijote</i> »	1195
PERAITA, Carmen, «Papel simbólico y función del arte retórico y la práctica hermenéutica en la <i>Política de Dios I</i> »	1203
PÉREZ CUENCA, Isabel y CAMPA, Mariano de la, «Otras noticias para la reconstrucción biográfica del Conde de Villamediana»	1211
PÉREZ PASCUAL, Ángel, «El verdadero autor del <i>Arte poética española</i> (Salamanca, 1592) de Juan Díaz Rengifo y el uso de seudónimos en los escritores jesuitas del Siglo de Oro»	1223
PIÑERO VALVERDE, M ^a de la Concepción, « <i>Fino mentir</i> : un crítico portugués del Conde de Salinas»	1237
PLATA PARGA, Fernando, «Los códices del enigma ‘Las dos somos hermanas producidas’ y el problema de su autoría»	1243

POGGI, GIULIA, «El Pavón de Góngora: intertextualidad e interdiscursividad de un motivo manierista»	1255
QUINN, Paul, «Los libros del Tesoro: un análisis comparativo de la obra de Carlos de Sigüenza y Góngora y Robert Louis Stevenson»	1267
QUIRÓS GARCÍA, Mariano, «Algunas formaciones derivadas de la Quinta Parte del <i>Abecedario Espiritual</i> de Francisco de Osuna»	1275
RAMAJO CAÑO, Antonio, «La 'Recusatio' en la poesía de los Siglos de Oro»	1285
RAVASINI, Ines, «Pervivencia lírica, intertextualidad y función dramática en el teatro del Siglo de Oro»	1295
REYES PEÑA, Mercedes de los y SERRANO DEZA, Ricardo, «Un proyecto en marcha: BIBTEAXVI (Catalogación y bibliografía crítica del teatro español del siglo XVI: Proyecto PB92-1058 de la DGICYT)»	1305
REYRE, Dominique, «Cuando Covarrubias arrimaba el hebreo a su castellano...» ..	1321
RICO GARCÍA, José Manuel, «Un comentario alegórico al discurso de las navegaciones de las <i>Soledades</i> »	1331
ROCA MUSSONS, María A., « <i>Minimalia</i> : un personaje escondido en <i>Riconete y Cortadillo</i> »	1339
RODRÍGUEZ CACHO, Lina, «Tesoros de frailes y tesoros laicos: notas para una tipología de los títulos en el Siglo de Oro»	1349
RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique, « <i>Misterios a la vida y muerte del Doctor Fray Lope Félix de Vega Carpio</i> (Comentarios a un nuevo impreso de la Fama Póstuma –1636– del doctor Juan Pérez de Montalbán)»	1367
ROIG, Adrien, «El eco en la poesía de Garcilaso»	1395
ROMANOS, Melchora, «La dramatización de la temporalidad en dos comedias históricas de Lope de Vega»	1407
RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «Aspectos de la ideología quevedesca en la <i>España defendida</i> »	1415
ROSES, Joaquín, «Francisco Fernández de Córdoba y su contribución al debate sobre el poema lírico moderno»	1427
RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, «Las narraciones insertas en la <i>Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache</i> de Juan Martí»	1435
RUTA, María Caterina, «Estereotipos y originalidad de lo feo en la escritura cervantina»	1443
SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Francisco Javier, «El predicador como representante a lo divino: un aspecto de la teatralización del púlpito en el barroco»	1455
SÁNCHEZ MARTÍNEZ DE PINILLOS, Hernán, « <i>Vive para tí solo si pudieres</i> : un ejercicio en egoísmo moral (Francisco de Quevedo)»	1463
SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Mercedes, «Don Sancho de Sandoval, corresponsal de Quevedo: fortuna de su colección de cartas»	1471
SANTOLARIA SOLANO, Cristina, «Teatro y mujer en el Siglo de Oro: <i>La traición en la amistad</i> de D ^a María de Zayas y Sotomayor»	1479

SARMATI, Elisabetta, «Los libros de caballerías en el <i>Diálogo de la lengua</i> de Juan de Valdés»	1491
SARRIÓ RUBIO, Pilar, «Representación extraordinaria: algo más que una fiesta (S. XVII)»	1499
SEOANE DOVIGO, María, «El simbolismo de las gemas en la trayectoria amorosa de Felismena en <i>La Diana</i> de Jorge de Montemayor»	1509
SERRALTA, Frédéric, « <i>Autocomentarios</i> sobre la comedia en el teatro de Antonio de Solís»	1519
SERRANO DEZA, Ricardo, «Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable»	1529
SORIANO, Catherine, «Tópico y modernidad en <i>La industria vence desdenes</i> de Mariana de Carvajal»	1537
STROSETZKI, Christoph, «Ocio, trabajo y juego. Aspectos de su valoración en algunos tratados del Siglo de Oro»	1547
TENA TENA, Pedro, «Reivindicación de Bernardo de Breidenbach: huella de la literatura medieval alemana en España»	1555
TOBAR, María Luisa, « <i>Perfección es el desdén</i> : una zarzuela inédita de Pablo Polop»	1563
TRABADO CABADO, José Manuel, «Diseño retórico y poético de una égloga de la <i>Galatea</i> »	1575
URBINA, Eduardo, «Cervantes 2001: los estudios bibliográficos, el <i>Anuario bibliográfico cervantino</i> y la Internet»	1587
VARELA GESTOSO, Mónica Inés, « <i>Declamación de Jesucristo a su eterno Padre en el Huerto</i> y unos sonetos de Quevedo: intertextualidad prosa-poesía»	1611
VÁZQUEZ, Luis, «Imprecisiones biográficas y estrago textual en la reciente edición de <i>Cigarrales de Toledo</i> (Castro/Turner, Madrid, 1994)»	1621
VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Más poetas y textos dramáticos áureos»	1631
VILA, Juan Diego, «Camila y la gramática mítica de la figura femenina en <i>El curioso impertinente</i> »	1643
VILLARINO CELA, Edith Marta, «Hechizo de amor en un entremés del siglo XVII» ..	1655
WALTHAUS, Rina, «Pintar en palabras, <i>ekphrasis</i> y retrato en algunas obras calderonianas»	1661
YOSHIDA, Saiko, «Algunas dudas para la comprensión de las <i>Soledades</i> de Góngora»	1671

COMUNICACIONES

TIPOLOGÍAS DE LA ENUNCIACIÓN LITERARIA EN LA PROSA ÁUREA. SEIS TÍTULOS (Y ALGUNOS MÁS) EN BUSCA DE UN GÉNERO: OBRA, LIBRO, TRATADO, CRÓNICA, HISTORIA, CUENTO, ETC. (III)

Víctor Infantes
Universidad Complutense

Continuando con nuestras pesquisas sobre la titulación de la prosa literaria áurea¹, abordamos en esta ocasión la de los textos rotulados bajo la denominación de crónica. Aclaremos *ab initio* que las diferentes grafías del término utilizadas en la época que nos interesa, desde finales del siglo XV hasta comienzos del siglo XVII, son exponentes de una misma realidad lingüística y, por tanto, remiten a un contenido semántico indiferenciado. El uso más o menos indiscriminado de la voz 'chrónic', 'corónica', 'crónica', incluso un medieval 'cróniga' y el áureo 'crónico', no transmiten más que las diferentes representaciones de una realidad léxica; quizás en algunos casos transparentando una vocación etimológica optativa. Para algunos proviene de un origen griego: 'chroniká', para otros su referente es latino: 'chronica, -orum' y la anaptaxis de 'corónica' proviene de una etimología popular, tal vez ya de

¹ Esta tercera entrega sigue a la que enunciaba los planteamientos generales, *Actas del III Congreso de AISO* (Toulouse, 1993), y a la dedicada al libro, *Actas del XII Congreso de la AIH* (Birmingham, 1995); al igual que en otras ocasiones alguna entrada bibliográfica reciente o ciertas referencias dejadas en el camino de la comprobación se acercan a nuestro tema, por ejemplo: L.-H. Hoek, *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique culturelle*, Amsterdam, Den Haag, 1982 o A. Rothe, *Der Literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt, Vervuert, 1986, pero en nada afectan al panorama español de la época que tratamos.

uso mozárabe². Los testimonios desde el siglo XIII hasta el siglo XVII son tan abundantes, desde el *Libro de Alexandre* hasta Lope de Vega pasando por Antonio de Nebrija y Alonso de Palencia, que no merece la pena extenderse en ninguna consideración documental específica, pues todos ellos remiten, bajo las diferentes formas gráficas, a la misma realidad de contenido. 'Crónica', grafía que unificamos para las citas, salvo las necesarias menciones textuales explícitas³, describe siempre «Historia ò Annáles en que se trata de la vida de los Reyes, ú de otras personas heroicas en virtud, armas, ó letras» [*Autoridades*, I, p. 335], con la precisión específica de tratarse de «libros en que se refieren los sucesos por orden del tiempo» y que éstos, como quiere y recuerda Nebrija, sean «año por año», «día por día»⁴. Es unánime, y lo refrenda el *Diccionario de la Real Academia Española*⁵, la equiparación, para nuestro interés, con 'historia', que también recoge Nebrija y confirma en latín Covarrubias: «*annales sive historiae, temporum memoriam conservantes, quibus scilicet res gestae, servato temporum ordine digeruntur*» [*Tesoro*, p. 358].

Crónica está siempre definida como una historia *temporum series*, que trata de personas singulares, desde los Reyes hasta las personas «heroicas», que por sus méritos merezcan ser tratados por el cronista. Libros de hechos históricos que reflejan esos acontecimientos (históricos), textos que traen al presente (del escritor) la memoria de los recuerdos pasados; una crónica es una historia, pero a estas alturas de nuestros conocimientos todos sabemos que nuestro Siglo de Oro produjo muchas *historias* y, consecuentemente, muchas crónicas; lo que ya no está tan claro es que cuando mencionamos cualquiera de los dos términos la equiparación sea tan automática como quisiéramos.

Por tanto parece que lingüísticamente el lexema 'crónica', aun dentro de una vinculación semántica con el de 'historia', representaría una forma particular, *cronológica*, y recordamos su étimo latino 'chronicus', de presentar esa historia; casi podríamos suponer una técnica específica, la ordenación por *tiempos*, de escribir la historia. Lo que ocurre, bien lo deberíamos saber, es que una cosa son las palabras y otra los hechos o, mejor, una cosa son las intenciones y otra las realidades y, mejor aún, dame una definición y te dará la excepción. Una conclusión obvia nos ha confirmado el paseo por centenas de obras: crónica sirve para rotular cualquier tipo de historia, historia que en muchos

² Entre los primeros, estaría el *Diccionario de Autoridades* [1726-1739], Madrid, Gredos, 1984, I, p. 335; mientras que entre los segundos se incluye Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Madrid, Castalia, 1994, p. 358. J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, II, pp. 250-251 reafirman la vinculación latina y M. Alonso, *Diccionario medieval español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986, I, p. 816, recoge para 'chrónica' el origen griego, igual sin omisión, para 'corónica', I, p. 790.

³ Se entiende, como es casi preceptivo en este tipo de trabajo, que las obras originales manejadas se transcriben según las grafías con que se presentan en la época cuando sea necesario.

⁴ Vid. Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino* [¿1495?], Madrid, Real Academia Española, 1951, en la voz 'corónica' y Alonso de Palencia, *Universal vocabulario en latín y en romance* [1490], Madrid, Real Academia Española, 1967, I, en la voz 'crónica'.

⁵ Vid. Madrid, Real Academia Española, 1984, 20ª ed., I, p. 398.

casos no debería, en rigor lingüístico, haberse denominado crónica; pero también tenemos demostrado a estas lecturas que el rigor lingüístico de ciertas gentes del mundo de las letras en el Siglo de Oro estaba bajo el cuidado del Preste Juan de las Indias⁶.

Así, que cuando partimos de una diferenciación léxica (más o menos *moderna*) ya intuíamos que era muy difícil que las obras áureas la reflejaran y que tal vez la atención de quienes decidieron nominar los textos como crónica no iba más allá del respeto a un contenido vaga y generalmente histórico y, por tanto, lo literario quedaba fuera de esos territorios. Evidentemente fue más o menos así, pero hay, claro está, sus menos más y sus muchos menos, sobre todo en algunos terrenos donde la historia, no como *materia* sino como estructura *literaria* del relato, tiene una baza importante que jugar. Creemos que crónica no va a aparecer jamás fuera del ámbito (general) de lo caballeresco⁷, compitiendo por nominar algunas obras que tendrían que haberse titulado «historia», dentro de los hábitos literarios de esta denominación y que no por rotularse (conscientemente) así podían perder un estatuto ganado a la batalla de la ficción.

No es nuestra intención entrar en los territorios donde la historia, fingida o verdadera, desarrolla su juego literario⁸, pues queda lejos de la evidencia que el título, al fin y al cabo un sintagma enunciativo de carácter comercial, refleje las características de una técnica de relatar que es patrimonio de la constitución ideológica de una obra. La enunciación de crónica se utiliza sistemáticamente en el campo histórico y ocasionalmente en algunos textos literarios de materia y temática histórica, nos interesan, claro está, los segundos; especialmente por el motivo que guía nuestra investigación, que no es otro que (intentar) buscar la correspondencia entre la titulación, las titulaciones, y su (posible) filiación genérica. Mucho nos tememos que la titulación de crónica tampoco designa unas obras agrupadas en unas características comunes lo suficientemente significativas para formar un grupo en el Siglo de Oro. En este caso la titulación vuelve a demostrar(nos) la diferencia entre quienes nombran los textos, incluido en ocasiones el propio autor, lo que los textos incluyen y lo que los lectores entienden. Lo que suele ocurrir con cierta (monótona) frecuencia es que este tipo de afirmaciones suelen intuirse desde las perspectivas generales, pero sólo el discurrir (lentísimo) de los datos y las comprobaciones las hacen realidad; en el camino se quedan las horas perdidas, pero se gana el convencimiento.

⁶ Vid. N. Baranda, «El espejismo del Preste Juan de las Indias en su reflejo literario en España», en A. Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, II, pp. 359-364.

⁷ Vid. las oportunas clasificaciones y diferencias en V. Infantes, «El género editorial de la narrativa caballeresca breve», *Voz y Letra*, VII/2, 1996, pp. 127-132.

⁸ Vid. D. Eisenberg, «The Pseudo-Historicity of Chivalry [1975]», recogido en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 119-129; J.D. Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, J. Porrúa, 1982, en part., pp. 9-27 y N. Baranda: «En defensa del Amadís y otras fábulas. La carta anónima al caballero Pero Mexía», *Journal of Hispanic Philology*, XV, 1991, pp. 221-236; desde otras consideraciones L. Funes, «Historia y discurso narrativo» [sobre H. White, *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992], *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, 2, 1993, pp. 7-16; incluso A. Prieto «De la materia histórica», *Voz y Letra*, V 2, 1990, pp. 3-14.

En el lado estrictamente historiográfico, la titulación de crónica no hace sino reflejar una disposición textual de evidente contenido histórico, incluso con las variantes lógicas debidas a la singularidad de ciertas obras (o grupos de obras) y al largo trecho cronológico que tratamos. Por ejemplo, la amplísima historiografía indiana, jamás se ha denominado crónica, titulándose sistemáticamente historia, o historia «verdadera», quizá para exhibir una singularidad editorial que pretende diferenciarla por su *thema* de las otras historias peninsulares⁹.

La historia medieval que comienza su aventura impresa en el Siglo de Oro recurre a la titulación habitual de crónica, que recoge esencialmente una mención ya incluida en los manuscritos, cuando éstos se han conservado, y a pesar de la distancia temporal entre la escritura y la impresión de los textos que ven la luz editorial, suelen remitir a una misma concepción genérica. Baste citar algunos ejemplos¹⁰: *Crónica del muy esclarecido príncipe y rey don Alonso* [...] y *ansí mismo al fin deste libro va incorporada la Chronica del rey don Sancho el Bravo, hijo deste rey don Alfonso el Sabio* (Valladolid, Sebastián Martínez, 1554; con la mención en portada de «Impresso» [= libro] y la de «Fueron impressas» en colofón), a la que sigue la *Crónica del muy valeroso rey don Fernando* (*idem*, con «Impresso» de nuevo en portada); la *Chronica del muy esclarecido Príncipe e Rey don Alfonso* (Valladolid, Sebastián Martínez, 1551, cuyo colofón recoge el «fue impressa la presente chrónica»); hay una emisión con el título de *Crónica del muy esclarecido Rey Don Alonso* (Medina del Campo, s. i., 1563, que refleja en portada y colofón «fue impressa» y una nueva edición en Toledo, Pedro Rodríguez, 1595, con cuatro portadas diferentes, pero todas con la titulación de *Crónica del muy esclarecido Príncipe y Rey Don Alonso*); la titulada *Comiença la Corónica de don Álvaro de Luna* (Milán, Juan Antonio de Castellano, 1546, que en el colofón cita «Fue impressa la presente obra»); la *Crónica del Sancto Rey Don Fernando Tercero [nueuamente sacada en molde]* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516, vuelta a editar con el mismo título por el mismo impresor en 1526 y en Salamanca, Pedro de Castro, 1450 y, en ambos casos, con el «Impressa [=crónica] en el colofón); la *Crónica del muy noble y poderoso rey don Fernando quarto* (Burgos, Francisco Pérez de Guzmán, 1513, con «Impresso» en portada y «Acabóse» en colofón); la famosísima *Crónica del serenissimo rey don Juan Segundo* (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1517, cuyo colofón explicita «Acaba la crónica» y fue «Impresso [= el libro], al igual que en la nueva edición sevillana de Andrés de Burgos en 1543: *Comiença la Corónica*, con el «Fue impressa» en portada y la de Pamplona de Tomás Porrallis en 1590, titulada *Crónica e Impressa* y «Agora de nuevo impressa» en la portada); Fernán Pérez del Pulgar y su *Chronica de los muy altos y esclarecidos reyes Chatólicos* (Valladolid, Sebastián Martínez, 1565, con «impressa» en el colofón; igualmente titulada, con «una sumaria adición» del Maestro Vallés, e «impressa» en Zaragoza, Juan Millán, 1567); la abreviada *Crónica del Rey Don Juan de Aragón* (Valencia, Juan Navarro, 1541) o la *Crónica del Rey Sancho el Bravo* (Valladolid, Sebastián Martínez, 1554).

⁹ Vid., todavía, un recorrido general en F. Esteve Barba, *Historiografía indiana*, Madrid, Gredos, 1964.

¹⁰ Dada la abundancia de citas, no parece oportuno recoger ediciones actuales, si las hay, de tanto texto histórico; dejamos las referencias oportunas para las obras literarias.

Igual sucede con autores, obras y temas pertenecientes ya a los siglos XVI y XVII, casos como los de: Narcís Vinyoles, *Suma de todas las Crónicas del mundo. Llamado [sic] en latín Supplementum Cronicarum* de Giacomo Philipppo de Bérghamo (Valencia, Jorge Costilla, 1510, con el correspondiente «Acabóse» en colofón); Pedro de Salazar, *Corónica de nuestro invictíssimo emperador don Carlos quinto* (Sevilla, Domenico de Robertis, 1542, igualmente con «Acabóse» en el colofón, aunque hay que recordar que este autor publicó también la *Historia y primera parte de la Guerra que don Carlos Quinto*, Nápoles, Juan Pablo Sukanappo, 1548, con variante de portada: *Historia de los sucessos de la guerra che la magestad del invtíssimo Don Carlos Quinto* y la famosa *Ystoria de la Guerra hecha contra la Ciudad de África*, Nápoles, Maestre Matía, 1552, reeditada con el título de *Hispania Vitrix. Historia en la qual se cuenta*, Medina del Campo, Vicente de Millis, 1570 y en todos los casos figura «Impressa» en el colofón); Pedro Blas Torrellas traduce *La vita di Gonzalvo Ferdinando di Cordova* de Paulo Jovio, a su vez traducida del latín por Lodovico Domenichi, por *La vida y chrónica de Gonçalo Hernández de Córdoba* (Zaragoza, Esteban G. de Nájera, 1553, con colofón de «Fue impresso el presente libro», título que se respeta en la siguiente edición de Anvers, Gerardo Spelmanno, 1555); Hierónimo de Costiol, *Primera parte de la Chrónica del muy alto y poderoso Príncipe Don Juan de Austria* (Barcelona, Claude Bornat, 1572); Jacques Ledel, *Chrónica y vida del rey Sant Luys de Francia [...] Esta Chrónica compuso* (Toledo, Francisco de Guzmán, 1567); Lucio Marineo Sículo y su *Pandit Aragonie* ya incluida en su *De Hispanie laudibus* (Burgos, Fadrique de Basilea, 1497, «Hoc opus», «Impressum est hoc») se traduce por *Crónica de Aragón* (Valencia, Juan Jofré, 1524), y se titula igual que la *Crónica de Aragón* de Gauberto Fabricio de Vagad (Zaragoza, Paulo Hurus, 1499, con la mención en el colofón de «Acaba la famosa y esclarecida Corónica [...] emprentada [...] acabada»; la importante recopilación de Pedro Antón Beuter, *Primera parte de la Corónica general de toda España* (Valencia, Juan Mey, 1546), titulada igual en la *Segunda parte de la Corónica* (*idem*, 1551); el cronista Alonso de Santa Cruz (y parece que el propio impresor en las «Tablas» finales añadidas) traduce el *De origine, ac rebus gestis Regum Hispaniae liber, multarum rerum cognitioni refertus* de Francisco Tarafa (Amberes, Juan Steelsio, 1553) como lo que realmente es: *Chrónica de España del Canónigo Francisco Tarapha Barcelonés, del origen delos Reyes, y cosas señaladas della, y varones illustres* (Barcelona, Calude Bornat, 1562); Esteban de Garibay y *Los XL libros del Compendio historial de las Chrónicas* (Amberes, Christophoro Plantino, 1571); *Las quatro partes de la Crónica de España, que mandó Componer Alonso llamado el sabio* editadas por Florián de Ocampo (Zamora, Agustín de Paz y Juan Picardo, 1541, cuyo colofón registra «Fue impressa la presente Crónica general d'España») y *Los quatro libros primeros de la Crónica general de España*, donde ya figura en la portada con el título de «criado y cronista del Emperador» (Zamora, Juan Picardo, 1543), junto a su *Hispania vincit. Los Cinco libros primeros de la Crónica general de España*, ahora mencionado como «maestro» (Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1553) continuados en *La Corónica General de España* de Ambrosio de Morales (Alcalá de Henares, Juan Iñíguez de Lequerica, 1574), etc.); Prudencio de Sandoval, *Chrónica del ínclito emperador de*

España, don Alonso VII (Madrid, Luis Sánchez, 1600) o Jerónimo de Torres y Aguilera, *Crónica y recopilación... guerra de Italia y partes de Levante y Berbería* (Zaragoza, Juan Soler, 1579).

Es fácil detectar la contaminación de ciertos lexemas propios de la literatura caballerescas: «esclarecido», «alto y poderoso», «noble y poderoso», etc., que no hacen sino recordar el espacio editorial que comparten estas obras con otros textos de la ficción histórica, impresas además en los mismos talleres: Cromberger, Sebastián Martínez, etc.

Podríamos sumar los textos así titulados de la historiografía religiosa, por citar tan sólo algunos ejemplos: la *Crónica de la vida, milagros y muerte de San Gerónimo* de Pedro de la Vega (Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1539), traducción de su texto latino *Chronicorum fratrum Hieronymitani ordinis*; asimismo, la traducción del portugués de Diego Navarro, *Primera parte de las Crónicas de la Orden de los Frailes Menores* (Alcalá de Henares, Anastasio de Salzado, 1559) de la *Primeira Parte das Crónicas da Ordem dos Frades Menores* de Marcos de Lisboa (Lisboa, Antonio Ribeiro, 1556), que llegó hasta la *Quarta parte* con numerosas reediciones de las diferentes «partes» a medida que se iban traduciendo; la *Crónica de la provincia de San José* de Ángel de Badajoz (Madrid, ¿Luis Sánchez?, 1600); la *Crónica de la Orden de los Ermitaños de San Agustín* de Fray Jerónimo Román (Salamanca, Juan Bautista de Terranova, 1569); la *Primera parte de la Crónica de la Orden del Císter* de Bernabé de Montalvo (Madrid, Luis Sánchez, 1602); la *Crónica general de la Orden de San Benito* de Antonio de Yepes (Irache, Matías Marés, 1609) y tantos otros textos titulados *Crónica* para indicar ese recorrido histórico de estructura cronológica que suele ser la moneda común de casi todas estas obras.

En todos estos casos, y algunos más que no creo sea necesario añadir, la titulación confirma una pertinencia textual con su contenido, salvo alguna excepción sin importancia relevante; en cambio, en ciertas obras (claramente) *literarias* la aparición del título de crónica se presenta como algo aleatorio y puntual. Lógicamente estos casos nos interesan sobremanera y se dan siempre en el espacio genérico de las obras de la literatura caballerescas, señal que comparten en muchas ocasiones ese territorio de la historia desde la ficción y desde la realidad¹¹.

En el primer grupo, en el de las adaptaciones y traducciones de textos originales en otras lenguas parece afirmarse la titulación de crónica en ciertos casos muy específicos, quizá por reafirmar un prestigio editorial sobre los textos primitivos, ya que éstos en sus redacciones vernáculas no se denominaban crónica o, en ciertas ocasiones, asimilarles en alguna tradición caballerescas donde abunda esta mención de título. Es significativo, por tanto, el posible interés de desligar del campo estrictamente histórico, y traer al territorio de la ficción literaria, una serie de obras que adquieren desde su enunciación y su conocimiento inmediato por parte del título editorial unas características que pretenden separarlas de otros textos de similar descendencia. Son los casos

¹¹ Seguimos las clasificaciones ya expuestas en nuestra organización del tema, *cf.*, *supra*, V. Infantes, «El género editorial», *cit.*

de algunas obras como la titulada *Crónica Troyana* en la *princeps* (Burgos, Juan de Burgos, 1490), cuyo colofón recoge: «Aquí fenescce la troyana historia [...] fue impressa», y con igual título y similares sintagmas en los colofones del resto de las ediciones: Burgos, Fadrique de Basilea, 1491, «Hago fin a la troyana historia [y] Aquí fenescce la troyana historia [...] Impressa»; Pamplona, Arnao Guillén de Brocar, ¿1500?: «Acábase la crónica [...] empremida»; Sevilla, Jacobo Cromberger, 1502: «fenescce la Crónica [...] fue impressa»; etc.; ni que decir tiene que los manuscritos de los que depende directamente no tienen titulación específica, salvo la común de libro, y tan sólo mencionan «Del Prohemio del libro. Las cosas principales contenidas en este libro llamado las Sumas de Leomarte», uno de ellos, y el otro «Del proemio del Libro»¹². No menos significativos son los de la *Crónica llamada el triumpho de los nueve preciados de la fama* (Lisboa, Germán Gallarde, 1530), donde se declara «nueuamente trasladada» [por Antonio Rodríguez] y en el colofón «Imprimido [y] acabóse», que ha tenido ese título desde su *princeps* y así lo ha mantenido en castellano sin cambios (Valencia, Juan Navarro, 1532; Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1585 añade «nueve más preciados varones» o Barcelona, Pedro Malo, 1586, que recoge en el colofón: «Imprimió se la presenta historia»), cuando en francés desde 1487 se ha titulado *Le livre triumphe des neux preux*; o la *Corónica del noble cavallero Guarino Mesquino*¹³ así traducida [por Alonso Hernández Alemán] en la primera edición conservada (Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1527), perdida (de momento) la de 1512 que poseyó Fernando Colón, pero que se la denomina «libro» en la «Tabla» y «Acabóse la muy famosa historia [...] la qual se imprimió» en el colofón, expresiones que copia la segunda edición de la obra (Sevilla, Andrés de Burgos, 1548); los manuscritos italianos vuelven a denominar, *per absentia*, «libro» y los impresos *Guerin il Meschino* y en los colofones y tablas de capítulos «libro», al igual que la traducción francesa («Le premier livre du Guerin Mesquin»); a los que podemos sumar también a Juan Ochoa de la Salde cuando traduce por *Chrónica del esforçado Príncipe y Capitán Iorge Castrioto* (Lisboa, s. i., 1588 y Madrid, Luis Sánchez, 1597) la *Historia del magnanimo, et valeroso signor Georgio Castrioto* de Mariano Barlezio. Un rápido resumen nos dice que una *Suma [de Historias]*, un *Libro* y una *Historia* se han traducido, o titulado así por los editores, como *Crónica* restituyendo (quizás) una estructura textual, la historia contada por un orden determinado, de la que carecían en sus denominaciones primitivas; pensamos, pues, que a pesar del escurridizo territorio donde estas obras se desenvuelven, desde una *suma* hasta un (casi) *libro de caballerías*, la titulación las agrupa por una técnica muy precisa que las inserta en la amplísima tipología que ofrece la historia áurea.

Un caso aparte (como tantos casos aparte) lo constituye la obra de Pedro del Corral titulada sistemáticamente *Crónica del Rey Don Rodrigo* desde el incunable (Sevilla, Meinardo Ungut y Stanislao Polono, 1499, hasta la de Alcalá de Henares, Juan Gutiérrez

¹² Vid. edición moderna de A. Rey, Madrid, Revista de Filología Española, 1932, pp. 6-14 y lógicamente no entramos en la filiación de nuestro texto con sus fuentes (*General Historia*, Guido delle Colonne, etc.).

¹³ Vid. para todo ello N. Baranda, *La corónica del noble cavallero Guarino Mezquino. Estudio y edición*, Tesis Doctoral de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1991, I, pp. 1-18.

de Ursino, 1586), con colofones unitarios de denominación de «crónica», menos el incunable que recoge «Acabado», quizá siguiendo lo que la mayoría de los manuscritos mencionan en el prólogo, con alguna excepción de «historia», ya que en la mayoría falta en *incipit* y *explicit*¹⁴; en cambio la *falsificación* de Miguel de Luna prefiere adoptar en su larga vida editorial la titulación de *La verdadera hystoria del Rey Don Rodrigo* (Granada, René Rabut, 1592), con *Segunda parte de la Historia de la pérdida de España* (Granada, Sebastián de Mena, 1600). Parece que la doble consideración de crónica e historia refleja en esta ocasión una verdadera adecuación al contenido explícito de los dos textos.

Caso muy distinto es el de aquellos textos que se insertan claramente genéricamente entre los *libros de caballerías*, están en casi todas las clasificaciones por restrictivas o generales que éstas sean¹⁵, y que se titulan ocasionalmente crónica con variantes significativas respecto a sus fuentes, si las hay, o al capricho de ¿autores? y editores. Podemos citar los ejemplos de *La corónica de Adramón*, así titulada por su reciente editor¹⁶ siguiendo el *incipit* del manuscrito: «La corónica siguyente tyene seys libros y cada libro dividido en capítulos», aunque el colofón adopte una fórmula poética de culminación técnica del acto de la copia: «Este libro es acabado / d'escrevyr y de hordenar...»¹⁷. Más difícil es entender el caso de la edición de la *Corónica del muy esforçado y esclarecido cauallero* [recuérdese lo dicho a este propósito de estos epítetos en el apartado de la historiografía] *Cifar* «nueuamente impressa» (Sevilla, Jacobo Cromerger, 1512), pero en el mismo espacio textual «En la qual se contienen [...] assí mesmo en esta hystoria se contienen» y después del prólogo «Historia del Cauallero de Dios, que aúa por nombre Cifar» y en el colofón, deshaciendo la posible relación equívoca: «Fue impressa esta presente historia»; baste recordar que los dos manuscritos carecen de titulación explícita, pero ambos remiten en sus citas a la mención (¿material?) de «libro»¹⁸, lo que nos dice (a las claras) que la titulación impresa se acomoda a una nominación que pretende *traer* al texto hacia una tradición histórica en nada acorde con sus características (en este caso sin duda) *literarias*. Este tipo de *intervención* editorial, que puede afectar incluso a una cierta *revisión* lingüística y estructural sobre todo en ciertas obras medievales¹⁹, aparece ocasionalmente en algunos textos de

¹⁴ Resumo los datos que por extenso aportará Sun Ne Yoon en su Tesis Doctoral sobre la edición del texto medieval y dejo aquí el agradecimiento por mi consulta.

¹⁵ Remitimos, por ejemplo, a la de D. Eisenberg, *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: a Bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1979 y, consecuentemente a su actualización del mismo autor y C. Marín Pina, en prensa.

¹⁶ Vid., G. Anderson, *La corónica de Adramón*, Newark, Juan de la Cuesta, 1992, las citas utilizadas pueden verse en I, p. 1 y II, p. 653.

¹⁷ Vid. una buena antología de este tipo de colofones en la Exposición organizada por T. Glorieux-De Gand, *Formules de copiste. Les colophons des manuscrits datés*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert 1^o, 1991 y Ian Michael, «Per Abbat, ¿autor o copista?. Enfoque de la cuestión», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1988, III, 1, pp. 179-205.

¹⁸ Vid. cualquiera de las ediciones del texto (C. González, J. González Muela, M. A. Olsen, etc.), aunque ninguna aclara estos pormenores bibliográficos con exactitud; más importante es el trabajo de J. M. Cacho Blecua, «El Libro del Caballero Cifar», en J. Canavaggio, ed., *La invención de la novela* (1992) en prensa.

¹⁹ Vid. el trabajo *cit. supra* de J. M. Cacho Blecua para el *Cifar* y el de H. L. Sharrer, «Juan de Burgos. Impresor y refundidor de libros caballerescos», en M^a. L. López-Vidriero y P. M. Cátedra, eds., *El libro antiguo español*, Salamanca, Universidad de Salamanca, etc., 1988, pp. 361-369.

este grupo, dado que los dos casos anteriormente citados provienen de una existencia manuscrita tenida o no en cuenta a la hora de aparecer en la imprenta. Así, se titulan crónica, por ejemplo, en el ciclo del *Amadís* a partir del Libro IX, cuando hasta entonces han sido siempre «Libros», *El noveno libro de Amadís d'Gaula, que es la crónica del muy valiente y esforçado príncipe y cavallero de la ardiente espada Amadís de Grecia* (Cuenca, 1530 hasta la sexta edición de Valencia, Compañía, 1582 que contiene *Parte primera* (y *segunda*) *de la crónica* y que sigue y se remata en la edición de Lisboa, Simón López, 1596), el Libro X, *La corónica de muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea, y el fuerte Anaxarte, hijos del muy excellent príncipe Amadís de Grecia* (Valladolid, Nicolás Tyerri, 1532 hasta Zaragoza, Domingo de Portonaris, 1586), con los problemas incluidos de las diferentes partes que nos llevan al Libro XI, *Parte tercera de la Chrónica del muy excelente príncipe don Florisel de Niquea* (Medina del Campo, 1535 hasta la de Zaragoza, Pierres de la Floresta, 1568), para desaparecer en el Libro XII; igual sucede con otras sagas, como la del *Clarián de Landanís*, titulado uniformemente *Libro* hasta su tercera entrega, incluso con una *Primera* (Toledo, 1522) y *Segunda parte del Libro segundo* (Sevilla, Juan Vázquez de Ávila, 1550), cuya continuación se denomina *La quarta parte de don Clarián llamada corónica de Lidamán de Ganail* (Toledo, Gaspar de Ávila, 1528), remachado en el colofón: «Acabóse la quarta parte de la llamada corónica»; la de *Palmerín de Olivia*, más curiosa si cabe todavía, pues el Libro primero se llama así en todas sus ediciones, *Libro del famoso cauallero Palmerín de Olivia* (Salamanca, Juan de Porras, 1511 hasta la de Toledo, Pedro López de Haro, 1580), con las variantes de rigor con «obra», «historia» y «libro», que parecen tener en cuenta sus traducciones, la italiana: *Historia*, la francesa: *Livre, Histoire*, la inglesa *The Mirrour of Nobilitie* y así sigue hasta el Libro IV, titulado *La crónica del muy valiente y esforçado cauallero Platir* (Valladolid, Nicolás Tyerri, 1533), pero el Libro VI, que sería el I del ciclo de *Palmerín de Inglaterra*, vuelve a llamarse *Libro* y a traducirse como *Crónica, Livre, Histoire, Stateley History, Libro*, para en el Libro VII y VIII, III y IV de Inglaterra, titularse *Terceira parte da Chrónica* y *Quarta parte da Crónica* que tienen, además, una *Quinta y Sexta parte da Crónica*²⁰; o, para finalizar las continuaciones, la del Tristán de Leonís, sin titulación expresa manuscrita y llamado *Libro* desde la *princeps* (Valladolid, Juan de Burgos, 1501 hasta Sevilla, Juan Cromberger, 1533) que de repente se denomina, quizá al cambiar de impresor, *Corónica nueuamente emendada y añadida del buen cauallero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís, el joven, su hijo* (Sevilla, Domenico de Robertis, 1534), pero cuyo colofón recoge: «Acabóse la presente obra, la qual es intitulada don Tristán de Leonís; primero y segundo libro. Agora nueuamente impresso», la traducción parece cortar por lo sano: *Opere magnanime dei due Tristani cavalieri*. Otros casos singulares son los de *Comiença la corónica de*

²⁰ Vid., en general, los tres volúmenes de *Studi sul Palmerín de Olivia* [edición de G. Di Stefano, *Introduzione al Palmerín de Olivia* de G. Mancini y el colectivo de *Saggi e ricerche*], Pisa, Giardini, 1966 y, especialmente, C. Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, Tesis Doctoral de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1989.

don Florando (Lisboa, Germán Gallarde, 1545), con consecuente colofón de «aquí se acaba la primera y segunda y tercera parte de la crónica»; la *Crónica do emperador Clarimundo* (Coimbra, Barreira, 1520 hasta Lisboa, Antonio Álvarez, 1601), reflejado en el colofón: «Acabóse a pymeira parte da crónica...»; la perdida *Corónica del famoso caballero Taurismundo* y el *Libro primero en el qual son compiladas las dos partes, primera y segunda de la crónica de Valerián de Hungría* (Valencia, Francisco Díaz Romano, 1540), traducido, a cambio, como *Historia di Valeriane d'Ongaria*.

En el último grupo que vamos a mencionar, el de la narrativa caballescica breve, era previsible pensar que al denominarse editorialmente en la época «historias» no debería aparecer la titulación de crónica, pero a pesar de esta cierta uniformidad genérica existen algunos casos especialmente significativos. Podríamos establecer dos grupos, uno formado por aquellas obras que tienen, a pesar del tratamiento literario tópico del héroe, un referente histórico objetivo y otro en donde no existe esta vinculación con una realidad más o menos histórica ni del personaje ni de la materia temática; quizá en el primero la mención de crónica pretendía recuperar para un lector (literario) un componente verídico en relación con la existencia de un personaje real, aunque tan alejado ya de los hechos que se había vuelto legendario para su lectura en el Siglo de Oro, en el segundo sólo se nos ocurren razones extra-literarias sin vinculación con una estrategia editorial organizada.

Entre los primeros se encuentran los ejemplos de la *Crónica del Cid* en su versión breve que inicia su extensa aventura editorial en el periodo incunable (Sevilla, Tres compañeros alemanes, 1498), cuyo colofón recoge la mención de «fenesce el tratado» y que se denomina uniformemente crónica en un buen número de ediciones (1505, 1509, 1533, 1541, 1543, 1546, 1546, 1548, 1571, 1578, 1587, 1589 y 1627), pero con la mención en alguna ocasión de «Libro» y «Suma» (1525, 1526, 1562 y 1568) y, sobre todo, con otra rama editorial del mismo texto que a partir de una edición burgalesa se denomina sistemáticamente *Historia* (1562, 1568, 1604, 1610, 1616, 1616, 1618 y 1627). Igual de significativo es el caso del *Fernán González*, al fin y al cabo se trata de dos héroes castellanos, pues en esta ocasión una línea editorial la denomina *Crónica*, *Chrónica* o *Corónica* desde el inicio (1509, 1525, 1526, 1526, 1528, 1530, 1541, 1545, 1546, 1546, 1547 y 1568), con un par de casos de *Suma breve de la crónica* (1562 y 1566), frente a otra que la titula *Estoria* o *Historia* (1511, 1516, 1548, 1548, 1554, 1562, s. a., 1584, 1588 y 1605), con dos excepciones de *Historia breve* (1537 y 1548); ni que decir tiene, que como en el caso del Cid, estamos hablando del mismo texto, que algún escaso manuscrito menciona como «Historia de Fernán González»²¹. Más uniforme es lo que sucede con el *Rey Guillermo*, pues el manuscrito medieval lo titula «Aquí comienza la estoria del rrey Guillelme» y «Aquí feneçe la estoria e el

²¹ Hay versión larga con sólo tres ediciones de la *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díaz Campeador* (Burgos, Fadrique de Basilea, 1512; Medina del Campo, Francisco del Canto, 1552 y Burgos, Philippe de Junta y Juan Bautista Varesio, 1593), 1593), la que aquí nos interesa está editada por N. Baranda, *Historias caballescicas del siglo XVI*, Madrid, Turner, 1995, I, pp. 3-109 (e «Introducción», pp. XXXVIII-XL); el *Fernán González*, que también tiene una versión extensa al margen de los tratado aquí, edición también en N. Baranda, *Historias, cit.*, I, pp. 499-543 (e «Introducción», pp. XLVIII-XL).

cuento del Rey Guillelme de Inglaterra» y las dos ediciones conservadas crónica, *El Rey don Guillermo. Crónica del rey don Guillermo*, eso sí «Agora nueuamente impresso» (Toledo, s.i., 1526 y Sevilla, Domenico de Robertis, 1553), pero con colofón de «Fue impressa la presente chrónica»; no conservamos ejemplar de la (también) titulada *Crónica del rey don Guillermo* (Sevilla, s.i., 1533). Por último, un caso curioso ofrece la *historia de La Poncella de Francia y de sus grandes fechos en armas sacados en suma de la crónica real*²², así titulada en las cuatro primeras ediciones conservadas (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1520; Sevilla, Juan Cromberger, 1531; Sevilla, Juan Cromberger, 1533 y Sevilla, Domenico de Robertis, 1541), cuyos colofones aclaran «Acabóse la presente crónica» o «Imprimióse la presente crónica»; a partir de otra rama editorial encabezada de nuevo por Burgos pasará ya a denominarse uniformemente *Historia de la Poncella de Francia* (Burgos, Felipe de Junta, 1562; Sevilla, Sebastián Trujillo, 1567 y Alcalá, Sebastián Martínez, 1585).

Entre los segundos, se encuentran los casos del *Partinuplés*, donde las 18 ediciones de la época que tratamos parecen titularse habitualmente *Libro del esforçado cauallero*²³, excepto en dos casos que se titula *La chrónica* (Sevilla, Sebastián Trujillo, c. 1560 y Sevilla, Pedro Gómez de Pastrana, 1643) y, al contrario, el *Tablante de Ricamonte y Jofré*, cuyas diez ediciones para este periodo se titulan *La corónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y Jofré* (1513, 1519, 1524, 1547, 1564, 1564, 1599, 1604, 1614 y 1629), para a partir de la segunda mitad del siglo XVII, y como la mayoría de las obras pertenecientes a este grupo, pasa a denominarse ya *Historia*²⁴.

Una recapitulación necesaria nos vuelve a indicar que estamos ante una titulación más o menos consecuente para los textos insertos en la historiografía de la época, particularmente los que abordan un tratamiento cronológico de la materia histórica independiente del tema en sí, pero que en el grupo de las obras donde la historia forma parte de la trama literaria, la mención de crónica se presenta aleatoriamente, recayendo en algunos textos de ciertas divisiones sin una uniformidad consecuente con las obras que se sitúan en su mismo plano editorial y literario. Teniendo, además, presente que la mayoría de los textos se centran en las aventuras de un personaje singular, un héroe caballeresco teñido siempre de cierta historicidad y que la mención de crónica designa un prestigio que ya corroboraba Rodríguez de Montalvo en el prólogo de su *Amadís*. Como en otros casos vuelve a estar en manos de ciertos impresores o de algunos editores la aplicación del rótulo que identifica un texto y (de nuevo) cualquier intento de establecer unas ciertas pautas generales se enfrenta con las intenciones individuales de quien da a conocer las obras. Tiene que ser (de nuevo) el lector el encargado de otorgar a los textos su rango literario.

²² Vid. edición de N. Baranda, *Historias, cit.*, II, pp. 349-430 (e «Introducción», pp. XXXIII-XXXIV).

²³ Vid. edición de N. Baranda, *Historias, cit.*, I, pp. 317-415 (e «Introducción», pp. XLIV-XLVI).

²⁴ Vid. edición de N. Baranda, *Historias, cit.*, II, pp. 181-283 (e «Introducción», pp. XXX-XXXI).

UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE BENITO CARRASCO: AUTOR EN PLIEGOS SUELTOS¹

Juan Carlos Izquierdo Villaverde
Universidad de Alcalá

1. Dentro de la amplitud de formas literarias que se manifiestan durante el siglo XVI, resaltan de manera especial para los investigadores de la literatura marginada y de los fenómenos socioliterarios que ella conlleva, las relaciones de sucesos en verso transmitidas en pliegos sueltos poéticos. Si ya de por sí, el número de estudios dedicados al tema no es demasiado amplio y, en general, éstos se circunscriben al establecimiento bibliográfico², se constata una escasa atención al estudio de la obra en conjunto

¹ Debo en primer lugar agradecer el siempre desinteresado apoyo del estudioso bibliógrafo, profesor Víctor Infantes a la hora de establecer el material que ha servido de estudio para esta comunicación. Asimismo, doy las gracias por la inestimable disposición y diligencia del Sr. Jordi Torras, de la Biblioteca Universitaria de Barcelona.

² No son muchos, como decimos, los estudios dedicados a este tipo de literatura y, salvo contadas excepciones, se publican en los últimos años. Excepciones como decimos, Alenda y Mira (1903), *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Poco más que podamos destacar hasta que Mercedes Agulló y Cobo publica en 1966 su *Relaciones de sucesos. I*, donde se catalogan relaciones de sucesos desde 1477 hasta 1619. En su segunda parte, publicada nueve años más tarde, se completan siete años más, hasta 1626. Este proceso de catalogación de fondos se enriquece con la *Colección de folletos Bomsons*, de 1970, y por supuesto, con el importantísimo *Diccionario de Pliegos Suelos Poéticos. Siglo XVI*, que en el mismo año publica Don Antonio Rodríguez Moñino. Siguiendo esta línea descriptiva, José Simón Díaz en 1976 saca a la luz su *Bibliografía regional y local de España. I: Impresos localizados. Siglos XV-XVII*. Del mismo autor, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid*, publicado en 1982. Importante vía de estudio ofrecen las ediciones facsímiles de los pliegos sueltos poéticos de diversas bibliotecas europeas que salen a la luz por estos años: Biblioteca de Rodríguez Moñino, Gotinga, British Museum... No debemos olvidar que muchos de los pliegos que se contienen en estas colecciones reproducen relaciones de sucesos. Es en los estudios introductorios a estas ediciones, donde empezamos a encontrar los primeros análisis

de sus autores: variopinta *generación* de personajes de los que en el mejor de los casos sólo conocemos su procedencia geográfica o su falta de vista natural. Un estudio detallado de este aspecto daría luz sobre las características que los individualiza o que, por el contrario, engrosan la nómina de motivos repetidos pero conformadores de un subgénero³. No podemos negar que estos autores, tan propagandísticos ideológicamente como coaccionados por el espacio físico del pliego y por el público receptor al que se dirige, intentan de alguna manera poetizar la realidad, creando estructuras donde los sentimientos y hechos narrados buscan la complicidad o rechazo de los receptores de las desdichas, crímenes y milagros, mezclan el entretenimiento y moralidad postridentina y son representantes, al mismo tiempo reclusos, de un subgénero nacido de unas motivaciones sociales muy precisas, que da respuesta a la demanda popular de producciones que si no bellas estéticamente, aunque así lo busquen, son movedoras del sentimiento, cargadas de pasión, reconfortantes moralmente y afirmadoras de un sentimiento colectivo.

Este pueblo receptor del XVI escoge o recibe conformados unos modelos literarios, un engranaje editorial, unos cauces de distribución, impresores especializados, temas, estructuras y desde este momento algo limitado a la literatura culta: sus propios autores⁴. La poesía de cordel propina el impulso más importante para dar al pueblo su autonomía literaria, con los mismos componentes que antes sólo ostentaba la literatura culta. Una autonomía, que a juzgar por los comentarios de poetas consagrados de la época⁵, lejos de acercar al escasamente alfabetizado vulgo la tradición estética imperante, produce una fragmentación cultural, de gusto poético, entre la literatura destinada al público vulgar y la destinada al culto⁶.

literarios o socioliterarios de estas obras. Destacan ya los estudios de María Cruz García de Enterría, Arthur Askins... Victor Infantes y Pedro Cátedra, publican en 1983 la edición de los Pliegos de Thomas Croft, con el único estudio de conjunto de las obras de Benito Carrasco. Modelo de excelente estudio y descripción la de Pedro Cátedra y Carlos Vaillo, en «Pliegos poéticos españoles del siglo XVI de la Biblioteca Universitaria de Barcelona» *Actas del libro antiguo español*. Vol. I, 1988, págs. 73-118. Por último, destacar los estudios de Henry Ettinghausen, Agustín Redondo y, otra vez, García de Enterría, en especial, porque consolidan el camino para una valoración sociológica mediante el estudio fundamentado de estructuras y contenidos. Mención especial merece el primer Seminario Internacional de Relaciones de Sucesos en España (1500-1750), que supone la primera aproximación científica en conjunto al tema. Esperemos que, tras sucesivos encuentros, llegue a convertirse en foro para el debate, donde se revisen propuestas de investigación, y nuevas aportaciones bibliográficas.

³ El punto de partida para este estudio individualizado lo dio D. Antonio Rodríguez Moñino, en su «Cristóbal Bravo, ruiseñor popular del siglo XVI. Intento bibliográfico», en *Homenaje al Profesor Alarcos García*, Valladolid, 1965-1967, pp. 411-430.

⁴ Sobre este complejo proceso de asentamiento de la figura del autor, véase, el conjunto de estudios de R. Chartier recogidos en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1993; en particular el cap. 3 «¿Qué es un autor?» García de Enterría en su *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 113 y ss. lleva a cabo un acercamiento crítico a este proceso de aceptación entre el pueblo de las autorías populares como parte de una cultura propia y diferenciada. Sería inabarcable en esta comunicación el estudio de todos los procesos de censuras, privilegios, etc., igualmente importantes en este proceso.

⁵ M^a Cruz García de Enterría, «Un Memorial, casi desconocido, de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, LI (1971), pp. 139-160. Donde se recoge un estudio de este testimonio de Lope sobre la literatura de cordel.

⁶ R. Chartier, *op. cit.*, pp. 124-126.

Es necesario, pues, si pretendemos seguir profundizando en el estudio de estos materiales —que poco a poco siguen saliendo a la luz⁷—, esbozar las características que definen la manera de crear de un autor de relaciones de sucesos en verso, las exigencias a las que se ve sometido, los motivos que utiliza, innova o repite, los temas que trata, la ideología que propugna... No olvidemos, que la proliferación de estos «ruiseñores populares» es espejo de un proceso poético y editorial más profundo que supone el establecimiento de un subgénero que en estos años es muestra privilegiada del cambio estético de la literatura de fin de siglo.

2. Poco sabemos de Benito Carrasco, al parecer natural de Ávila, aunque un pliego de 1587, conservado en la Biblioteca Universitaria de Barcelona, lo hace vecino de Fuente Vejuna [sic]⁸. Su obra, que corrió impresa, como lo demuestra la procedencia de los pliegos conservados, a lo largo y ancho de la Península, ha sido analizada en varias ocasiones⁹, aunque nunca ha merecido un estudio detallado en el que se aunaran el establecimiento bibliográfico con la temática y las estructuras «literarias»¹⁰ empleadas por este autor.

El aspecto bibliográfico quedó recogido en el *Diccionario de Pliegos Suelos Poéticos del XVI*¹¹, de Don Antonio Rodríguez Moñino, donde se describen los que pertenecen a las colecciones de Gottinga, Rodríguez Moñino, Biblioteca Nacional, así como en la edición facsímil de los pliegos de Thomas Croft¹². En los últimos años han apare-

⁷ Me refiero, entre otros, al *Catálogo de pliegos sueltos pétricos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, de cuyo equipo catalogador he formado parte, bajo la dirección de la profesora García de Enterría, que enriquecerá con nuevo y numeroso material de análisis el campo de las Relaciones de sucesos. No olvidemos, que durante el siglo XVII, las menciones de responsabilidad ganan terreno a la anonimidad en este tipo de composiciones. Fruto del mismo proyecto de investigación, Victoria Campo, Víctor Infantes y Marcial Rubio, publicaron en 1995 el *Catálogo de Pliegos Suelos Poéticos del Siglo XVII de la Biblioteca de Antonio Rodríguez Moñino*, Universidad de Alcalá, 1995. Por otro lado, esperamos el catálogo de relaciones de sucesos de bibliotecas coruñesas cuya publicación ha anunciado ya Nieves Pena Sueiro.

⁸ Nos referimos al *Caso admirable y espantoso agora nuevamente sucedido...* [Barcelona: Hubert Gotard, 1587].

⁹ Pedro Cátedra y Víctor Infantes, en el estudio introductorio a su edición de *Los Pliegos poéticos de Thomas Croft. (Siglo XVI)*, Valencia, Albatros Ediciones, 1983, a la hora de presentar dos pliegos con composiciones de este autor, hacen un repaso general a sus composiciones conservadas. Asimismo, García de Enterría, en las *Introducciones* a las ediciones facsímiles de las colecciones de Gottinga, Milán donde se conservan los pliegos que recogen relaciones de Carrasco. De igual modo, Arthur Lee-Francis Askins, estudia los conservados en pliegos de la biblioteca de don Antonio Rodríguez Moñino. Todos ellos publicados en la conocidísima edición de *Joyas Bibliográficas*, en los años 1973, 1974 y 1981, respectivamente.

¹⁰ Largo y tendido deberíamos hablar sobre el valor literario de este tipo de composiciones. Aunque, en muchos casos el problema más que estético se refiera a la valoración o no del gusto popular y por tanto, de si es o no poético/literario lo extremadamente vital y expresivo de las relaciones de sucesos; no debemos olvidar, y ya ha sido constatado con anterioridad, que la muestra de topos propios de la retórica clásica, llegados a través de la predicación y cuentística medievales, es repetitiva.

¹¹ Madrid, Castalia, 1970.

¹² Askins, en su estudio y edición de los pliegos sueltos poéticos del XVI conservados en la Biblioteca de don Antonio Rodríguez Moñino, editado por *Joyas Bibliográficas* en 1981, recoge dos relaciones de Carrasco, los números IV y VIII. De Gottinga es el número más numeroso de pliegos con relaciones de nuestro autor, un total de ocho ejemplares. Estudiados y descritos por María Cruz García de Enterría. Cuatro añaden P. Cátedra y V. Infantes, en su estudio y edición, *Los pliegos sueltos poéticos de Thomas Croft*, Valencia, Albatros Ediciones, 1983.

cido un pliego procedente de la Biblioteca de Menéndez Pelayo¹³, en Santander y dos¹⁴ de la Universitaria de Barcelona¹⁵.

Dieciséis pliegos sueltos poéticos del siglo XVI conservamos de este prolífico autor, número ya lo suficientemente significativo si consideramos lo escaso de lo que ha llegado hasta nuestros días de la enorme difusión que este tipo de cuadernillos volantes adquirieron en estos años. Los dieciséis fechados en el último tercio del siglo e impresos a lo largo y ancho de la Península.

La poética de Benito Carrasco se mueve dentro de las fórmulas narrativas y los temas propios del subgénero. Se olvida definitivamente de las relaciones de sucesos históricos, hechos de la armada, batallas contra el Turco sobre todo, desposorios, etc., y se centra, de manera directa, en la creación de relaciones más literarias, asentando definitivamente un subgénero que fluctuó entre lo histórico y lo poético. Todas sus relaciones conservadas desarrollan casos entre milagrosos y folclóricos, vendidos como reales pero a todas luces inverosímiles. Son milagros, castigos, enredos, historias de cautiverio..., principalmente. Y su forma de versificar se mueve entre el verso vivo y satírico propio de las relaciones más novelescas, hasta el sosegado, de desarrollo lógico y doctrinal de los más religiosos y milagrosos. Son relaciones que derivadas del cambio de gusto popular y del floreciente negocio de la venta de pliegos sueltos, desarrollan historias donde la desmesura, lo irracional y sobrenatural, gusta a un pueblo comprador que rompe de este modo con lo cotidiano, y asimismo, ve garantizada su estabilidad social contrarreformista, mediante miedos, castigos y redenciones. Porque en estas relaciones, más si cabe que en las propiamente propagandísticas, el mensaje es más subliminal y dirigido al corazón de los lectores-oidores, y el elemento moral y doctrinal sigue siendo, como no lo podía ser menos a finales de siglo, su base sustentadora.

En general, la estructura de los pliegos se mantiene fiel a las directrices que marca el subgénero: título, exordio, desarrollo narrativo y moraleja final¹⁶.

Por los dos primeros aspectos pasaremos superficialmente, ya que en general, responden a los criterios retóricos estudiados en profundidad anteriormente. Únicamente

¹³ Descrito por María Cruz García de Enterría en «Más pliegos sueltos poéticos del siglo XVI», en *Studi Ispanici*, 1982, pp. 9-28.

¹⁴ Estudio y descripción por Pedro M. Cátedra y Carlos Vañlo en «Los pliegos poéticos españoles del siglo XVI de la Biblioteca Universitaria de Barcelona», *Actas del Libro Antiguo Español*, 1, 1988, pp. 73-118.

¹⁵ No podemos profundizar en esta comunicación en las repetidas menciones de responsabilidad de *La vida del estudiante pobre*. Manuscritos que parecen anteriores a la edición impresa no llevan la autoría de Benito Carrasco. Los estudiosos son reticentes a otorgarle su autoría. Sería interesante estudiar hasta qué punto un autor que en muchas de sus composiciones da muestras de un fino sentido del humor, próximo a la burla, no estaría detrás de la primera redacción de este poema burlesco. Si aun así, no confirmásemos su autoría, demostraría en todo caso la importancia social que tenía este autor típico de relaciones de sucesos al tomar su nombre para apadrinar la composición y así hacer de su reedición un éxito seguro. Ejemplo de esto último es un pliego que narra la historia del arriero de 1680, atribuido a Benito Carrasco del Marmol.

¹⁶ Véase, García de Enterría, «Retórica menor», en *Studi Ispanici*, Pisa, 1987/1988 (1990), pp. 271-291.

comentar la simetría a la hora de redactar los títulos de la composición, agrupados en general bajo los epígrafes de «Caso», «Relación» y el tópic «Aquí se contiene...». Todos ellos responden a la funcionalidad que se exige a esta parte de la obra: por un lado, evitar la angustia al lector-oidor adelantándole el desarrollo de la historia y el final reconfortante. Asimismo, atraer al receptor mediante la utilización de adjetivos, como *horrendo*, *glorioso*, *notable*, *maravillosas*, *espantoso*, *criminoso*, etc. Dar verosimilitud a lo narrado: logrado mediante una situación geográfica y temporal precisa, «Miércoles de Ceniza de este presente año», «este año de...», «Caso sucedido el día de San Francisco», «Relación verísima», etc.). Y recalcar el tono moralizador de las composiciones («...es caso de grandísimo ejemplo»). Quedan todas estas funciones comprendidas en sus títulos, que aún no se disparan ni en su amplitud ni en su barroquismo.

Es interesante comprobar cómo, quizá sabedor de la calidad literaria mediana de este tipo de composiciones y lo que el público esperaba en realidad de ellas, los adjetivos que predominan en el título no hacen referencia al estilo de la composición sino tan sólo al contenido de la misma. Únicamente encontramos en un título el usual «Gracioso estilo».

El exordio funciona de la misma manera: énfasis repetitivo en la *captatio benevolentiae* y se recalca lo verídico, extraño y ejemplar del caso... El autor intenta dar alguna variedad a esta estructura: siete de las relaciones responden al recurso utilizado en estas composiciones de sustituir las musas por la divinidad (Cristo, Santos, Virgen...) alguno de éstos da comienzo poniendo especial atención en el destinatario de la invocación mediante sintagmas que ocupan el primer verso: «Movedor sin movimiento», «Arquitecto eternal», «Retor del Olimpo Asiento», «Celestial Santo Fray Diego», etc. Podemos recordar el «Soberano rey de gloria...» de Gaspar de Cintera, la «Emperadora del cielo...» de Álvaro de Flores, «Emperador de la gloria...» de Bartolomé de Flores. Todos estos ejemplos nos recuerdan cuán próxima está la estética de los diferentes autores y la influencia de la retórica de la predicación sobre todos ellos¹⁷.

El resto de los pliegos no prescinde de este apartado pero varía su concepción: algunos se convierten en reflexiones con funciones no muy diferentes a las que veíamos en los títulos: se alerta de la malicia de las mujeres, del pecado de la codicia... Destaca entre ellos por su variada estructura, el que contiene la *Relación muy verdadera... la qual trata de la vida de un clérigo en Argel...*¹⁸ de 1588, donde el exordio se sustituye por un requerimiento de un tal Belasco que pide al cautivo, Rodrigo de Ulloa, que, a modo de carta, le relate las penas que sufre en su cautiverio. La relación como tal comienza con esa respuesta. No olvidemos el vínculo existente, sobre todo en sus orígenes, entre el género epistolar y las relaciones de sucesos¹⁹. Asimismo, vemos de

¹⁷ M. C. García de Enterría, artículo citado, *supra*.

¹⁸ Pliego conservado en la Biblioteca de A. Rodríguez Mofino. Nº 102 del *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Impreso en Barcelona.

¹⁹ Véanse los trabajos publicados en *Relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. Actas del primer Coloquio Internacional, Universidad de Alcalá, 1996; P. Cátedra, *En los orígenes de las epístolas de relación*; V. García de la Fuente, *Relaciones de sucesos en forma de carta: estructura y lenguaje*; J. P. Etienvre, *Entre relación y carta: los avisos*.

alguna manera reflejado el tópico retórico de excusar la narración de la historia por el requerimiento de un conocido.

En algunos aparece también un intento de dignificar la obra o dar muestras de un dominio poético mediante metáforas fáciles o juegos de palabras conceptuosos. En otros, sin embargo, se aleja del tono poético para dar verosimilitud a lo relatado mediante un juego de distanciamiento del autor: «...y pues sola mi intención / es narrar lo sucedido...».

Por lo tanto cierta diversidad de registros aunque todos ellos respondan a estructuras repetidas y profusamente utilizadas.

En cuanto al desarrollo narrativo de las relaciones de Benito Carrasco, suele este autor comenzar situándonos geográficamente la historia. Los recursos poéticos empleados son muy pobres, y se trata de calificarla mediante adjetivos o aposiciones, para formar fácilmente el octosílabo: «En Toledo la imperial», «En Valladolid la rica», «En Daroca esa ciudad», «En Valencia la vistosa»... Consecuencia de lo que decimos y de la estructura predominantemente narrativa, de gran sencillez, es la presentación de los personajes, tan maniquea como la descripción de las pasiones que a continuación serán versificadas. Éstos, curiosamente masculinos en los pliegos cuyos temas se relacionan con el ansia de riquezas pero mayoritariamente femeninos cuando el motivo sexual envuelve la acción, responden a modelos del género repetitivos, pero muy cercanos al consumidor de este tipo de literatura: personajes modelos de honradez que viven cristianamente y su cristianismo debe ser no sólo interior sino también demostrado ante la sociedad –no olvidemos el papel que en la narración desempeña el pueblo, sobre todo en castigos en público...–; ricos mercaderes, venteros, prostitutas que tras una posible prueba divina o giro de la rueda de la Fortuna, responderán por su actitud egoísta; personajes propios del omnipresente ambiente de cautiverio: renegados, esclavos, moros conversos... Predominan, pues, personajes de dos de los temas más importantes de este siglo: el comercio y el mundo de la piratería asociado, siempre, con la heterodoxia religiosa, ya sea islamista o protestante.

De esta forma presentados los personajes se consiguen varias cosas: por un lado que la caída sea más ejemplar y por lo tanto la moraleja más aceptada, y por otro que la oposición entre el bueno y el malo cree un juego dramático que, aunque sencillo, conmueva expresivamente al lector-oidor de la relación.

La funcionalidad narrativa y el fin moralizador está por encima de toda la relación y los posibles logros en la construcción de la psicología de los personajes que hubiera supuesto un estudio de la actitud ante el mundo árabe, la presión del cautiverio, las tentaciones del demonio ante la adversa fortuna... se convierten en una funcional superficialidad.

Tras la esquemática presentación de los personajes se desarrolla de manera definitiva la narración. Aunque el final de la relación supone el restablecimiento del orden moral y social de una situación de ruptura en general, –sólo encontramos un caso donde el malhechor se sale con la suya– no hay únicamente en todas ellas un movimiento dramático ascendente. Esta evolución es variada como variada es su intensidad e interés. Hay relaciones donde sin perder la linealidad narrativa la curva dramática sube y

baja según se caiga o no en las tentaciones del demonio o se vuelva al catolicismo. Volvemos a destacar la *Relación muy verdadera ahora nuevamente sucedida, la cual trata de la vida que un clérigo pasó en Argel...*, donde tras el comienzo *in medias res* se nos sitúa la narración en un momento álgido de intensidad dramática. No tenemos por tanto, ni datos del personaje, ni antecedentes de la historia.

La temática de las relaciones de Benito Carrasco está dentro de los límites de este tipo de composiciones. El elemento religioso domina todas las historias y aunque no se exprese como tal, envuelve las acciones de los protagonistas. Una religión que se mueve dentro de los cauces contrarreformistas pero que saca a la luz una concepción religiosa más mágica y popular, donde se dan cita, junto a la argumentación más doctrinal, milagros, intercesiones, apariciones del demonio, y en la que toda una serie de elementos como imágenes, rosarios, crucifijos... materializan el sentir religioso del pueblo de finales del siglo XVI. Pero debemos decir que a diferencia de otras relaciones ya de esta época, lo que destaca en las de Carrasco, más que una idea de castigo, es el sentimiento de que el perdón de Dios está por encima de cualquier pecado.

Por lo demás, otros elementos propios de la religiosidad del XVI se repiten en estas relaciones, miedo al protestantismo, lucha contra el moro, etc.

El pecado de la codicia es el motivo que mueve el comportamiento de todos los protagonistas y el desencadenante de las acciones: deseo de riquezas que hará a nuestros protagonistas renegar de la fe, despreciar el Rosario, cruzar el océano arriesgando su vida y la de su familia...²⁰. En último término encontramos el tópico de la corrupción de la vida comercial y de la adquisición de riquezas, tan polémico todavía en esa época.

Responden a esta estructura una relación de 1594 que narra el milagro del glorioso santo fray Diego²¹ y el caso milagroso sucedido en la ciudad de Huesca, con un hombre que había hecho pacto con el demonio, de 1595²². Personajes tópicos cuya ansia de riquezas hace que se pierda todo lo ganado. Diversas pruebas en la pobreza y engaños de Lucifer que hacen de estas relaciones una acumulación de tentaciones. La narración, en ambos, es, como vemos, bastante inverosímil y dramáticamente repetitiva, únicamente destacar del segundo caso la manera de representar la caída ante el diablo, que parece en sí misma una parodia de las relaciones de sucesos. Éste le hace firmar una especie de contrato donde nuestro protagonista se compromete a renegar de Cristo.

Nos interesa recalcar dos pliegos que responden a esta temática pero que en su desarrollo encontramos intensificados elementos que caracterizan a nuestro autor. De

²⁰ «Son tópicos tradicionales de persona aquellas analogías que caracterizan al individuo como navegante [...] y, en segundo término, al navegante como avaro o codicioso que atraviesa el mar en busca de riquezas...» Antonio Azaustre, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 40. Estudia este tema también, Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Sarpe, 1985, cap. XV.

²¹ *Aquí se contiene un milagro notable que el glorioso santo fray Diego hizo... a una devota suya, en la ciudad de Lisboa*. [Barcelona: Pedro Malo, 1593]. Pliego conservado en la British Library. N° 91 del *Diccionario*.

²² Pliego conservado en la Biblioteca Universitaria de Gotinga. N° 96 del *Diccionario: Caso milagroso sucedido en la ciudad de Guesca ... que Jesu Christo ... obró con un hombre, que avia hecho pacto ... con el demonio*. [Valencia: Antonio Prat, 1595].

1593 es el *Criminoso y fiero caso... que trata de la diabólica invención que ciertos vaqueros hicieron para robar al ventero de la venta la torre, cuatro leguas de Gibraltar*²³. El título nos podría confundir a la hora de precisar el tono de este pliego, ya que no es tan tremendista como se nos presenta y quizá el cariz, dada la categoría del engaño y la moralina sobre la ignorancia de la gente ante las apariciones y creencias absurdas, parece incluso más simpático. No será ésta la única vez que veremos a un Carrasco burlón haciendo su guiño o advertencia particular sobre el sentir religioso del que tanto se aprovecha para escribir sus relaciones.

Dentro de la temática esencialmente religiosa, y relacionado también con el motivo de la codicia, está el pliego de 1595 que contiene un riguroso castigo a un «mal cristiano»²⁴, al que dedicó María Cruz García de Enterría un capítulo en su *Literaturas marginadas*²⁵. Interesa este pliego por la conjunción de varios elementos importantes en la poética de Benito Carrasco. Por un lado, es quizá el más tremendista, por lo menos en ningún otro caso encontramos un castigo tan atroz, el de la desmembración. Sin embargo, frente a éste, volvemos a ver a nuestro autor más crítico en el tema de las indulgencias, haciéndose eco, posiblemente, de una opinión extendida entre el pueblo²⁶. Por último, el talante del protagonista es diferente al de los otros, quizá su actitud persistente y más trabajada resulta más convincente al lector actual.

Por tanto, tono religioso propio de la sociedad contrarreformista, conjugando lo más milagrero y desmedido con lo sobriamente doctrinal; pero a su vez, ciertos elementos nuevos, entre satíricos y críticos, sobre aspectos de la religiosidad popular.

Mayor juego ofrece otro tipo de codicia: la sexual. No debemos olvidar lo ya constatado por Henry Ettinghausen sobre el papel determinante del sexo, asociado muchas veces también con el crimen, en este tipo de relaciones sensacionalistas²⁷. Éste mueve a los personajes de las historias más variadas cuyo tema se acerca más a lo folclórico y vital. La trama de éstas es más rica y responde a estructuras no tan moralizadoras. En alguna de estas relaciones volveremos a encontrar una de las notas más importantes de Benito Carrasco: el tono burlesco.

Responde a este motivo el pliego que contiene un milagro de San Diego, que obró a una devota suya en la ciudad de Lisboa²⁸. Aunque vemos muchos de los tópicos que se repiten con asiduidad en este tipo de composiciones, el ritmo narrativo está medianamente logrado, y la variedad de ambientes, los engaños, el contraste entre los personajes femeninos, cúmulo de bondad y resignación de la cristiana y la maldad de la luterana, dan cierto interés a esta obra. La acción dramática ascendente contrasta con la

²³ Pliego conservado en la Biblioteca Universitaria de Barcelona. No incluido en el *Diccionario*. Impreso en Zaragoza, por Lorenzo Robles en 1593.

²⁴ *Dicc.* n.º 97. Gotinga, Biblioteca Universitaria: *Caso horrible y espantoso sucedido a veinte y un días del mes de Março deste año de mil y quinientos y noventa y cinco...* [Barcelona, 1595].

²⁵ Madrid, Playor, 1983.

²⁶ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, pp. 207-209.

²⁷ Henry Ettinghausen, «Sexo y violencia: Noticias sensacionalistas en la prensa española del siglo XVII», *Edad de Oro*, XII, Madrid, 1993, pp. 95-107.

²⁸ *Aquí se contiene un milagro que el glorioso san Diego hizo a una devota suya.* [Sevilla: Benito Sánchez, 1594]. Pliego n.º 90 del *Diccionario*. Madrid, Biblioteca Nacional: R-9478.

situación de la cristiana, que, y es interesante la imagen, acaba siendo enterrada en una cueva en espera de su muerte, hasta que se produce el milagro. Al mismo tiempo, la estima de la protagonista entre el público del relato se alza al máximo nivel. Éxito seguro ya que se mezclan en la historia la codicia sexual, la misoginia y los celos.

Aunque de tema milagrero, destaca lo desenfadado de la trama de la siguiente relación²⁹. Una «dama altiva / muy desonesta y briosa / hermosa quanto laciva / laciva quanto hermosa...» no admite como pago de sus servicios un Rosario. Tras esta afrenta religiosa se desencadenan los sueños premonitorios, los milagros, conversiones, el perdón de la Virgen, de nuevo el engaño del demonio y el perdón tras el arrepentimiento. Al final ayuno, penitencia y muerte para redimir los pecados.

El tema sexual alcanza su mayor protagonismo en el *Caso gustosísimo y agradable sucedido en la ciudad de Toledo a una graciosa dama*, de 1594³⁰. Cuenta este pliego la historia de la violación de una dama por parte de su criado y de la venganza que ésta obró en él, entre otros personajes que intervienen en la narración³¹. La historia nos introduce en el mundo de la literatura de entretenimiento versificadora de relatos folclóricos o cuentos, más o menos graciosos. El relato tiene cierta soltura, y destaca como aliciente para los destinatarios de esta relación, las mañas de la mujer y la codicia, ahora sexual, que se respira en toda la relación y que hace que se mantenga la tensión dramática con las historias desencadenadas por la violación. Debido a este acto la narración tiene dos movimientos ascendentes, el primero creado por la violación y el último por la venganza. Tono cómico, entretenido sólo en apariencia ya que no se exploran los sentimientos de la mujer que, tratados de forma superficial, son únicamente formas de explotar la misoginia y de reforzar la trama de la narración.

El pliego impreso en 1594, que cuenta el caso del mercader genovés³², sitúa su acción dramática fuera de la Península y en su desarrollo intervienen más que el motivo sexual, los celos y las confusiones trágicas. Se vuelve más tremendista y lo religioso cede igualmente paso a lo folclórico. Este sentimiento de tragedia está minimizado mediante interrupciones premonitorias del autor: la ansiedad del público, como vemos, no sólo desde el mismo título sino a lo largo de toda la relación tiende a apaciguarse, aunque no cabe duda del sentido catártico de estos finales tan violentos³³. El dramatismo de la situación se intensifica, recurso repetido por Carrasco, mediante la irrupción de octavas, de mediana hechura, en este caso sobre lo mudable de la condición femenina.

El cautiverio es otro de los temas o contextos narrativos más utilizados por nuestro autor: se conjugan así, exotismo y fácil propaganda política y religiosa como reclamo suficiente para los compradores ávidos de historias entretenidas y más novelescas.

²⁹ *Aquí se da cuenta de la fuerza y virtud del Rozario...* [Valencia: Tomás Porrases, 1595]. Pliego nº 93 del *Diccionario*. Gotinga, Biblioteca Universitaria.

³⁰ Huesca: Julián Floret, 1594] Pliego conservado en la Biblioteca Universitaria de Gotinga y nº 95 del *Diccionario*.

³¹ H. Ettinghausen, *op. cit.* nos muestra más ejemplos de casos con el mismo final.

³² *Espantoso suceso que a un mercader ginovés sucedio...* [Antequera: Juan de Herrera, 1594]. Citado por García de Enterría «Más pliegos poéticos del siglo XVI», en *Studi Ispanici*, 1982, pp. 9-27. Conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander.

³³ H. Ettinghausen, *Sexo y violencia...*

Son varios los pliegos que sitúan su acción dramática en Berbería. Desde las peripecias de dos hermanos que se enamoran en el cautiverio³⁴ donde encontramos motivos básicos para atracción del público vulgar: el amor, en este caso transgredido, los enredos, la anagnórisis, la vida del cautiverio, el mundo moro, siempre más sensual, la misoginia... y como no, varios milagros con su moraleja; también historias donde el cautiverio sirve de pretexto para glorificar de alguna manera la capacidad de sacrificio de los verdaderos cristianos. Y así se demuestra en la relación de 1588 que cuenta la vida que un clérigo pasó en Argel³⁵. De este pliego ya hemos tratado a la hora de hablar de los exordios en las relaciones de Benito Carrasco. La narración en verso comienza contándonos, en primera persona, un intento de escapada del clérigo cautivo en Argel. Ahora las llamadas del narrador al lector-oidor se sustituyen por alusiones al amigo lector. El narrador, también protagonista, se detiene en los aspectos más crueles de la escapada, introduce asimismo personajes tópicos como la figura del renegado o el moro convertido e imágenes puntuales que intensifican y ejemplifican la crueldad del cautiverio y como veíamos en otra ocasión, da pie para dar más énfasis al sufrimiento del protagonista:

Y el que de mi se dolía
que me dava chico acote
un renegado que auia
al otro triste hazia
que repasasse el escote

Se mezcla en este pliego, casi como en ningún otro, la variedad de registros poéticos: en el comienzo de la narración, la versificación es dinámica, muy activa y pasional; en su desarrollo se introducen momentos donde este registro cambia, se aposenta y la disquisición doctrinal, manida por otro lado, hace su presencia en diálogos ordenados y desarrollados de manera más lógica y discursiva.

Aborda, asimismo, el tema del cautiverio una *Relación verísima de un poderosísimo milagro que la Virgen María del Valle hizo con un hombre natural de la ciudad de Sevilla*³⁶. La situación, muy de comedia de cautiverio, conjuga los elementos ya vistos en otras relaciones de este tipo: la anagnórisis, los personajes renegados, siempre gallegos..., pero destaca, sobre todo si comparamos esta relación con otras de diferentes autores pero de tema parecido, el trato favorable que se da a algunos de los personajes moros: destacan en ellos la sabiduría y la liberalidad.

Pliego donde el tono reposado, en el que no se dejan pasar enredos, encuentros, cartas engañosas y amores, dista mucho de la atmósfera que envuelve a las relaciones tremendistas en pliegos sueltos poéticos de finales del XVI y del XVII. Estas relaciones más literarias son generalmente las que tienen una mayor complejidad argumental. Son más interesantes y quizá menos triviales.

³⁴ *Aquí se contiene dos ogras maravillosas... del convertimiento de dos... renegados en Argel* [Logroño: Matías Mars, 1595]. Pliego nº 89 del *Diccionario*. Editado por Cátedra e Infantes en *Thomas Croft*.

³⁵ Pliego de la Biblioteca de Rodríguez Moñino. Nº 102 del *Diccionario*.

³⁶ Pliego de la Biblioteca Universitaria de Gotinga. Nº 103 del *Diccionario*. Impresas en Toledo.

Conjuga el cautiverio con el tema más moralizante del castigo por el pecado de la codicia el caso del hijo desobediente y renegado, de 1587³⁷ que nos ofrece su mayor acierto, dentro del gusto del autor por la variedad temática, en la incorporación del popularísimo, también en pliegos de cordel, motivo del juego. La misma historia se nos califica de cuento extraño. El tema del paso a Berbería se usa aquí como pretexto para incrementar el desarrollo dramático y expresar el castigo por el pecado de codicia, el asesinato de su padre, renegar de la fe, bigamia, etc. Motivos redundantes son los milagros, el sufrimiento placentero, el clímax temático recalcado mediante la inclusión de octavas. Insiste el autor en justificar lo verídico de lo narrado; pocas veces como aquí tan expresado, pocas veces también tan inverosímil.

Vuelve a resultar gratificante el cambio de registro poético comentado: el tono marcadamente narrativo, la variedad estrófica relacionada con diferentes tonos dramáticos y el reposo poético y sobriedad con que se tratan los versos de tipo doctrinal.

Relaciones éstas de cautiverio, cuya importancia cuantitativa dentro de las relaciones de sucesos en verso ya merecería un estudio aparte: nos muestran un mundo de fronteras no sólo religiosas sino también sociales morales y económicas muy profundas, que de alguna manera justifican la asfixiante atmósfera de cruzada que se respira en este tipo de relaciones, al igual que ocurrirá con las de tema protestante. Pero este tono, que se traduce, como decimos, en moralina religiosa y doctrinal, sufre un proceso de literaturización, patente en nuestro autor, en el que la historia gana en desenvoltura, dramatismo y variedad temática.

Citaremos, por último una *Premática real* sobre las valonas y cosas profanas³⁸, que parece adquirió cierta fama, la encontramos recogida en dos pliegos de este autor, y que es interesante porque nos vuelve a recalcar varias ideas que venimos repitiendo en esta comunicación: por un lado, el tono satírico y burlón de Benito Carrasco contra la siempre criticable ostentación de riquezas y por otro cierta gracia versificadora en la composición de esta «buena manda» del «rey justiciero».

3. He de concluir esta exposición con la idea clara de que son muchos los temas y elementos que nos hemos dejado en el tintero pero lo que en principio podía adivinarse como un análisis poco fructífero se nos ha descubierto como faceta de estudio amplia y necesaria dentro del complejo y apasionante mundo de las relaciones de sucesos en verso del Siglo de Oro. Este acercamiento a la obra de un autor olvidado nos ha demostrado hasta qué punto es capaz de abarcar, como buen representante de los autores del subgénero, todos los ámbitos posibles, casos y motivos, desde las formas más moralizadoras hasta historias «graciosas», literatura de entretenimiento, donde se dan cabida los ingredientes necesarios para su funcionamiento entre el público y en la que parece importar bien poco ya su primer fin noticiero, y sí otros elementos más relacionados con las exigencias del mercado editorial.

³⁷ *Caso admirable y espantoso ... que trata como un mal hijo fue desobediente a sus padres...* [Barcelona: Hubert Gotard, 1587]. Pliego de la Biblioteca Universitaria de Barcelona. Descrito en Catedra y Vaíllo, *Los pliegos poéticos...*

³⁸ Impresa en 1594, en Madrid por Guillermo Druy. Pliego 103 del *Diccionario*. Biblioteca de Rodríguez Moñino.

Sus pliegos, coherentes por tanto con unos modelos y finalidad que no siempre es literaria, responden al espíritu contrarreformista y aúnan, por un lado, la propaganda tanto religiosa como política y, por otro, las creencias más populares. Pero, junto a estas notas que engrosan las características condicionadas por el público vulgar, y por tanto, comunes a la mayoría de las relaciones de sucesos en verso, lo más importante, aparte del afán individualizador reflejado en un intento de variedad temática, estilística y estrófica, unos desarrollos narrativos a veces conseguidos y, en ocasiones, cierta soltura versificadora, es que se nos muestra un Benito Carrasco sutil, burlón y crítico con creencias y actitudes de ese mismo pueblo que oye, canta, compra y lee sus relaciones.

La figura de Carrasco, un elemento más dentro de la proliferación de este tipo de autores a partir de los años 70 del siglo XVI, demuestra, en último término, que la creación del autor popular, aunque responde a motivos sociales y literarios muy diversos, significa la consolidación del subgénero al que pertenece entre sus lectores.

HACIA UNA NUEVA EDICIÓN CRÍTICA DE LA LOZANA ANDALUZA (II)

Jacques Joset
Université de Liège

El comentario literal de textos clásicos sigue deparando muchas y gratas sorpresas, por más obsoleto que aparezca a los ojos de los partidarios de metodologías más ambiciosas y actuales. La verdad es que la actualidad del comentario literal es permanente: el respeto por el rigor y precisión de la glosa filológica, gramatical y semántica es y siempre será uno de los criterios básicos de validación de un método de aproximación al texto literario.

En la fase de la historia de la edición de textos que nos toca vivir, las aportaciones del comentario literal dependen de varios parámetros materiales tales como:

- la fiabilidad filológica del texto por comentar que, acabamos de verlo, en el caso de *La Lozana andaluza*, deja bastante que desear si el comentarista no se da el trabajo de replantearse toda la problemática editorial;
- la calidad y cantidad de las glosas literales sistemáticas ya existentes. Por lo que respecta a *La Lozana* se reducen a dos ediciones abundantemente comentadas (la de Bruno Damiani y Giovanni Allegra y la de Claude Allaigre)¹, a los preciosos apuntes filológicos de Francesco A. Ugolini y a una larga reseña de Margherita Morreale².

¹ Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana andaluza*, ed. crítica de Bruno M. Damiani y Giovanni Allegra, Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, 1975; *Retrato de la Lozana andaluza*, ed. de Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 1985. No incluimos en esta categoría la ed. de Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1969, por estar poco desarrolladas las notas de pie de páginas: en general vuelven a encontrarse completadas (y a veces corregidas) en la edición erudita de 1975, a la que remitiremos para facilitar la ubicación de las citas de la obra.

² Francesco A. Ugolini, «Nuovi dati intorno alla biografia de Francisco Delicado desunti da una sconosciuta operetta», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia*,

– la calidad y cantidad de los instrumentos de trabajo (diccionarios, gramáticas históricas, monografías históricas, ...) que, como veremos, a veces hubieran podido ser mejor utilizados.

Por otra parte, las herramientas del filólogo y el comentario de un texto determinado se encuentran en una clase de relación recíproca: si aquéllas ayudan en la elaboración de éste, éste puede mejorar las primeras.

Es así como –y ésta fue nuestra primera sorpresa– una atención constante a los problemas léxicos de *La Lozana* nos ha permitido aclarar con luz nueva la historia de no pocas palabras españolas. Margherita Morreale había observado que la lengua de Delicado mezcla varias capas cronológicas, arcaísmos y latinismos «cuya documentación nos sorprende por temprana»³. Otros estratos lingüísticos aparecen documentados por primera vez en castellano con muchos años –y a veces siglos– de anterioridad con respecto a lo afirmado en los diccionarios al uso. Pese a que nuestro texto figurase entre los citados por J. Corominas y J.A. Pascual en el diccionario etimológico de referencia obligada, su consulta no fue sistemática⁴. De haberlo hecho, muchas entradas hubieran llevado otra fecha de primera documentación. Entresacaremos algunos ejemplos de los muchos que han ido acumulándose en el transcurso de la investigación.

La forma femenina *gresca*, ‘compañía alegre’, no aparece, según el *DCECH*, III, 206b, antes del principio del siglo XVII. Delicado (mam. XXVI, p. 222) la empleó por lo menos tres cuartos de siglo antes.

La palabra *mula* para designar cierto calzado, tomada del francés *mule*, no aparecería en español antes de 1591, según Corominas-Pascual (*DCECH*, IV, 186a). Sin embargo está en *La Lozana* (mam. XXXII, p. 250).

Guarnacha, ‘garnacha’, vino dulce de Liguria, no pertenecería a la lengua del siglo XVI, según el *DCECH*, III, 101b, que no lo registra antes de Cervantes (en *El licenciado Vidriera*, 1613). No obstante, se documenta en el mam. XLII del *Retrato* (p. 305), donde debía de ser un italianismo de muy reciente introducción. Igual estatuto ha de tener *pistar*, ‘machacar’ (mam. LIX, p. 394), que el *DCECH*, IV, 566a, no registra antes de 1623.

De la expresión *dar mazculillo*, que se refiere al juego de niños que consiste en coger a uno dando golpes en el trasero, el *DCECH*, III, 873a, no encuentra ejemplos anteriores a Lope de Vega. En el mam. XLVIII (p. 333), *dar de mazculillo* podría ser errata de la edición original del *Retrato*, o bien representar una pronunciación sonora.

El verbo *frutar*, ‘fructificar’ (mam. LIV, p. 359) no se documentaría antes de 1640, según Corominas-Pascual (*DCECH*, II, 976b), y sería de origen murciano. Hay que envejecerlo de más de un siglo y ampliar el área de origen a Andalucía.

12, 1974-1975, pp. 445-617; Margherita Morreale, «‘Bisoño de frojolón’: a propósito de una reciente edición de *La Lozana andaluza*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 55, 1971, pp. 323-341.

³ Morreale, *art. cit.*, p. 335. Un ejemplo de arcaísmo sistemáticamente eliminado de todas las ediciones modernas de *La Lozana es actos* (mam. XLVII, p. 325), modernizado en *aptos* cuando la confusión gráfica es antigua («acta e bien formada, clara e bien çetera», *Libro de buen amor*, 324b, ed. J. Joset, Madrid, Taurus, 1990, p. 193; véase la nota correspondiente p. 192).

⁴ J. Corominas y J.A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, 6 vols. Abreviaremos en el texto con las siglas *DCECH*.

La aparición del cultismo *colirio* (mam. LIX, p. 394) entraña un reajuste cronológico más leve: el *DCECH*, II, 137b, da la fecha de 1555. Pero la ocurrencia de *manantío*, 'manantial' (mam. LIX, p. 389) envejece la palabra de tres siglos: el *DCECH*, III, 795a, no registra su aparición antes de una edición del siglo XIX del diccionario académico.

Ciñéndonos ahora al problema complejo de la tipología de la lengua —quizá sea mejor emplear un plural— de *La Lozana andaluza*, no podemos menos que ratificar la opinión de Margherita Morreale según la que «el habla de Delicado pertenece en parte al idioma híbrido que se estaba formando (como hoy se va fraguando el *espanGLISH*)»⁵. Pero será preciso aquilatar mejor los componentes para alcanzar la estructura y grado de estabilización de este idioma *in fieri* que no llegó a prosperar por razones históricas obvias.

Los comentarios al texto se han esforzado meritoriamente por registrar cuantos italianismos hay en él. Es probable que todavía falte alguna que otra entrada en el repertorio. Así *garrafeta* (mam. LVII, p. 381) no ha sido tomado en cuenta por el *DCECH*, III, 107b, en la discusión sobre la etimología y fecha de aparición de la palabra. Esta ocurrencia anticipa de unos treinta años la propuesta por Corominas-Pascual, y zanja la cuestión del origen en favor del italiano *caraffa*⁶.

Preferimos ahora llamar la atención sobre los «pecados» de más de los anotadores de *La Lozana* y sobre los casos donde la prudencia se impone a la hora de decidir el origen de un lexema. Así Damiani-Allegra (p. 283, n. 1) y Allaigre (p. 358, n. 1) afirman que *baratería* es italianismo, mientras bien podría ser palabra genuinamente castellana: *barato*, 'fraude' y *baratero*, 'tramposo', se empleaban en la Edad Media (*DCECH*, I, 502a). La palabra italiana homófona hubiera venido a reforzar su uso en el castellano de Delicado.

Mercadante (mam. XXXIV), italianismo según Damiani-Allegra (p. 289, n. 4) es un derivado muy español (*DCECH*, IV, 48b) y el origen de *bernia*, 'especie de capa pobre' (mam. LIII), tampoco es italiano como afirman Damiani-Allegra (p. 351, n. 8) y Ugolini (*art. cit.*, p. 584), sino hispánico (*DCECH*, I, 569-570). En cuanto a *¡Hora sus!* (mam. LVII), forma antigua de la interyección *¡sus!*, no necesita intermediario italiano alguno (*orsù*), como sugieren Damiani-Allegra (p. 382, n. 20).

Ugolini (*art. cit.*, p. 592) entiende que *abracijo* (mam. LVII) es verbo, derivado del italiano dialectal *abbracciare*, *bracciare*. La sintaxis pide que sea el sustantivo *abracijo* documentado en castellano desde 1356 (*DCECH*, I, 657a). *Expremir* (mam. LXV), variante de *exprimir*, en el sentido de 'expresar', ya se encuentra en autores castellanos del siglo XV (*DCECH*, II, 827b): Delicado lo llevó consigo desde España prescindiendo del influjo italiano (Damiani-Allegra, p. 414, n. 6).

Tampoco *quietar*, 'sosegar' (mam. LXVI), es italianismo (Damiani-Allegra, p. 416, n. 8), sino cultismo documentado en castellano desde el segundo cuarto del siglo XV (*DCECH*, IV, 709a).

⁵ Morreale, *art. cit.*, p. 335.

⁶ Ugolini, *art. cit.*, p. 593.

Cerramos este reducido botón de muestras con el verbo *realegrar*, cuyo prefijo es intensivo conforme a un proceso de composición del castellano y no debe nada al italiano *rallegrare* (Damiani-Allegra, p. 421, n. 5).

Por supuesto, nada de lo anterior deslucen el barniz italianizante de la lengua de Delicado, pero en cambio permite precisar el concepto de «lengua española muy clarísima» en la que el autor presume haber escrito su *Retrato*. También podrá ayudar algo en la reconstrucción del idioma híbrido de los españoles ubicados en la Italia de la primera mitad del Quinientos.

Los lectores de un comentario literal esperan sobre todo una red de descodificaciones que les sirva para levantar el túpido velo de las opacidades semánticas. Importantes en este sentido han sido los trabajos de nuestros antecesores y notablemente de los autores de ediciones comentadas. Sin embargo, mucho queda por hacer: una y otra vez los anotadores confiesan su perplejidad que, en más de un caso, seguimos compartiendo. Pero vale la pena retomar el camino abierto por ellos con el propósito de verificar sus hipótesis interpretativas. La pequeña muestra de puntualizaciones, rectificaciones y nuevas propuestas que viene a continuación, quizás ilustre un principio metodológico fundamental en el estudio de un texto como *La Lozana*: antes de soltar nuestra imaginación semántica, tendremos que trabajar con el cedazo fino del rigor filológico siempre y cuando pueda ser utilizado.

Al editar «¡Ojo a Dios [*a Dios* en dos palabras], señora Lozana!», Allaire (p. 305, n. 10) encuentra sorprendente este modo de saludar de Germán y propone una interpretación rebuscada sin relación con la situación del mamotreto XXVI. Rechaza la lectura «¡Ojo! Adiós [*Adiós* en una palabra], señora Lozana», porque no cree «que se empleara *adiós*, ni siquiera en el siglo XVI, al principio de un encuentro sino, como hoy, para despedirse». Descartando el hecho de que lo último no es cierto, *adiós* al principio de un encuentro se lee en la misma *Lozana*: «Adiós, zarpilla», dice un escudero saludando a Rampín (mam. XXXIV, p. 260).

Al principio del mamotreto XXVIII, un portugués chapurrea el castellano dirigiéndose a Lozana: «Señora, si rapa la gracia de Deus, só vuestro», réplica que Damiani-Allegra puntúa: «Señora, sí ¡Rapá! la gracia de Deus...» (p. 225)⁷, con un comentario que no corresponde a dicha puntuación: «El portugués vanidoso se ofrece a la Lozana: 'Robad la gracia de Dios, soy vuestro'. Allaire (p. 307, n. 3) no toma en cuenta las equivocaciones lingüísticas del portugués y aunque puntúa correctamente, entiende que «robar la gracia de Dios» es «una condición que pone el portugués para ser servidor de Lozana»... lo que no explica nada. La verdad es que el portugués está pateando el español y quiere decir: «si vuestra merced da por la gracia de Dios, soy vuestro». Se inventa una expresión cómica por yuxtaposición de *rapar*, 'robar' y de la fórmula empleada para pedir limosna *dar por (la gracia de) Dios*, recurrente en el Arcipreste de Hita (cc. 1650-1660). El portugués quiere acostarse gratuitamente con Lozana: de ahí la reacción indignada de ésta: «Pagá si queréis, que no hay coño de balde».

La imaginación lingüística tiene que ser refrenada al examinar un texto como *La*

⁷ La misma puntuación ya en la ed. Damiani, 1969, p. 126.

Lozana que tanto la solicita. Así en la frase: «Todo su hecho es palabras y hamamuxerías» (mam. XXX, p. 238), Allaire (p. 319, n. 2) propone una etimología falsamente turca (*mamamuchi / mamamuche* o **hamamuche* > **hamamuxe* > *hamamuxería*) y un sentido ('bufonadas') un tanto disparatados, cuando la solución es a la vez más sencilla y sugerente. Se trata de un deverbial fantasioso de *mamar* > *mamujar* > (*a*)*mamuxería*, que se apoya en formas documentadas, con el significado de 'promesas no cumplidas, palabras vacías', con, quizá, un efecto onomatopéyico de 'blablabla'. En el contexto del *Retrato*, la evocación de las «mamas» de las «mujeres» no sorprende a nadie.

Una frase del discurso final de la Salamanca del mam. XXXII seguía siendo opaca por falta de reconocimiento de la palabra *minuta* en «El despachar de las buldas lo pagará todo, o qualque minuta» (p. 257)⁸. *Minuta* es variante de *minuza*, *minucia*, especie de diezmo eclesiástico cuya definición se encuentra en Covarrubias, s.v. *minucias*: «Cierta género de décima en los frutos, que por ser poca cosa ordinariamente se cuenta por pie de altar, y en esto cada obispado guarda su costumbre y sus constituciones sinodales»⁹. Las glosas de Ugolini, 'borrador' (p. 550) y Allaire (p. 335, n. 18), 'honorarios de los notarios' o 'de las prostitutas y rufianes', no encajan en el contexto que alude claramente a la corrupción eclesiástica y al comercio de las bulas denunciados por todos los reformadores del tiempo.

Despidiéndose de Rampín en el mam. XXXV, dice Lozana: «[...] me hallaréis en casa de la señora del solacio» (p. 266). Damiani-Allegra interpretan curiosamente 'la señora del solarium' (p. 266, n. 8) con la aprobación acrítica de Allaire (p. 344, n. 7). Pero en nuestro texto, *solacio* siempre equivale a 'solaz' [«no avrá menester otro solacio», mam. XXXV, p. 270]. Esta caracterización basta para que Rampín identifique a dicha señora. Quizá se puede entender también 'la señora que está tomando solaz, que está entreteniéndose'.

Un problema a veces peliagudo de *La Lozana* es el de la interpretación de los nombres propios en el que, nos lo tememos, algunos comentaristas se fueron por las nubes. Examinemos un par de ejemplos.

Un personaje del mam. XXXVIII se llama *Milio*, nombre que Allaire (p. 360, n. 11) asimila al castellano 'mijo' (lat. *milium*), lo que le obliga a mil ingeniosidades semánticas para dar un sentido al antropónimo. Por supuesto, se trata de una grafía castellana por el italiano *miglio*, 'milla', o *meglio*, 'mejor': el nombre del personaje se relaciona con lo que dice Lozana: «vuestra merced es el que mucho hizo», entendido por antífrasis: '*Milio*, el que tiene el pene como una milla (o que lo tiene mejor), ha tenido muchas relaciones sexuales', pero en realidad es virgen o impotente como los demás personajes masculinos del mamotreto¹⁰.

Otro caso es el de *Jaqueta* (mam. LV, p. 369), nombre de un hombre, Coridón,

⁸ *despacher* en la ed. Damiani-Allegra es una de la muchísimas erratas de esa edición.

⁹ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, 1943, p. 806a.

¹⁰ No es de excluir que, además de lo dicho, *Milio* sea un calco semántico del *Centurio* celestinesco en una relación numérica de 1000 a 100.

disfrazado de mujer. Allaire (p. 438, n. 25)¹¹ lo relaciona con la tartamudez fingida aconsejada por Lozana para resolver su problema amoroso mediante una treta. La cadena semántica propuesta es complicada y está sin documentar: *Jaqueta* < *Jacob* («supplantator vel calcaneus aut planta, id est vestigium», *apud* Covarrubias, s.v. *Jacob*) > *supplanto* ('estropear palabras'). Covarrubias da la clave del nombre al asociar *jaqueta* con *jaco*: «Vestido ... muy grosero y tosco, de una tela que traían de Sicilia, de lana de cabras, despedía el agua y abrigaba... De *Jaco* se dijo *jaqueta*, sayo corto abierto por los lados» (*Tesoro*, p. 710a). Es, pues, sencillamente un nombre apropiadísimo para una villana italiana. Por lo demás, no excluimos juegos de palabras suplementarios con *jaqueca*, dolor de cabeza que vuelve a uno «loco», y con *jaque*, 'rufián' en germanía, ambos conceptos que funcionan en el episodio de Coridón-Jaqueta¹².

Antes de decidir que un lexema opaco es una invención jocosa de Delicado, hace falta agotar todos los recursos de la lexicografía clásica. Así Damiani-Allegra (p. 322, n. 2) y Allaire (p. 394, n. 3) afirman que cierta «yerva canilla» (mam. XLVI, p. 322) es fantástica, que no existe sino en la imaginación de Lozana. Pero se equivocan de etimología al derivar *canilla* de *caña*, cuando procede en realidad del lat. *canus*. La *yerva canilla* sería, pues, en nuestra opinión lo mismo que la *uva canilla* o 'uva de gato', o sea cierta clase de hierba crasulácea (*DCECH*, I, 809a). El propio texto de *La Lozana* precisa que la hierba en cuestión «nace en los tejados». Lozana, quien quiere deshacerse de una vieja inoportuna le manda coger «la yerva canilla» no porque fuera inexistente, sino porque piensa que la vieja, por serlo, no subiría a un tejado. Sin embargo, en este punto no es de descartar la sugerencia de Allaire que relaciona la *yerva canilla* con la expresión «irse uno de canilla» o «como una canilla» por 'padecer diarrea' por el entorno escatológico del cuento de la vieja.

Una mejor atención a los contenidos culturales y a las propias sugerencias del texto permitirían evitar interpretaciones dudosas. La expresión «el solícito elemento Mercurio» (mam. XLVII, p. 326) no remite al azogue sino al 'aire', a «este tan fuerte elemento aéreo», como reza el texto a renglón seguido. Los comentaristas, al parecer, olvidaron que Mercurio era el veloz mensajero de los dioses, como tal asociado al viento. Por lo tanto *solícito* tiene el significado normal y corriente en castellano de 'diligente'. No es ningún italianismo (*sollicito*, 'inquieto, trémulo', para Damiani-Allegra, p. 326, n. 10), ni tampoco una bisemia italoespañola (Allaire, p. 397, n. 3). En cambio, sí es italianismo el insulto *puta refata* (mam. LIII, p. 351), pero el calco de *rifatta* significa aquí 'advenediza', no 'rehecha' ni 'honrada' como entienden Damiani-Allegra (p. 351, n. 7). Al no verificar la glosa de los editores anteriores, Allaire (p. 421, n. 4) confiesa que no entiende el insulto.

En la frase «en esta tierra no se toma sabor ni en el comer ni en el hodor» (mam.

¹¹ Y antes en *Sémantique et littérature: le «Retrato de la Lozana andaluza» de Francisco Delicado*, Grenoble, 1980, pp. 240-243.

¹² Además *Jaqueta* era nombre real de mujer de condición social modesta. Así aparece una «Jaquette», criada, en un documento de Dijon de 1533 (*apud* Jacques Rossiaud, *La prostitution médiévale*, París, Flammarion, 1988, p. 241, n. 24).

LIII, p. 353), *odor*, escrito con *h-* en la edición original, es hipercultismo (lat. cl. *odor*) o italianismo (*odore*) por 'olor'. Por lo tanto, la posibilidad de un juego con *hoder* (Allaigre, p. 422, n. 9) parece remota. Sin embargo, el editor francés daba en el blanco al mencionar como de pasada la base proverbial del dicho: *al sabor y no al olor*, que figura en *Celestina*, V. La consulta del *Vocabulario* de Correas le hubiera quitado las últimas dudas: «Al sabor y no al olor. Dice esto quien güele buenas viandas, escogiendo más hallarse a comellas que a olellas desde lejos. 'Más quisiera estar al sabor que al olor'»¹³.

Comentando la comparación de Rampín con un *enforro de almiherez*, o sea 'funda de almirez' (mam. LVI, p. 374) en boca de un galán, Damiani-Allegra (p. 374, n. 9) escriben que alude a la «elegancia» del criado de Rampín, quien, a la verdad, no tiene ninguna. Por otra parte son del todo superfluas las disquisiciones de Allaigre (p. 440, n. 4) sobre el interior y el exterior del mortero, ya que «la única acepción antigua en el sustantivo [*enforro*] es 'vainas' o 'funda'» (DCECH, II, 934b), lo que descarta también la traducción de Ugolini, 'fondo lucido di un mortaio' (*art. cit.*, p. 590). La comparación hace burla obviamente del traje de Rampín, una «librea...fantástica», como dice el texto a renglón seguido.

Una visión apriorística del sentido de un pasaje puede perturbar la comprensión de una frase relativamente clara. Lo que dice Lozana a un galán: «Hazé quanto quisiéredes, que a las manos me vernés» (mam. LVII, p. 378), ha de entenderse 'de todas formas os reñiré', conforme al sentido normal de la expresión registrada por los lexicógrafos antiguos: «Venir a las manos es reñir» (Covarrubias, *Tesoro*, s.v. *venir*, p. 1000a), «El me vendrá a las manos. Algún día me vendrá a las manos. Esperanza que habrá ocasión de desquite y venganza» (Correas 617a). A todas luces, Allaigre (p. 70) entiende mal ya que completa la frase con un «si queréis éxito» callado según él. Su error se origina probablemente en el hecho de que quiere imponer a todo precio un sentido sexual a la expresión *poner bemol* que aparece en la frase anterior. *Poner bemol* no significa ni más ni menos que 'poner una nota para acompañar un canto' o 'suavizarlo', jamás 'concertar la unión de la dama y del galán'. Ésta podría ser una ilustración ejemplar del mayor peligro que acecha al comentarista de *La Lozana*: añadir dobles sentidos a un texto repleto de juegos de palabras sexuales y connotaciones jocosas. Así *bueitres*, 'buitres' (mam. LX, p. 395), era la forma corriente de la palabra, la que figura todavía en el *Tesoro* de Covarrubias. No se trata de ninguna manera de una «deformación...por efecto cómico» (Damiani-Allegra, p. 395, n. 2).

Sin embargo siempre puede escapársele el alcance algo sacrílego de un discurso a quien más ha buscado irreverencias en la obra de Delicado. En el mam. LXII dice un médico: «[...] más excelente [es] el miembro del ojo que no el dedo del pie, y mayor milagro hizo Dios en la cara del ombre o de la muger que no en todo el ombre ni en todo el mundo» (p. 403). Allaigre descodifica acertadamente las connotaciones sexuales del *miembro del ojo*. Pero hay más: el médico de *La Lozana* las integra en una

¹³ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Burdeos, 1967, p. 38a.

doctrina burlesca que remeda paródicamente la conocida comparación de san Pablo (*I Cor.*, XII, 12-30) entre los miembros del cuerpo y el *corpus Cristi*.

Numerosos también son los casos en que podemos confirmar y precisar con argumentos nuevos interpretaciones de nuestros antecesores. Si se leen en primer grado, las palabras de Lozana a Pelegrina son bastante absurdas: «podría ser que los españoles por do van sienbran, que veynte años ha que nos los tenés allá por essa Lonbardía» (mam. LXIII, p. 407). Pelegrina, oriunda de la Marca («sois de la Marca»), al nordeste de Roma, no puede serlo al mismo tiempo de Lombardía. Con mucha sagacidad, Allaire (p. 468, n. 8) relaciona esa Lombardía con la geografía burlesca de *La Lozana*: es la región corporal de los lomos (lat. *lumbus*). La frase significa, pues, 'hace veinte años que vuestros lomos llevan a los españoles'. A las formas dialectales de *lomos* aducidas por Allaire, podríamos agregar las palabras asturianas *llombarda* y *llombardada*, pero sobre todo que *lombarda* es variante de 'bombarda' (*DCECH*, III, 690b), pieza de artillería que, en el *Retrato*, tiene connotación sexual (véase en el mismo mamotreto *sueltan su artillería*). *Esa Lombardía* es, pues, esta parte del cuerpo de Pelegrina donde los españoles vienen a disparar.

De más peso son algunas rectificaciones que tocan expresiones que se han considerado como claves para una interpretación global de la obra. Se sabe que Allaire (pp. 140-143)¹⁴ lee el símbolo y grabado del «nudo de Salomón» como una especie de «mise en abîme» de los procesos de composición y significados básicos del *Retrato*. En la edición original, al lado de la frase, pronunciada por Lozana, «si veo la Paz [...], la enbiaré atada con este ñudo de Salamón» (mam. LXVI, p. 418)¹⁵, se reproduce el dibujo de dicho nudo enmarcado por las letras «O PAZ», que pueden leerse sea como una exclamación, sea como un acertijo (*alpha* y *omega* del alfabeto griego, *A* y *Z* del latino, más la *P* de los crismones). Se trata de un amuleto antiguo para traer la buena fortuna¹⁶, una especie de nudo gordiano (Damiani-Allegra, p. 418, n. 16), imposible de desatar, que viene a simbolizar la paz deseada en esta su última voluntad de Lozana. La larga y un tanto confusa explicación de Allaire no resiste el examen crítico ya que se fundamenta en la asimilación del nudo con la estrella, sello o sígilo de Salomón que son símbolos diferentes. En los *Ragionamenti*, Aretino describe la pintura de «il nodo di Salomone di viole mammole ['especie de violetas de pétalos grandes']»¹⁷, con referencia a la forma crucífera, como en el grabado de *La Lozana*, pero sin conexión con la estrella de cinco puntas o *pentalfa*. Delicado acude, pues, a una imagen tomada del esoterismo cristiano para significar lo que no se puede desatar: la paz de Cristo.

Estas y otras menudencias no serían más que eso, menudencias, si nouviésemos la impresión de que su acumulación a lo largo de un comentario literal sistemático pudiera reorientar hacia otras direcciones las lecturas de *La Lozana* propuestas hasta hoy,

¹⁴ Y antes en *Sémantique et littérature.*, pp. 276-282.

¹⁵ En la ed. Damiani-Allegra: *Salomón*, con modernización abusiva.

¹⁶ Ronald E. Surtz, «Texto e imagen en el *Retrato de la Lozana andaluza*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, 1992, p. 172, n. 10.

¹⁷ Pietro Aretino, *Ragionamenti. Sei giornate*, Roma, Tascabili Economici Newton, 1993, p. 34.

con todos sus méritos y aciertos, que son muchos, pero también con sus carencias, confesadas o no, y exageraciones.

Asimismo una atención renovada a los *realia*, desechados con tanta acrimonia por Claude Allaire, aquilataría mejor el antaño tan ensalzado –y vituperado– «realismo» del *Retrato*. Una lectura de la obra a la luz de la nueva historia, por ejemplo del libro de Jacques Rossiaud sobre *La prostitution médiévale*, abre horizontes insospechados sobre la situación de nuestro texto en la literatura prostibularia.

Urgar en los instrumentos de trabajo del hispanista ayuda a precisar puntos polémicos de historia literaria tales como la definición del género *comedia* como *retrato* que nadie, que sepamos, ha tomado en cuenta, a pesar de encontrarse en Covarrubias, o bien el acatamiento de los dictámenes de Nebrija por Delicado, autoproclamado discípulo del humanista, él mismo, pues, humanista, pero humanista hispanoitaliano. No en vano acabamos de mencionar al Aretino: el comentario literal de *La Lozana* deja vislumbrar una cultura efímera que importa resucitar para desenmarañar partes del texto todavía opacas u opacadas por glosas descontextualizadas.

Por falta de espacio, sólo evocaremos los problemas planteados por la cronología interna (diégesis) y externa (fechas de las varias redacciones y de publicación) cuyas soluciones, lo sospechamos, pudieran darse en el propio texto, pero, a veces, fuera de los lugares ya trillados por la crítica.

En fin no olvidaremos aprovechar los mayores aportes de la investigación reciente sobre *La Lozana* como obra de lenguaje, de juego con los múltiples estratos de la lengua. Rectificarlos, enmendarlos, podarlos o abultarlos no significa rebajar el nivel del «plaisir du texte». Todo lo contrario...el rigor filológico no va reñido con el deseo de saborear mejor las «vanidades» del vicario andaluz.

ESPECTACULARIDAD DEL TEATRO DE LOPE DE VEGA: EL APARATO DIDASCÁLICO EN LA *BATALLA DEL HONOR*

Teresa J. Kirschner
Simon Fraser University

Dentro del continuado debate sobre la importancia de la puesta en escena en el teatro popular español del Siglo XVII, y mediante el análisis del aparato didascálico en *La batalla del honor* de Lope de Vega, tengo como intención mostrar la marcada teatralidad de la comedia lopesca. A partir de las acotaciones explícitas en el autógrafo (fechado por el mismo Lope en Madrid a 18 de abril de 1608) y de las que se hallan en la primera edición de 1615 en la *Parte VI*, junto con la ayuda de las didascalias implícitas soterradas en el texto dialogado, examinaré el impacto de los signos visuales y acústicos en la estructura total de la pieza. Además, con la comparación entre las acotaciones del autógrafo (citado como *BH Ms.*) y las de la *Parte VI* (citada como *BH*) determinaré si la versión impresa mantiene, aumenta o reduce la espectacularidad inicial del autógrafo. Para facilitar el acceso a las citas del diálogo, usaré la edición de Spaulding (citada como *Spaul.*) en la que los versos están numerados.

La batalla del honor es una comedia que gira alrededor de la representación de conceptos y sentimientos tales como honor y poder, deseo y lealtad, amor y celos que, por lo abstractos y/o por lo interiorizados, son difíciles de corporeizar en el tablado. No es, pues, una comedia de «aparato» que necesite de complicadas tramoyas o de un complejo montaje. A pesar de ello, Lope logra proyectar estos «sentimientos escondidos del alma», como los llama Cervantes, mediante un entretendido de tretas, fingimientos y alucinaciones cuya puesta en escena queda reflejada, en su forma autógrafa, en 76 acotaciones (16 en el primer acto, 28 en el segundo y 32 en el tercero) que la edición de la *Parte VI* reduce a un total de 70 marcas explícitas con 14 en el acto primero y con 34

y 22 respectivamente en los otros dos. A la disminución en la versión impresa de un 8.5% de las acotaciones escénicas, hay que añadir el agravante de que cada una de ellas ha sido modificada de una forma más o menos substancial. Pero por encima de consideraciones únicamente de orden numérico, pasaré seguidamente a discutir en detalle aquellas didascalias¹ que, por su peso, afectan la textura misma de la pieza.

Acto I

La comedia se abre con la entrada del «**Rey de Francia, dos músicos, y Enrique, privado suyo**» (*BH Ms. I*, Fol. [1r]). Es de noche. El Rey (transposición, según parece, de Pedro el Cruel [Ziomek ed., 10]), «recién heredado y mozo» (*Spaul. v.6*), está rondando la casa de Carlos, su Almirante, porque se ha enamorado locamente de la esposa de éste, Blanca.

«**Queriendo cantar los músicos, entre el Almirante de Francia, con dos criados, Leonelo y Dionís**» (*BH Ms. I*, Fol. 2v), dice al poco la siguiente didascalia explícita del manuscrito. Pero la acotación correspondiente de la *Parte* omite la referencia a los músicos al indicar sólo: «Salen embozados el Almirante, y Leonelo y Dionisio, criados» (*BH*, Fol.2r). Al no tocar los músicos según esta enmienda, se borra el referente primero en la conversación entre el Almirante y el Rey, cuando este último, para excusarse de sus acciones poco honorables, se escuda en la opinión poco convincente de «que dar música no es cosa / de importancia» (*Spaul. vv. 206-207*) y luego, cuando Carlos, bajo su encarnación de aguacil, le replica que está por romper los «instrumentos» (*Spaul. v. 211*).

En efecto, en esta primera confrontación y para eludir la mutua humillación, el Almirante se hace pasar por «la justicia» (*Spaul. v.140*) mientras que el Rey pretende ser el «almirante» (*Spaul. v.217*). Mas este pretendido equívoco no lo es tal porque el Almirante ha reconocido al Rey y el Rey a su vez al Almirante. Carlos sabe que el Rey está rondando a Blanca, de ahí que estuviera al acecho de su propia puerta. El Rey sabe que Carlos está avisado, de ahí que tenga que retirarse. Por otra parte, Blanca sabe de la angustia de Carlos, quien cada vez está más y más torturado por su propias dudas y celos, a pesar de que en su fuero interno sabe que Blanca le ama y le es absolutamente fiel. La tragedia de ambos reside en su propio sentido del honor y orgullo de estirpe, y en el auténtico peligro que presenta un rey desmandado en su pasión sexual.

El cuadro siguiente tiene por lo tanto una gran fuerza dramática. Carlos entra y se desliza en su propia casa secretamente cual traidor. Rompe la confianza y sosiego que tienen que imperar en un amor correspondido y recíproco como es el suyo y el de Blanca al entrar furtivamente en la cámara conyugal, el espacio privado que sólo pertenece a ambos y donde Blanca le está esperando, acompañada de su cuñada, amiga y confidente, Estela. Esta tensión se refleja en las didascalias: «**Ande poco a poco**» (*BH*

¹ Usaré **negrita** para diferenciar las didascalias explícitas del autógrafo y modernizaré la ortografía.

Ms. I, Fol.7r), y «**Váyase**» (*BH Ms. I, Fol.7v*) refiriéndose a Carlos, didascalias que desaparecen de la edición impresa pero que elucidan la reacción de Blanca cuando le pregunta a Estela: «¿No sientes ruido?» y ésta le responde: «Allí vi / salir un hombre» (*Spaul. vv. 438-439*).

Más entrada la noche, el Rey regresa con otro valido a la casa del Almirante y lo mismo hace Enrique, fiel enamorado de Estela. En otra escena llena de confusión en la que la identidad de los personajes queda de nuevo trocada, por fin se reconocen Enrique y el Rey quienes se recogen a un lado del tablado («**Apártense los dos**», dice la acotación autógrafa [*BH Ms. I, Fol.11r*]). Esta indicación está también suprimida en el texto de la *Parte* a pesar de su importancia ya que el Rey y Enrique conversarán a lo largo de 103 versos (*Spaul. vv. 683-786*) durante los cuales prepararán una nueva estrategia con la que van a intentar burlar al celoso marido.

El resto de las discrepancias en este acto son de orden menor aunque vale la pena comentarlas. El que se haya añadido (en la didascalia ya comentada de la *Parte VI*) que el Almirante y sus criados van embozados (*BH, Fol.2r*) o bien que Enrique lleva vestido «de noche» (*BH, Fol.4v*) son indicaciones superfluas por lo inconsistentes, ya que todos los personajes masculinos tienen que ir embozados y llevar traje de noche en todas y no sólo en algunas de las escenas exteriores de este acto.

El mismo tipo de inconsistencia ocurre cuando Blanca primero (*BH Ms. I, Fol.9r*) y luego Estela salen las dos «**en alto**» (*BH Ms. I, Fol.13v*), según el manuscrito. En la edición impresa, la primera se asoma «a la ventana» (*BH, Fol.4v*) y la segunda sale «al balcón» (*BH, Fol.7r*) sin aclararse el porqué del cambio de lugar, especialmente cuando ambas tienen que estar a suficiente distancia para que la una pueda hacerse pasar por su propia criada y la otra no darse cuenta de que el hombre con el cual está hablando es su hermano Carlos y no su amado Enrique.

Acto II

Todo el acto primero ha tenido lugar durante «la negra noche» (*Spaul. v.1046*) que no ha traído ni reposo para el cuerpo ni sosiego para el espíritu. Pero, gracias a la vigilancia de Carlos y a la entereza de Blanca y Estela, nadie no perteneciente a la casa ha logrado pasar más allá de la puerta. Durante el acto segundo, sin embargo, tendrá lugar la infiltración del Rey y de los suyos dentro del hogar del Almirante. En contraste al acto anterior, éste empieza en pleno día y en un interior con la introducción de dos nuevos personajes: «**el conde Arnaldo**», vecino apenas conocido del Almirante, y su criado «**Tancredo**». Vestidos «**de camino**», están a punto de salir de París pero, debido a otro embrollo, el Conde decide de pronto quitarse (*Spaul. v.1193*) las «**botas y espuelas**» (*BH Ms. II, Fol. 1r*) y cancelar el viaje, para así poder pretender a Estela.

Mientras tanto en la casa de Blanca y del Almirante el ambiente está cada vez más cargado. Carlos, siempre alerta, va descubriendo poco a poco las argucias del Rey por acercarse a su esposa: primero confronta a su «**repostero**» (*BH Ms. II, Fols. 4r y 5r*) por utilizar mantelerías, vajillas y demás que claramente provienen del Rey por llevar impresas sus marcas y por servir en ellas manjares también de su proveniencia. Luego

se entera de que otros miembros de su casa han sido sobornados de suerte que el Rey ha logrado espiar a Blanca por un «resquicio» (*Spaul.* v.1318). De esta manera y, sin que Blanca lo supiera, su honor e intimidad han sido mancillados por la mirada voyeurista del Rey.

Ante tal provocación, Carlos sin preámbulos ni explicaciones, actúa. Hace que se presenten ante él tres de las «**damas**» más allegadas de Blanca (*Spaul.* v.1368) y tres de sus «**gentilhombres**» (*BH Ms.* II, Fol. 6r). Con enorme rapidez los empareja, los casa, les da una importante dote y los despacha. Tanto los atributos jerárquicos de «**damas**» y «**gentilhombres**» así como la acotación, «**Váyanse los casados de dos en dos de las manos**» (*BH Ms.* II, Fol. 7r), se suprimen de las didascalias de la *Parte VI* (*BH*, Fol.11v) de manera que, en el primer caso, con la omisión de los títulos, se disminuye el poder corruptor del Rey de lograr llegar hasta los estratos altos y, en el segundo, se rompe la comunión de las parejas sugerida por la celebración del ritual de la boda.

Carlos había ya asegurado su casa haciéndola como una fortaleza y montando una ronda de vigilancia. Ahora se deshace de aquellos miembros que habían traicionado su confianza, cambia a los porteros y muda los demás oficios de la casa (*Spaul.* vv.1765-1766). Pero estas precauciones no traen respiro. El Rey, como buen estratega, redobla su ataque al colocar dentro de la casa misma del Almirante a uno de sus hombres.

Para ello, lo halaga primero nombrándole «cazador mayor» y luego designa a Teodoro (criado del Conde Arnaldo) para que vaya a vivir como acreditado «cazador» a la casa del Almirante (*Spaul.* v.1578). Carlos se da bien cuenta del juego: «redes y cebo ha puesto. / Soy la caza que procura, / y hame hecho cazador» (*Spaul.* vv.1600-1602). La exposición de la caza erótica se hace aún más explícita cuando el Rey ordena: «Ve y cázame aquesta fiera [Blanca]; / que el lebrej más despreciado / tal vez alcanza el venado» (*Spaul.* vv.1717-1719). Y más tarde es afianzada con la estrategia con la cual responde Carlos al regalarle al rey una «espada» y una «rodela», inscrita esta última con el lema: «guarda del honor» (*Spaul.* vv. 1739-1740). Cabe indicar que Lope, por lo general, menciona en didascalias explícitas aquellos accesorios necesarios al desarrollo de la acción. No obstante, aquí los dos objetos de utilería no aparecen en las acotaciones ni del autógrafo ni de la edición aunque se presentan al Rey en plena escena.

El Rey, desde su palacio, redobla sus tretas al acusar al Almirante de traición. Convence a «**Arnaldo**» (*BH Ms.* II, Fol. 12r), vecino de Carlos, de que le permita hacer un agujero en la pared lindante de sus casas desde donde pueda espiar a Carlos para probar su delito. Mientras tanto, «**Blanca y Estela**» (*BH Ms.* II, Fol. 13v), que están recogidas en la parte más recóndita de la casa, se hallan en «el jardín», buscando algo de sosiego entre flores y plantas. De pronto se oye un «terrible ruido», según la didascalia implícita en el diálogo (*Spaul.* v.1943), e irrumpe en escena: «**El rey**» (*BH Ms.* II, Fol. 14v) quien ha logrado por fin penetrar en el espacio sexual privado de Blanca. Su inocencia y honestidad están implicadas en el blanco de su nombre. El «jardín verde y florido» (*Spaul.* v.1923) es el montaje simbólico de la lozanía y juventud tanto de Estela como de Blanca. El muro protector de su virtuosidad y honor ha sido agujereado por el deseo arrebatador del Rey. Su presencia física en el tablado aumenta el impacto

en el público de la agravación infligida. El discurso sexual queda de esa suerte plasmado mediante, primero, las imágenes de puertas, balcones y ventanas abiertos y cerrados, seguidas de las de la caza y del cazador, para revertir a las presentes del jardín y del muro.

El cierre del acto tiene también lugar en este espacio privilegiado, el jardín de Blanca, en el que el espesor de flores y plantas ayuda a que en primer lugar se esconda el «Almirante» (*BH Ms. II, Fol. 15r*) al ver al Rey hablando con ella, según se indica en la didascalia implícita: «quiero de aquestos jazmines / encubrirme y hablar alto / para que puedan sentirme» (*Spaul. vv.2013-2015*). Ayudan los arbustos también a que el Rey se esconda cuando oye que «Carlos viene», lo que se indica de nuevo en una acotación soterrada en el texto: «Detrás de estos arrayanes / me escondo» (*Spaul. vv.2022-2023*) y por fin contribuyen a que el Rey se escape de la furia de Carlos: «Ya volvió a salirse el rey, / muy bien oyó lo que dije, / que entre estas murtas estaba / con gran silencio» (*Spaul. vv.2065-2068*). A pesar de su importancia, estas flores y arbustos sólo se mencionan indirectamente.

El juego de movimientos de los actores lo siguen asimismo muy imperfectamente las acotaciones de ese cuadro tanto del manuscrito como de la edición. No registran que el Almirante está oculto y sólo mencionan su salida del escondite. «Salga el Almirante» (*BH Ms. II, Fol. 15v*), dice el autógrafo al que la *Parte* añade: «de donde estaba escondido» (*BH. Fol. 16v*). Si bien en el autógrafo, Lope indica que el Rey se aparta para huir de Carlos («Entrese el rey luego que oiga al Almirante» [*BH Ms. II, Fol. 15v*]), la *Parte* corta esta salida² y su motivación.

El conflicto abierto entre el Rey y su Almirante se evitó en el primer acto gracias a la apropiación de personalidades ajenas. En el segundo, logran ambos escapar de tal confrontación ocultándose físicamente. Carlos, sin embargo, agudiza el cierre de este acto al amenazar de muerte al Rey de viva voz, sabiendo que éste lo está escuchando (*Spaul. vv.2048-2059*).

Acto III

Cuando se abre el último acto es en pleno día como en el acto anterior. Al poco, sale «Blanca» al jardín para reposar junto a un arroyo pues no ha dormido en toda la noche debido al malestar general. Se sienta «en una silla» (*BH Ms. III, Fol. 3r*) y deja que el sueño se apodere de ella mientras murmura: «Ven, sueño, a remediarme y defenderme; / que un triste, cuando sueña que descansa, / por lo menos descansa mientras duerme» (*Spaul. vv.2253-2255*). Llega a su vez «el Almirante» quien, por no despertar a su amada esposa, decide también reposar tras unos laureles. «Siéntese en una silla cubierto de unos ramos», y luego «Diga el Almirante durmiendo» (*BH Ms. III, Fols. 3v y 4r*), apunta el autógrafo para describir el movimiento del actor en escena. La

² Creo que ello es por errata, pues se indican dos salidas consecutivas de Carlos cuando una tendría que ser la del Rey y la otra la del Almirante (*BH. Fol. 16v*).

edición de la *Parte* elimina tanto la acotación referente al dormir de Blanca como las referentes al dormir de Carlos con lo cual suprime la solución práctica de cómo el Almirante podrá advertir al Rey desde su supuesto soñar que no abrace a la dormida Blanca.

Una vez se ha marchado el Rey, se despierta Blanca y oye hablar al presuntamente dormido Carlos quien en sueños le pide que se mude de vestido para que las galas no aumenten su hermosura. El autógrafo contiene en esta escena una serie de didascalias que son críticas para establecer la secuencia de la acción («**Despierte Blanca**», «**Diga el Almirante durmiendo**», «**Despierte el Almirante**» [*BH Ms.* III, Fols. 4v y 5r]), didascalias que de nuevo desaparecen en la edición. Pero además de estos cortes, el cambio más sorprendente y de más difícil explicación, es el de la descripción del nuevo traje de Blanca. Lope explica con gran detalle: «**Entre Blanca en hábito pobre, una ropa de bayeta, una saya parda, un punto de toca**» (*BH Ms.* III, Fol. 6r), con lo cual quiere mostrar a una Blanca humildemente vestida para disminuir en lo posible su atractivo. Esta acotación se cambia en la edición impresa a: «Sale Blanca vestida honestam[ente]» (*BH* III, Fol. 19v), lo que es un contrasentido puesto que Blanca con más o menos esplendor y elegancia siempre se ha vestido honestamente.

La otra secuencia que sufre serios cambios al imprimirse el autógrafo es la de la puesta en escena de la locura (real o fingida) del Almirante quien entra al tablado «**furioso**», (adjetivación que se suprime en la *Parte* [*BH* III, Fol. 23v]), con sus criados «**teniéndole**» (*BH Ms.* III, Fol. 13r). En su angustiado desvarío y confusión, al ver a Blanca y Estela reflejadas en un gran espejo, llega a confundir su presencia real por un efecto de su imaginación. Esta exteriorización del alterado estado interno de Carlos se traduce claramente en las didascalias autógrafas: «**Al mirarse por la luna entren Blanca y Estela**», «**Diga esto al espejo porque la ve en él**» [refiriéndose a Blanca], y «**Vuelva y véala**» (*BH Ms.* III, Fol. 14r). Estas acotaciones así como la del «**Almirante con gozo**»³ (*BH Ms.* III, Fol. 15r), que indica el momento en que Carlos recobra su salud mental, se suprimen en su totalidad de la edición de la *Parte VI*.

A estas transgresiones al texto del manuscrito, la edición impresa añade la adjetivación de «muy triste» (*BH* Fol. 23r) cuando Teodoro anuncia al Rey la locura de Carlos y la de «contento» (*BH* Fol. 24v) cuando el mismo anuncia a Carlos que el Rey, horrorizado por la demencia del Almirante, ha desistido por fin de perseguir a Blanca y ha decidido casarse con su hermana Estela, poniendo así término a su mutua batalla por el honor.

El cierre de la comedia tiene lugar con un cuadro final en el que con la entrada de: «**Grande acompañamiento; Enrique luego, y el conde Arnaldo; el Rey, de boda, lo mejor que pueda**» (*BH Ms.* III, Fol. 15r) está toda la compañía presente. El empaque ceremonial del orden de la entrada de los personajes en escena con el Rey al final de todos, la importancia y número de su séquito, la insistencia en el tipo de traje (de boda), riqueza y elegancia (lo mejor que pueda el actor, claro está) se pierden en la escueta

³ Tanto Spaulding como Ziomek dan lecturas erróneas. El primero dice: «Almirante con seso» (Spauld. 132) y el segundo «Almirante ya con seso» (Ziomek 153).

acotación de la edición con la que se reemplaza la anterior: «Salen el Rey, el Conde Arnaldo y Enrique» (BH Fol. 25r).

En conclusión, la comedia *La batalla del honor* tiene sumo interés por la forma en que Lope logra dramatizar la exteriorización de procesos sentimentales: primero con la locura del Rey en su furiosa persecución del objeto de su deseo y luego con su contrapartida, el desespero del Almirante que llega a perder su equilibrio mental en la batalla que libra en defensa de su propio honor y del de su siempre fiel Blanca.

El efecto de la puesta en escena de la representación de esta acción dramática queda, sin embargo, disminuido en la edición de la Viuda de Alonso Martín por perderse o alterarse en ella, como hemos mostrado, gran parte del aparato didascálico inicial y con ello su impacto audiovisual. Gracias a la conservación del autógrafo, he podido sin embargo restaurar la espectacularidad inscrita en el texto original de Lope cuya dinámica constituye la esencia misma del hecho teatral.

BIBLIOGRAFÍA

- VEGA CARPIO, Lope de, *La batalla del honor*, Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid, 18 de abril de 1608, Signatura: Res. 154.
- , *La batalla del honor*, en *Parte VI*, Madrid, A costa de Miguel de Siles, Viuda de Alonso Martín, 1615, Fols. 1r-25v.
- , *La batalla del honor*, Ed. Robert K. Spaulding, Colección de las comedias autógrafas de Lope de Vega publicadas bajo la dirección de Rodolfo Schevill, Berkeley, California, University of California Press, 1934.
- , *La batalla del honor*, Ed. Henryk Ziomek, Athens, [Georgia, USA], University of Georgia Press, 1972.

TRADICIÓN IMPRESA Y CONTAMINACIÓN: *LA CELESTINA*

Francisco J. Lobera Serrano
Università di Roma «La Sapienza»

1. A la Filología italiana corresponden grandes méritos en nuestro siglo (y me refiero tanto a la filología clásica, como a la románica en general) por el gran esfuerzo en profundizar, afinar, y dar nueva vida al método de crítica textual que conocemos con el nombre de Lachmann. Barbi, Pasquali, Caretti, Timpanaro, Segre, Avalle... son nombres que han enriquecido y estimulado la reflexión sobre los problemas relacionados con la transmisión y con la edición de textos.

Frente a una clara tendencia al dogmatismo y al inmovilismo que ha caracterizado de hecho a cuantos se inspiran en Bédier, es decir, sin que la doctrina del gran filólogo francés haya dado muestras de capacidad de progreso, de renovación, quedando esencialmente anclada al concepto de edición de un testimonio históricamente existente, el método de Lachmann, o mejor dicho, cuantos a él se inspiran se manifiestan en la práctica como antidogmáticos, en perenne cuestionamiento, y con continuas revisiones y profundizaciones de los múltiples fenómenos que forman el hecho de la transmisión o de la tradición textual, sobre todo de aquellos fenómenos que se oponen al sistema tan racional propuesto por Lachmann y tan extraordinariamente, pero podríamos decir también, tan asépticamente, codificado por Maas en su *Crítica del texto*¹.

El enfrentarse racional y rectamente con todos los fenómenos que juntos forman la historia del texto, significa reconstruir un cuadro mucho más complejo de lo que el filólogo desearía hallar a la hora de preparar una edición crítica; mucho más complejo

¹ Véase C. Segre / G.B. Speroni, «Filologia testuale e letteratura italiana del Medioevo», *Romance Philology*, XLV, n. 1, Agosto 1991, pp. 44-72.

y 'perturbado' de lo que (esquemáticamente) los puntos y las líneas del *stemma* parecen indicar, pero más cercano a la realidad histórica y por lo tanto menos engañoso. El número de casos en que el *stemma* indica mecánicamente la *lectio* crítica se reduce y adquiere nueva importancia el *iudicium* del filólogo. Pero este *iudicium* se apoya cada vez más en los fenómenos históricos de la transmisión del texto y cada vez menos en la pura intuición del editor. La conciencia de que el *stemma* no es más que una simplificación del 'árbol real', es una conquista fundamental².

Dicho de otro modo: un error en la construcción del *stemma*, y error es la no detección de una 'impureza' en la transmisión vertical, produce muchos errores en la aplicación de la *recensio* mecánica, y hace inútil todo el método. Si la 'impureza' viene detectada, tampoco puede aplicarse la *recensio* mecánica, pero el editor, al menos, es consciente de ello.

2. Entre las 'perturbaciones' que modifican la visión 'pura', 'ideal', de un texto transmitido verticalmente en que cada copia repite los errores y las innovaciones no emendables *ope ingenii* y añade errores y variantes propios, la más citada es la contaminación o transmisión horizontal.

La contaminación es el fenómeno, recordémoslo, por el que un copista o un tipógrafo corrige el texto de su *modelo* con uno o varios manuscritos o impresos que contienen el mismo texto³. Debemos tener presente que el contaminador puede no ser el copista o el tipógrafo sino un simple recolector de variantes y que el copista o el tipógrafo puede tener ante sí o la misma *editio variorum* o un descendiente en que han desaparecido las *lectiones disyuntivas*, pero que transmite la contaminación. También conviene tener presente que cuantos siguen en crítica textual el método lachmanniano son contaminadores por definición. Y sin embargo, los efectos de la contaminación en todo el sistema racional del método lachmanniano son arrasadores; y Maas cierra su *Crítica del texto* con estas palabras que se han hecho famosas:

Come nella formula chimica la dissezione degli atomi è fissata con sicurezza e immutabilmente per ogni molecola di una determinata combinazione, così nello stemma la relazione di dipendenza dei testimoni per ogni punto del testo... se abbiamo davanti a noi una tradizione verginale. Contro la contaminazione non si è ancora scoperto alcun rimedio⁴

palabras que Luciano Canfora comentaba diciendo «la *stemmatica* si chiudeva con una veduta sgomenta sul precipizio della contaminazione»⁵; «el veneno de la contaminación» la llama A. Blecua⁶.

² Véase S. Timpanaro, «Recentiores e deterioros, codices descripti e codices inutiles», *Filologia critica*, X, II-III (1985), *Omaggio a L. Caretti*, p. 176.

³ S.D'A. Avalle, *Introduzione alla critica del testo*, Turín, 1970, p. 52.

⁴ P. Maas, *Crítica del texto*, Florencia, 1975 (1950), p. 62.

⁵ *Idem*, p. 69.

⁶ *Manual de crítica textual*, Madrid, 1990, p. 94.

La contaminación es un fenómeno tan complejo que su misma detectación resulta a menudo extremadamente difícil⁷. Maas dice que la contaminación se manifiesta en que el testimonio contaminado por un lado no presenta errores propios de su modelo porque ha tomado las lecciones correctas de otro modelo, y por otro presenta errores del otro modelo del que fundamentalmente no deriva⁸. Me pregunto si es frecuente que se contaminen los errores; ¿es cierto cuanto afirma A. Blecua, de que «habitualmente un copista contamina cuando su modelo presenta un lugar confuso o una laguna»⁹? ¿Debemos esperar menos contaminaciones en los lugares en que el texto es correcto sintácticamente? ¿Es más difícil que se transmitan por contaminación variantes adiaforas? Probablemente las respuestas a estas preguntas son todas afirmativas en el caso de que nos hallemos ante una contaminación efectuada directamente por el copista o por el tipógrafo en el momento de la copia o de la composición tipográfica de la nueva edición. Pero precisamente ese tipo de contaminación parece ser el menos frecuente:

Non è necessario immaginarsi che la contaminazione sia derivata dal fatto che un copista abbia davanti a sè due esemplari e riproduca ora il testo dell'uno, ora il testo dell'altro; poichè questo è un procedimento assai faticoso¹⁰.

Es también difícil descubrir la dirección de la contaminación y, por supuesto, el punto del *stemma* con que tuvo lugar, si es que ese testimonio se ha conservado y lo conocemos. Siempre nos acecha el peligro de considerar fruto de contaminación *lectiones* que en realidad son sólo *emendationes ope ingenii* de algún copista o tipógrafo; o, como dice Blecua, podemos creer que son contaminaciones lo que en realidad son sólo «cambios y modernizaciones que dos copistas pueden llevar a cabo por su cuenta al hallarse en ambientes culturales afines»¹¹.

No hay que olvidar pues, que el modelo o los modelos de que se ha contaminado han podido posteriormente perderse (contaminación *extrastemmatica* en terminología de S. Timpanaro), y también, que, como todos los fenómenos históricos de la transmisión textual, la contaminación se llevaba a cabo en la práctica con características y modalidades variables y diferentes de como idealmente las imaginamos. Por ejemplo elaborando lo que llamamos una *editio variorum* o un texto *recolector de variantes*, con la anotación al margen o entre líneas de las lecciones del modelo o modelos de que se contamina¹².

⁷ Véase un buen ejemplo de la complicación del fenómeno y de los errores a que conduce una interpretación equivocada del fenómeno en M. Martelli, «Considerazioni intorno alla contaminazione nella tradizione dei testi volgari», en AA.VV., *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce*, Roma, 1985, pp. 127-149.

⁸ *Ob. cit.*, p. 10.

⁹ *Ob. cit.*, p. 92.

¹⁰ P. Maas, *Ob. cit.*, p. 10.

¹¹ *Ob. cit.*, p. 94.

¹² Véanse, por ejemplo, A. Dain, *Les manuscrits*, París, 1964² (1949), pp. 124-127; G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florencia, 1952² (1934), (2a reedición 1971), p. XVIII; y S.D'A. Avalle, *ob. cit.*, p. 66.

Ante una *editio variorum*, el copista o el tipógrafo puede elegir en cada lugar con variantes qué lección adoptar para su texto, pero si el texto (o los textos) de que se anotaron las variantes se perdió, ni el copista ni el tipógrafo, ni, ciertamente, el editor moderno pueden tener la certidumbre de que quien hizo el cotejo no omitió variantes, incluso macroscópicas. La pregunta que a menudo nos ponemos ante un sistema ilógico de contaminación, «Si su texto presenta un pasaje oscuro ¿por qué no contamina como hace en otros pasajes?», halla, pues, una respuesta racional en el modo de contaminación.

La contaminación según su modalidad, y sigo una clasificación ya clásica de C. Segre¹³, puede ser 'contaminación sencilla' (se contamina con un solo modelo), 'contaminación múltiple' (se contamina con más de un modelo); según la intensidad de la colación, Segre propone la distinción en tres categorías: a) 'contaminación saltuaria' cuando se incorporan del modelo sólo *lectiones* aisladas; 'contaminación densa', cuando del modelo se incorporan frecuentemente grupos de palabras y proposiciones; y 'contaminación completa' cuando se ha hecho un cotejo completo con la intención de anotar todas las diferencias entre los textos. Diferente, obviamente, del criterio de la intensidad, es el de la extensión del cotejo y por lo tanto de la contaminación que puede ser 'parcial' o 'total'; puede ser 'parcial' por defecto en el modelo, por ejemplo, o por momentáneo defecto en el texto contaminado; y puede contaminarse sólo la primera mitad, o la segunda o irse alternando partes contaminadas con partes que no lo son, etc.

El filólogo debe estudiar con sumo cuidado las características de la contaminación que tiene delante e intentar dar una explicación lo más sencilla y racional posible de las aparentes incongruencias que el fenómeno pueda presentar. Los esfuerzos de codificar los fenómenos de 'perturbación' en una teoría, conducen a la proclamación de una serie de principios que a menudo son tan válidos como sus contrarios: el principio de la *lectio difficilior* contrasta a menudo con el del *usus scribendi*; en el campo de la contaminación, por ejemplo, Segre, citando a Maas y a Pasquali, propone un principio (que comparto) según el cual errores evidentes, especialmente lagunas, difícilmente se transmiten por contaminación. La consecuencia lógica es que un testimonio pertenece más a una familia con que tenga en común una laguna que no a otra familia con que tenga en común toda una serie de variantes menos evidentes o errores de menor importancia¹⁴. Pero es un principio también válido, en parte contrario al anterior, que la atención del contaminador es atraída por las variantes más evidentes y por lo tanto un testimonio pertenecerá más bien a la familia de que tiene un gran número de variantes microscópicas¹⁵.

Hay que estudiar, pues, la tradición del texto que interesa y cada uno de los testimo-

¹³ «Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa», AA.VV., *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, 1961, pp. 63-67.

¹⁴ *Idem*, p. 64.

¹⁵ «In secondo luogo, l'attenzione di chi collaziona è attratta in genere più dalle varianti macroscopiche che da quelle rilevabili solo attraverso un certo grado di concentrazione (le varianti grafiche, fonetiche, morfologiche, le particelle ed in genere i monosillabi); molto più probabile quindi, quando mancano lacune o guasti evidenti, che un teste faccia parte di una tradizione con cui ha in comune una serie cospicua di scarse rilevanza, che non di un'altra di cui riproduca solo talune varianti macroscopiche», *Idem*, p. 64.

nios. El cotejo en primera persona de los testimonios, con la *examinatio*, o análisis y estudio de las variantes, es la única forma de conocer las costumbres del copista o del taller tipográfico, tipógrafo, cajista, corrector, etc., de la edición.

Los filólogos, en fin, tienen con la contaminación, como con otros fenómenos de la transmisión textual, una relación muy ambigua; por un lado la temen, se lamentan de ella, repiten insistentemente que la aparición de la contaminación en el *stemma* hace inútil todos los esfuerzos por construirlo y deja al editor con la única norma del *iudicium* ante las variantes adiaforas, pero por otro los mismos editores recurren fácilmente a la contaminación como un *deus ex machina*, para explicar la distribución (si parece incomprensible) de errores y variantes entre los testimonios¹⁶.

Ejemplar en este sentido es el *stemma* de *La Celestina* propuesto por Marciales en su introducción a *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*¹⁷ en el que prácticamente no hay una sola edición de la Tragicomedia (excepto las italianas en castellano) que no entre en una contaminación, como edición contaminada o como modelo contaminador, en casi todos los casos sin alguna necesidad y sin demostración alguna. El editor se convierte así en creador omnipotente del texto, y éste viene reconstruido como si fuera un mosaico.

3. En la tradición textual de *La Celestina*, en la parte alta del *stemma*, con testimonios impresos de las primeras décadas del siglo XVI, varias veces se asoma ante el histórico de la tradición el 'veneno' de la contaminación. A partir de ahora haré referencia al siguiente *stemma*¹⁸: (Gráfico 1, página siguiente).

3.1. La edición *D*, de Sevilla 1501, es una Comedia, es decir la redacción en XVI autos, que carece por lo tanto de las, más o menos 100 adiciones, omisiones y sustituciones que caracterizan a toda la tradición de la *Tragicomedia* frente a las 3 Comedias *BCD*. Pues bien, este testimonio de la *Comedia* coincide con una relativa frecuencia en variantes 'microscópicas' (aparte variantes gráficas o fonéticas, también algunas morfológicas, de partículas y en general monosílabos) con el ramo derecho del *stemma* (la familia que nace de *y*⁴). Estas coincidencias son tales, a lo largo de todo el texto, que difícilmente se puede explicar el fenómeno recurriendo a simple y pura poligénesis. He aquí algunos ejemplos:

- 1.a) lo pregonan *BC ZPU* la pregonan *D HIKJLM* lo bandiscano *N* (Auto I)
- 1.b) clarimientes *BC ZPU* clarimentos *Mp* clarimientes *D HIJLM* (Auto I)
- 1.c) corredora *BC ZP* corredera *D HIKJL* corrdroera *M* (Auto I)
- 1.d) te acuerdas a *BC ZP* te acuerdas d' *D HILM* [*K def.*] (Auto III)
- 1.e) sobervezcas *BZ* sobervezas *C* ensobervezcas *D HIPJLM* [*K def.*] (Auto III)
- 1.f) le dizes *BC ZP* lo dizes *D HIKJLM* (Auto IV)

¹⁶ Véase M. Martelli, *ob. cit.*, pp. 133-134.

¹⁷ M. de Marciales, introducción y edición a *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Illinois, U.P., 1985, 2 vols.; el *stemma* está en el v. I, p. 268.

¹⁸ Véase F.J. Lobera Serrano, «El Manuscrito 1.520 de Palacio y la tradición impresa de LC», *Boletín de la Real Academia Española*, 73.1 (1993), pp. 51-67.

stemma es más alta que la de los demás testimonios de la *Tragicomedia* en lengua castellana (pero por errores conjuntivos con la rama derecha se descarta esta hipótesis) o hay que aceptar una contaminación de *N* con la *Comedia*. Ahora bien, un traductor, o un refundidor en general (y más todavía un traductor tan escrupuloso como Ordóñez), si contamina debe hacerlo sobre todo en los pasajes oscuros. Y esto Ordóñez no lo hace. Quien hace un cotejo de la traducción italiana con los otros testimonios de la *Tragicomedia* se da perfecta cuenta que Ordóñez tiene como texto base para su traducción un solo modelo, de la *Tragicomedia*. Pero atención, ¡ese texto modelo podía estar contaminado!

3.3. En uno de los puntos más críticos del *stemma* de *La Celestina*, el paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*, nos hallamos a menudo los testimonios *BCD Z* contra *N HIKPJULM*, como puede verse en los siguientes ejemplos:

- 3.a) que ni la quiero ver a ella *Mp BCD Z* que ni [-] quiero ver a ella *HIKPJULM* che non voglio vedere lei *N* (Auto I)
- 3.b) porque te me concediste *BCD Z* porque [-] me concediste *HIKPJULM* per che tu mhai concesso *N* (Auto I)
- 3.c) dolor o afflicion *BCD Z* dolor & afflicion *HIKPJULM* dolore & afflictione *N* (Auto II)
- 3.d) y un quarto para vino *BCD Z* y cuatro para vino *HIKPJULM* ne sei per vino *N* (Auto IV)
- 3.e) su coraçon *BCD Z* el coraçon *HIKPJULM* el core *N* (Auto IV)
- 3.f) alto mensaje *BCD Z* alto linage *HIKPJULM* e quel che e de nobile sangue *N* (Auto V)
- 3.g) y todo *BCD Z* [-] todo *HIKPJULM* [-] tutto *N* (Auto VI)
- 3.h) tu merecimiento *BCD Z* su merecimiento *HIPLM* suo merito *N* (Auto VI)

El problema de si nos hallamos ante una contaminación de *Z* con una *Comedia* o ante innovaciones del subarquetipo *y'* de *N HIKPJULM*, es de capital importancia para el *stemma* y sobre todo para la *constitutio textus* de la *Tragicomedia*. Pero *Z*, edición muy pasiva, es una *Tragicomedia* en todos sus pasajes. Las coincidencias con la *Comedia* son siempre en variantes microscópicas o en lecciones correctas ante errores microscópicos de *y'* pero no emendables *ope ingenii*, nunca en una de las cien macroadiciones, supresiones o modificaciones que caracterizan el paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*.

3.4. Finalmente, un ejemplo, a mi parecer de gran interés, no de una contaminación, sino de una especie de *editio variorum*, que puede ser enormemente aclaradora de ciertos fenómenos aparentemente irracionales de la contaminación. Se trata de un ejemplar de la edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de la tipografía Juan de Junta, Salamanca 1543²³ que se halla en la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll. Tras el colofón, hay una nota manuscrita que dice: «Corregido y expurgado de orden del Santo Officio segun el catalogo novissimo del año 1707. En Salamanca a 25 de Mayo de 1708» Firmado «M. Ayala». En el f. aⁱⁱⁱ, a propósito del *Prólogo* que empieza «Todas

²³ El colofón dice: «Acabose la Tragicomedia con el tratado de / Centurio con diligencia y corregido y emendado: con otro tratado de / Centurio y Traso: el qual ha sido agora de nuevo añadido. Fue / impresso en la muy noble ciudad de Salamanca: en casa / de Juan de junta. Acabosse a quinze dias del / mes de março. Año del nascimiento de / nuestro redemptor: y salua / dor Jesu christo de / mil & quinien / tos y xliij / años».

las cosas ser criadas a manera de contienda...» a pie de página Ayala anota: «Este prologo falta en la ediccion de Sevilla de 1501, que es la primera y poco conocida por la que *se corrige* ésta, en todo semejante a la Plantiniana impresa después en 1599»; el corrector y expurgador anota entre líneas y a pie de página las variantes de su ejemplar de Sevilla 1501; muy saltuariamente anota también variantes de la «plantiniana».

¿A qué nos lleva el propósito de Ayala de devolver el texto de *La Celestina* a la pureza de «la primera y poco conocida edición»? ¿Cómo sería el texto de una edición que tuviera como modelo el ejemplar contaminado por Ayala? Me limito a indicar algunos de los datos que resultan de mi análisis:

A) Ante todo Ayala se presenta como un corrector escrupuloso, que lleva a cabo el cotejo en toda la extensión del texto, anotando incluso variantes puramente gráficas. A veces, para que todo resulte más claro, repite a pie de página, con llamadas por medio de letras (a, b, c, d...) anotaciones que ha hecho entre líneas, pero pierde concentración en pasajes donde se acumulan muchas variantes.

B) Ayala anota a menudo las macro y microadiciones de la *Tragicomedia* (suele subrayar lo que falta en Sevilla 1501 y escribe «falta lo subrayado» o «falta»); esto permitiría a un editor escrupuloso volver en casi todos los casos a la redacción de la *Comedia* (en contra de lo que suelen afirmar los manuales). Pero a veces Ayala, distraído, no las anota:

4.a) [-] CD [B def.]

autor el qual segun algunos dizen fue Juan de Mena y segun otros Rodrigo Cota pero *Trag* (Materiales preliminares)

4.b) Siguese la comedia *Com* Siguese la comedia o tragicomedia *Trag* (Materiales preliminares)

Ayala a veces no anota la existencia en *Sal43* de adiciones singulares de esa edición; lo cual, en una edición derivada de ese ejemplar contaminado, sería un buen indicio para descubrir el antecedente:

4.c) assi mesmo pensarian *Com* y *Trag* Y assi mesmo pensarian *Sal43* (Materiales preliminares)

C) Lo mismo sucede con las lagunas, ya que Ayala no anota a veces lagunas de la *Tragicomedia* respecto a la *Comedia* (es decir no incorpora en *Sal43* pasajes del texto característicos de la *Comedia*):

4.d) tengo yo offrecido ni otro poder mi voluntad humana puede *complir Com* yo tengo a Dios offrecido [-] *Trag*

Ayala a veces no anota tampoco lagunas *singulares* de *Sal43*:

4.e) pero aun de algunas sus particularidades *Com* y *Trag* pero aun [-] algunas sus particularidades *Sal43* (Materiales preliminares)

4.f) no *esspressare* el mío *Com* y *Trag* no *esspressare* [-] mío *Sal43* (Materiales preliminares)

4.g) Vi que portava sentencias dos mill *Com* y *Trag* [-] *Sal43*

Estas distracciones de Ayala son de grandísima importancia porque las lagunas no anotadas, en una edición que tuviera como modelo el ejemplar cotejado no podrían ser corregidas e indicarían claramente el antecedente.

D) En cuanto a los errores y a las variantes, tanto significativas cuanto insignificantes, la casuística es de lo más variado:

Ayala anota variantes que contraponen la *Comedia* a la *Tragicomedia*

4.h) las faltas de ingenio y las torpes lenguas *CD* [B def.] la falta de ingenio y torpeza de lenguas *HIKPJULM Sal43* (Materiales preliminares)

pero no siempre:

4.i) tengo yo *Com* yo tengo *Trag* (Auto I)

Esta tendencia saltuaría a la distracción se observa a lo largo de todo el texto, y lógicamente, en errores y variantes de muy diferente distribución en el *stemma*:

4.j) comedia de Calisto y Melibea con sus argumentos nuevamente añadidos, la qual contiene demás *D* Tragicomedia de Calisto Melibea en la qual se contienen *Sal43* (Título)

4.k) la adversa *D* el adversa *C* *HIKPJULM Sal43* [B def.] (Argumento general)

4.l) de silencio *Com* celestial *Trag Sal43* (Auto I)

4.m) entrexeridas *CD PUV* enxeridas *HIKLM Sal43* [Z def.] (Materiales preliminares)

4.n) sangustiado *BCD IKP* angustiado *HLM Sal43* [Z def.] (Argumento del Auto I)

4.ñ) criado suyo *BCD P* su criado *HIKJLM Sal43* [Z def.] (Argumento del Auto I)

4.o) endereça *BCD ZP* adereça *HIKJLM Sal43* (Auto I)

E) La falta de atención o la mala lectura hace que el expurgador haga aparecer nuevas lecciones; por ejemplo, en la *Carta a un su amigo* donde la Tragicomedia dice «lenguas más aparejadas a reprehender que a saber *inventar*, *quiso celar* y *encubrir su nombre*» (*HIKPJPLM*); las variantes que nos interesan, de *C*, *D* y *Sal43*, son:

4.p) inventar cielo su nombre *C*

inventas celo su nombre *D*

inventar, quiso el celar y encubrir su nombre *Sal43*

Según Ayala la lección de *D* es «inventar quiso celo su nombre», ya que no corrige 'inventar' en 'inventas', se olvida de tachar 'quiso', tacha 'celar' y escribe 'celo'.

F) Ayala lleva a cabo correcciones *ope ingenii*, reconstruyendo la lección correcta de otra rama de la tradición; por ejemplo, en el prólogo, que sabemos falta en *D*, como explícitamente indica Ayala a pie de página, hay un error que nace en *y*⁴:

4.q)

Eraclito *PU N* Eraclio *HIKJLM* [Z def.]

También *Sal43* dice Eraclio, pero Ayala tacha la 'o' y escribe encima 'to'.

La complejidad de una acción humana que llamamos cotejo o contaminación no debe desalentarnos; podemos así comprobar cómo son posibles fenómenos aparentemente irracionales, y cómo generalmente algunos tipos de lagunas o variantes nos dan la clave de interpretación del problema.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONELLI, R., «Interpretazione e critica del testo», en *Letteratura italiana*, dirigida por A. Asor Rosa, IV, *L'interpretazione*, Turín, 1985.
- AVALLE, S.D'A., *Introduzione alla critica del testo*, Turín, 1970.
- , «Di alcuni rimedi contro la 'contaminazione'», en *La Letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscrita*, Turín, 1971, pp. 171-172.
- , *Principi di critica testuale*, Padua, 1972.
- , «La critica testuale», en H.R. Jauss e E. Köhler (al cuidado de) *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters, I, Généralités*, Heidelberg, 1972, pp. 538-558.
- BESSI, R. y MARTELLI, M., *Guida alla filologia italiana*, Florencia, 1984.
- BLECUA, A., *Manual de crítica textual*, Madrid, 1990.
- CHIARINI, G., «Prospettive translachmanniane dell'ecdotica», *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno nazionale della Associazione Ispanisti Italiani*, Verona, 28-30 junio 1981, Verona 1982, págs. 45-62.
- DAIN, A., *Les manuscrits*, París, 1964² (1949).
- LOBERA SERRANO, F. J., «El Manuscrito 1.520 de Palacio y la tradición impresa de LC», *Boletín de la Real Academia Española*, 73.1 (1993), pp. 51-67.
- MAAS, P., *Crítica del testo*, Florencia, 1975 (1950).
- MARTELLI, M., «Considerazioni intorno alla contaminazione nella tradizione dei testi volgari», *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce*, Roma, 1985, pp. 127-149.
- PASQUALI, G., *Storia della tradizione e critica del testo*, Florencia, 1952² (1934).
- RONCAGLIA, A., *Principi e Applicazioni di critica testuale*, Roma, 1975.
- SCOLES, E., «Note sulla traduzione italiana de LC», *Studi Romanzi*, 33 (1961), pp. 155-217.
- SCOLES, E./ BOTTA, P./ LOBERA SERRANO, F. J. «Otra vez hacia una edición crítica de La Celestina», I, II, III, *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, v. II, pp. 947-974.
- SEGRE, C., «Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa», AA.VV., *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (Bologna, 7-9 aprile 1960)*, Bologna, 1961, pp. 63-67.
- SEGRE, C./ SPERONI, G. B., «Filologia testuale e letteratura italiana del Medioevo», *Romance Philology*, XLV, n. 1, Agosto 1991, pp. 44-72.
- STUSSI, A., (al cuidado de), *La critica del testo*, Bologna, 1985.
- TIMPANARO, S., *La genesi del metodo del Lachmann*, Padua, 1981².
- , «Recentiones e deteriores, codices descripti e codices inutiles», *Filologia critica* X, II-III (1985), *Omaggio a L. Caretti*, pp. 164-192.

LA PUENTE DE MANTIBLE DE CALDERÓN Y LA HISTORIA DEL EMPERADOR CARLO MAGNO: COMEDIA CABALLERESCA Y LIBROS DE CABALLERÍAS

Renata Londero
Università di Génova

Entre las piezas calderonianas de asunto caballeresco, *La puente de Mantible* – estrenada en 1630¹ y publicada en 1636, en la *Primera parte de comedias*, erróneamente atribuida a Lope de Vega² y traducida al alemán por August Wilhelm Schlegel en

¹ Cf. Kurt und Roswitha Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*, Kassel, Thiele und Schwarz, 1979, t. 1, p. 429.

² En el primer tomo de una colección de sueltas –*Comedias de Varios* (s.l., s.f.)– conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (sign. 38.V.4), aparece una copia de *La puente de Mantible – Comedia famosa de Lope de Vega Carpio– Representóla Granados* (¿1635?), registrada por Hermann Tiemann en su *Lope de Vega in Deutschland. Kritisches Gesamtverzeichnis der auf deutschen Bibliotheken vorhandenen älteren Lope-Drucke und Handschriften, nebst Versuch einer Bibliographie der deutschen Lope-Literatur 1629-1935*, Hamburg, 1939, Reprographischer Nachdruck, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1970, p. 126 (n. 725). Tiemann atribuye la comedia a Calderón («Dies ist Calderóns Stück») y se pregunta: «Ist der Suelta-Druck unter Lopes Namen die frühere Ausgabe?». Otra copia de la suelta está en la British Library (sign. 11.728): en ella se basan, para la incierta atribución a Lope, Antonio Palau y Dulcet (*Manual del librero hispano-americano* (1923-27), 2ª ed., Barcelona-Oxford, The Dolphin Book, 1973, vol. XXV, p. 499), y María Cruz Pérez y Pérez («Bibliografía del teatro de Lope de Vega», *Cuadernos Bibliográficos*, 29, 1973, p. 108, n. 573); en cambio, los demás bibliógrafos del teatro lopesco y calderoniano a quien hemos consultado –J. E. Hartzzenbusch, C. A. La Barrera, S. G. Morley-C. Bruerton, J. Simón Díaz y W. H. Hilborn– dan la autoría a Calderón. Las variantes entre los impresos atribuidos a Lope y los restantes testimonios calderonianos tienen cierto interés, pero su análisis traspasa los límites de esta comunicación: dejamos el cotejo para un trabajo sucesivo.

1809³— es quizá la menos feliz, por cierto la más descuidada por los lectores y la crítica⁴. Sin dejar de ser una obra menor, la pieza no carece de interés por constituir una muestra eficaz del proceso de reelaboración semántica y estructural que Calderón opera sobre la literatura caballeresca, desde una perspectiva ideológica profundamente cambiada⁵.

De hecho, conforme al «prodigioso sincretismo» que —al parecer de Maria Grazia Profeti⁶— caracteriza todo el *corpus* teatral barroco, tanto Calderón como otros muchos dramaturgos áureos, consideran el género caballeresco con enfoque intertextual e interdiscursivo a la vez, inspirándose en prosificaciones de cantares de gesta, libros de caballerías, poemas épicos italianos y romances.

Ahora bien, *La puente de Mantible* no es una excepción en este panorama: los textos a los que directa u oblicuamente remite pertenecen en su mayoría al ámbito carolingio, pero en la comedia no faltan elementos de derivación más bien artúrica, tales como la estrecha relación entre aventura y amor, y la presencia de lo maravilloso. Una rápida reseña no puede dejar de lado obras tan diferentes como la *Historia de Maynete*, los romances sobre Roldán, el *Orlando Innamorato* y el *Orlando Furioso*⁷. Sin embargo, el texto al que Calderón principalmente acude es el segundo libro (caps. XI-LVIII) de la *Historia del emperador Carlo Magno y de los doze pares de Francia* (Sevilla, 1525) de Nicolás de Piamonte, traducción española del *Fier a Bras* (Genève, 1478). El original francés era una «enciclopedia de fábulas carolingias»⁸ redactada por el suizo Jean Baygnon, a la vez versión en prosa de la *Chanson de Fierabras*, anónimo cantar de gesta francés de finales del siglo XII, objeto de una fortuna editorial extraordinaria en Europa, entre el XV y el XVI⁹.

³ «Die Brücke von Mantible», en *Spanisches Theater - Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, übersetzt von A.W. Schlegel, Berlin, 1809, vol. 2, pp. 163-342.

⁴ Sólo dos artículos analizan la pieza de forma más pormenorizada: cf. Ángel Valbuena Briones, «Los libros de caballerías en el teatro de Calderón», en Hans Flasche y Robert D.F. Pring-Mill (eds.), *Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermánico* (Oxford, 1978), Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1982, pp. 1-8; y María Soledad Carrasco Urgoiti, «Presencia y eco del romance morisco en comedias de Calderón (1629-1639)», Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón - Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 junio 1981), Madrid, CSIC, 1983, t. II, pp. 855-867.

⁵ El tema está muy poco estudiado: además de los artículos mencionados, cf. Á. Valbuena Briones, «La influencia de un libro de caballerías en *El castillo de Lindabridis*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, V, 3, 1981, pp. 373-383. Léase también la introducción de Victoria B. Torres a su edición de *El castillo de Lindabridis*, Pamplona, EUNSA, 1987, pp. 28-37.

⁶ M.G. Profeti, «Introduzione - Il paradigma e lo scarto», en VV.AA., *La metamorfosi e il testo - Studio tematico e teatro aureo*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 15.

⁷ Cf. Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650) - Recherches sur l'influence du «Roland Furieux»*, Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, pp. 405-438. Sobre las fuentes de *La puente de Mantible*, cf. *Don Pedro Calderón de la Barca, Obras Completas*, ed., prólogo y notas por Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969-73, t. II (Comedias), *La puente de Mantible - Nota preliminar*, pp. 1849-1852.

⁸ Francisco Márquez Villanueva, «El sondable misterio de Nicolás de Piamonte (Problemas del *Fierabras* español)», en *Relecciones de literatura medieval*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977, p. 97. El crítico dedica sólo una breve mención y una nota (n. 15, p. 105) a *La puente calderoniana*, con un juicio negativo.

⁹ Vid. F. Márquez Villanueva, *art. cit.*, pp. 95-106; *Fierabras - Anónimo in prosa*, a cura di Maria Carla Marinoni, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, pp. VII-XLV; André de Mandach, *La geste de Fierabras. Le jeu du réel et de l'in vraisemblable. Avec des textes inédits*, Genève, Publications romanes et françaises n. 177, 1987; Johann II von Simmern, *Fierrabras*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Werner Wunderlich, Tübingen, Niemeyer, 1992, pp. 167-189.

Calderón, por lo tanto, se apodera de una historia sobre la guerra entre Carlo Magno y los sarracenos capitaneados por el emir de España Balán y su hijo Fierabrás, enlaza con los amores entre Floripes, hermana de Fierabrás, y el par de Francia Guy de Borgoña, que de tanto éxito seguía gozando en España, si Cervantes irónicamente la citaba en los caps. X y XLIX de la primera parte del *Quijote*¹⁰. Aparte de transcodificar la novela caballeresca al texto teatral y de trastocar el substrato ideológico que subyace a su modelo, Calderón también juega con los recursos que el trabajo intertextual le ofrece, para someter componentes típicos de la *Historia del emperador Carlo Magno*, y en general, de los libros de caballerías, a varias desviaciones, a veces incluso irónicas, distanciándose de un género ya agotado en su época.

En primer lugar y sobre todo, las transformaciones se llevan a cabo a nivel temático, con notables repercusiones en la articulación de la intriga, la selección y caracterización de los personajes, el valor simbólico del espacio y la organización del discurso. En especial, el dramaturgo se concentra en las características distintivas de ésta como de toda historia caballeresca: la contraposición maniqueísta entre fuerzas del bien y del mal; las tareas del protagonista, jalonadas por pruebas y obstáculos; el enlace entre aventuras bélicas y amorosas; la intervención de lo maravilloso a favor o desfavor del héroe¹¹. En la *Historia del emperador Carlo Magno*, además, juega un papel fundamental el conflicto religioso entre moros y cristianos —con su corolario de reliquias, bálsamos milagrosos, conversiones—, intrínseco a la materia carolingia y perfectamente actual durante el reinado de Carlos V, pero desechado en *La puente de Mantible*, pieza poco comprometida ideológicamente y centrada principalmente en un enredo amoroso.

Para empezar, tal vez resulte útil reconstruir el andamiaje diegético de ambos textos. La historia caballeresca se hilvana en dos ejes narrativos: la lucha entre francos y sarracenos (con su nutrida serie de retos, batallas, y embajadas); y la ayuda que la guerrera mora Floripes brinda a los pares de Francia, prisioneros en una torre encantada, por amor a uno de ellos, Guy de Borgoña. Hitos del relato son la inicial conversión de Fierabrás durante un largo duelo con el paladín Oliveros (caps. XVIII-XXV), el cautiverio de los pares en la torre, y la batalla que sigue a su liberación por parte de

¹⁰ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha - I*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 152 y 556. Acerca del enorme éxito que alcanzó la *Historia del emperador Carlo Magno*, sobre todo en la literatura de cordel, en los siglos XVIII y XIX - con gran cantidad de ediciones y los ocho romances de ciego de Juan José López, recogidos por Agustín Durán (*Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, B.A.E., Madrid, Atlas, 1945, t. II, pp. 229-245) -cf. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, pp. 92, 100, 399-401, 413.

¹¹ Sobre los libros de caballerías y sus características claves, cf. al menos Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982 (en especial, pp. 55-74), que, sin embargo, no toma en consideración las traducciones de obras caballerescas francesas. Útil la esquematización de Juan Ignacio Ferreras, «La materia castellana en los libros de caballerías (hacia una nueva clasificación)», en VV.AA., *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986, t.III - Literatura, pp. 121-141. Acerca de los rasgos que distinguen las breves historias caballerescas traducidas del francés, vid. la introducción de Nieves Baranda a su edición facsimilar de *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner, 1995, t.I, pp. XXIX-XXXVIII.

Floripes (caps. XXIX-XLIII, LII). El relato continúa con la llegada de Carlo Magno al puente custodiado por gigantes que marca la frontera entre los campos enemigos (cap. L), y el enfrentamiento final vencido por los francos (caps. LIII-LVIII): Balán, tras rechazar el bautismo, muere; Floripes se casa con Guy; Carlo Magno distribuye los feudos conquistados a Fierabrás y a los dos esposos, y los sarracenos devuelven al emperador franco las reliquias robadas en Roma.

En línea con la tendencia selectiva y sintetizadora que preside toda traducción de un texto narrativo a una obra de teatro¹², Calderón respeta a grandes rasgos la *fabula* del original –prolijo e iterativo–, pero efectúa omisiones, reducciones, desplazamientos, ampliaciones e integraciones que ponen al lector sobre aviso acerca de su desviante interpretación del modelo. Por ejemplo, la secuencia del duelo entre Fierabrás y Oliveros –finalizada a evidenciar las virtudes caballerescas de los adversarios (como tan a menudo sucede, por ejemplo, en el *Orlando Innamorato* y en el *Furioso*) y a narrar la conversión del sarraceno al cristianismo– desaparece en *La puente de Mantible*, donde los ideales de caballería y el tema religioso pierden mucha de su importancia.

La pieza se abre con una escena inventada por Calderón, el desafío de Guido y Oliveros a Fierabrás, seguido por una batalla en la cual Guido cae preso con otros francos y es llevado a la torre hechizada. Aunque desde la primera jornada Calderón retoma la isotopía del movimiento que impregna los libros de caballerías, a través de constantes cambios de escena, no entrecorta el hilo diegético con referencias a misiones de embajadores y mensajeros hacia uno u otro campamento, frecuentes en la dispersiva *Historia de Carlo Magno*. Al dramaturgo le interesa ante todo poner de relieve el contraste entre los dos antagonistas, Guido y Fierabrás, con un oportuno empleo de la alternancia a nivel discursivo y escénico. Así es que la dualidad entre bien y mal se convierte en un juego barroco de simetrías antitéticas¹³. Mucho más densa y coherente que su modelo, en la segunda jornada la comedia desarrolla el motivo del amor entre Floripes y Guido, y la acción se organiza alrededor de dos elementos topológicos procedentes de los libros caballerescos: el puente guarnecido por el gigante Galafre (varias veces presentado en la *Historia de Carlo Magno*, pero nunca descrito detenidamente), y la torre encantada. El final de la comedia también destaca por algunas novedades: tras una lucha encarnizada contra los moros, Guido alcanza el campo franco y pide el auxilio del emperador, que se desplaza con su ejército al puente, donde la guerra termina con la victoria de los cristianos, las bodas de los enamorados y la derrota de Fierabrás, capturado pero no ejecutado, por la magnanimidad de Carlo.

La dicotomía bien/mal, encarnada en Guido –el héroe por excelencia–, y Fierabrás

¹² Cf. Cesare Segre, *Teatro e romanzo - Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 15-26; y Alessandro Serpieri et al., *Nel laboratorio di Shakespeare - Dalle fonti ai drammi*, Parma, Pratiche, 1988, vol. I - *Il quadro teorico*.

¹³ «Il senso dell'antitesi drammatica mancava completamente al romanzo cavalleresco che nella sua fretta di dire la sua gioiosità a malapena si soffermava a gustare una metafora.» (Guido Mancini, *Studi sul «Palmerín de Olivia»*, vol. II, *Introduzione al «Palmerín de Olivia»*, Pisa, Università di Pisa, 1966, p. 169).

—prototipo de los monstruos y salvajes calderonianos—, se refuerza gracias a la eliminación de unos personajes, como Balán y algunos paladines. Las descripciones de los dos rivales abundan en la comedia, al contrario de lo que ocurre en su modelo, donde las escasas referencias a Guy —personaje secundario— se reducen a epítetos como «noble caballero» (e.g. pp. 497, 523, 527)¹⁴; se realzan las cualidades más bien positivas del jefe moro (aun en cortas anotaciones): «Fierabrás, hombre de maravilloso grandor y [...] grandísimas fuerças y magnánimo coraçón, y muy diestro en todas armas» (p. 455).

Nada de todo esto en *La puente de Mantible*, donde la contraposición entre los dos se extrema a través de su alternada presencia en las tablas y en monólogos y descripciones dominados por iteraciones, paralelismos y una red de sinónimos metafóricos e hiperbólicos. Sirvan de ejemplo estas palabras de Fierabrás, cuajadas de imágenes que subrayan su ferina iracundia, estribando en la simbología calderoniana de los cuatro elementos:

Por la boca (apartad) y por los ojos
 iras vierto y enojos,
 porque es a mi despecho,
 un Etna el corazón, volcán el pecho,
 y aunque el Cáucaso fueras,
 que al Nilo de mi furia te opusieras,
 sierpe de siete bocas,
 que vuelve atrás los montes y las rocas,
 mi curso no estorbaras,
 ni el paso a tanta furia sujetaras.
 Ya Fierabrás te sigue, ¡o rabia fiera!
 aguarda, Guido de Borgoña, espera.
 (*La puente de Mantible*, pp. 125r.-125v.)¹⁵.

En cambio, Floripes aplica a Guido epítetos y metonimias metafóricas de clara procedencia caballeresca:

El valiente campeón,
 el generoso adalid,
 el gallardo caballero,
 el ilustre paladín,

¹⁴ Citamos por la mencionada edición a cargo de N. Baranda, *Historias caballerescas del siglo XVI*, cit., t. II, pp. 431-617.

¹⁵ D.W. Cruickshank y J.E. Varey, *The Comedias of Calderón*, a facsimile edition with textual and critical studies, London, Gregg International Publishers Limited in Association with Tamesis Books, 1973, t. III, pp. 124r.-148v. Preferimos esta edición, que reproduce la segunda edición de la *Primera parte* (1640), a las de Hertenbusch (*Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, BAE, VIII, Madrid, Atlas, 1944, t. I, pp. 205-223), dividida por escenas según el uso decimonónico; y de Valbuena Briones (*op. cit.*, pp. 1853-1885), que introduce añadiduras y cambios a veces demasiado poco fieles a la *princeps*. Nuestra intervención sobre el texto facsimilar se limita a actualizar la grafía y la puntuación.

sobre arnés blanco traía,
 de un encarnado tabí,
 una aljaba, y a los visos
 del sol, os puedo decir
 que vi bajar por la selva
 todo un orbe de rubí,
 todo un globo de escarlata,
 todo un cielo de carmín,
 nadando en golfos de flores
 un escollo carmesí. (pp. 126v.-127r.)

Desde luego, entre todas las parejas opositivas por las cuales los antagonistas y sus mundos se nos representan –naturaleza humana/animal, razón/sentidos, luz/oscuridad, amor cortés/loco amor– la última es la que más relevancia cobra en la comedia (y que no aflora en la historia caballeresca). La protagonista de la intriga amorosa es, por supuesto, la mujer, Floripes, hermosa *virgo bellatrix*¹⁶ deseada incestuosamente por Fierabrás («beldad que bárbaro adoro,/sol que sacrílego sigo», p. 129r.), y amada por el galán, Guido, conforme a los códigos del amor cortés, como demuestra una de las numerosas alocuciones a la dama, que hace hincapié en el tópico cancioneril de la vida/muerte:

A darme la vida tú
 saliste, hermosa y valiente,
 y trujíste me a la torre,
 donde tu hermosura viese,
 y aquí me mata el placer:
 [...]
 y agora de placer muero,
 pues tan muerte es la que dan
 pesares como placeres. (p. 143r.)

Si en ambos textos Floripes conjuga en sí belleza, valentía y destreza en las armas, y actúa empujada por su amor al paladín franco, la historia de caballerías enfatiza (en realidad, de forma bastante burda) su sensualidad, heredada de la tradicional iconografía de la sarracena en las gestas carolingias¹⁷. Aparte de los muchos besos y abrazos que reparte a Guy y a otros pares, y de las lágrimas que vierte en los momentos de peligro, basten dos citas significativas al respecto:

tenía dos peloticas muy redondas que parecían postizas debaxo de una rica gorguera,
 angosta de cintura, de muy polido talle, ancha de caderas (p. 489);
 un nigromántico llamado Marpín [...] se allegó a Floripes, que desnuda estava en su

¹⁶ Cf. María Carmen Marín Pina, «Aproximación al tema de la «virgo bellatrix» en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.

¹⁷ Vid. Márquez Villanueva, *art. cit.*, pp. 101 y 115-116.

cama, y le quitó la ropa y vídola tan hermosa que no pudo estar sin besarla muchas veces. (pp. 517-518).

Calderón, al contrario, le confiere una hondura psicológica que en su antecedente falta, y acentúa su conexión con el amor y la magia, temas que en *La puente de Mantible* como en otras muchas comedias calderonianas, sufren un desarrollo paralelo hasta confluir, en la textura discursiva, en el término «encanto»¹⁸. Durante el sitio de la torre, Fierabrás exclama:

¡Ah, de la torre, que hoy de amor se llama,
del encanto ayer, si bien el nombre
no mudó, ni el sentido, ni la fama!
Que encanto es la hermosura para el hombre,
y si vive encantado el hombre que ama,
no será bien que la mudanza asombre:
que el mismo nombre tiene, o monta tanto,
pues sinónimos son amor y encanto. (p. 141r.)

La equivalencia amor-magia-encanto por la que se rige la armazón semántica de la comedia, máxime en la segunda jornada, afecta al manejo de la torre, lugar muy familiar al lector de los libros de caballerías¹⁹. Además, una sintética comparación del uso que del espacio –polarizado alrededor de la torre y del puente– se hace en los dos textos, pone al descubierto la sutil subversión calderoniana del tema de lo maravilloso, ya desgastado y estereotipado en la torpe *Historia de Carlo Magno*.

Aquí como en tantas historias caballerescas, la torre y el puente que a ésta 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. Efectivamente, en las pocas descripciones de la torre que aparecen en el texto, se evidencia su carácter de cárcel «oscura» y peligrosa, infestada de «sapos y culebras y otras animalias ponçoñosas» (p. 488): imposible escapar de ella sin la intervención externa de Floripes. Se trata, encima, de un instrumento de castigo más bien físico para los pares cautivos: «Y estava la torre cabe un braço de mar y quando crecía la marea, entrava en ella mucha agua [...] se hallaron los cinco cavalleros en el agua fasta los pechos» (p. 489); y cuando los presos se quedan sin provisiones, el edificio se convierte en «la torre sin vitualla», «la torre de hambre» (p. 532). El otro obstáculo al paso de los francos es el puente, inexpugnable, como queda claro en los adjetivos, las sinécdoques y los personajes sobrenaturales que lo identifican: «es muy fuerte y muy grande, de treinta arcos de mármol, y en ella ay dos torres quadradas [...]

¹⁸ Al respecto, cf. Elide Pittarello, *La messa in scena della magia ne «El castillo de Lindabridis» di Calderón*, en VV.AA., *Teatro di magia*, Ermanno Caldera (ed.), Roma, Bulzoni, 1983, pp. 74-75, con bibliografía específica aneja.

¹⁹ Sobre el uso de elementos mágicos en las comedias caballerescas barrocas, *vid.*, por ejemplo, Mario N. Pavia, *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft, and Other Occult Beliefs*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1959, pp. 81-93.

y una puente levadiza con quatro gruesas cadenas de fierro. Y es guardada [...] de un gigante muy espantable» (p. 505).

Calderón no desatiende estos rasgos, pero atribuye a torre y puente otros significados simbólicos —realzados por una acertada puesta en escena—, que muy bien se adhieren al sistema filosófico de la pieza y, en general, de toda la producción dramática del autor. La torre/cárcel al principio está connotada con los términos sinonímicos que distinguen la cueva calderoniana —«bóveda», «sepulcro», «tumba» (p. 132v.); «boca», «espelunca» (p. 133r.)—: rodeada por una «selva inculta» (p. 132r.), es el dominio del desorden de los sentidos, del pecado, de la muerte, así como la presenta Arminda, compañera de armas de Floripes,

Ya la losa que le ocupa
se abre, porque su centro
la horrible boca descubra,
por donde en tristes bostezos
horrores la tierra escupa. (p. 133r.)

Con todo, tal y como la cueva, la torre es el punto donde arranca el camino de aprendizaje de Guido y Floripes, que los conduce desde los sentidos hacia la razón, pasando por el sufrimiento y el peligro. Así es que —paralelamente a las peripecias de los enamorados— el edificio pierde su carga negativa hasta convertirse en la «torre de amor»: el cambio está subrayado por un lenguaje altamente icónico y por las acotaciones, que reenvían al emblemático movimiento descendente y ascendente de los personajes. Ya no un elemento mágico más, ni una simple etapa de la *quête* del caballero, pues, como sucedía en la *Historia de Carlo Magno*: la torre —presente en la escena a lo largo de la jornada segunda y tercera— es centro de convergencia, irradiación y evolución de los protagonistas.

El segundo foco de reunión de los personajes es el puente, «monstruo terrible» que cruza un río infernal, el «del agua verde, /desatado del Leteo» (p. 135v.). En él se desenvuelve la batalla final entre moros y cristianos, cuya dramática escenificación —lograda probablemente con el utilizzo del «monte»²⁰— está aludida en la acotación: «Vanse, suena música, ábrese el puente, y véese arriba sentado Fierabrás, y dos gigantes a sus pies» (p. 147v.).

No nos olvidemos, sin embargo, que *La puente de Mantible* es una comedia fundada en el placer de la ficción y en el tono desenfadado. La escena más amena de la pieza tiene lugar justo en el puente, y está protagonizada por una figura de la que Calderón, aquí como en otras muchas ocasiones, se sirve para insinuar su fina irrisión del género caballeresco: el gracioso Guarín. Inspirado en el escudero de Oliveros, apenas mencionado en la *Historia de Carlo Magno*, Guarín —contrapunto cobarde, traicionero y vulgar de Guido—, comenta las hazañas de los guerreros con apartes paródicos y comete continuas infracciones al código caballeresco.

²⁰ Al empleo de uno de «estos planos inclinados que complican la sencillez original del tablado renacentista» en esta escena de *La puente de Mantible* se refiere Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 239-240.

Veamos un pequeño espiguelo de ejemplos. El gigante Galafre –dotado en la historia caballeresca de atributos ingenuamente hiperbólicos («ojos muy grandes», «narices anchas y romas», «piernas muy gruesas», p. 552)– en la comedia ya no aterroriza a nadie, en el fondo ni siquiera Guarín²¹. Antes de engañarle para pasar el puente, el gracioso sostiene con él un diálogo cómico lleno de equívocas alusiones al comer, que nos recuerda el *Morgante* de Pulci. He aquí un entretenido recorte:

Gal. Si no vienen, escudero,
hoy mi manjar has de ser.

[...]

Guar. Pues no podré
ser yo tu manjar.

Gal. ¿Por qué?

Guar. Porque yo soy un lechón:
mas deja que a mi señor
hable, que trae dos doncellas (pp. 136v.-137r.).

Guarín asiste a los momentos culminantes de la acción, de los que nos ofrece su anticaballeresca ‘vuelta a lo bajo’, como cuando narra las fases decisivas de un duelo en el que Roldán mata a un enemigo:

en dos mitades a un turco
partió Roldán por las sienes,
y aquí el pecho, allí la espalda,
sobre láminas de un césped,
nos dio a entender que eran dos
hombres de medio relieve. (p. 142v.)²²

Y finalmente, léase esta jugosa parodia de los parlamentos de amor, en la que Floripes toma al gracioso por Guido:

Flor. ¿Más me queréis dilatar
este gusto, este placer?
¡Dadme los brazos! *Gu.* Los brazos
es lo menos que os daré;
que pienso daros ...
Flor. ¿Qué escucho?
Hombre, ¿quién eres?
Guar. Mujer,
quien tú quisieres que sea. (p. 140r.)

²¹ Para más ejemplos de enfrentamientos cómicos entre gigantes y graciosos en las comedias mitológicas y caballerescas de Calderón, cf. Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro - Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona-Toulouse, RILCE-LESO, 1995, pp. 174-175.

²² Este cliché aparece con frecuencia en las descripciones de batallas y duelos en los libros de caballerías. Cervantes también lo ridiculiza en el episodio del vizcaíno en el *Quijote* (I, 9; ed. cit., pp. 159-161).

El humor calderoniano, sin embargo, nunca llega a ser el abierto sarcasmo con el cual, varios años más tarde, y ya en pleno ocaso del teatro áureo, Antonio de Zamora se burla de filtros mágicos y virtudes caballerescas durante los fingidos conjuros de la criada Lucigüela, en *El hechizado por fuerza* (1697). En efecto, en *La puente de Mantible* –mediocre pero sin duda agradable *divertissement*–, sigue teniendo vigencia precisamente uno de los alicientes más destacados del género de caballerías: un encantador espíritu de evasión.

TRAS LA HUELLA DE *EL HIJO ASESINADO*

M^a Dolores López Díaz
UNED. Centro asociado de Madrid

Un hombre se presenta en un hotel y reserva habitación para la noche. La propietaria del establecimiento y su hija deciden matarlo y quedarse con su dinero como acostumbra hacer con los huéspedes solitarios de modo que, siguiendo el procedimiento habitual, le suministran un somnífero con el té y arrojan el cuerpo adormecido al río. Después de cometido el asesinato, el pasaporte del muerto les revela su verdadera identidad que no es otra que la de su propio hijo y hermano que, veinte años atrás, había abandonado el país y que ahora regresaba de incógnito para colmarlas de riqueza y bienestar. Ambas mujeres se suicidan.

Este es, a grandes rasgos, el argumento de *El Malentendido* de Albert Camus. Anteriormente había esbozado el tema en *El Extranjero*. Sin duda debió de quedar impresionado por el caso cuando, según su propio testimonio, lo leyó en un periódico de Argel que lo presentaba como un hecho real¹.

También como un hecho real oyó contar Domingo Faustino Sarmiento, en su viaje por España (1846), que una madre y una hija habrían asesinado y robado a un hombre que venía de América sin reconocer en él a su hijo y hermano. Pero Sarmiento no cayó en la trampa: «Es falso, señores, dijo; este cuento lo he oído yo en América hace doce años; la escena tenía lugar en la campaña de Córdoba, el mozo volvía de Buenos Aires, y lo mataron como aquí madre y hermana... Son ciertos cuentos antiguos que corren entre los pueblos...»²

¹ Vid. Jean-Pierre Seguin, *Nouvelles à sensation. Canards du XIXe Siècle*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 207, nota 151.

² D. F. Sarmiento, *Viajes*, ed. F. Friedmann de Goldberg, Buenos Aires, Kapelus, 1971, pp. 153-154.

En efecto, el caso del hijo que tras una larga ausencia vuelve, enriquecido y de incógnito, a la casa de sus padres los cuales, no sólo no le reconocen sino que, movidos por la codicia, lo asesinan mientras duerme para quedarse con sus riquezas, forma parte de una tradición popular internacional cuyos orígenes se ignoran, pero que a partir del siglo XVII y hasta nuestros días, aparece insistentemente en crónicas, sermones, anecdóticos, baladas, hojas volantes, cuentos, dramas, páginas de sucesos... cubriendo vastos territorios de Europa y llegando hasta América y China. Está tipificado por Antti Aarne y Stith Thompson con el nombre «Killing the Returned Soldier» y constituye el tipo de cuento 939 A³.

Según el estudio de María Kosko sobre el tema⁴, éste surge, pasando por historia verdadera, en el año 1618 en Inglaterra y en Francia. En la primera, editado en Londres, con el título *Newes from Perin in Cornwall of a most bloody and unexempld Murther very lately committed by a Father on his owne Sonne (who was lately returned from the Indyes) at the instigation of a mercilesse Step-Mother [...] being all performed in the month of September last. Anno 1618*. En Francia, editado en París, con el título *Histoire admirable et Prodigieuse d'un Pere et d'une Mere qui ont assassiné leur propre Fils sans le cognoistre. Arrivée en la ville de Nimes en Languedoc, au mois d'Octobre dernier, 1618*. Las dos publicaciones son anónimas. En 1621 y también en París, Jean Baudoin publica *Acte Abominable d'un Pere avare et desnaturé, lequel apres avoir tué son Fils s'estrange luy-mesme...*, incluido en una colección de relatos. Ese mismo año aparece, en Saint-Omer y Amberes, una obra en latín del jesuita Antoine Balinghem, titulada *Zoopaideia*, en la que el caso ejemplifica el pecado de la codicia y cuyo protagonista es un soldado polaco⁵. A partir de aquí la historia se extiende por Europa en crónicas, sermonarios y pliegos sueltos, aunque hay que esperar al siglo XVIII para encontrar una versión literaria de cierta envergadura, el drama de George Lillo, *The Fatal Curiosity*, publicado en Londres en 1737. El ejemplo cundió en esa centuria y en la siguiente, en la que destaca la tragedia de Zacharias Werner, de 1810, *El veinticuatro de febrero*, obra que ejerció gran influencia tanto en Alemania como en Francia. Ya en nuestro siglo, citaremos, entre otras, *The Return*, de Gertrude Robins (Londres, 1914); *Lithuania* de Rupert Brooke, estrenada en Chicago en 1915; *Niespodzianka (La sorpresa)* de Rostworowski (Cracovia, 1929) y, por supuesto, *El Malentendido* de Albert Camus.

¿Y en España? Elisabeth Frenzel en su estudio del motivo no aporta ni un solo ejemplo de la literatura española y María Kosko sostiene que es completamente desco-

³ «The Types of the Folktale», *FF Communications*, LXXV, 184, 1961, p. 332.

⁴ «Le Fils Assassiné», *FF communications*, LXXXIII, 198, 196.

⁵ A. Balinghem, *Zoopaideia seu Morum a Brutis petita...*, Avdomari, Ex Typographia Caroli Boscardi, 1621, pp. 329-332. *Newes from Perin...* puede leerse en A. W. Ward, prefacio, *The London Merchant...and Fatal Curiosity by George Lillo*, Boston & Londres, 1906. Las referencias bibliográficas de *L'Histoire admirable et prodigieuse...*, además de en la obra de M. Kosko, se encuentran en la de J. P. Seguin, p.187. El relato de J. Baudoin está incluido en su obra *Diversitez historiques: ou Nouvelles Relations de quelques histoires de ce temps*, París, chez Pierre Billaine, 1621, pp. 133-186. M. Kosko reproduce todos los textos en *Le Fils Assassiné*.

nocido en nuestro país⁶, afirmación arriesgada sobre todo si se tiene en cuenta el testimonio de Sarmiento. De cualquier modo, no parece que el tema haya dado lugar aquí a ninguna obra literaria relevante ni tampoco que se haya transmitido en forma de cuento. Al menos no está recogido en el *Index of Spanish Folktales* de Ralph Boggs, ni en el más reciente de Camarena Laucirica y Maxime Chevalier, ni tampoco lo menciona M^a Rosa Lida en su trabajo sobre el cuento popular⁷.

Por otro lado, se trata de una historia lo suficientemente tremenda como para haber sido aireada por la literatura de cordel, y es muy posible que corriera en hojas volantes y en coplas de ciego y es también muy posible que se halle en alguna de las compilaciones y catálogos que de dicha literatura se van haciendo o en el material que queda por sacar a la luz. Pero, por el momento, yo no he conseguido encontrarla en el *Romancero de romances vulgares que cantan los ciegos* de Agustín Durán, ni en los *Romances horrosos* editados por Isabel Segura, ni en las antologías de coplas de ciego realizadas por Julio Caro Baroja y por Joaquín Díaz, ni el *Catálogo de pliegos de cordel* elaborado por Pilar García de Diego, ni en el *Catálogo de pliegos poéticos españoles del siglo XVII del British Museum de Londres* de M^a Cruz García de Enterría⁸. Asimismo, se me ha resistido su localización en los *Avisos* de José Pellicer y en los de Jerónimo Barrionuevo; en los *Anales de Madrid* de León Pinelo; en la *Gazeta Nueva*; en los repertorios de *relaciones* publicados por Francisco de Uhagón, Mercedes Agulló y Lobo, Henry Ettinghausen, José Simón Díaz...⁹ Tal vez porque, como señala Henry Ettinghausen, «A diferencia de los *canards* franceses, parece que en España se publicaron pocas relaciones de crímenes, al menos en prosa»¹⁰. Tampoco he encontrado

⁶ E. Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 5-7. M. Kosko, *op. cit.*, p. 235.

⁷ R. Boggs, «Index of Spanish Folktales», *FF Communications*, 90, 1930. J. Camarena Laucirica y M. Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, Madrid, Gredos, 1995. M. R. Lida de Malkiel, *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1976, pp. 39-62.

⁸ *Romancero general*, ed. A. Durán, *BAE* 16, pp. 229-414. *Romances horrosos*, ed. I. Segura, Barcelona, Alta Fulla, 1984. J. Caro Baroja, *Romances de ciego*, (Antología), Madrid, Taurus, 1966. J. Díaz, *Coplas de ciegos*, Antología, Valladolid, Ambito, 1992. P. García de Diego, «Catálogo de pliegos de cordel», *RDTP*, 27, 1971, pp. 123-164 y 371-409; *RDTP*, 28, 1972, pp. 157-188 y 317-360; *RDTP*, 29, 1973, pp. 235-275 y 473-515. M. C. García de Enterría, *Catálogo de pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres*, Pisa, Giardini, 1977.

⁹ J. Pellicer y Tobar, *Avisos históricos, Semanario Erudito*, Madrid, 1790, vols. 31, 32 y 33. *Avisos de Don Jerónimo Barrionuevo (1654-1658)*, *BAE* 221 y 222. Antonio de León Pinelo, *Anales de Madrid*, ed. P. Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971. E. Varela Herviás, *La Gazeta Nueva 1661-1663*, Madrid, 1960. F. R. de Uhagón, *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1869. Mercedes Agulló y Lobo, «Relaciones de sucesos I: Años 1477-1619», *Cuadernos Bibliográficos*, 20, 1966; «Relaciones de sucesos (1620-1626)», en *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, Madrid, C.E.C.A., 1975, vol. I, pp. 349-380. H. Ettinghausen, «Sexo y violencia: Noticias sensacionalistas en la prensa española del siglo XVII», *Edad de Oro*, XII, 1993, pp. 95-107; *Noticias del siglo XVII: Relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*, ed. H. Ettinghausen, Barcelona, Puvill Libros, 1995. J. Simón Díaz, *Impresos del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1972; *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, ed. J. Simón Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.

¹⁰ H. Ettinghausen, «Prensa comparada: relaciones hispano-francesas en el siglo XVII», *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. por M. García Martín...[et al.], Salamanca, Universidad, 1993, p.342.

alusiones al tema en los trabajos de María Cruz García de Enterría, Joaquín Marco y Caro Baroja sobre la literatura de cordel¹¹. Claro que el hecho de que yo no haya conseguido localizar la historia no significa su ausencia y, por otro lado, el rastreo efectuado no es suficiente para extraer conclusiones aunque sí nos permite afirmar que el caso de *el hijo asesinado* es, cuando menos, raro y difícil de encontrar.

Pero el que sea difícil de encontrar no quiere decir que España haya permanecido al margen de un motivo que circulaba por Europa, pues en una fecha tan temprana como 1624, es decir, tan sólo seis años después de que el tema surgiera en Londres y en París, en una novela editada en Madrid, leemos que un hombre vuelve a Valencia, su ciudad natal, después de haber pasado muchos años guerreando en Flandes. Sus padres no le reconocen y él no se identifica pues quiere primero cerciorarse de su situación con la justicia de la que, en su momento, había salido huyendo. Así que, haciéndose pasar por un amigo de sí mismo, se hospeda con su familia entregándoles todas sus joyas y dineros para que se los guarden. La vista de tanta riqueza despierta la codicia del padre que concierne con otro hijo suyo matar al huésped, hecho que efectúan mientras éste duerme. La llegada de la amante del muerto hace que se descubra el crimen y que los culpables reciban un castigo ejemplar.

Esta historia constituye el episodio final de «El amante desleal», novela que forma parte de las *Novelas amorosas* de José Camerino¹². He aquí cómo un escritor mediocre, irrelevante, prácticamente un desconocido, se hace eco de un motivo que comenzaba a circular por Europa. Y no sólo recoge el motivo sino que introduce variantes con respecto a las cuatro versiones que existían en el momento, las cuales presentan una serie de rasgos comunes: en todas ellas los padres son hoteleros; el visitante deja siempre una maleta o una bolsa llena de riquezas que despierta la codicia de la familia; la causa de que el hijo no se dé a conocer es el deseo de sorprender a los suyos; la familia no lo reconoce porque ha dejado el hogar de adolescente y vuelve a la edad madura; siempre hay una hermana que, sabiendo de antemano la identidad del visitante, va al día siguiente a casa de los padres para participar de la alegría familiar y se encuentra con el crimen; la víctima es degollada con un cuchillo; el asesinato lo ejecuta el padre (ayudado por la madre en la historia de Balinghem); los padres se suicidan, menos en el caso de Nimes en que el padre se entrega a la justicia para recibir un castigo ejemplar; el fin es didáctico: la historia sirve para ilustrar el consabido principio de que el dinero es la causa de todos los males, y quizá también para recordar que la hospitalidad es un deber sagrado.

Aunque muchos de estos caracteres coinciden con los de nuestra novela, ésta presenta diferencias considerables. Así, los padres no son hoteleros: D. Fadrique se hos-

¹¹ M. C. García de Enterría, *Sociedad y literatura de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973; *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983; «Transgresión y marginalidad en la literatura de cordel», en *Formas carnalescas en el arte y la literatura*, ed. J. Huerta Calvo, Barcelona, Serbal, 1989, pp. 119-144. J. Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel)*, Madrid, Taurus, 1977. J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.

¹² Madrid, Tomás Iuntí, 1624, pp.101-116.

peda en su casa haciéndose pasar por un amigo de su hijo, es decir, de sí mismo; la causa por la que el protagonista oculta su identidad no es por querer dar una sorpresa sino por precaución; la hermana es reemplazada por la amante; el crimen lo ejecutan el padre y un hermano y no utilizan un cuchillo sino una espada; los padres no se suicidan al conocer la identidad del muerto, sino que es la justicia la que se encarga de castigarlos; y, por último, el caso no se presenta para moralizar sobre la codicia, sino como castigo a D. Fadrique por su mal comportamiento con Madama Margarita, su novia. En realidad, lo que hace nuestro autor es adaptar el motivo al resto de la intriga haciendo que algunos de sus elementos encajen con este final. Así, el duelo con que se abre la novela empalma con el desenlace pues, en última instancia, es el causante de la tragedia. El viaje que realiza de Flandes a Valencia Madama Margarita buscando reparar su honor perdido, se revela de gran utilidad ya que sirve para la identificación del muerto. Del todo inadecuado nos parece, sin embargo, presentar el filicidio como castigo por la deslealtad de D. Fadrique, pues aunque entra dentro de la hipervaloración del sentimiento amoroso que preside la colección, desvirtúa el sentido del motivo.

Y a partir de este punto todo son interrogantes: ¿cómo llega el tema a Camerino? ¿por qué no lo aprovecha para una novela en lugar de relegarlo a un pequeño episodio?... y, sobre todo, ¿por qué Lope de Vega, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón o Guillén de Castro, que dedicaron poemas laudatorios a las *Novelas Amorosas*, no aprovecharon un motivo que ofrecía tantas posibilidades dramáticas?

Ludwig Pfandl responde a la primera pregunta diciendo que Camerino «lo tomó de alguna parte»¹³ lo que, evidentemente, no nos saca de dudas. Podemos aventurar una hipótesis: José Camerino trabajaba en el Tribunal de la Nunciatura Apostólica desempeñando el cargo de Procurador de los Reales Consejos, Notario y Secretario de Breves Comisiones Apostólicas. Cabe suponer que en dicho trabajo mantendría estrecho contacto con personas vinculadas al clero y a la Iglesia y que en ese ambiente oyera comentar a alguien el caso del soldado polaco que el jesuita Antonio Balinghem había incluido en su sermonario *Zoopaideia* para ejemplificar el pecado de la codicia o que, incluso, tuviera acceso directo a la mencionada obra.

La segunda pregunta es fácil de responder: Camerino carecía del talento suficiente para novelar debidamente un asunto de tamaña envergadura. También puede ser que éste llegara a sus oídos a última hora, con la obra terminada, y que lo aprovechara de la mejor manera que pudo y supo, que fue incrustar el relato en la novela en que el protagonista fuera susceptible de padecer tan trágico accidente.

Para la tercera pregunta sólo hay una respuesta lógica: ni Lope, ni Vélez, ni Alarcón, ni Guillén de Castro leyeron las *Novelas Amorosas* —y no seré yo quien los recrimine por ello— porque de otro modo es inconcebible que hubieran dejado pasar tan magnífica historia. Una historia que además de verosímil —era frecuente en la época que los hijos abandonaran el hogar a edad temprana y que volvieran tarde o nunca— contenía todos los ingredientes para convertirse en un éxito memorable: un hijo auténtico que

¹³ L. Pfandl, *Historia de la Literatura Española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933, p. 364.

pretende no serlo; la llamada de la sangre acallada por la sed de oro; una familia codiciosa que destruye su fortuna; un crimen premeditado que resulta ser un filicidio fortuito; un castigo de la providencia divina contundente y espectacular... y la sombra de la tragedia, del *mysterium tremendum*, planeando sobre la escena.

Aunque, bien mirado, el asunto introducía algunos elementos que no podían sino producir desasosiego. Porque en la literatura de la época lo que abundaba eran los personajes que pretendían ser parientes de alguien sin serlo y no al revés y, sobre todo, los impostores siempre lo eran –y lo son– para obtener algún beneficio, nunca para proporcionarlo. La fuerza de la sangre era principio poco cuestionado. Gentes ávidas y codiciosas había muchas. Conflictos entre padres e hijos también. Crímenes horribles muchísimos. Padres que mataban a sus hijos algunos, pero deliberadamente, no por una coincidencia fatal. Y, sobre todo, la oportuna anagnórisis siempre acababa restableciendo el orden y poniendo a cada cual en su lugar, cosa que producía –y produce– gran alivio al lector o al espectador y que aquí no ocurre.

Sí encontramos, en cambio, una situación inversa a la que nos ocupa, es decir, la del hijo que mata involuntariamente a sus padres. Tal acaece en una comedia atribuida a Lope (aunque según Morley y Bruerton no es de él) titulada *El animal profeta y dichoso parricida San Julián*, y en la novela *Persecuciones de Lucinda y trágicos sucesos de don Carlos* de Cristóbal Lozano. Se trata de dos versiones de la leyenda de S. Julián el Hospitalario tal como aparece en *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine: estando Julián de caza, un ciervo le anuncia que será el autor de la muerte de sus padres. Preocupado por el oráculo, Julián abandona su patria y marcha a tierras lejanas donde se casa. Una noche que se ausenta del hogar llegan casualmente sus padres y su esposa les cede su cama para que reposen. Aparece entonces Julián que, enloquecido por los celos, mata a los dos cuerpos que yacen en el lecho. Cuando su mujer le revela la identidad de los cadáveres, Julián, horrorizado, inicia una vida de penitencia y caridad para expiar su terrible pecado¹⁴.

Esta historia y la de *El hijo asesinado* coinciden en la dimensión trágica producida por el carácter fortuito e involuntario del parricidio. El horror y la culpabilidad conducen al criminal a una situación límite cuya única salida es la muerte o, como en el caso de Julián, la conversión.

Camerino no captó esta faceta del tema –o si la captó la pasó por alto– siendo como es el punto del que arrancan ulteriores interpretaciones. Pues aunque la moraleja del motivo parece clara (la codicia conduce a la catástrofe y, quizá también, la hospitalidad es sagrada y quebrantar sus leyes es peligroso) su sentido va más allá. Y así, nos habla de «la croyance populaire en une tragique fatalité que pèse sur la destinée des hommes»¹⁵; nos habla de la terrible ironía de ese destino; nos habla de la capacidad del ser humano para destruir su propia felicidad; nos habla de lo horrendo que es matar a un hombre, a cualquier hombre, aunque haya que matar al propio hijo para percatarse de la magnitud

¹⁴ Sobre este tema, *vid.*, Joaquín de Entrambasaguas, *El doctor don Cristobal Lozano*, Madrid, *Tip. de la Revista de Arch., Bibl. y Museos*, 1927, pp. 53-57.

¹⁵ J. P. Seguin, *op. cit.*, p. 190.

del sacrilegio... En un plano más profundo, Maria Kosko ve en el huésped misterioso, portador de la buena nueva, que va donde los suyos y los suyos no lo reconocen, un símbolo de la divinidad. Desde esa perspectiva, el tema se convierte en una suerte de «puerta trasera» por la que el sentido de lo sagrado se introduce en este mundo profano...¹⁶

Pero nos estamos alejando mucho del propósito de esta comunicación que no es sino poner de relieve la presencia en la narrativa del Siglo de Oro –no en la gran narrativa, sino en la obra modesta de un novelista ignorado– de un motivo universal raro entre nosotros. Y ello con el convencimiento de que del mismo modo que está en las *Novelas* de José Camerino, puede encontrarse en cualquier otro lugar. Y si no se encontrare, habrá que empezar a preguntarse por las causas de su ausencia, pues quizá sea ésta más inquietante y perturbadora que el propio motivo.

¹⁶ Maria Kosko, *op. cit.*, p. 235.

LA FUNCIÓN DE LAS FUENTES INDEFINIDAS EN LA PSEUDOHISTORICIDAD DEL *QUIJOTE* Y SUS CONTINUACIONES E IMITACIONES

Santiago A. López Navia
Universidad SEK (Segovia, España)

1. Aunque no sea necesario hacerlo, acaso convenga empezar recordando que la ficción que afecta a las fuentes indefinidas en la literatura caballeresca forma parte del mismo aparato pseudohistórico que las fuentes definidas, si es que alguna fuente de un entramado pseudohistórico puede ser definida en el sentido recto de la palabra. Nos referimos, en todo caso, al grado de definición que resulta de mencionar fuentes pretendidamente históricas y pretendidamente existentes, de naturaleza textual o trascendente, con el ánimo de reforzar la autoridad que garantiza la transmisión de las aventuras de los caballeros andantes.

Una fuente definida de naturaleza textual es, entre otros muchos ejemplos posibles, el libro de Tantalides de los Vergeles, en el que, según se menciona en el *Lanzarote en prosa*, se recogen cumplidamente las proezas de Galahot¹. En el mismo caso estaría el cuarto libro del *Amadís*, hallado «por gran dicha», junto con las *Sergas de Esplandián*, en el subsuelo de una ermita próxima a Constantinopla². Una fuente definida de naturaleza trascendente, muy distinta a las anteriores en virtud de su forma de manifestación, es, incluso, el conjunto de revelaciones que profetizan las aventuras de los héroes de la caballería, como las que el maestro Heliés, resumiendo el testimonio de Merlín, brinda

¹ Cfr. *Lanzarote del Lago*, traducción y edición de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Editorial, 1988-1989, v. II, cap. LXXII, p. 653.

² Cfr. Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de José Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987, libro primero, v. I, «prólogo», pp. 224-225.

a Galahot para anticiparle que su entrañable amigo Lanzarote no será el mejor caballero de la Mesa Redonda³. Tal es también la consideración que merecen las revelaciones proféticas que aparecen en lugares tan mágicos como la tumba del rey Lanzarote, cuyo nieto, Lanzarote del Lago, como quien no es el mejor caballero, no podrá reconstruir convenientemente en virtud del mensaje transcrito⁴.

Está muy claro que estamos asumiendo la perspectiva del caballero andante, y no la del lector convencional, que podría muy bien objetar que no hay definición alguna en la procedencia preternatural de los textos revelados, pero si hay algo claro para el caballero andante, es que su misión en la tierra es la respuesta a un destino al que no puede sustraerse. En la literatura caballeresca la definición de una fuente profética es una cuestión de fe, no de validación textual ni de hermenéutica. La historia anticipada en forma de revelación trascendente, transmitida oral o textualmente, es tan definitiva para el héroe como lo es para el lector cómplice la suma de datos fingidamente precisos que explican la transmisión de los hechos de los caballeros aventureros. Lo que el lector considera como algo menor aún que los Evangelios Apócrifos forma parte incuestionable de la Biblia del caballero.

2. Está muy claro que este no es el caso del *Quijote*, donde hay fuentes definidas de naturaleza textual y diversas formas de fuentes indefinidas, pero no hay una historia trascendente toda vez que Cide Hamete Benengeli actúa en el texto como sabio, pero no como mago. Hemos dicho ya en alguna otra ocasión que en el *Quijote* no se da la ficción de la historia trascendente caballeresca, sino su parodia⁵, lo que explica que las intervenciones fingidamente trascendentes, como el encantamiento de Don Quijote para restituirlo a su aldea al final del *Quijote* de 1605 (I, 46) o las profecías bufas del falso Merlín (II, 35) en la Segunda Parte, sean un elemento de un entramado paródico protagonizado por otros personajes que acomodan su burla a la cosmovisión literaturizada de quien cree ser un caballero andante.

La historia de don Quijote de la Mancha llega al lector a través de una fuente tan definida y tan resbaladiza a un tiempo como el manuscrito de Cide Hamete Benengeli, que el narrador-segundo autor parafrasea a partir de la traducción del morisco aljamiado que entra en el juego en I,9. De la mano del narrador-segundo autor conocemos también la principal manifestación de las fuentes indefinidas, consistente en los enigmáticos «dicen» que salpican la narración. Si nos atenemos a la lógica textual, criterio especialmente lábil en el *Quijote*, el segundo autor perdió la pista de la historia de don Quijote al final del capítulo I, 8 y la recuperó casualmente conforme a todos los detalles transmitidos en el capítulo I, 9, de lo cual debería seguirse –sobre todo si nos atenemos a una pista textual tan clara como «su segunda parte, siguiendo su traducción, comenzaba desta manera»– que Cide Hamete Benengeli aglutina, en sus funciones de

³ Cfr. *op. cit.*, v. III, cap. LXXV, pp. 687-688.

⁴ Cfr. *op. cit.*, v. VI, cap. CLXIV, p. 1582.

⁵ Véase nuestro artículo «El tratamiento paródico de la historia trascendente de la literatura caballeresca en el *Quijote*», *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 169-177.

historiador, los datos transmitidos a través de las fuentes indefinidas. Ya se verá que esto no está tan claro.

Comienza a perderse la claridad de inmediato en este mismo capítulo, cuando el morisco aljamiado al que se le ha confiado la traducción del manuscrito transmite al segundo autor algo tan complicado de entender como lo siguiente:

– Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: «Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha»⁶.

¿Quiénes «dicen», y quién está diciendo que «dicen»? Si nos atenemos a la coherencia necesaria con el ejercicio de traducción inmediata del manuscrito recién hallado, la anotación marginal debe ser imputable a Cide Hamete Benengeli, que habrá recogido de esa forma el testimonio de una fuente indefinida sobre Dulcinea del Toboso. Es un caso muy parecido al comentario de Benengeli igualmente escrito al margen, revelado por el traductor en el capítulo II, 24, sobre la discutible veracidad de la narración de don Quijote acerca de las aventuras vividas y acontecimientos presenciados en la cueva de Montesinos:

Tú, letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias.

Mucho más complicado aún resulta comprender la vertebración de la ficción autorial con el «dicen» que abre el capítulo II, 44, cuyo fragmento inicial es uno de los más desconcertantes de toda la novela:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito(...)

Según lo anteriormente transcrito, todo lo que se puede leer a continuación del «dicen» es conocido —tendría que ser conocido— por el narrador a través de las informaciones recogidas en las fuentes indefinidas de las que nos venimos ocupando. Renunciamos a aclarar ahora el significado ciertamente oscuro de la configuración sintáctica de las primeras líneas del fragmento, problema del que hemos intentado ocuparnos en otras ocasiones⁷. Lo que ahora nos interesa es que toda esta información, a la vista de la literalidad del comienzo del capítulo II, 44, no ha sido verificada textualmente por el narrador, que la conoce porque lo «dicen». Según esto, resulta difícil comprender la referencia posterior a la historia —«y luego prosigue la historia»— con la que comienza el segundo párrafo de este mismo capítulo, referencia que implica el seguimiento de

⁶ *Quijote*, I, 9.

⁷ Véanse nuestros trabajos «El juego en torno al autor ficticio en el *Quijote* de 1615», publicado en *Anales Cervantinos*, XXVII, 1989, pp. 9-20, y *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*, Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones, 1996.

una fuente tan definida como es la de Cide Hamete Benengeli, toda vez que la «historia» es una categoría complementaria al autor arábigo en la ficción autorial del *Quijote*. ¿O es que el primer párrafo no depende del narrador-segundo autor, gracias a cuya paráfrasis conocemos la historia traducida de don Quijote? Y entonces, ¿a quién hay que atribuirlo? Valga una respuesta prudente: acaso a Cervantes le convenga este galimatías únicamente para justificar los motivos por los cuales introdujo las novelas del *Curioso* y el *Cautivo*, no demasiado favorablemente acogidas por los lectores, si tenemos en cuenta las declaraciones de los personajes en el capítulo II, 3. Por la misma razón, es muy posible que no haya tenido en cuenta, porque su objetivo era otro, la construcción oscura de un enunciado tan complejo.

Al lado del casi siempre desconcertante «dicen» son también considerables como fuentes indefinidas los archivos y los anales manchegos mencionados, por ejemplo, en el capítulo I, 8 y en el capítulo I, 52. En todo caso, y por lo que respecta a su origen, distinguimos en el *Quijote* dos tipos de fuentes indefinidas: las que intervienen en la creación de la historia y las que intervienen en el seguimiento y recepción de la historia misma. Las primeras son las fuentes indefinidas bajo las cuales se ocultan, según el juego propuesto en la configuración narrativa de la novela, los historiadores anónimos que transmiten los hechos de don Quijote. Las segundas son las propias de los lectores, casi siempre anónimos, del *Quijote* de 1605, que manifiestan sus puntos de vista sobre la historia que ya circula impresa en el tiempo de la acción literaria definido por la Segunda Parte.

La confusión que plantea el texto del *Quijote* —que sea un texto pretendida o accidentalmente confuso es otra cosa— se incrementa desde el momento en que los autores y fuentes indefinidos mantienen frecuentemente diferentes puntos de vista sobre un mismo asunto. Con la entrada en liza de este recurso se consiguen los siguientes resultados:

1. Reforzar la pretensión de historicidad que se viene gestando desde las primeras páginas de la novela, historicidad —es decir, pseudohistoricidad— que se complica lúdicamente cuando sabemos que el autor de la historia ha recogido en otro texto distinto al principal (o sea, un texto distinto a la *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*) algunos detalles, desestimados por él mismo, que se mencionan sólo de pasada, como la amistad que llegaron a profesarse mutuamente Rocinante y el rucio:

tan única y tan trabada, que hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della; mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella⁸.

Y por si no tuviéramos bastante, el narrador anticipa en el prólogo del *Quijote* de 1605, disolviendo tempranamente su propio recurso, que lo que cuenta es su intervención creativa como autor por encima de cualquier fuente, teniendo en cuenta, además, que su voluntad autorial consiste precisamente en mantener la indefinición que él mismo ha dispuesto:

⁸ *Quijote*, I, 12.

En fin (...), yo determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quién le adorne de tantas cosas como le faltan; porque yo me hallo incapaz de remediarlas, por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos⁹

2. Contribuir a la confusión del lector, que recibe una información jalonada a base de contrastes sin saber con qué carta quedarse. La consecuencia de esta confusión es bien simple, y se produce, paradójicamente, a la luz de la imprecisión: si las voces históricas que transmiten un dato son discrepantes, cualquiera de ellas puede ser la verdadera, pero todas pueden ser igualmente falsas. Por ejemplo, cuando el narrador nos da cuenta de las distintas versiones que circulan sobre el nombre del héroe:

Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben¹⁰.

O cuando asistimos a la discrepancia de los autores anónimos acerca de cuál pueda ser la primera aventura acometida por don Quijote de la Mancha:

Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento¹¹.

El juego de las fuentes indefinidas afecta también al único autor definido, Cide Hamete Benengeli, cuya historia nos transmite parafrásticamente el narrador-segundo autor a partir de la traducción del morisco aljamiado. No sabemos, a la vista de algunos contextos, si el narrador está practicando una paráfrasis textual o si está aduciendo alguna explicación referida a las fuentes que a su vez maneja el propio Cide Hamete en sus atribuciones de cronista. ¿Quién cuenta lo siguiente acerca de Maritornes?:

Y cuéntase desta buena moza que jamás dio semejantes palabras que no las cumpliese, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno¹².

El juego está claro: bien está preguntarse quién cuenta esto, pero habría que preguntarse, si es que merece la pena complicarse con la formulación paradójica del fragmento anterior, cómo se sabe que Maritornes cumplía su palabra incluso en ausencia de testigos si precisamente no había testigos que dieran cuenta de ello. Otra trampa más de la creación del texto.

En cuanto a las fuentes de la recepción, cuya mención se concentra en los cuatro primeros capítulos de la Segunda Parte, cabe señalar que el primer interesado por su testimonio es el mismísimo don Quijote de la Mancha, quien le plantea a Sancho Panza, que actúa tan resueltamente informado como un Jefe de Prensa de nuestros días, toda una reflexión propia de la moderna sociología de la lectura:

⁹ «Prólogo» de la primera parte del *Quijote*.

¹⁰ *Quijote*, I, 1.

¹¹ *Quijote*, I, 2.

¹² *Quijote*, I, 16.

Y dime, Sancho amigo: ¿qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros? ¿Qué dicen de mi valentía, qué de mis hazañas y qué de mi cortesía? ¿Qué se platica del asunto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca?¹³

Sancho Panza aduce una pormenorizada respuesta que puede desglosarse en dos contenidos claros: los propios del carácter y conducta de su señor, y los que afectan a sus hazañas. Por cuanto toca a la opinión que tienen de don Quijote los distintos estratos de las sociedad, Sancho recorre detalladamente, de abajo a arriba, la pirámide social:

Pues lo primero que digo –dijo– es que el vulgo tiene a vuestra merced por grandísimo loco, y a mí por no menos mentecato. Los hidalgos dicen que no contentándose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto don y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra y con un trapo atrás y otro adelante. Dicen los caballeros que no querían que los hidalgos se opusiesen a ellos, especialmente aquellos hidalgos escuderiles que dan humo a los zapatos y toman los puntos de la medias negras con seda verde¹⁴.

Así como en la transcripción del testimonio anterior hay una clara diferenciación de opiniones en función de la extracción social de quienes las sostienen, en el fragmento siguiente la discrepancia se imputa a fuentes indefinidas que no se pueden adscribir a procedencia alguna:

– En lo que toca –prosiguió Sancho– a la valentía, cortesía, hazañas y asunto de vuestra merced, hay diferentes opiniones: unos dicen: «Loco, pero gracioso»; otros, «Valiente, pero desgraciado»; otros, «Cortés, pero impertinente»; y por aquí van discutiendo en tantas cosas, que ni a vuestra merced ni a mí nos dejan hueso sano¹⁵.

Es la misma divergencia de apreciaciones que afecta a las hazañas de don Quijote. Sin embargo, hay una curiosa coincidencia a la hora de juzgar los desenlaces desgraciados de sus aventuras:

Unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuestra merced le parecieron Briareos y gigantes; otros, a la de los batanes; éste, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron ser dos manadas de carneros; aquél encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otro, que ninguna iguala a la de los gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vizcaíno (...)

– Con todo eso (...), dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote¹⁶.

¹³ *Quijote*, II, 2.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Quijote*, II, 3.

Gracias a las fuentes indefinidas propias de la recepción del texto, Cervantes puede introducir en su propia novela justificaciones relativas a su construcción y puede permitirse proponer al lector la fe de erratas en la que da cuenta de deslices sobradamente conocidos. Esta función, de naturaleza metaliteraria y de tipo parcialmente autocrítico, se puede ver cuando el bachiller Sansón Carrasco transmite a los circunstantes las críticas dirigidas contra la intercalación de novelas desgajadas de la historia:

– Una de las tachas que ponen a la tal historia –dijo el bachiller– es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote¹⁷

Es el mismo caso del fragmento en el que se considera el error, atribuido a Cide Hamete Benengeli, cometido al narrar el hurto del rucio de Sancho Panza, reaparecido sin mayores explicaciones algún tiempo después:

Algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara y sólo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mismo jumento, sin haber parecido. También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta en Sierra Morena, que nunca más los nombra, y hay muchos que desean saber qué hizo dellos, o en qué los gastó, que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra¹⁸

3. El recurso a las fuentes indefinidas ha sido también utilizado en las continuaciones e imitaciones del *Quijote* desde el *Fray Gerundio de Campazas* de José Francisco de Isla¹⁹, en 1758, en el que la historia se sigue a través de la consulta de fuentes indefinidas pretendidamente históricas que son conocidas por el lector a través de la traducción de Isaac Ibrahim Abusemlat, coepíscopo del Gran Cairo, que a su vez sigue el narrador en sus funciones de cronista. La «historia» del *Gerundio* es, así, el texto generado por los diferentes autores y fuentes indefinidos, entre los que cabe diferenciar varios tipos: distintos autores, un autor o historiador determinado, la leyenda, los manuscritos, la oralidad –que se manifiesta mediante la tradición y la fama–, fuentes indirectamente referidas, archivos, y otras fuentes de naturaleza documental.

Todas estas fuentes indefinidas, que suelen recoger casi siempre datos insignificantes, realizan, principalmente, cuatro funciones en el *Gerundio*: el seguimiento y la estructuración de la historia, considerada como conjunto de acontecimientos recogidos por escrito; el seguimiento de las circunstancias derivadas del carácter de los personajes; un buen motivo para que el narrador someta a su análisis los detalles que afectan a la escritura y la recepción de la obra, y un subterfugio de corte metarrecursivo, clara-

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Quijote*, II, 4.

¹⁹ José Francisco de Isla, *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 4 vv.

mente inspirado en el *Quijote*, en virtud del cual el narrador puede someter a las fuentes indefinidas a las apreciaciones críticas pertinentes.

La ficción pseudohistórica se destruye, finalmente, cuando sabemos que la historia de fray Gerundio no es sino una invención del traductor, y cuando el narrador se presenta ante el lector en las últimas palabras de la obra, con toda claridad, como «el padre, la madre, el hacedor y el criador de fray Gerundio».

En las *Adiciones a la historia del Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* (1786), ejemplo clarísimo de la supervivencia de los principales elementos de la pseudohistoricidad, Jacinto María Delgado acude a fuentes indefinidas como los «anales manchegos» para resolver dudas tales como la relativa a las armas de Maese Nicolás, el barbero²⁰. Además, leemos ocasionales referencias a los «autores anónimos», presuntamente traducidos o conocidos por Cide Hamete Benengeli en virtud de su intervención como cronista. Estos autores anónimos realizan principalmente dos funciones tan opuestas como son la de ampliar o aclarar algunos extremos de la historia²¹ y, en otras ocasiones, contribuir a la confusión del lector aduciendo versiones divergentes acerca de un asunto dado²².

La alusión a las fuentes indefinidas sobrevive igualmente en la *Historia del valeroso caballero Don Rodrigo de Peñadura*²³ de Luis Arias de León, publicada en 1824, en la que leemos frases tan claramente inspiradas en el recurso cervantino original como «dicen los anales de la ciudad de León» o la levisíma variante «dicen los anales de León». En la misma línea recursiva, preservando el anonimato de un autor desconocido, conviene entender la propuesta pseudohistórica, menos enjundiosa que otras del mismo signo, de la *Historia de varios sucesos ocurridos en la aldea*²⁴ publicada en 1901 por José Abaurre y Mesa. Cinco años después, Francisco Navarro y Ledesma se refiere a los «anales de la Mancha» en su cuento titulado «La orfandad de Sancho Panza», publicado en su libro *En un lugar de la Mancha*²⁵, y en 1944 Salat Fornells recoge en su *Primer libro de Sendas de Olvido*²⁶ los distintos resortes de la ficción autorial inspirados en el modelo original, entre los cuales cabe destacar la mención a «historiadores tan puntuales como verídicos»²⁷, nombrados a veces individualmente bajo la etiqueta de «anónimo historiador»²⁸.

²⁰ Cfr. Jacinto María Delgado, *Adiciones a la historia del Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha, en que se prosiguen los sucesos ocurridos a su escudero el famoso Sancho Panza...*, Madrid, en la Imprenta de Blas Román, 1786, cap. XV, pp. 341-343.

²¹ Cfr. p. e. op. cit., cap. III y VIII, pp. 54 y 180-181.

²² Cfr. p. e. op. cit., cap. V, p. 116.

²³ Cfr. Luis Arias de León, *Historia del valeroso caballero Don Rodrigo de Peñadura*, Marsella, Imprenta de Carnaud y Simonin, 1824.

²⁴ Cfr. José Abaurre y Mesa, *Historia de varios sucesos ocurridos en la aldea después de la muerte del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, sucesores de Rivadeneyra, 1901, 2 vv.

²⁵ Cfr. Francisco Navarro y Ledesma, «La orfandad de Sancho Panza», en *En un lugar de la Mancha*, Salamanca, Imprenta y Librería Viuda de Calón e Hijo, 1906, pp. 47-56.

²⁶ Cfr. J. Salat Fornells, *Primer libro de Sendas de Olvido o Don Quijote en tierras leridanas*, Cervera, Artes Gráficas Prunés, 1944.

²⁷ Cfr. p. e. op. cit., cap. X, pp. CXXIV.

²⁸ Loc. cit., p. CXXV.

Destacamos, por último, la reciente novela de Juan Eslava Galán *El comedido hidalgo*²⁹, publicada en 1994, última imitación escrita en español del *Quijote*—que nosotros sepamos— en la que se maneja el recurso a las fuentes y autores indefinidos mediante una ficción autorial bastante lograda y bien nutrida gracias a la alusión a crónicas, cronistas anónimos, autores, historiadores y otras fuentes indefinidas a través de cuya consulta puede seguir el narrador las peripecias de don Alonso de Quesada, protagonista de la obra bajo cuyos ropajes se esconde bastante evidentemente el propio Miguel de Cervantes.

Gracias al testimonio discrepante de los diferentes autores indefinidos, el narrador puede hacernos llegar detalles concernientes al comportamiento de los personajes, cuya palabra y cuya obra son a veces dificultosamente recogidas y transmitidas por los historiadores, cuando no debidamente recogidas en las historias, imprecisión que salva el narrador practicando inferencias a la vista de palabras y hechos anteriores. Esta falta de exactitud se ve compensada, sin embargo, cuando el narrador, convertido en cronista magistral, se refiere explícitamente a la autoridad de las fuentes en las que se recoge la historia del protagonista, por más que los historiadores prescindan en algunos casos de la transmisión de algunas informaciones que pueden atentar contra el buen gusto, actitud histórico-narrativa que hunde sus raíces en el criterio de selección propio de la literatura caballeresca y acertadamente empleado por el propio Cervantes en la novela original. Baste poner como ejemplo el proceder de los cronistas anónimos ante el tratamiento de momentos tan incómodos como la violación del inquisidor Osorio por cuenta del turco Varejón, en cuyo transcurso se practican «los actos que por pecado hurtan y sobreseen los historiadores que tratan este ejemplarizador caso»³⁰.

Respondiendo a su ánimo de proceder conforme a una información sólida, el narrador accede ocasionalmente a otras fuentes indefinidas divergentes cuya consulta no le satisface, dada la imprecisión que caracteriza a la transmisión de los detalles que deberían facilitar el seguimiento de la historia. Nos referimos, por ejemplo, a las declaraciones de algunos pleitos o a los testimonios de los intervinientes en determinadas disputas. Más significativo resulta, sin embargo, el peculiar comportamiento del narrador-historiador cuando se aleja de la transmisión literal de los hechos propios de la historia con el ánimo de reforzar la narración en función del criterio de verosimilitud, que pesa literariamente sobre el criterio histórico de verdad, desde el momento en que se recogen los acontecimientos «dando cuatro higas a la verdad porque me parece más narrativo»³¹.

Salta a la vista el vigor modélico del *Quijote*, inspirador constante de subterfugios narrativos presentes en todo un sistema literario definido, capaz de hacer que cada una de las manifestaciones recurrentes de la pseudohistoricidad estimulen la participación del lector en un juego heredado y cuajado de guiños a veces demasiado sutiles como para suscitar la complicidad segura de quien se sabe desprotegido en medio de un terreno tan sembrado de trampas.

²⁹ Juan Eslava Galán, *El comedido hidalgo*, Barcelona, Planeta, 1994.

³⁰ *Op. cit.*, p. 290.

³¹ *Op. cit.*, p. 328.

HOMBRES VENCIDOS DE LA FUERZA DEL VIENTO: NÁUFRAGOS EN LAS COSTAS DE LA LITERATURA COLONIAL

Esperanza López Parada
Universidad Complutense

Ya que todos los hombres provienen de unos mismos padres, por cuyas culpas perdimos el Edén, ya que todos somos hijos de Adán –*Aut ex Adam, si homines sunt*¹–, aquellas poblaciones de indios del Nuevo Mundo, halladas después de días navegando, planteaban una cuestión de logística teológica a la que urgía responder. Urgía contestar al problema de su procedencia –¿de dónde vinieron?–, porque si se les pensaba autóctonos, su presencia contradecía irremediablemente el Génesis, la fe. Y si en cambio, para tranquilidad eclesiástica, se resolvía que hubieran nacido de la pareja original y única, la dificultad inmediata estribaba en explicar su complicada llegada hasta esas zonas.

Descendientes de marineros noruegos o hijos extraviados de un Ulises que habría arribado a Campeche una vez concluyó sus trabajos en Troya, las razones más peregrinas se barajaron para ese gentío en desacuerdo con el Credo; razones para aminorarlo, para ajustar lo evidente con los designios de Dios².

¹ San Agustín, *La ciudad de Dios*, Madrid, B.A.C., 1974, cap. XVI, 8.2.

² Para la tesis escandinava que utilizaba como prueba el sufijo germano-*land* de sus topónimos –*Tecnohtitlan*, por ejemplo–, vid. L. E. Huddleston, *Origins of the American Indians. European Concepts, 1492-1729*, Austin, Texas University, 1970, p. 120. La visión grecolatina corresponde a Pedro Sarmiento de Gamboa en su *Historia de los Incas*, Buenos Aires, Emecé, 1942, pp. 34. Para otras suposiciones, como la creación de un segundo Adán por Dios en las Indias según la afirmación de Paracelso que dio lugar a una línea *preadamita* de estudios sobre ese Nuevo Mundo, vid. Miguel Rojas Mix, «El origen de los americanos», en *América imaginaria*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario y Editorial Lumen, 1992, pp. 18 y ss.

Entre tamañas especulaciones, la que el Padre José de Acosta está más dispuesto a admitir es aquélla de un naufragio inesperado y de una deriva sin rumbo. *Como no lleva camino pensar que los primeros moradores de Indias* —dice— *hayan venido con navegación hecha para ese fin, bien se sigue que, si vinieron por mar, haya sido acaso por fuerza de tormentas*³, es decir, arrojados a sus costas *por la furia del viento* y sin que tal cosa entrara en sus cálculos. El pueblo americano surge así de un accidente y son las Sagradas Escrituras las que de esa zozobra obtienen una forma de salvación.

La hipótesis de José de Acosta resultaría muy bien acogida, al restaurar la concordia entre los datos revelados y los datos que la observación mostraba en principio disonantes, al coordinar los hechos innegables vislumbrados en el Nuevo Mundo con lo que la Biblia obligara a creer. Entre ambos, se instalaba el naufragio, sirviéndoles de conciliación. Entre ambos y aun bajo la forma de trauma marítimo, se inauguraba un puente. El documento recién redactado, la Crónica indiana, no ponía en peligro el antiguo o Historia de Dios. No hay escrito de hombre que pudiese trazar un traslado tan limpio, a golpe de oleaje, de una hacia la otra⁴.

Sólo cuando a la salvada estructura se sumen nuevos problemas causa de escándalo —la existencia, ya no atribuible a navegación, de bestias y cuadrúpedos en la zoología americana—, Acosta deshará la tesis de los naufragos, sustituyéndola con la más equilibrada de un estrecho al norte por el que se deslicen todos, hombres y animales, para contento de Yahvé y de la patrística.

La función de la metáfora, la función del naufragio, sin embargo, se mantiene intacta, asegurando la coherencia del código del que participa. Esa imagen de una tormenta primordial, absoluta, de la que las siguientes no son sino su burdo remedo, se perpetúa hasta producir la sensación indefinida de no pisar nunca suelo virgen, de deambular por una América donde nada principia, donde cualquiera se topará siempre con naufragos anteriores a uno mismo —Alvar Núñez, por ejemplo, encontrando los festones raídos de Nueva España y las cajas de los mercaderes, que le precedieron⁵—; una América entonces donde no se protagoniza hazaña ni drama inaugural alguno.

El largo inventario de desdichas navales con que Gonzalo Fernández de Oviedo concluye su *Historia General y Natural de las Indias* obedece a lo mismo: a la convicción sagrada de que no puede haber más un naufragio primero ni antes de aquél que pobló las recién descubiertas regiones; es decir, al destierro en ellas de cualquier veleidad de primicia. Porque, si los infortunios que él, Oviedo, no ha conocido *se hobiesen*

³ Cito por la edición: P. José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, Madrid, Historia 16, 1987, p. 108.

⁴ Vid. E. O'Gorman, *Cuatro historiadores de Indias. Siglo XVI: Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo, Fray Bartolomé de las Casas, Joseph de Acosta*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972, pp. 222-230.

⁵ ... *costeamos la bahía que habíamos hallado; y andadas cuatro leguas, tomamos cuatro indios y mostrámosles maíz para ver si le conocían (...). Ellos nos dijeron que nos llevarían donde lo había; y así, nos llevaron a su pueblo, que es al cabo de la bahía, cerca de allí (...). Allí hallamos muchas cajas de mercaderes de Castilla, y en cada una de ellas estaba un cuerpo de hombre muerto (...). Hallamos también pedazos de lienzo y de paño, penachos que parecían de la Nueva España.* Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 86-87.

de decir todos, serían uno de los mayores tractados (...) y de mayor volumen⁶, de tal modo siembran el Océano bajeles y cadáveres.

En este caso, no obstante, el empleo del recurso en ese profuso catálogo de vientos y de zozobras tiene un carácter fundamentalmente diacrítico. Oviedo no intenta acomodar su relato a otro previo y que necesariamente debe respetar, sino que aspira a distanciarse significativamente de varios con los que desea no verse confundido.

Inicialmente, su lista quiere insistir también en una continuidad de la catástrofe, dibujada con igual espíritu enciclopédico y omnívoro que el resto de la obra. Pero, al ubicarla al fin de la relación y no en su umbral —en el Libro quincuagésimo que cierra el conjunto—, se diferencia de los discursos utópicos que comenzaban precisamente narrando los desastres, para redimirlos luego.

Es Antonello Gerbi el que apunta este interés del autor por desgajarse de las escrituras alegóricas en torno al hallazgo tempestuoso de mundos distintos. En un notable esfuerzo compositivo de su *Historia* —que camina con el viaje *felicísimo de Colón y se apaga con un fortísimo de maderos rotos y de silbantes huracanes*⁷—, Oviedo reservaba para el desenlace lo que suele abrir las utopías y lo que aquí, al fondo de la escritura, testimoniaba la realidad de la nueva tierra, erigida, por los naufragios que la señalan como cicatrices, *en el límite último de la credibilidad y no en el proemio de lo imaginado*⁸.

Al Almirante, el buen tiempo de su primer periplo y aquella bonanza de los días, le permitieron sospecharse en el Paraíso, fin del Oriente, tras franquear el portal de las Antillas⁹. Ahora para Fernández de Oviedo, en cambio, el alto número de naves perdidas y anegadas significaba el indicio de lo opuesto, indicio de que América no era Edén. Ni Ciudad del Sol ni Atlántida recuperada: el nuevo paisaje de las Indias se

⁶ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia General y Natural de las Indias*, L. Madrid, B.A.E., 1959, p. 305.

⁷ Para Antonello Gerbi dicha estructura sería la única apreciable en el conjunto magmático y sin esqueleto que, para él, viene a ser la crónica de Oviedo. No obstante, si leemos con detenimiento el proemio a ese libro L, reconocemos una verdadera conciencia de las posibilidades metafóricas del naufragio como símbolo de la propia escritura y de la vida misma: así cuando Oviedo reproduce los escrípulos de Hesiodo a navegar, o la sentencia de Séneca sobre los riesgos existenciales, *En tormenta vivimos; muramos en puerto*. Vid. id, p. 307 y A. Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 300 (1ª ed., Milán, 1975); o también, J. J. Arroom, «Gonzalo Fernández de Oviedo, relator de episodios y narrador de naufragios», *Ideologies and Literature*, IV, Nº17, 1983, pp. 133-145.

⁸ *Muchísimas utopías y descubrimientos imaginarios y simbólicas tragedias, como de The Tempest, se inician con un naufragio, y la consiguiente llegada a una isla o costa desconocida. El naufragio es (...) el paso más fácil de la realidad a la utopía, de la Sociedad a la Naturaleza, del Pasado al Futuro. El realismo de Oviedo se confirma con su decisión de colocar los naufragios al final de su escrito y no al principio, como los utopistas*, A. Gerbi, *op.cit.*, pp. 300-301.

⁹ ... en aquellas islas [las Antillas] había padecido tan grave tormenta (...); pero, pasada de ellas, siempre halló los aires y la mar con gran templanza. Concluyendo, dice el Almirante que bien dijeron los sacros teólogos y los sabios filósofos que el Paraíso Terrenal está en el fin de Oriente, porque es lugar temperadísimo. Así que aquellas tierras que agora él había descubierto es —dice él— el fin del Oriente, apunta en su Diario el 21 de febrero, a su regreso del viaje primero. Vid. Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos*, ed. de C. Varela, Madrid, Alianza editorial, 1982. Para esta configuración de América como *locus amoenus* resultan interesantes las precisiones de Julio Ortega, *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila eds., 1992, pp. 37-50.

iluminaba en claroscuros como un decorado catastrófico que extraía de la tragedia pruebas incontrovertibles de su historia, de su peculiaridad y de su rareza. Aparecía como pintura doliente, *como la pintura del final juicio que esperamos*¹⁰.

Así, se separaba su conquista de ese estado mesiánico con el que a veces se tenía la ilusión de identificarla: el estado puro prometido por San Juan tras el Apocalipsis, momento perfecto en que, aseguraba el apóstol, ya no habría mar. Tras la resurrección, en la Jerusalén reconstruida, —se afirmaba— no pereceríamos ahogados ni existiría agua. Los océanos, obstáculo de la acción, ámbito del desorden anárquico y perverso, resultaban indeseables para una humanidad rescatada del maligno e ingresada en una etapa ideal, desprovista de tentaciones y de costas¹¹.

En las Indias, al contrario, las había en gran número, anchas, escarpadas y movidas por ventiscas, por mareas, como corresponde todavía al período de penurias y de angustias que precede a la redención. América era el preámbulo, la antesala de la beatitud, no su cumplimiento. Y al informar de sus vendavales, origen de la muerte de muchos, se la identificaba y situaba en un tiempo de evangelizaciones y de dificultad, tiempo esforzado, de penas sufridas como no se han referido iguales¹².

... tiempo de peregrinación —reitera Fernández de Oviedo— y experiencia de trabajo más extremada que se pueda haber oído ni visto. Ni aún en las novelas de los fabulosos griegos no está escripta semejante cosa, ni todas las metáforas del Ovidio (...) no son igual comparación¹³.

Ahí, en ese naufragio americano que por su magnitud volvía imposible cualquier símil, hacía residir Oviedo su expresa y firme voluntad de que su relación no recuerde parecidas, puesto que él describe lo incomparable. Son las muchas veces en que se ha sentido casi cubierto por las ondas —*en estos mares de acá, en tormentas muchas e muy grandes, de másteles quebrados e velas y entenas rompidas, que cada una de ellas pensé que era la última hora llegada*—, las que le distinguen de otros que redactarían sin tanto riesgo. *De aquesta manera —insiste—, por esos peligros padecidos, he yo aprendido a escribir e notar estas cosas que no se pueden así explicar por los cronistas que no navegan*¹⁴.

La suya es escritura de sufrimientos, que encuentra en ellos su carta de naturaleza —la catástrofe en el mar enseña poderosamente a escribir— y que se complace en hundir y en desairar la bibliografía de los que permanecen en tierra, Plinio incluido —*porque de verlo a oírlo hay gran desproporción*¹⁵—. La suya es escritura de una penu-

¹⁰ Gonzalo Fernández de Oviedo, *op.cit.*, p.326.

¹¹ *Vi entonces un cielo nuevo y una tierra nueva, porque el primer cielo y la primera tierra habían desaparecido y el mar ya no existía*, San Juan, *Apocalipsis*, 21, 1-2. Para esta iconografía cristiana de los océanos y de los peligros de embarcarse, *vid.*, Hans Blumenberg, *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*, Madrid, Visor, 1995, p. 15 (1ª ed., 1979).

¹² *Por no tomar conocimiento desto se han perdido muchas naos en las Indias occidentales, que son debaxo de la tórrida*, *vid.* en relación a las dificultades del viaje, en Martín Fernández de Enciso y en su *Suma de Geografía* (1546, fols. VIII, rº y X, vº).

¹³ Fernández de Oviedo, *op.cit.*, p. 322.

¹⁴ *Id.*, pp. 307-308.

¹⁵ *Id.*, p. 306.

ria real, por la que se acerca a otro desventurado, el mayor de los que vagaron por Indias, Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

Para éste último, el naufragio funda igualmente una diferencia. El texto surgido desde él acumula a su alrededor múltiples connotaciones y significantes, siendo sólo uno de ellos y el más evidente cierto tinte religioso, casi de bautismo de un Núñez a quien las aguas renuevan y desvisten¹⁶.

Otro día (...) –se nos explica en el capítulo XII, de numeración claramente apostólica– acordamos de tornarnos a embarcar y seguir nuestro camino, y desenterramos la barca de la arena en que estaba metida, y fue menester que nos desnudásemos todos y pasásemos gran trabajo (...). Así embarcados, a dos tiros de ballesta dentro en la mar, nos dio tal golpe de agua que nos mojó a todos; y como íbamos desnudos y el frío que hacía era muy grande, soltamos los remos de las manos, y a otro golpe que la mar nos dio, trastornó la barca. (...) los que quedamos escapados, desnudos como nacimos y perdido todo lo que traíamos (...), tales que con poca dificultad se nos podían contar los huesos, estábamos hechos propia figura de la muerte¹⁷.

Desde ese instante, la dicción de Alvar Núñez no puede igualarse al discurso fabuloso de la Conquista ni a su *proyecto épico de dominio y de expropiación*¹⁸. Con la ropa, el personaje extravía sus contextos culturales –cito un estudio clásico de Beatriz Pastor– y los modelos ideológicos europeos. Vulnerable al medio, su naufragar es perder la línea del horizonte imperial y mítico, por el que se impulsó la entrada y explotación del Nuevo Mundo. A la par que este proceso conquistador se desmitifica gracias a la desnudez metafórica de todos sus presupuestos, se narra su fracaso y se desarrolla una *conciencia crítica* con la que percibir lo americano de una especial forma. Se desarrolla lo que Silvia Molloy ha detectado como una aculturación *avant la lettre* –Alvar Núñez vive a partir de ahí con indios, asimilado a ellos por el avatar de su desventura–: es decir, una *experiencia del otro y de lo otro*¹⁹, en virtud de ese drama de enajenación y despojamiento. En virtud también del mismo, la relación se vuelve cada vez más narrativa, se abre como un abanico para abrazar *fórmulas y tópicos que pertenecerían por derecho a la modalidad novelesca*²⁰.

¹⁶ Para una lectura mítica y muy connotada de la obra de Cabeza de Vaca, vid. Jacques Lafaye, «Les miracles d'Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Bulletin Hispanique*, LXIV, 1962, pp. 136-153; Luisa Pranzetti, «El Naufragio come metafora», *Letterature d'America*, Roma, Bulzoni, 1980, vol. I, n° 1, pp. 5-28; Enrique Pupo-Walker, «Pesquisas para una nueva lectura de los Naufragios, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n° 140, julio-sept., 1987, pp. 517-539.

¹⁷ Cito por la edición crítica: Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 119-120.

¹⁸ Beatriz Pastor, «Desmitificación y crítica en la relación de los Naufragios», *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983, p. 294.

¹⁹ Silvia Molloy, «Formulación y lugar del Yo en los Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», en *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 761-766.

²⁰ Para el estudio de los episodios claramente fictivos que la crónica acoge, vid. David Lagmanovich, «Los Naufragios de Alvar Núñez como construcción narrativa», *Kentucky Romance Quarterly*, XXV, 1978, pp. 22-37; Lee H. Dowling, «Story versus discourse in the chronicle of the Indias: Alvar Núñez Cabeza de Vaca's Relation», *Hispanic Journal*, vol. 5, n° 2, spring, 1984, pp. 89-100; Robert E. Lewis, «Los Naufragios de Alvar Núñez: historia y ficción», *Revista Iberoamericana*, n° 120-121, 1982, pp. 681-694; Enrique Pupo-Walker (ed.), «Sección introductoria», «Valoraciones del texto», en *Los Naufragios*, Madrid, Editorial Castalia, 1992, p. 136.

Merced al naufragio, el relato de Cabeza de Vaca ha sido leído sucesivamente como una novela, como un documento de la anticonquista y como una primera asimilación. Y merced asimismo al naufragio, nosotros tenderemos a leerlo de una manera muy distinta a cualquiera de esas tres.

Aunque en la crónica de Alvar Núñez se incorporen numerosos toques de efecto y de ambientación, aunque se nutra de un sesgo tenebroso para retratar la borrasca –la música lúgubre de *cascabeles* y de *flautas* y *tamborinos* que les acompaña, por ejemplo, toda la noche y hasta la mañana que la tormenta cesa²¹–, este manejo literario y premeditado de sus motivos no la eleva, sin embargo, por su peso a los altares de la ficción. Cualquier referencia a este tipo de episodios en alta mar se rodeaba asimismo de presagios y de palpitaciones, sin ponerse en duda con ello su carácter de documento, de diario, de relación verídica, propia y testimonial. También escuchan inexplicables melodías, órdenes confusas y gritos *como humanos hablar en el aire*²², los marinos que informan de sus desgracias a Gonzalo Fernández de Oviedo. Y en su extremoso viaje a Veracruz, el también extremo Roberto Tomson –misterioso indiano escocés, con una capacidad envidiable para el suspenso y la intriga– construye una puesta en escena magnífica y novelada –con luces de San Telmo, frailes arrojando a puñados reliquias al mar y con viático añadido– sin por eso hacer novela²³. El empleo de sus recursos no legitima cualquier prosa como tal.

Más que ficción entonces y más que asimilarse el naufragio a una tierra a la que se enfrenta despojado, en ese momento de mar y de abandono en Núñez Cabeza de Vaca ocurre otra cosa. Ocurre más que nunca la asunción por parte del que lo sufre de un texto que no será fábula ni crónica, sino texto tan sólo y plenamente, escritura en toda la ambigüedad de la palabra.

De hecho, un verdadero asimilado ha de ver, con sus pertenencias, ahogarse el viejo hilo de su discurso. Gonzalo Guerrero es este aindiado de verdad, cuya relación no puede explicitar él que se ha apartado de todo, incluido el centralismo occidental e imperialista del alfabeto y cuya tragedia sólo podrán narrar los demás –Bernal Díaz, Vasco de Quiroga, Diego de Landa²⁴–. En su caso, el naufragio conlleva la pérdida de la

²¹ Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 80.

²² *Muchas veces he oído a hombres de la mar e a otras personas de crédito que han navegado e halládose en naufragios e grandes tormentas, que han oído voces como humanas hablar en el aire, en los tiempos en que más peligro tenían, e han visto cosas espantables e demonios*, Gonzalo Fernández de Oviedo, *op. cit.*, p. 319.

²³ El magnífico texto de Tomson, compuesto entre 1555 y 58, se reproduce en Raymond Beazley (ed.), *An English Garner: Voyages and Travels Mainly During the 16th and 17th Centuries*, vol.I, New York, Cooper Square Publishers, 1964, pp. 10-23. Es igualmente comentado en parte por Irving A. Leonard, *Colonial Travelers in Latin America*. New York, Alfred A. Knopf, 1972.

²⁴ El caso de Guerrero, uno de los más documentados, con mención en varias crónicas, aparece en el cap. XXV de la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo, en los *Documentos* de Vasco de Quiroga, en el libro II de Fernández de Oviedo. E ilustra para Todorov (*La conquista de América. El problema del otro*, México, S.XXI eds., 1987, pp.206-207) un *asimilacionismo incondicional*: después de naufragar frente a las costas de México en 1511 y tras refriegas en que mueren compañeros suyos, Gonzalo Guerrero se marcha a Yucatán donde se integra perfectamente en una comunidad india en que *ganó mucha reputación y le casaron con una muy principal mujer en que hubo hijos; y por esto nunca procuró salvarse como hizo Aguilar, antes bien labraba su cuerpo, criaba cabello y harpaba las orejas para traer zarcillos como los indios y es creíble que fuese idólatra como ellos*, Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, Madrid, Historia 16, 1985, pp. 43-44.

escritura. Guerrero se declara indio —ha horadado sus orejas— y a Jerónimo del Aguilar le reclama para sus hijos, *cuán bonicos que son*, hijos habidos de india, los collares verdes del trueque conquistador, como regresado a un tiempo gestual y sin lenguaje. La vida nueva que inicia, para serlo realmente, tiene que renunciar por eso a verse consignada en términos escritos y de pasada rendición de cuentas. Si la reciente condición se prosigue diciendo con el instrumento antiguo y dominante, de aquí no se desprende novedad sino continuismo y el escribiente que busque hablar de lo otro, lo reduce e integra en ese yo irremediable que dicta. La historia de los verdaderos tráfugas, de los náufragos que ya son diferentes, que ya no escriben, nunca la explicarán ellos.

Por el contrario, en el infortunio de tantos —Núñez, las Taviras, dos mujeres que partieron de Darién, el licenciado Zuazo, el propio Oviedo o aquel Alonso Ramírez que, ceñido como cordón umbilical a un cable, se arroja a las olas desde su varado navío para ganar suelo firme en un naufragio que posee algo de nacimiento²⁵—, en esos sucesos lo que se perpetúa es el discurso en sí y después de un instante de inflexión en que es cubierto por las aguas. Como en cierta noticia, curiosamente difundida por la Sociedad Bíblica de Stuttgart, sobre el salvamento milagroso de unos pescadores, a la deriva en el Pacífico y resistiendo durante seis días, gracias a que leían los Testamentos y se los comían página a página²⁶, el texto pervive a costa de perderse.

De todo un timbal de tormentas montadas por el padre José de Acosta para justificar una voz previa y sin ello incongruente, hemos pasado aquí a una simple revuelta del enunciado. Lo que se salva a fuerza de mar y a fuerza de un perecimiento, lo que sobrevive renovado es la prosa sola, el proceso de su redacción, el tejido de su ser escrita. Y lo que la metáfora de náufragos distingue ahora diacríticamente, la oposición pertinente que impone, no es la distancia que media entre un género y otro, entre una crónica y la siguiente, entre una coherencia y la próxima, sino entre el relato y el relato, entre lo que la escritura, un segundo zozobrada, rescata de sí misma.

De este modo, la suerte del pobre Pedro Serrano, Robinson primitivo en su islote caribeño, el Inca Garcilaso puede referirla dos veces, porque su naufragio las ha separado: puede subrayarla de pasada —que el tal Serrano, al perderse su nave, *él sólo escapó nadando, que era grandísimo nadador, y llegó a aquella isla que es despoblada, inhabitable, sin agua ni leña, donde vivió siete años*²⁷—, puede mencionarlo de este modo, como al vuelo, cuando haga la nómina de los nombres del Perú; puede abandonarlo hasta una ocasión mejor —que es un caso historial, (...) y quizá lo diremos en otra parte²⁸—.

²⁵ *Quebrábanse las olas, no sólo en la punta sobre que estábamos, sino en lo que se veía de la costa con grandes golpes y, a cada uno de los que en correspondencia daba el navío, pensábamos que se abría y nos tragaba el abismo. Considerando el peligro en la dilación, haciendo fervorosos actos de contrición y queriendo merecerle a Dios su misericordia sacrificándole mi vida por la de aquellos pobres, ciñéndome un cabo delgado para lo fuesen largando, me arrojé al agua*, Carlos de Sigüenza y Góngora, *Infortunios de Alonso Ramírez*, ed. de Lucrecio Pérez Blanco, Madrid, Historia 16, 1988, p. 113.

²⁶ Hans Blumenberg, *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*, Barcelona, Península, 1992, p. 21.

²⁷ Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales, I. Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1963, cap. VII, p. 15.

²⁸ *Id.*, p. 15.

Y lo pospondrá, efectivamente, para después, tratándolo por extenso, estética y trabajadamente en otro punto del libro, cuando interese a la relación, a su armonía, cuando al autor y al discurso le vengan bien. Antes de avanzar, pretexto el Inca Garcilaso, sería oportuno *digamos aquí el suceso de Pedro Serrano, que atrás propusimos, porque no esté lejos de su lugar y también porque este capítulo no sea tan corto*²⁹.

Así, el Inca no ha procedido únicamente ofreciendo dos tratamientos posibles y distintos de un tema³⁰. Ha conseguido más, ha subrayado la escritura, la ha puesto en evidencia, la ha obligado a manifestarse en el espacio tendido entre uno y otro, en el trecho de natación arriesgada que transcurre entre la promesa de una relación con por-menores y su cumplimiento.

Cualquier caso podrá contarse siempre de otro modo; podrá contarse de otra manera como se cuenta y el relato incluir la rectificación que él a sí se hace. El naufragio permite esa disyuntiva, ese desdoblarse del relato mismo: no es un asunto historiable, o no lo es tan sólo, ni una metáfora coyuntural que explica coyunturas y contextos anteriores. Es una operación disidente del propio discurso, por el que éste se coloca a las puertas de su fin, se dispone en zozobra para Por tal desdoblamiento, a Fernández de Oviedo le es dado analizar su propia agonía, él que ha recopilado la de muchos. Le es dado decir qué temible tormenta le sorprende, en la que se partían velas y bastimentos. Ante el naufragio, ante ese recurso que escinde el hilo narrado, como ante el barco partido, él, Oviedo, puede dividirse en uno que lo padece y otro que lo describe.

*... el año que pasó de mill e quinientos e veinte e tres (...) partí desde a par del puerto de Sancta Marta para esta isla Española, e fui a parar en la de Cuba, en una pequeña carabela mía; la cual estaba tan comida de broma, que nos anegábamos los que en ella íbamos, e con las camisas que teníamos, íbamos tapando algunos agujeros por donde entraba el agua; e hacía tanto viento e mar, que muchas veces nos cubrían las ondas. Finalmente, nos vimos en tanto peligro, que de hora en hora esperábamos la muerte; e más yo que otro, porque demás de lo que he dicho, iba muy enfermo*³¹.

Puesto en ese abismo, un criado y un marinero de la nao discuten acaloradamente por el trozo de esparto en el que Oviedo iba echado, porque el segundo lo quería tomar y el sirviente pretendía reservarlo para envolver con él el cuerpo del capitán, una vez que, sin duda, falleciera.

*Lo cual yo oí –replica el aterrado moribundo– y entendí muy bien e asentéme en la cama enojado con mi criado, e dije:–Saca ese serón de ahí e dádselo a ese hombre: que no tengo de morir en la mar, ni querrá Dios que me falte sepultura (...). Y desde esa hora tuve algo de mejoría*³².

Momento de descenso, momento agónico y hueco en el que no se dice, dicen de

²⁹ *Id.*, cap. VIII, p. 16.

³⁰ José Juan Arrom, «Hombre y mundo en dos cuentos del Inca Garcilaso», en *Certidumbre de América*, Madrid, Editorial Gredos, 1971, pp. 27-30.

³¹ Gonzalo Fernández de Oviedo, *op. cit.*, p.3 06.

³² *Id.*, p. 307.

uno, como este Oviedo al que se le adelanta la muerte, hiato entre un texto que se sumerge y otro que se salva, los naufragios resultan mucho más que simple motivo de relación. Son el instante crítico y cisorio en que la relación se cuestiona y se varía. Experiencia mortal, experiencia del fallecimiento propio y de defunción de la crónica, para volver enseguida renovada, Gonzalo se escucha morir en boca de su servidor: es decir, se ve sustituido un segundo, el segundo de la zozobra, en el enunciado y en la enunciación, sólo para rápido hacerse nuevamente cargo de ambos. Así, la metáfora de la tormenta en esa alta mar de la escritura, más allá de sus contenidos simbólicos y espectaculares, tiene unas posibilidades discursivas, una entidad metaliteraria ya en estas letras coloniales: ahí donde el relato se ahoga, ahí resurge de las aguas de su misma aflicción.

SOBRE EL DEBATE DE LA FECHA DE COMPOSICIÓN DEL *PERSILES*

Isabel Lozano-Renieblas
Dartmouth College

La historia del debate sobre la fecha de composición del *Persiles* se ha ido fraguando de manera paulatina. Puede decirse que con anterioridad a la fecha de la edición de Schevill y Bonilla publicada en 1914¹ sólo se habían tenido en cuenta los testimonios autoriales aparecidos en el prólogo a las *Novelas ejemplares*², en el capítulo IV del *Viaje del Parnaso*³, en la dedicatoria al conde de Lemos de las *Ocho comedias*⁴ y en el prólogo al *Quijote* de 1615⁵. A partir de esta edición, se combinan los testimonios

¹ Cf., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra* III-IV, ed. de R. Schevill y A. Bonilla, Madrid, 1914.

² «Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza». Cito por *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes en *Obra Completa*, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

³ «Yo estoy, cual decir suelen, puesto a pique / para dar a la estampa al gran *Persiles*, / con que mi nombre y obras multiplique» (*Viaje del Parnaso*, IV). Cito por *Obra Completa*, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

⁴ «*Don Quijote de la Mancha* queda calzadas las espuelas en su Segunda parte para ir a besar los pies a V. E. (...) Luego irá el gran *Persiles*, y luego *Las semanas del jardín*, y luego la Segunda parte de *La Galatea*, si tanta carga pueden llevar mis ancianos hombros» (*Ocho comedias y ocho entremeses*). Cito por *Obra Completa* de Miguel de Cervantes, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

⁵ «Olvídaseme de decirte que esperes el *Persiles*, que ya estoy acabando, y la segunda parte de la *Galatea*». En la *dedicatoria al conde de Lemos* expresa el autor su opinión sobre la obra: «Con esto le despedí y con esto me despidio, ofreciendo a v. ex. Los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*, el cual ha de ser o el más malo, o el mejor que en nuestra

autoriales, las fuentes hipotéticamente utilizadas por Cervantes, la cronología textual y, de modo esporádico, los parentescos temáticos con otras obras cervantinas. En esta comunicación ofrezco una reflexión crítica sobre la validez de esta metodología, una reflexión que, es deudora de los estudios que la precedieron, a pesar de la disidencia.

Hasta finales de los años sesenta son tres las propuestas centrales sobre la fecha de composición del *Persiles*. Schevill y Bonilla en su edición se centran en el estudio de las fuentes y, de hecho, proponen una fecha de redacción posterior a la publicación de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso que consideran que influyó en el primer libro del *Persiles*. V. Tarkiainen⁶ modifica, en parte, la propuesta de Schevill y Bonilla retrotrayendo el inicio de la escritura al elegir la fecha de la traducción de Plinio de Jerónimo de Huerta. Y, lo que es más importante, propone que el *Persiles* es una obra ejecutada en dos tandas. Mack Singleton, basándose en la cronología interna de la novela, retrasa todavía más la composición afirmando que es obra de un *amateur*, anterior incluso a la *Galatea*⁷. Los tres estudiosos jugaron un papel central en los derroteros que tomaría el debate sobre la fecha de composición a finales de los sesenta. De Schevill y Bonilla prevalece el empleo de las fuentes para fechar la obra; de Tarkiainen, la idea de que se escribió en varias tandas y de Singleton, la importancia de la cronología en la datación. La crítica posterior a la edición de Schevill y Bonilla comprendió las limitaciones que entrañaba utilizar las fuentes para fechar obras literarias, y fue orientándose cada vez más hacia el estudio de la evidencia interna de la propia novela, hasta considerarla el asidero más firme para acercarse a la fecha de composición. Sin embargo, la nueva aproximación pronto tropezaría con un escollo insalvable: la imposibilidad de ordenar históricamente la cronología de la novela. La cronología de los libros primero, segundo y cuarto es escasa y remite *mutatis mutandis* al reinado de Carlos V, mientras que la cronología del libro tercero apunta hacia el reinado de Felipe II y Felipe III. Y es difícil pensar que Cervantes escribiera el libro cuarto con anterioridad al tercero, por el propio argumento de la novela y por el sistema de referencia interna. No se ha comprendido que la cronología del *Persiles* carece de ordenación histórica. Y la respuesta a esta incompreensión es la concepción de la novela como una obra de larga gestación escindida en dos mitades, cuya fecha de escritura se determina mediante tres métodos: para los dos primeros libros se elige la fecha de publicación de las fuentes, para el tercero, la cronología y para el cuarto, los testimonios autoriales.

En efecto, la cronología de los dos primeros libros es escasa y no permite postular ninguna fecha de redacción plausible. De poco sirve, por ejemplo, afirmar que se escri-

lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho el *más malo*, porque según la opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible. Venga vuestra excelencia con la salud que es deseado; que ya estará *Persiles* para besarle las manos, y yo, los pies, como criado que soy de v. excelencia». Cito por *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de C. S. de Cortázar e I. Lerner. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.

⁶ Cf., V. Tarkiainen, «Quelques observations sur le roman 'Persiles y Sigismunda' de Miguel de Cervantes, en *Neuphilologische Mitteilungen* 22, 1921, pp. 41-44.

⁷ Cf., M. Singleton, «El misterio del 'Persiles'», *Realidad: Revista de Ideas* 2, 1947, pp. 237-53.

bió después de la muerte de Carlos V, ya que aparece esta referencia en el capítulo veintiuno del libro segundo. Ante la imposibilidad de aplicar el método cronológico, la crítica ha optado por el método intertextual para fechar los dos primeros libros, apoyándose en la fecha de publicación de las obras que se consideran fuentes de la novela. Así, por ejemplo, el inicio de la escritura se fija hacia 1609, fecha de los *Comentarios Reales* (Schevill y Bonilla); 1599, fecha de la traducción de Huerta del libro VIII de la *Historia natural* de Plinio (Tarkiainen y Avalor-Arce)⁸, 1580, cinco años después de la publicación del *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan (Rafael Osuna)⁹ o 1596, fecha de la publicación de la *Filosofía antigua poética* del Pinciano (Carlos Romero)¹⁰. El inconveniente con que tropieza este proceder es doble. Por una parte, dada la libertad con que Cervantes utiliza el material ajeno es más que arriesgado señalar fuentes fidedignas (incluidas las citadas). Por otra, este empeño por precisar la fecha de composición no tuvo su correlato en el estudio pormenorizado de las fuentes; de hecho no han sido revisadas desde los trabajos de Schevill y Bonilla. La mayoría de las fuentes que se han barajado como seguras y que avalan indirectamente la fecha de composición temprana de los dos primeros libros son más que discutibles. Pero además, no se ha sido todo lo riguroso que cabría esperar, aventurando, en no pocas ocasiones, hipótesis que más tenían que ver con criterios preestablecidos que con el resultado de un análisis exhaustivo.

El problema de las fuentes

Así, en ocasiones se ha aceptado sin ninguna reflexión crítica lo dicho por Schevill y Bonilla en su edición de 1914. Éste ha sido el caso de la caracterización de los bárbaros, atribuyéndosela bien al Inca Garcilaso, bien a otros historiadores de Indias, como si la descripción cervantina de los bárbaros se correspondiera únicamente con lo que se conocía en España de los pueblos indígenas de la América latina. El escrutinio de los relatos que los viajeros ingleses, holandeses y alemanes hicieron a las tierras septentrionales en busca de una ruta hacia China proporciona una nutrida información, útil para contextualizar el episodio de la Isla Bárbara, por ejemplo.

Los textos de Olao Magno o de los hermanos Zeno, considerados fuentes del *Persiles*, tuvieron, en efecto, una amplísima difusión en su momento¹¹. Pero es precisamente esta

⁸ Cf., la *Introducción a Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. J. B. Avalor-Arce, Madrid, Castalia, 1969.

⁹ Cf., R. Osuna, *Las fechas del «Persiles»*, *Thesaurus* 25, 1970, pp. 383-433.

¹⁰ Cf., C. Romero, *Introduzione al «Persiles»*, Venecia, 1968.

¹¹ La relación entre *Dello scoprimento...* y el *Persiles* se establece por la descripción del monasterio de Santo Tomás que aparece en el capítulo 13 del libro IV. Para unos constituye una excepción ya que aparece en el libro IV; para otros, estos pasajes se escribieron con anterioridad al resto del libro. Cf. R. Osuna, *op. cit.*, p. 408 y S. Harrison, *La composición de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Madrid, Pliegos, 1993, pp. 46 y ss., respectivamente.

difusión la que los invalida para fechar el *Persiles*, porque pasaron a formar parte de los grandes repertorios cartográficos vigentes hasta bien entrado el siglo XVII (léase el *Teatro del Orbe* de Ortelio, las *Navegaciones y viajes* de Ramusio, el *Atlas* de Mercator o los *Grandes Viajes* de Bry). En cuanto a la relación de Cervantes con Francisco de Támara, apuntada por Carlos Romero y Rafael Osuna, es factible para el *ius primae noctis* (sin olvidar, como advierte Osuna, que es un rasgo de las sociedades primitivas)¹²; y más que discutible para el barnaclas¹³. Los préstamos provenientes del *Jardín de flores curiosas* de Torquemada están por demostrar y la relación del *Persiles* con las *Espositioni* de Ruscelli no existe. Los estudiosos del *Persiles* se han preguntado por qué Cervantes utilizó directa o indirectamente estos textos de la segunda mitad del XVI en los dos primeros libros y no en los dos últimos. La respuesta se encontró en la génesis de la novela. No se tuvo en cuenta que eran autoridades sobre los países septentrionales. Baste echar un vistazo a cualquier atlas de la época para comprobar que los nombres de Olao Magno, Zeno, Ziegler o Bohemo (Támara en la traducción española) se citan constantemente. Eran las fuentes de prácticamente toda la documentación sobre el septentrión hasta bien entrado el siglo XVII. Y en cuanto a la ausencia de estos textos en los libros tercero y cuarto, es más que evidente que poco se puede aprender en ellos sobre España, Portugal o Italia.

Tampoco falta la reacción hipercrítica que consistió en oponerse a todo lo que viniera de Schevill y Bonilla. El ejemplo más ilustrador es el pasaje referente a la licantropía (*Persiles* I, 18) que ambos estudiosos relacionaron con la anotación de Huerta al libro VIII, capítulo veintidós, de la *Historia natural* de Plinio. La hipotética relación entre la traducción de Huerta y el episodio de la licantropía ha sido aceptada por Avalor Arce y corregida por R. Osuna y C. Romero¹⁴. Estos dos últimos estudiosos argumentan que lo mismo puede leerse en otros textos. R. Osuna ejemplifica con la traducción de Christophoro Landino (1476) y C. Romero añade la traducción de Ludovico Domenichi (1561), aunque cree que, probablemente, la fuente sea Olao Magno, ya que en el libro decimooctavo, capítulo 46, de la *Historia de gentibus septentrionalibus* aparece la referencia y el texto de Plinio. Romero, más cuidadoso en su lectura que Osuna, se dio cuenta de que Olao Magno y Domenichi traen, como Landino, estrictamente la traducción de Plinio y nada se dice en él de la *manía lupina*. Y propone que Cervantes pudo haberse documentado sobre la *manía lupina* en cualquier libro de medicina.

La traducción de Jerónimo Huerta del texto de Plinio, en efecto, no es sustancialmente

¹² Cf. respectivamente, C. Romero, *op. cit.*, CXII y R. Osuna, *op. cit.*, 396. Con anterioridad, W. D. Howarth, en «Cervantes and Fletcher: A Theme with Variations», en *Modern Language Notes* 56, 1961, 563-66, había indicado que la fuente cervantina era *Omnium gentium mores leges et ritus ex multis clarissimis rerum scriptoribus* de J. Bohemo (1520).

¹³ Cf., I. Lozano-Renieblas, «Nota sobre el barnaclas del 'Persiles'», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLII, 1994, pp. 143-150.

¹⁴ Cf., C. Romero, *op. cit.*, p. 44 y Oviedo, *Olao Magno, Ramusio. Note sulla 'mediazione veneziana' nel primo tempo della composizione del «Persiles»*, en *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, ed. Angela Caracciolo Aricò, Roma, Bulzoni Editore, 1990, pp. 135-173.

diferente de las traducciones de Landino y Domenichi. Donde radica la discrepancia no es en la traducción sino en las anotaciones, puesto que Huerta anota la traducción de Plinio y Landino y Domenichi no ponen notas. La *Historia de gentibus septentrionalibus* reproduce estrictamente lo que cuenta Plinio acerca de los árcades. Lo que separa estos tres textos de la anotación de Huerta es la consideración de la licantropía como enfermedad mental, presente ya en los médicos de la Antigüedad. Y, aunque la ciencia de la Antigüedad no aceptó la creencia popular de la transformación de los hombres en lobos, sin embargo, el debate sobre la licantropía afloró nuevamente en Europa a finales del XVI y principios del XVII, cuando los juicios por este delito se incrementaron notablemente (H. Boguet, en su *Discurso sobre las brujas* habla de más de 600 procesos por licantropía)¹⁵. La ficcionalización del tema de las metamorfosis es demasiado insistente en el *Persiles* para ser un producto de cultura libresca. Además, se hace difícil pensar que Cervantes insistiera tanto en el aspecto patológico si no hubiera sido tema de dominio público considerarla como locura. La traducción de Huerta, médico de profesión, no sirve para proponer una fecha de redacción pero sí para explicar, parcialmente, el ambiente ideológico en el que se produjo el texto cervantino, porque da cuenta de este cambio de visión de la licantropía y su calificación de enfermedad mental, que ni las traducciones de Domenichi y Landino ni el texto de O. Magno reflejan, limitándose a reproducir la versión pliniana. Tampoco me parece plausible, como argumenta C. Romero, que Cervantes fuera a consultar libros de medicina, de difusión muy restringida. Los médicos hablan, en efecto, de *mania lupina*, *insania lupina* o denominaciones semejantes y la describen desde el punto de vista de la patología. El *Persiles* no menciona el nombre técnico sin más, sino que la idea de enfermedad jalona y fundamenta el texto como una argamasa que le da cohesión. No hay que olvidar que la necesidad de buscar una traducción de la obra de Plinio se basaba precisamente en el supuesto de que Cervantes no sabía latín. Y es en esta lengua en la que estaban escritos los libros de medicina a finales del XVI o principios del XVII.

En este sentido, me parece que la anotación de Schevill y Bonilla tiene plena vigen-

¹⁵ Cf., M. F. Bourquelot, «Recherches sur la licantropia», en *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, nueva serie, 1849, 9, pp. 193-262. La comprensión de la licantropía como transformación fue objeto de largas polémicas hasta bien entrado el XVII y las posiciones de índole muy variada. La mayoría de los demonólogos aceptaban la metamorfosis (Bodin y Boguet), en cambio, otros (los seguidores de las tesis de San Agustín o Santo Tomás de Aquino) mantenían una postura ambigua, al sostener que la transformación era una ilusión del diablo. En 1584, se publicó el decisivo libro de Reginald Scot *Discoverie of Witchcraft*, en el que expresó su escepticismo sobre las metamorfosis y sostuvo, de acuerdo con la opinión médica, que la licantropía era un trastorno mental y no una transformación. En 1598 se celebraron varios juicios por licantropía en Francia. En el juicio del licántropo de Angers, el tribunal condenó al acusado a la pena de muerte, pero se apeló al Parlamento de París y se conmutó la sentencia por dos años de reclusión en un manicomio. El hecho de que los jueces dictaminaran que la licantropía era una enfermedad mental fue un avance para procesos posteriores como el de Jean Grenier. Cf., R.H. Robbins, (*Enciclopedia de la brujería y la demonología*, Madrid, 1992), bajo 'licantropía'. Sobre la tradición literaria de la licantropía puede verse también, P. Micozzi, «Tradicón literaria y creencia popular: el tema del licántropo en 'Los trabajos de Persiles y Sigismunda'» de Cervantes, *Quaderni di filologia e lingua romanze* 6, 1991, pp. 107-152.

cia y no hay por qué desecharla. La traducción de Huerta es el texto que reúne más condiciones para pensar en una posible fuente: reproduce el texto pliniano mencionado en el *Persiles* y, además, Huerta anota cómo se consideraba la licantrópía desde el punto de vista de la medicina. Otra cosa distinta es si la fecha de publicación de la obra de Huerta (1599) no se aviene bien con las diferentes hipótesis postuladas por los críticos. Osuna, por ejemplo, propone 1580 como fecha del inicio de la escritura. Y es poco convincente suponer que Cervantes tardara 19 años en escribir 18 capítulos. Por esta razón no acepta la traducción de Huerta como fuente del *Persiles*. Otro tanto ocurre con C. Romero, que propone 1596, fecha en la que la traducción de Huerta todavía no se había publicado.

Además del seguimiento fiel o la reacción hipercrítica, el peso de la edición de Schevill y Bonilla eclipsó las sugerencias de otros estudiosos. Éste ha sido el caso de los datos adelantados por C. Larsen (1905), quien señaló las huellas que hay en el episodio sobre Bituania del relato de Gerardo de Veer, publicado por primera vez en 1599, traducido a varias lenguas europeas e incluido por Ramusio en la segunda edición del tercer tomo de las *Navegaciones y viajes* (1606).

En suma el estudio de las fuentes nos proporciona una información de inestimable valor para entender el texto pero en ningún modo hay que utilizarlas como documentos históricos. Esto es, no permiten fechar la obra.

Cronología interna

Si para los dos primeros libros la fecha de escritura se fija mediante fuentes, en el libro tercero se recurre a la cronología. Esto es, la redacción del *Persiles* se determina en función de la aparición en el texto de momentos o personajes considerados históricos, creando una falsa dicotomía entre, los libros I y II, por una parte, y III y IV, por otra. Si bien es cierto que las referencias históricas en el libro primero y segundo remiten a la época de Carlos V, no lo es menos que lo mismo cabe decir del libro IV (episodio de Isabela Castrucha). En cambio, ningún estudioso ha propuesto una fecha de redacción temprana para éste.

La desigualdad de alusiones cronológicas entre las dos supuestas mitades es ajena a la fecha en que se redactó cada uno de los libros, porque la cronología novelística es una cronología pseudohistórica. La novela del XVI y XVII desconoce el tiempo histórico. El material histórico, que no tiempo histórico, se incorpora al contenido temático de la novela pero sin una organización rigurosamente histórica. Esta falta de ordenación dota a las referencias cronológicas de una ambigüedad que permite adjudicar diferentes fechas para una misma alusión. Me detendré en uno de tantos ejemplos que puede considerarse paradigmático. Me refiero al episodio del jadraque en *Persiles* III, 11.

Shevill y Bonilla interpretaron la mención a la expulsión de los moriscos (1609) como un acontecimiento *post eventum*. Para Max Singleton, Cervantes se refiere a la rebelión morisca de 1567-70 y no al decreto de expulsión de 1609. Y Rafael Osuna, basándose en los testimonios del licenciado Molina y del Padre Vargas, lo ve como una

vaticinatio ante eventum y considera que este episodio se escribió antes de la expulsión¹⁶. Una lectura atenta revela que hay datos suficientes para pensar en una redacción posterior al decreto. Sin entrar a analizar en detalle el discurso del jadraque mencionaré aquellos aspectos referidos a la expulsión que hacen difícil suponer que Cervantes los conociera con anterioridad a la efectividad de la publicación del bando.

En primer lugar el jadraque habla con propiedad, en el lenguaje más reaccionario de los que defendieron la expulsión, de la resolución real: «gallardo decreto de este destierro» (*Persiles*, 356). Hay también referencias a detalles concretos de cómo se realizaría la expulsión¹⁷. No deja de sorprender la precisión con que el jadraque dice cómo habría de realizarse: por mar y en las galeras reales. Este aspecto, como es de suponer, constituyó un secreto de estado por motivos obvios. Su divulgación hubiera puesto en peligro el éxito de la operación. Sólo cuando la armada estaba reunida, días antes de la expulsión, se comenzó a sospechar en Valencia la verdadera razón de la concentración naval¹⁸. Y hasta la misma elección del lugar, Valencia, si bien era previsible, no deja de ser notable coincidencia. En segundo lugar, el jadraque en su diatriba contra su propia minoría religiosa menciona los dos nudos gordianos de la expulsión repetidos en las largas deliberaciones del Consejo de Estado que precedieron al decreto de expulsión: a saber, el problema de la despoblación de las tierras y el de los bautizados¹⁹. No estamos ante un simple dato técnico, sino que el problema de los bautiza-

¹⁶ R. Osuna tiene razón al apuntar que circularon profecías anunciando la expulsión. En efecto, no sólo el licenciado Molina o el padre Vargas pronosticaron la expulsión, sino también la Sagrada Escritura, según escribe Aznar Cardona en el capítulo 27 de su *Expulsión justificada de los moriscos españoles* (1612). El recurso de la profecía para introducir hechos históricos en la ficción es un procedimiento harto conocido: basten dos ejemplos de autores que Cervantes conocía bien. Ercilla lo empleó en la *Araucana* a propósito de Lepanto (segunda parte, canto 23); Jerónimo de Contreras, en la *Selva de aventuras* (IV), augura la conquista de Granada por boca de la maga Cuma. También para la expulsión morisca la literatura hizo acopio de este recurso, como lo muestran las múltiples pseudoprofecías apoloéticas que aluden a ella. Lope de Vega en *Juventud de San Isidro* deja oír una voz, en tiempos del Santo, anunciando el decreto de Felipe III; en la *Vida de San Pedro Nolasco*, Jaime el Conquistador oye el mismo vaticinio y en *San Diego de Alcalá*, Alí emplea idéntica profecía. Cf., M. Herrero García, *Las ideas de los españoles en el siglo XVII*, Madrid, 1927. Reimpresión Madrid, Gredos, 1966, p. 569.

¹⁷ Me refiero a la siguiente frase del jadraque: «¡Ea, consejero tan prudente como illustre, nuevo Atlante del peso desta Monarquía, ayuda y facilita con tus consejos a esta necesaria transmigración; llénense estos mares de tus galeras cargadas del inútil peso de la generación agarena; vayan arrojadas a las contrarias riberas las zarzas, las malezas y las otras yerbas que estorban el crecimiento de la fertilidad y abundancia cristiana!» (*Persiles*, 359) (La cursiva es mía). Cito por *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1969.

¹⁸ Cf., P. Boronat y Barrachina, *Los moriscos españoles y su expulsión*, Valencia, 1901. Reimpresión facsimilar de Granada, 1992, 2 vols, II, p. 180 y ss.

¹⁹ «El temor a la despoblación de las tierras hizo que los señores valencianos y aragoneses se opusieran a tal medida. Sólo la decisión del duque de Lerma suavizó su postura; y, además, el escrúpulo de enviar a los que ya estaban bautizados a Berbería fue el otro nudo gordiano de la expulsión. El centro del problema radicaba en que los moriscos, a diferencia de los judíos, eran cristianos y expulsarlos era siempre expulsar a cristianos. Si se tomaban medidas contra una parte del pueblo cristiano (y los moriscos lo eran), entonces el asunto caía bajo jurisdicción eclesiástica. En el Consejo de Estado de 1602 se discutió el problema de juzgar a toda una nación ante un tribunal eclesiástico y Bleda viajó tres veces a Roma (1591, 1603 y 1608) con la pretensión de que el Papa o el Santo Oficio estimularan a actuar al rey de España o dieran sentencia

dos fue la espina dorsal del debate sobre la licitud de la expulsión desde el punto de vista teológico. Los dos temores que detienen al rey, según el jadraque, para poner en ejecución el decreto responden a los dos mayores inconvenientes, teológico el uno, económico el otro, que el patriarca Ribera y el duque de Lerma tuvieron que sortear para llevar a cabo la expulsión. En tercer lugar, en el texto cervantino afloran problemas posteriores a la expulsión. Me refiero al incremento del bandolerismo y al trato vejatorio dado a los moriscos en las costas de Berbería. Este último fue un aspecto cuya preocupación late desde el mismo bando de expulsión, pero sólo después se verían las proporciones de la tragedia²⁰. Las noticias de que los moriscos eran mal acogidos en tierras de Berbería empezaron a circular pronto. Y las palabras que Rafala dirige a los peregrinos son deudoras de esta situación²¹.

Todos estos son, a mi juicio, elementos que conviene tener en cuenta a la hora de adjudicar una fecha al episodio y que la crítica ha subordinado para revalidar sus propuestas de redacción. A pesar de que estos indicios parecen apuntar hacia una fecha posterior a la expulsión, la adjudicación de fechas tan dispares no es mero capricho del investigador. Corroborra que estamos ante una cronología pseudohistórica, ineficaz

colectiva contra la apostasía de los moriscos. Cf., F. Márquez Villanueva, *El morisco Ricote o la hispana razón de estado*, en *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975, p. 271. Esta sentencia colectiva no se conseguirá de la autoridad eclesiástica. En la junta de obispos reunida en Valencia desde noviembre de 1608 hasta marzo de 1609 no se aprobó la acusación de que los moriscos eran apóstatas y herejes sino que se acordó pedir al Papa un tercer edicto de gracia. El problema se solucionó acusándolos, en el bando de expulsión, de manera colectiva de «herejes apóstatas, y proditores de lesa Magestad divina y humana» (*Apud*, Boronat y Barrachina, *op. cit.*, II, 190).

²⁰ El punto octavo del bando de expulsión especifica: «Y para que entiendan los Moriscos que la intención de su Magestad es solo echalles de sus Reynos, y que no se les hace vexación en el viaje, y que se les pone en tierra en la costa de Berbería, permitimos que diez de los dichos Moriscos que se embarcaren en el primero viaje, buelvan para que den noticia dello a los demas. Y que en cada embarcación se haga lo mismo: que se escribira a los Capitanes generales de las galeras y armada de navios lo ordenen assi, y que no permitan que ningun soldado ni marinero les trate mal de obra, ni palabra» (*Apud* Boronat y Barrachina, *op. cit.*, II, 192).

²¹ Dice Rafala: «Piensan estos desventurados que en Berbería está el gusto de sus cuerpos y la salvación de sus almas, sin advertir que, de muchos pueblos que allá se han pasado casi enteros, ninguno hay que de otras nuevas sino de arrepentimiento, el cual les viene juntamente con las quejas de su daño. Los moros de Berbería pregonan glorias de aquella tierra, al sabor de las cuales corren los moriscos de ésta, y dan en los lazos de su desventura» (*Persiles*, 354). Un personaje tan poco sospechoso de exagerar como Bleda escribía en *Coronicas de los moros*: «Aunque los moriscos que passaron en las naves y galeras de su Magestad, fueron bien tratados, conforme se les avia encargado a los Generales, muchos de los que fletaron vaxeles de patrones particulares fueron echados a la mar, desembarcados en islas esteriles y muertos por ellos de diversas maneras por robarlos. Desto tuvieron ellos culpa; y al Rey nuestro señor ni a sus ministros no les cupo ninguna: ni menos (de) que desembarcandolos en las costas de Africa los matassen los alarabes» (*Apud* Boronat y Barrachina, *op. cit.*, II, 218). Aznar Cardona en su *Expulsión justificada de los moriscos españoles*, aremete contra los sentimentalismos y alude a unas «coplillas mentirosas», según las cuales unos moriscos al llegar a Turquía, padecieron martirio. Cf., J. Caro Baroja, *Los moriscos en el reino de Granada*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, pp. 97-98. En el episodio cervantino, a pesar de la casi nula intervención autorial, el mismo autor parece quejarse de esta situación cuando escribe: «desde la lengua del agua, como dicen, comenzaron a sentir la pobreza que les amenazaba su mudanza, y la deshonra en que ponían a sus mujeres y a sus hijos» (*Persiles*, 357).

metodológicamente para fechar la novela. Por qué insiste, por ejemplo, Rafael Osuna en que sea un acontecimiento *ante eventum*. Sencillamente porque es la única posibilidad de establecer una fecha *ad quem* para precisar la escritura del libro tercero, porque, si en el capítulo tercero hay una referencia al traslado de la corte a Madrid que se produjo en 1606 y en el once una referencia a un hecho que no había ocurrido en el momento de la escritura y que acaeció en 1609, es posible acotar el inicio y final de la escritura. De poco serviría, de nuevo, hablar de que el libro tercero se escribió después de 1606 o 1609, lo único que, a decir verdad, permite esta cronología pseudohistórica. El caso de Singleton es todavía más extremo. Necesita corregir la cronología de la novela, porque si no es insostenible su propuesta de redacción temprana.

Las diferencias cronológicas entre las dos mitades ciertamente existen pero tienen una explicación radicalmente distinta a la que se ha venido dando. Emanan de la concepción temporal de la novela de principios del XVII. La novela de aventuras barroca hereda las categorías temporales de la novela griega. Pero la tendencia a la abstracción que se daba en la Antigüedad ha comenzado a cambiar. La novela de aventuras barroca ya no es capaz de sustraerse al mundo circundante sino que lo incorpora al contenido temático de la novela en forma de material histórico. Éste material histórico, a diferencia del entorno real, no se organiza históricamente sino que aparece desgajado de su contexto y no conoce ninguna serie regular. Esto es, el tiempo no existe de manera independiente, sino que está subordinado al espacio y a la aventura. La ausencia de la categoría de tiempo histórico en la novela lleva implícita la identificación del espacio y el tiempo. Y aquí radica la explicación de la disparidad de alusiones cronológicas en el *Persiles* e, incluso, la convivencia de personajes pseudohistóricos de diferentes épocas (Rosamunda, Duque de Nemurs... etc.). En el *Persiles* se produce una correspondencia tempo-espacial, de tal modo que la lejanía en el espacio lleva aparejada la lejanía en el tiempo. En el espacio lejano (dos primeros libros y libro IV) se impone el pasado, mientras que en el espacio inmediato del libro III emerge el presente.

Las metodologías empleadas para fechar el *Persiles* suelen ser, en suma, profundamente arbitrarias; para cada libro se elige una diferente y para cada fuente o dato cronológico, la opción que más se acomoda a cada propuesta. Este proceder ni siquiera permite aproximarse al problema de la fecha de composición porque abre la puerta a la especulación. El único método posible para fechar una obra es sin duda un método histórico que, por el momento, no está al alcance del investigador. El que más se acerca es el utilizado para fechar el libro cuarto. Me refiero a los testimonios autoriales en los preliminares de las obras cervantinas. Pero contemplar siquiera la posibilidad de que las declaraciones autoriales se aproximen a la verdad, implica cuestionar uno de los pilares en los que se apoya la crítica del *Persiles*: la idea de que el *Persiles* es una obra escindida en dos mitades; idea que, por otra parte, se ha ido forjando paralelamente al debate sobre la fecha de composición. Es más habría que decir que es una consecuencia de este debate, hasta tal punto que, en la actualidad, la concepción de la obra como un caso de dicotomía artística parece ser el estado natural del *Persiles*. Y la idea de la obra escindida no es, sino el fruto de la incomprensión del papel que juega el material histórico en las obras anteriores al realismo.

BIBLIOGRAFÍA

- BORONAT Y BARRACHINA, Pascual, *Los moriscos españoles y su expulsión*, Valencia, 1901. Reimpresión facsimilar de Granada, 1992, 2 vols.
- BOURQUELOT, M. F., «Recherches sur la licanthropia», *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, Nueva serie, 1849, 9, pp. 193-262.
- CARO BAROJA, Julio, *Los moriscos en el reino de Granada*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, III-IV, ed. de R. Schevill y A. Bonilla, Madrid, 1914.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de C. S. de Cortázar e I. Lerner, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1969.
- , *Novelas ejemplares. Obra Completa II*, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- , *Viaje del Parnaso. Obra Completa III*, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- , *Ocho comedias y ocho entremeses. Obra Completa III*, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- HARRISON, Stephen, *La composición de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Madrid, Pliegos, 1993.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Las ideas de los españoles en el siglo XVII*, Madrid, 1927, Reimpresión Madrid, Gredos, 1966.
- HOWARTH, W. D., «Cervantes and Fletcher: A Theme with Variations», *Modern Language Notes* 56, 1961, pp. 563-66.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, «Nota sobre el barnaclas del 'Persiles'», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLII, 1994, pp. 143-150.
- MICOZZI, Patrizia, «Tradición literaria y creencia popular: el tema del licántropo en 'Los trabajos de Persiles y Sigismunda' de Cervantes», *Quaderni di filologia e lingua romanze*, 6, 1991, pp. 107-152.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «El morisco Ricote o la hispana razón de estado», en *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975.
- OSUNA, Rafael, «Las fechas del 'Persiles'», *Thesaurus*, 25, 1970, pp. 383-433.
- ROBBINS, Rossel Hope, *Enciclopedia de la brujería y la demonología*. Versión castellana de Flora Casas, Editorial Debate, Madrid, 1988.
- ROMERO, Carlos, *Introduzione al «Persiles»*, Venecia, 1968.
- , «Oviedo, Olao Magno, Ramusio. Note sulla 'mediazione veneziana' nel primo tempo della composizione del 'Persiles'», en *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, ed. Angela Caracciolo Aricò, Roma, Bulzoni Editore, 1990, pp. 135-173.

SINGLETON, Mack, «El misterio del 'Persiles'», en *Realidad: Revista de Ideas* 2, 1947, pp. 237-53.

TARKIAINEN, V., «Quelques observations sur le roman 'Persiles y Sigismunda' de Miguel de Cervantes», *Neuphilologische Mitteilungen*, 22, 1921, pp. 41-44.

Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicas. IX
**ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA DIFUSIÓN
MANUSCRITA DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS
CASTELLANOS A LA LUZ DE *FILORANTE***

José Manuel Lucía Megías
Universidad de Alcalá

1. Algunas facetas de la difusión de nuestra literatura en los Siglos de Oro, tanto de entretenimiento como doctrinal, van ampliando el conocimiento que podemos adquirir de esta época, como ha sido buena prueba la importancia que en los últimos años se ha otorgado a la lectura oral-auditiva en la transmisión de cualquier género literario, —siguiendo el uso medieval—, y con la que se ha demostrado que la anterior hipótesis del predominio de la lectura ocular a partir de finales del siglo XV sólo ofrecía uno de las caras del público; público que ahora no debe ser necesariamente caracterizado como culto y adinerado; también las clases más populares, analfabetas y sin medios económicos podían acceder sin excesivos problemas a la literatura de entretenimiento, y en menor medida, a la doctrinal: únicamente era necesario que una persona de su entorno supiera leer¹. Otra faceta fundamental de este complejo panorama de recepción lo constituye la difusión manuscrita de los textos al margen o al mismo tiempo que la impresa.

¹ Véanse numerosos ejemplos, tanto medievales como de los Siglos de Oro, en Margit Frenk Alatorre, «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980)*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 101-123, en donde se encontrarán abundantes referencias bibliográficas, así como otros trabajos suyos que se dedicaron al mismo tema: «Ver, oír, leer...», *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 235-240, y «La ortografía elocuente (Testimonios de lectura oral en el Siglo de Oro)», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (agosto, 1983)*, I, Madrid, Itsmo, 1986, pp. 549-556.

Hace ya muchos años que se descartó esa primera imagen de la imprenta como aniquiladora de los manuscritos, medio de transmisión único –junto a la memoria, no lo olvidemos– durante la Edad Media. Es bien conocido cómo géneros literarios como la poesía, el teatro y los relatos cortos en prosa –tanto italianizantes como doctrinales– tuvieron en la difusión manuscrita su medio habitual. Pero aún debemos dar otro paso: ampliar la difusión manuscrita a los libros en prosa extensos. Bien es cierto que la imprenta –la paupérrima y nunca floreciente industria editorial hispánica– basó buena parte de su producción en libros extensos en prosa, en especial los libros destinados a la Iglesia o vinculados con ella (litúrgicos, teológicos, hagiográficos o religiosos en general), los relacionados a profesiones liberales –si se me permite el anacronismo– como abogados, médicos, profesores, etc., y también –¡cómo no!– los textos de ficción, en especial los libros de caballerías –base junto a los libros litúrgicos de la producción editorial de algunos de nuestros talleres más florecientes, sin olvidar la estrecha relación que existió entre imprenta y la aparición y florecimiento de otros géneros narrativos, como son la novela picaresca, la pastoril, la bizantina, etc. Son ya caminos transitados por todos.

Pero también es cierto que, al mismo tiempo que se producía esta difusión impresa, algunos textos extensos en prosa se difundían de modo manuscrito, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando la industria editorial hispánica entra en una crisis de la que no saldrá hasta pasados los siglos. Y no estamos pensando, tanto en manuscritos preparados para la imprenta y que por mil diversos motivos y azares se han conservado, sino en una verdadera difusión manuscrita, cuyo alcance hemos de suponer limitada teniendo en cuenta tres factores: cultural, geográfico y temporal. Así, de la misma manera que la aceptación de la lectura oral-auditiva contemporánea a la ocular ha permitido romper muchos moldes sobre la recepción de las obras literarias en los Siglos de Oro, debemos situar en su verdadero contexto la difusión manuscrita y de este modo desterrar una identificación tan errónea como peligrosa metodológicamente; nos referimos a la identidad que se establece entre texto extenso en prosa manuscrito y texto inédito, que supone un error de perspectiva al comparar –de un modo inconsciente– nuestros medios de difusión actuales con los del primer siglo del nacimiento de esta revolución en el mundo de la cultura occidental que fue la imprenta.

Un caso paradigmático del cuadro de difusión que anteriormente hemos esbozado lo constituyen los libros de caballerías manuscritos, que siempre han suscitado una atención menor dentro del conjunto de libros que constituyen este género narrativo –ahora felizmente resucitado por la crítica después de haber sido condenado por los estudiosos de la ilustración que no supieron entender *El Quijote*–. Los quince textos –y veinte manuscritos– que actualmente conocemos permiten establecer una primera tipología de su difusión y naturaleza:

1.1. En primer lugar hemos de hacer alusión a dos textos que denominamos «antecedentes», al datarse a principios del siglo XVI: *Crónica del príncipe Adramón* (Bibliothèque de France: Esp. 191) y el *Libro del virtuoso y esforçado Marsindo* (Biblioteca de la Real Academia de la Historia: Ms. 9/804), y que, con toda probabilidad,

no consiguieron llegar a la imprenta por alejarse del modelo impuesto por la refundición del *Amadís de Gaula*.

1.2. Libros manuscritos que lo son porque no llegaron a imprimirse, como es el caso de la *Tercera parte de Florambel de Lucea* de Francisco de Enciso (Biblioteca de Palacio: II.3285), el *Libro quinto de Belianís de Grecia* (BNacional de Madrid: Ms. 13.138), el *Polismán* de Jerónimo de Contreras (BNacional de Madrid: Ms 7.839) o el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea, al que dedicaremos nuestra atención más adelante.

No conservamos ningún manuscrito que sirviera para la impresión de un libro de caballerías, ya que aquéllos eran destruidos realizada la edición: no sólo se convertían en textos llenos de anotaciones –marcas con las que el cajista delimitaba las planas y renglones de su caja de escritura– sino que pasaban a ser textos peligrosos, ya que podían ser utilizados por otro impresor para dar a conocer el mismo libro. Las sucesivas ediciones se realizaban sobre un ejemplar ya impreso, más fácil de leer y de medir por los cajistas.

1.3. Libros manuscritos que copian el texto de una edición impresa, como sucede con la *Tercera y cuarta parte de don Belianís de Grecia* (Viena: Nationalbibliothek: Cod. 5.863)².

1.4. Libros manuscritos que se copian como si fueran libros impresos, con todas las características tipográficas reproducidas de un modo manual: capitales, cabeceras, distribución del texto a dos columnas e incluso la portada que recorta o reimprime el grabado xilográfico característico de este tipo de ediciones: el caballero jinete con escudero. Es el caso de *Flor de caballerías* de Francisco de Barahona (Biblioteca de Palacio, II-3060), y en menor medida, del *Lidamarte de Armenia* de Damasio de Frías (Berkeley: University of California: Ms. 118).

1.5. Por último, hemos de hablar de los libros de caballerías fragmentarios, como podrían ejemplificar los dos folios de un texto que hemos titulado *Don Clarís de Trapisonda*, y que descubrimos en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Como parece confirmar el sentido común, en el último eslabón de la difusión manuscrita de los libros de caballerías en los Siglos de Oro hemos de situar los textos que los lectores componían para dar continuación a las aventuras de sus héroes caballerescos preferidos, o para imaginar otros bien diferentes, seguramente más cercanos a su propia imaginación. De este modo, difusión y creación se convierten en fases, casi sucesivas, que explican además el éxito de este género literario mucho más allá de *El Quijote*.

Al margen de esta tipología –por no contar todavía con datos suficientes que nos permitan una clara caracterización de los mismos– hemos de situar el resto de los libros de caballerías manuscritos que conservamos: *Claridoro de España* (BNacional de

² Esta práctica va más allá de la época que estudiamos. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva con la signatura Ms. 885 una copia manuscrita del *Claribalte* de Fernández de Oviedo (Valencia, Juan Viñao, 1519) realizada por don Antonio Paz y Meliá hacia 1860 por encargo de don Serafín Estébanes Calderón, en donde incluso se copian la portada y los grabados intercalados en el texto.

Madrid: Ms. 22.070), *Leon Flos de Tracia* (BNacional de Madrid: Ms. 9.206), *Don Mexiano de la Esperanza* (BNacional de Madrid: Ms. 6.602), o el *Caballero de la Luna* (BNacional de Madrid: Mss. 8.370 y 10.247), *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros* (BNacional de Madrid) y *Bencimarte de Lusitania* (Biblioteca de Palacio: II.547 y II.1708), que no sabemos si fueron escritos para ser impresos (y entonces entrarían dentro del epígrafe 1.1) o más bien tenían la intención de difundirse de modo independiente a la imprenta (epígrafe 1.4).

2. Antes de entrar en el análisis de la difusión manuscrita de los libros de caballerías, hemos de tener claros los límites dentro de los que nos movemos. En primer lugar, la imagen que en la actualidad tenemos de su difusión necesariamente será parcial, y somos conscientes del peligro de que los espejismos del pasado nos lleven a hipótesis monstruosas en donde veamos gigantes donde sólo hay molinos de viento. Lo cierto es que el *corpus* de textos —y códices— antes aludido es sólo una sombra de los que debieron escribirse y copiarse durante los siglos XVI y XVII. Hablemos sólo de dos de estas fronteras que limitan el conocimiento de este subgénero: en primer lugar, no conocemos todos los libros de caballerías manuscritos que se conservan. Estamos convencidos que a medida que se vea completada la catalogación topográfica de nuestras bibliotecas —tanto en suelo peninsular como en otros países— el número de códices conservados aumentará. En segundo lugar, aunque se llegue a este hipotético momento en que se concluya el proceso de catalogación, los libros conservados sólo serán una pálido reflejo de los que debieron escribirse y difundirse en la época. Estamos ante textos que por su naturaleza (recordemos ahora de nuevo las tres limitaciones antes aludidas: cultural, geográfica y temporal) y sobre todo por el medio de su difusión: papel de mala calidad, escritos en su mayoría en letra cortesana de difícil lectura, y con un contenido que dejó de interesar en los siglos sucesivos, no extraña que muchos de ellos —la gran mayoría— formaran parte de los cartapacios y papeles que compraban los sederos. ¿Acaso la segunda, tercera y cuarta parte del primer volumen de *El Quijote* no iban a correr su misma suerte y sólo se salvaron gracias a que a última hora fueron comprados por un hombre «que era muy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles» (*Don Quijote*, I IX)?

El descubrimiento en una biblioteca madrileña privada de una reelaboración del libro primero del *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea permite afirmar que la difusión manuscrita ha de considerarse también un medio de transmisión habitual de las obras extensas en prosa durante los Siglos de Oro, y en especial a partir de la segunda mitad del siglo XVI. A los textos caballerescos manuscritos conservados en más de un códice vamos a dedicar las siguientes páginas, y en especial, al más difundido por este medio: el *Clarisel de las Flores*. Pero antes de entrar en el análisis de la difusión de este libro, detengámonos en los otros dos textos a los que hemos hecho referencia anteriormente.

2.1. *Bencimarte de Lusitania*, que puede ser fechado —al menos así los códices— a principios del siglo XVII, se conserva en dos manuscritos de la Biblioteca de Palacio relacionados entre sí, al menos porque dos folios de ambos han sido encuadernados

intercambiando sus posiciones: II.547 [B-1] y II-1708 [B-2]. El análisis de las letras de B-1 nos ha llevado a proponer la siguiente caracterización del mismo como una copia –quizás autógrafa–, incompleta, que una mano posterior ha intentado completar. En esta copia se han dejado espacios en blanco para la posterior inclusión de composiciones poéticas que no se llegaron a escribir, así como algunas correcciones que, por su cantidad y sobre todo su naturaleza, no es posible saber si tienen su origen en el autor o en un copista, e incluso si hemos de suponer que se trata de personas diferentes. Sobre este manuscrito que aquí hemos esbozado, un antiguo lector, seguramente ya bien entrado el siglo XVII por el tipo de letra –humanista de trazo tosco y difícil lectura– lleva a cabo una serie de modificaciones.

Por su parte, B-2 es una copia seguramente que tomó como modelo el autógrafo, y no el otro códice, ya que en algunas ocasiones se indica que parte del texto no ha podido copiarse porque se ha perdido: «no halle lo demas» (f. 66r), «desta Plana no e hallado lo demas el lector | curioso lo podra buscar» (f. 200r) y «se olvidado» (f. 242v). Por otro lado, es posible establecer una relación entre ellos, ya que al menos en relación a los folios intercambiados entre ambos antes de la encuadernación, parece que el copista (alguno de los copistas) de B-2 ha intentado restituir el sentido al primero, que carece de un capítulo necesario para la comprensión de la historia.

De este modo, los dos códices conservados de *Bencimarte de Lusitania* ponen de manifiesto cómo los libros de caballerías se difundían de manera manuscrita en el siglo XVII e incluso cómo un lector, que por el tipo de letra podemos fechar a finales de la centuria, se dedicó a introducir las composiciones poéticas que no habían sido copiadas, así como a dar un final a la parte denominada *Florimundo*, por lo que escribe dos nuevos folios (ff. 248 y 249 del códice actual), actitud que debe relacionarse con los libros de caballerías fragmentarios (§ 1.5).

2.2. Del *Caballero de la Luna* conocemos también dos manuscritos, ambos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid: Ms. 8.370 [CL-1] y Ms. 10.247 [CL-2], que han sido fechados en el siglo XVII. En esta ocasión, CL-2 se presenta como una copia del anterior, ya que se introducen las correcciones que se han realizado al texto de CL-1. Pongamos sólo unos ejemplos:

[1] CL-1: Mucho pesar dio a todos la falta del principe ^{especial}~~principal~~ mente al emperador
(f. 39v)

[2] CL-1: para ganalla ^{cobrarian}~~ganarian~~ mortal fama y las armas de hector y acquires i ^{ganarian}~~bolucarian~~
(f. 45v).

El copista de CL-2, que ofrece una copia más cuidada, ha llevado a cabo también una serie de cambios: partición mucho más amplia de la materia narrativa, introducción del texto de los epígrafes que en CL-1 no aparecen; por otro lado se indica la existencia de «Letras» y «Romances», pero que no se escriben, mientras sí que se pueden leer en CL-1.

3.1. En el contexto de este panorama que hemos esbozado en las páginas precedentes, la obra, e incluso la figura, de Jerónimo de Urrea adquiere unos valores singulares. No sólo se trata de un autor que gozó de un enorme éxito en su tiempo, tanto militar y político (participó en la famosa batalla de Mülhberg y llegó a ser nombrado virrey de Apulia en 1564) como literario, ya que de sus traducciones (el *Orlando Furioso* de Ariosto y el *Caballero Determinado* de La Marche) y de sus obras originales impresas (*Diálogo de la verdadera honra militar*) conservamos numerosas ediciones hasta los primeros decenios del siglo XVII. Don Jerónimo de Urrea, hijo natural de don Miguel Jiménez de Urrea, cabeza de la casa Aranda, una de las familias más influyentes de Aragón, debió nacer hacia principios del siglo XVI, seguramente alrededor de 1510. De su larga vida, llena de vicisitudes militares y de éxitos literarios, son dos los aspectos que quisiéramos destacar³.

Por un lado, hacia los años anteriores a 1549, cuando imprime en Amberes su traducción métrica del *Orlando furioso* de Ariosto, hemos de situarle junto a un grupo de escritores que forman una «Academia literaria», en donde también participarán —o habrían estado vinculados— escritores como Juan de Heredia, Luis Zapata, Garcilaso de la Vega, Guálvez, Morrano, Pedro Mexía, Gonzalo Pérez, Juan Aguilón, Champani o Vicencio del Bosco, que son los que incorpora Urrea en su traducción del último canto del *Orlando*, llamando a los tres últimos: «mis academios». En su gran mayoría (y cuando algo sabemos de su biografía) pueden apreciarse una serie de rasgos comunes: son todos ellos poetas-soldados, italianizantes, ausentes de España y admiradores de la literatura toscana. Los tres últimos, en especial, y en palabras de Geneste, «avaient fondé entre eux, une «tertulie» avant la lettre, décorée du nom academie, on ils échangeaient des vers et se faissent part de leurs projets littéraires»⁴. Y así, dentro de este grupo, la cultura y los gustos literarios de Jerónimo de Urrea son compartidos por una serie de compañeros tanto en el campo militar como en el empeño literario: son los poetas-soldados; un grupo de escritores italianizantes que, gracias a las campañas militares, habían entrado en contacto directo con sus modelos literarios que se concretan en los grandes autores toscanos, especialmente Dante y Petrarca, así como en obras como la *Arcadia* de Sannazaro, el *Orlando furioso* de Ariosto o el *Morgante* de Pulci. A la imitación y la traducción de estas obras van a dedicar sus mayores esfuerzos literarios. El prestigio de Jerónimo de Urrea se asienta, por tanto, en su adscripción y defensa de un extenso movimiento de admiración por el Renacimiento italiano y, que en este grupo de soldados-poetas, va a involucrarse dentro de una serie de líneas maestras que va a caracterizar todas sus obras; a saber: un exaltado nacionalismo, una defensa de la ortodoxia religiosa y una ideología política basada en la veneración al emperador.

Y sobre este movimiento literario, sobre su labor de traducción, concretada en los

³ La vida y la obra de Jerónimo de Urrea han sido espléndidamente estudiados por Pierre Geneste en su libro: *Le Capitaine-poète aragonais Jerónimo de Urrea. Sa vie et son oeuvre, ou chevalerie et renaissance dans l'Espagne du XVI^e siècle*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1978, del que hemos recogido las indicaciones anteriores, y muchos de los datos sobre los que se apoya nuestra argumentación.

⁴ P. Geneste, *ob. cit.*, p. 121.

dos frentes literarios más queridos entre ellos (el *Orlando Furioso*, 1549, el *Caballero Determinado*, 1555 y la *Arcadia*, h. 1550-1560), y sobre su obra original, que mantiene las mismas pautas y gustos: la novela pastoril a modo de Sannazaro que escribió con el título de *La famosa Épila* (hoy perdida), el diálogo humanista (*Diálogo de la verdadera honra militar*, 1566), el poema épico (*El Victorioso Carlos*, h. 1568-1571), además de sus composiciones poéticas en donde se mezclan los metros y temas castellanos con los italianizantes, destaca que al final de su vida, Jerónimo de Urrea dedique sus esfuerzos a escribir un libro de caballerías: *Don Clarisel de las Flores*. Y éste era el segundo aspecto que queríamos resaltar.

No conocemos la fecha exacta en que Jerónimo de Urrea acabó los tres volúmenes del *Clarisel de las Flores*, aunque Geneste, después de estudiar su contenido y estilo, la sitúa en los tres últimos lustros de la vida del autor. Poco sabemos de sus últimos años, años de éxitos literarios y políticos, pero también años oscuros. En una carta fechada en Madrid el 16 de junio de 1569, el rey Felipe II pide a los caballeros de la orden de Santiago Don Pedro Puertocarrero y don Pedro de Rivera un informe sobre nuestro autor, ya que ha sido informado «que don Gerónimo de Urrea, cavallero de la dicha orden, esta infamado de que ha cometido el pecado nefando»⁵. Son años oscuros, en los que vuelve Jerónimo de Urrea a Zaragoza, seguramente a Épila, y que con toda probabilidad dan algo de luz para explicar cómo el poema *El Victorioso Carlos* y el *Clarisel de las Flores* no fueran impresos, cuando el manuscrito del primero, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura ms. 1.469, posee la aprobación para que pudiera ser impreso de don Alonso de Ercilla y Zúñiga en el vuelto de la primera página: «En este libro hallo muchas cosas buenas que son la grauedad dela historia la grandeça y valor de nuestro principe y nacion, el buen estilo verso y language con que se escriue porlo qual me pareçe <que> quees bien que se ymprima»⁶. El 16 de octubre de 1574 firma Alonso de Vallejo en Madrid la licencia de impresión del *Diálogo de la verdadera honra militar*, que se publicará al año siguiente en las prensas madrileñas de Francisco Sánchez, a costa del librero Francisco López el Mozo, y allí se habla de él como difunto: «Por quanto por parte de vos don Martin de Bolea, e Castro, nos fue fecha relacion, diziendo que don Hieronymo de Vrrea, vuestro tio, hauia compuesto vn libro intitulado Dialogo de la verdadera onrra militar, y reprobacion del Duelo, el qual era muy vtil y prouechoso, y nos suplicastes atanto lo mucho que el dicho don Hiernymo hauia trobajado [sic], y que imprimiendola enel reyne [sic] de Aragon, hauia muerto, os mandaremos dar licencia y facultad para lo poder hozer [sic] imprimir y vender...»⁷.

⁵ P. Geneste, *ob. cit.*, p. 154, dio a conocer este documento hasta entonces inédito y que se conserva en el Archivo Histórico Nacional.

⁶ Al final del poema aparece escrita la aprobación de fray Francisco de Mansilla, fechada en Zaragoza, el 15 de junio de 1579: «por mandado del Illmo y R^{mo} S^{or} arçobispo de çarag^a yo fray fran^{co} mansilla prior del monast^o de s^{to} Aug^{tin} vide y reconosçj este libro llamado el victorjoso carlos quinto compuesto por don hjeronjmo de vrrea, y no halle en el cosa alguna contraria a nuestra santa fe catholica y buenas costumbres porque no se deua imprjmjr. Antes demas dela verdad dela historia Ay cosas enel dignas de ser lejdjas».

⁷ La dedicatoria del libro, firmada por don Martín de Bolea y Castro, sobrino de Urrea, comienza de este modo: «Antes que don Hieronimo de Vrrea (que este en el cielo) muriesse, entendi del la intencion que tenia de imprimir en España, el libro que compuso...» (f. 3r). Citamos por el ejemplar conservado en la Biblioteca Zabálburu de Madrid, con la signatura: 78-50. La licencia ocupa el folio segundo.

Años oscuros en la vida del escritor, pero no en su obra. Sus traducciones y sus textos originales impresos siguieron saliendo a la luz en diversas ediciones hasta mediados del siglo XVII. Pero, ¿qué sucedió con su libro de caballerías manuscrito? ¿Hemos de prejuizar que quedó inédito, desconocido, porque no fue impreso?

3.2. El número de códices conocidos que han conservado este libro de Urrea nos permiten defender todo lo contrario. Hasta este momento teníamos conocimiento de los siguientes manuscritos⁸:

- [1] Hispanic Society of America: HC 397/715 [A¹]
- [2] Biblioteca Apostolica Vaticana: Barberini lat. 3610 [V¹]
- [3] Universidad de Zaragoza: Mss. 162 [A²]
- [4] Universidad de Zaragoza: Mss. 163 [A³]
- [5] Biblioteca de Ángel Canellas. Zaragoza. incompleto. [C³]

P. Geneste, después de estudiar la relación que podía existir entre C³ y A³, sostuvo la siguiente conclusión: tendríamos un borrador [{B}], hoy perdido, autógrafo de Urrea, del que se había llevado a cabo una copia [A], que pudo ser revisada por el mismo autor; sobre el mismo borrador, se llevaría a cabo una segunda copia, de la que sólo conservamos unos folios [C³], en donde se incluyen algunas correcciones nuevas. Identificar el corrector con Urrea no puede hacerse desechando a priori otras posibilidades. Geneste piensa, por ejemplo, en un pariente, que preparara el texto para la imprenta, como el autor de tales correcciones, a imagen y semejanza de lo que sucedió con su sobrino, don Martín de Bolea, y el *Victorioso Carlos*⁹.

El manuscrito conservado en la Biblioteca Apostolica Vaticana [V¹], se presenta como una copia de A¹, tal y como ya hemos visto que es una forma habitual de difusión manuscrita de otros libros de caballerías. Un problema más difícil de solucionar es el de discernir si este manuscrito es la única copia que se realizó del libro de Jerónimo de

⁸ Para la historia de cada uno de ellos remitimos al libro ya citado de P. Geneste, en nota 3, en donde se recogen y en algún momento se matiza lo que ya había dicho en «Les Poésies dans le *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea: mise à jour d'un ancien recueil», *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, vol. I, pp. 367-378, así como a nuestro trabajo descriptivo sobre el códice conservado en la Biblioteca Apostolica Vaticana, publicado en *Archivo de Filología Aragonesa*, LI (1995), pp. 283-293. Por otro lado, sin lugar a dudas el *Clarisel de las Flores* es el libro de caballerías manuscrito más difundido, según los datos que ahora conocemos. ¿La razón? Seguramente, el prestigio del propio autor, que haría no sólo copiar un libro de caballerías a finales del siglo XVI o principios del XVII, sino también conservarlo en las bibliotecas; mientras que otros libros de caballerías difundidos por el mismo modo, al paso del tiempo, y no amparados por una autoridad similar, serían destruidos.

⁹ P. Geneste, *ob. cit.*, p. 458: «il subsiste malgré tout la possibilité que la copie du *Clarisel*, comme celle du *Victorioso Carlos*, ait été collationnée et corrigée, en prévision d'un publication –qui n'aurait pas en lieu– par un des parents de l'auteur, littérairement fort apte à cette tâche, comme D. Martin de Bolea, éditeur du *Dialogue de l'honneur militaire*, ou don Francisco de Urrea, le chroniqueur d'Aragon».

Urrea, o si, lo que parece más verosímil, se trata del único códice conservado de una copia completa del texto del *Clarisel*.

3.3. El manuscrito que ahora presentamos del libro primero del *Clarisel*, conservado en la Biblioteca Zabalburu de Madrid, ofrece una modalidad de difusión manuscrita que no se documentaba en el resto de los códices que hasta este momento conocíamos¹⁰. Este manuscrito, que denominaremos desde ahora *Filorante*, tal y como se indica en la encuadernación («aventur[as] de Filorante») reproduce una versión libre del libro primero del *Clarisel*. Se mantienen los personajes y las aventuras, pero se modifica tanto el orden de los capítulos como el propio texto: es una reescritura manuscrita de un libro de caballerías difundido al margen de la imprenta. La primera modificación se concreta en el propio inicio: el *Filorante* comienza con las aventuras que tienen lugar en el Albergue Amoroso:

Capítulo. Cómo Alva Silvio de Austrassia y Belamir el fermoso y Filorante de Brimar partieron de casa de la duquesa de Egre y cómo aportaron al Albergue Amoroso y el dulce albergue que aquella noche les dio Florescinta, señora d'él y sus doncellas (f. 1r).

que se corresponde con el capítulo diecinueve de V¹. Son 460 folios copiados a dos columnas por dos copistas diferentes, y la copia ha quedado incompleta, ya que acaba de esta manera en el f. 460r:

«Eso vos diré ledo», dixo Belamir, «en biendo que vós veais la luz del día o la ora que os pareciere, quitaos el joyel y salid de palacio pues ligeramente fazerlo podéis a causa que sabedes abrir las puertas de las cámaras, y a la mañana en la forma que os fallaredes venid a mí que yo sesudamente miraré en todo y concertaremos la manera que abemos de tener para escarnir a todos y razonar con nuestros escuderos; y sabed que con gran duelo nos an deu [...] [f. 460r/b {459}]

Siguen veintiun folios en blanco.

Veamos sólo un ejemplo de esta reelaboración para poder precisar con más detalle los límites de las intervenciones del copista, o, mejor dicho, del nuevo autor. Entre los ff. 122v y 125v se escribe el capítulo 40: «Cómo el emperador y emperatriz, caballero y dueñas y doncellas fueron a caça a la billa de Florina», que se corresponde con el capítulo 59, según el texto de V¹: «Capítulo lvijj. Cómo la princessa Felixalba y la infanta Leonisilda fallaron entre unos árboles lamentándose a la fermosa reina Altinea y del gran afán en que la princesa se vido con Oriçonte el Trasilvano» (f. 250r). La acción de ambos coinciden en líneas generales, pero no así en su desarrollo particular. Pasado el torneo en donde el Caballero de las Penas (*Clarisel*) ha demostrado su amor a la princesa Florisalba, hija de los emperadores de Constantinopla, toda la corte se dirige a la villa de Florina con la intención de divertirse cazando. Según el relato de

¹⁰ Agradecemos a Marcial Rubio el que nos haya facilitado la noticia de la existencia de este nuevo manuscrito, así como nos animara a utilizar, con la generosidad que le caracteriza, esta información en la realización del presente estudio.

Filorante, el emperador y todos los caballeros, a excepción de Gayo César, siguen a un jabalí dejando a las mujeres solas con los turcos [1]. La princesa Florisalba, cuya belleza ha enamorado a Oriçonte el Trasilvano, jefe de los turcos, harta de sus miradas [2], decide meterse sola en el bosque, aunque la infanta Leoniselda la sigue a pesar de la prohibición expresa que les ha hecho a todas la princesa de no hacerlo [3]. La emperatriz no se preocupa, «pensando que necesidad forçosa las llebaba» [4]. En el bosque, y creyéndose sola, Florisalba comienza a lamentarse de amor [5]. Leoniselda, cuando la oye llorar, intenta consolarla y dialogan sobre el amor y sus consecuencias [6]. Cuando ambas deciden volver, oyen un «dulce canto» y vuelven con la intención de descubrir su procedencia [7]. Entonces oyen lamentarse a una mujer, quien termina sus lamentos cantando la siguiente redondilla:

Paso la bida que veis
contenta de bien perderme
esperando que os canseis
mi señor de aborrecerme [8]

Se trata de la reina Altinea, que se queja con estas palabras de su amor no correspondido por el Caballero de las Penas [9]:

Yo no sé qué debo a Amor para que me dé tan triste bida, haciéndome morir amando el más desmesurado caballero y sin amor para mí que nació. ¡Ay, desconocido Caballero de las Penas! Todos los que te conocen te dan fama de bueno y mesurado. ¿Cómo fuiste conmigo tan cruel y sin medida mintiéndome en decir que no conocía el Caballero de las Penas mas que la princesa Flerisalba de Grecia, que nunca te conoció bien? Sin mentirme podías escusarte con decir que ganaste la Flor Amorosa por buen amador y que amarme no podías por amar otra doncella, y así con este desengaño yo me volviera a mis reinos y, ¡por bentura!, mi agradable bida. Mucha razón tengo de tomar bengança de tu mentira y menosprecio. Mas, ¿qué digo? que no podré, que mucho te amo». Y dando fin a este raçones quedó gimiendo y llorando. [125v/a-b]

La princesa Florisalba, que se queda un poco aturdida de lo que ha oído acerca de su amante, y Leoniselda se vuelven dejando sola a la reina [10]. Pero entonces equivocan el camino y se pierden [11]. Llegan a un claro en el bosque, donde ven venir a un caballero armado [12].

El relato que aparece en V¹ es bien diferente: el emperador, con el príncipe Negrofonte, el duque de Albania y el conde de Vesón, así como la emperatriz, con dueñas y doncellas, se quedan en una fuente mientras sus caballeros montean [1]. Entonces, la princesa Florisalba y Leoniselda se levanta y se meten en el bosque [3], y para alejarse de las personas que allí se encuentran se introducen más adentro hasta que escuchan un «aquejado suspiro como de apasionada doncella» [7]. La mujer que se lamenta es la reina Altinea que se queja del amor que ha depositado en el Caballero de las Penas [9]. La princesa se aleja de este lugar con el corazón destrozado [10], mientras que Leoniselda intenta convencerla de que ha puesto su amor en el mejor caballero del mundo, por lo que no debe en absoluto lamentarse. Tanto hablan y tanto caminan que terminan por perderse en el bosque [11], amargándose Florisalba por su suerte:

morir devoradas por fieras animales. Mientras tanto el emperador y la emperatriz, que al principio no se habían preocupado al ver a Florisalba y Leoniselda entrar en el bosque «creyendo que iban a necesidades forçosas» [4], envían a algunas doncellas y dueñas en su busca, perdiéndose también ellas porque «se metieron por partes incultas y espesas».

Como puede apreciarse, se ha reorganizado en su totalidad la narración, introduciendo tanto el personaje de Horizonte el Trasilbano como causa de la entrada de la princesa en el bosque [2], así como las lamentaciones amorosas de la princesa [5 y 6]. Pero un cambio llama más aún nuestra atención: la redondilla que aparece ahora en boca de la reina Altinea en *Filorante* [8], es la que aparecía en el capítulo 56 de V¹, pero entonces en voz del propio Caballero de las Penas:

Paso la vida que veys
 contento de bien perderme
 esperando que os canseis
 señora de aborrecerme¹¹

Frente a las veinte composiciones que aparecen en los tres libros del *Clarisel de las Flores* (ocho sólo correspondientes al primero), en el *Filorante* se documenta por primera vez cinco composiciones nuevas, todas ellas de metros tradicionales:

- [1] Los fuegos de mi deseo
 las bivas fuentes secaron,
 mas clara luz me dejaron
 con que yo señor os beo.
 Si el ciego Amor me cegó
 estos ojos con que os bía,
 aquellos del ama mía
 mucho más los alumbró.
 Y assí ciego os beo yo
 encender más mi deseo,
 que en el alma tengo yo
 bista con que siempre os beo. (f. 196v)
- [2] Porque Amor no os haga daño,
 no le guardéis lealtad
 que con él bale el engaño
 mucho más que la verdad. (f. 237v)
- [3] Partido te fue ser ciego,
 que, si lo que bi miraras,
 de ber tanto más cegasas.

¹¹ Una transcripción de todas las poesías que aparecen en los tres libros del *Clarisel* puede verse en el trabajo de P. Geneste, «Les Poésies....», citado en nota 22.

Si la bieras qual la bi,
 vieras en ella lo que heres;
 vieras armas con que fieres
 amoladas contra ti;
 tal te bieras qual me bi
 si bieras y la miraras
 mas de ber tanto cegaras (f. 349r)

- [4] No es de amor el mal que siento,
 no, debe ser otro dolor
 que passe de mal de amor.
 Este peligroso mal
 de los amores no biene
 porqu'el remedio que tiene
 le haze ser más mortal;
 no haze de bien el mal
 ni tan amargo dolor
 de las dulçuras de amor. (f. 388v)

- [5] Si queréis bibir contentos
 no os topéis con el çagal,
 que su bien es causar mal.
 No miréis tanto pastor
 la belleza d'este prado,
 que suele estar emboscado
 el amor entre las flores;
 oïo oy a mis mayores
 que an ande estrellas un çagal
 qu'es amor y haze el mal (f. 390r)

Estas intervenciones, una verdadera reescritura del libro, que lleva a cabo el autor del *Filorante* inciden sobre las líneas triunfantes de los últimos libros de caballerías, en especial la iniciada por el *Espejo de príncipes y caballeros*, a saber: la intercalación cada vez más numerosa de composiciones poéticas, la presencia cada vez más necesaria de los casos de amor, y también la importancia cada vez más creciente que la mujer adquiere en estos textos.

Y otro ejemplo, para finalizar. La descripción cada vez más detallada de las escenas eróticas. En el Arbergue Amoroso se lee el siguiente episodio:

Pues quedando los caballeros en sus lechos, partiéndose las doncellas para los suyos, quedando aquellas estancias con mucho silencio, no pasando gran pieça quando Belamir oyó entre las rosas y berdes arrayanes de sus pabellones gran remor y, alçando la cabeça, bio entrar dos doncellas con sendos candeleros de plata en las manos y en ellos belas de blanca cera ardiendo, y tras ellas la fermosa Florezinta casi desnuda, con ropa de seda jaldes sin mangas sembradas de clavellinas rojas y un corto manto de seda

roja aforrado en cendal jalde y un fermoso tocado de oro con mangas anchas de camisa, y la ropa y camisa escotadas de manera que traía descubiertos sus albos y fermosos pechos y garganta porque, como vos diximos, por ser de poca hedad tenía acordado de nunca se casar sino de goçar todo deleite, y assí el caballero que le bien parecía daba lugar que gozasse d'ella y tenía consigo muchas donçellas de su hedad y condición, aunque abía tan poco tiempo que esta bida facía que sólo dos caballeros de su amor habían gozado. Así que entrado de la manera que oído abeis debajo de el pavellón de Belamir, biéndole alborotado en la ber dijo con mucho donaire: «Membreseos, buen señor, de lo que poco rato ha os dije, que no abiaes acavado la abentura, pues no me á salido como yo cuidava, que pensando benceros me avedes bencido. No sé qué gloria beniros puede del bencimiento de una delicada donçella que se no bos á podido ni sabido defender». En esto las donçellas, dejando las belas a una parte del pabellón, se salieron fuera a tiempo que Belamir saltó del lecho; travándole por sus fermosas manos le respondió: «Si tanta fuerça y poder, señora, tienen los bencidos en esta tierra, poco podrán con ellos los bencedores». Tomándola entre sus braços, dejando ella caer las ropas que traía, entraron en el rico lecho donde a gran sabor y deleite cumplieron sus voluntades.

A este tiempo abino Albasilvio que al punto que sus ojos cerraba para dormir sintió a la puerta de su pabellón pisadas como de persona que en él entrase y sentándose sobre el lecho por mexor atender lo que ser podría, sintió venir el pabellón a dentro una persona. Entonces él saltó ligeramente de el lecho queriendo tomar su espada y manto que cerca d'él tenía, oyó una boz muy baja y delicada que le dixo: «Caballero, no abedes menester esas armas para vuestra captiva, que sin ellas podedes hazer d'ella a vuestra guisa». Quando Albasilvio oyó las dulces raçones y conoció ser donçella, turbóse más que si con diez caballeros se obiera de combatir, porque nunca en semeiante batalla bisto se avía, mas biendo ser gran cobardía en tal lugar y coyuntura reusalla, especial siendo además fermossa, acordó de folgar con ella tomándola entre sus braços le dijo: «Señora, bed aquí vuestro cautibo; si en algo mi coraçón os ha ofendido, aquí yace donde podéis d'él tomar bengança». Y dejando la donçella una ropa luenga que sobre su delgada camisa traía, se metieron los dos en el lecho gustando y gozando de aquel deleite que ninguno d'ellos hasta entonces sentido habían, quedando Albasilvio muy pagado d'ella y con gran raçón porque era la más apuesta donçella de quantas allí abía, y era cormana de Florecinta; y pagóse ella tanto de Albasilvio que sin que él ni otra persona alguna la conociese deliberó de venir a le dar su amor y como a otro nunca dado lo avía quedó d'él tan pagada que todo lo restante de su bida leamente lo amó, no se queriendo casar. (ff. 2v-3r)

Una escena similar le haría al canónigo cervantino preguntar: «Pues, ¿qué diremos de la facilidad con que una reina o emperatriz heredera se conduce a los brazos de un andante y no conocido caballero?» (*Don Quijote*, I, XLVII, p. 477).

4. Es hora de concluir y recoger tantos datos dispersos. El *Filorante*, adaptación inconclusa del libro primero del *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea, ilumina una nueva faceta de la difusión de los libros en prosa extensos en los Siglos de Oro, y en especial en el siglo XVII, cuando creíamos que *El Quijote* venía a ser una isla literaria dentro de un género que situábamos acabado como original hacia 1602 en el momento en que se imprime *Policisne de Boecia* de Juan de Silva y de Toledo (Valla-

dolid, Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica). Creemos que queda demostrada la enorme fortuna que la difusión manuscrita tuvo en dar a conocer textos en prosa extensos, de los que los libros de caballerías pueden considerarse un ejemplo paradigmático. Por otro lado, el caso de *Filorante*, documenta una modalidad que el resto de los testimonios conocidos no permitía conocer: la reescritura de un texto manuscrito, adaptando su materia e incorporando nuevos elementos como son las composiciones poéticas o las escenas sexuales, más acordes con el gusto de la época¹².

¹² Otro aspecto que queda todavía en el aire, y que en algo aclara el *Filorante*, es la posible influencia que existe entre unos libros de caballerías manuscritos y otros. Por ejemplo, en el *Caballero de la Luna* aparece un personaje que se llama Clarisel, ¿se trata del mismo personaje protagonista de la novela manuscrita –que no inédita– de Jerónimo de Urrea?

(Este trabajo ha sido posible gracias a una Beca postdoctoral de la Fundación Caja de Madrid).

JUAN FRANCÉS, VIDA ENTREMESIL DE UN PERSONAJE LITERARIO

Abraham Madroñal
Instituto de Lexicografía
Real Academia Española

La figura de Juan Francés aparece en diversas piezas entremesiles del siglo XVII y puede responder a un estándar que nos ha parecido interesante tener en cuenta. Aunque la diferencia sea grande, el nombre de nuestro personaje le emparenta con otros que protagonizan nuestra literatura tradicional: Juan Lanas, Juan Soldado, Juan o Juanillo el Oso y otros tantos apelativos que lo único que quieren poner en evidencia es que el patronímico «Juan» designa a una persona sin nombre cuya individualización la aporta el apellido que lleva detrás: soldado, lanas, oso o francés, es decir, que el nombre significaría lo mismo que un pronombre indefinido: «uno», «alguien», «cualquiera». Visto así, Juan Francés no sería más que «un francés», por lo menos en los inicios. Y de hecho en nuestra literatura áurea es muy frecuente que aparezca «un francés» y más concretamente «un gabacho» para encarnar una serie de características determinadas; posteriormente aparecerá no «un francés», sino Juan Francés, pero todavía con la simple intención de aludir a «uno cualquiera», según el texto siguiente del *Estebanillo*, donde el protagonista cuenta que deambulaba «con un mozuelo de nación francés, que andaba bribando» y ambos:

Llegamos cerca de Évora ciudad [...] y antes de entrar en ella se desnudó mi Juan francés un razonable vestido que llevaba¹

¹ *La vida y hechos de Estebanillo González*, ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1992, p.186.

En último término la figura de Juan Francés se fijaría en el entremés al menos como un personaje conocido, no tanto como otro Juan famoso, el Rana, pero sí lo suficiente como para ser identificado inmediatamente por los espectadores o lectores como portador de unos cuantos rasgos definitorios.

Ángel Iglesias se ha planteado recientemente la formación de nombres como el que nos ocupa, que él se explica por semantización. En un contexto determinado el nombre propio se hace representativo de una determinada categoría de atribuciones. Según este estudioso el nombre se convierte en signo analizable, como es el caso de Juan Francés o Diego Mazorca². Alonso Hernández aporta además que el nombre de Juan Francés pertenece al ámbito de la germanía y lo define como:

el pícaro mendicante; tomado de los peregrinos que venían de Francia y se dedicaban a vagabundear por la Península robando y pidiendo limosna³.

Sea o no ése su origen, desde luego es un hecho históricamente demostrado la importancia de los franceses en el desarrollo de la vida de nuestras ciudades y pueblos en las épocas medieval y áurea. Herrero García, que seguramente daría carta de verdad histórica a todo lo que aparecía en la literatura, pero que aportó suficientes textos para demostrar la importancia de sus aseveraciones, asegura en su libro *Ideas de los españoles* que los franceses venían a España a ejercer diversos oficios, entre los que se encontraban los de afiladores, aguadores, castradores, titiriteros, buhoneros y pordio-seros o mendigos. Personalmente nos importa poco que éste responda a sucesos históricos o no, más significativo es para nosotros en estos momentos señalar de qué manera contempló la literatura áurea y en especial el teatro breve la frecuente aparición de los franceses en sus páginas.

Como ha señalado Henri Recoules, el francés que aparece en estas páginas literarias se identifica muy frecuentemente con el *gabacho*⁴, del cual no se tenía demasiada buena opinión cuando se nos dice en el *Entremés del alcaldillo*, como reproduce este erudito:

Mas que gabacho quisiera
ser gallego o ser gitano,
pues tengo por cosa cierta
que fue Pilatos gabacho⁵

Curiosamente en esta última obra el alcalde Gil Polvillo, que para más señas es capón, sale al paso de toda una serie de franceses que pretende irse de España y constata que ya en nuestro país se ha adoptado la moda francesa en la vestimenta tanto masculina como femenina. Entre los que desfilan delante de él figuran un vendedor de rosarios,

² «Eponimia: motivación y personificación en el español marginal y hablado», *BRAE* LXI, 1981, pp. 297-348. En especial la p. 304.

³ *Léxico del marginalismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976, s/v.

⁴ *Les intermèdes des collections imprimées*, Université de Lille III, 1973, t. I, p. 350.

⁵ Se incluye anónimo en *Ramillete gracioso*, Valencia, 1643.

una vendedora de rucas, un castrador, un amolador y un ciego que lleva un perro al que hace saltar por un aro.

Naturalmente el francés aparece también en otras obras, además de hacerlo en los entremeses, en *Las Mocedades del Duque de Osuna*, de Monroy, encontramos un francés amolador; en la *Segunda parte del Lazarillo*, sin embargo, un tal Pierres, de profesión capador; en *El abanillo*, de Lope, y en *La niña de los embustes*, de Castillo Solórzano, hay un francés buhonero. En el primero de los casos se trata de un disfraz, Fabio, escribe Lope, entra en escena «disfrazado de francés con cajón de buhonería», trae abanillos de diversas partes y regatea en perfecto castellano, antes de vender uno a Estefanía⁶; en la obra de Solórzano el gabacho Pierres se casa con la madre de Teresa, a pesar de que sabe que no es virgen, habla entre gascón y castellano y muere de apoplejía tras una borrachera.

Ya no un gabacho, sino Juan Francés aparece en la comedia de Moreto *Las travesuras de Pantoja* (publicada en 1662), donde se disfraza Guijarro «de buhonero gabacho, con una caja» y dice:

Juan Fransué, señora, soy.
¿Quién compra puntas, encajos,
hilo de Flandros, culor,
alfilerres, arracados,
cintillus di risplandor?⁷

Al final vende unas puntas a doña Juana, que se alegra de su buen humor.

También en las comedias de Tirso *Quién no cae no se levanta* y *Por el sótano y el torno* aparecen franceses con la larga ristra de palabras en su jerga, sin que adquieran más valor que el de dar color a la comedia.

No cabe duda de que el tipo se ha ido delineando y ha ido perfilando los rasgos que lo constituyen como tal: mal uso del lenguaje castellano (en su jerga ridícula se mezcla el francés y el italiano), oficio ambulante que le pone en contacto con mucha gente, a menudo carácter que provoca la risa de los que le encuentran, porque tiene algo de borracho, etc.

El entremés barroco, que dio entrada a tantos personajes tradicionales o inventados, debió de acoger pronto la figura del francés, muy apta para sus intereses cómicos. De hecho lo encontramos ya en obras de Timoneda como la *Aurelia* y en algún paso de Lope de Rueda, según ha señalado Hendrix⁸.

Que su figura llegó a hacerse familiar para el hombre de la época áurea está fuera de duda, por eso lo encontramos junto a negros, gigantes, turcos y fariseos en danzas y procesiones, como ocurre con las danzas de amoladores vestidos a lo francés, como aquella de 1675 en que aparecían franceses:

⁶ *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la RAE, III, Madrid, 1917, pp. 15-16.

⁷ *Comedias escogidas de A. Agustín Moreto y Cabaña*, ed. por Luis Fernández Guerra, BAE XXXIX, Madrid, 1950, p. 397 b.

⁸ W. S. Hendrix, *Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama*, Ohio, The Ohio State University, 1924, que aporta además ejemplos de franceses en Torres Naharro, Gil Vicente y algunas piezas del *Códice de autos viejos*.

cada uno con su carretón como para amolar y un músico con su instrumento que a de cantar unas coplas, a cuyo son an de baylar⁹

En el entremés del XVII figuran diferentes piezas de muy distintos autores. Aparece en *La buscona* de Navarrete y Ribera (1640), donde sale un francés que habla mal el castellano y vende «punta y tranzadera». Resulta burlado por la que da título a la pieza, quien le acusa además de ser espía, de llevarse el dinero y de beberse el vino (f. 23 v^o). En *Las lenguas* de Cáncer es un amolador francés; en *La franchota*, de Calderón, sin embargo, una tropa de peregrinos gabachos que piden limosna al llegar a un pueblo, donde el alcalde persigue a una franchota que se expresa en su jerga incomprensible y que de vez en cuando canta: «Si yo me vach en Fransa, la sopa de Jesús»¹⁰; en *El aguador* (a 1661), de Moreto, es el aguador Monsur, que se desposa con doña Estafa, dama perdida por vocablos extranjeros, haciéndola creer que es un mariscal. Cuando la Justicia quiere detenerle aparecen otros compatriotas tocando rabel, otros con cántaros y otro «con un carretón de amolar»¹¹; en *Los gigantes* de Francisco Santos son unos titiriteros; y seguirá apareciendo en obras de finales de siglo, de clara decadencia, que explotan el tema de la forma menos graciosa posible, como ocurre en la obra de López de Armesto, *La competencia entre el portugués y el francés*¹², donde ambos hacen gala de sus escasas habilidades para el canto y se expresan en su jerga deficiente. El «mercadante» francés dice «mierdadientes» y canta tan mal que los otros personajes aluden al tópicos de la ebriedad, con lo que se enfada y muestra la cólera que también le caracteriza. Lo mismo ocurre en piezas del siglo siguiente como *El francés injerto en dueña*, donde un francés que se expresa en jerga incomprensible trata de burlar a un Vejete para que don Hilario se case con su hija. Después de hacerse pasar por francés se disfrazaba también de dueña y otras cosas, siguiendo claramente la técnica de Juan Francés, pero sin su gracia¹³. El tema del francés seguirá muy presente también en las tonadillas del siglo XVIII, según el reciente trabajo de Andioc¹⁴.

Frente a todos estos ejemplos, más importancia para nuestros propósitos tiene la aparición de Juan Francés en el *Entremés del niño* y *Peralvillo de Madrid*, fechado en 1622, atribuido a Quevedo y publicado en *Las tres musas*. Ya aparece en una acotación «Juan Francés de amolador con su carretón»¹⁵, como si fuera personaje conocido por los espectadores. Son interesantes sus palabras por cuanto reconoce:

Vive Cristo,
que ha hecho Juan Francés más daño a España
con este carretón y ruedecilla
que la Cava y los moros en Castilla¹⁶

⁹ N. D. Shergold-J. Varey, *Los autos en la época de Calderón*, p. XXIV. El documento citado es de 1675.

¹⁰ *Antología del entremés* por Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1965, p. 692.

¹¹ *Ibid.*, p. 822.

¹² Incluida en sus *Saynetes y entremeses*, Madrid, 1674.

¹³ Ms. 6913 de la Biblioteca Rodríguez Moñino. El entremés es de principios del XVIII por cuanto se cita a Felipe V.

¹⁴ «Les français vus par les «tonadilleros» de la fin du XVIIIe siècle», *BHi*, 96, 1994, pp. 353-375.

¹⁵ Ed. J.M. Bleuca, *Obra poética*, IV, Madrid, Castalia, 1981, p.97.

¹⁶ *Ibid.*

ya que había amolado tijeras a los sastres y cuchillos a los escribanos para tajar sus plumas. Actúa Juan Francés como un avisador de los que van a la corte, previniendo al niño nuevo en esas lides para que no se deje engatusar de las que lo pueden esquilmar como a tantos otros. Curiosamente no deforma el lenguaje, salvo cuando cita a Mira de Mosca y a Lope de Vergas.

Tenemos algunos entremeses más que dan entrada a Juan Francés como personaje protagonista y que constituyen casi una serie: *El gabacho* (*Segunda parte de comedias*, de Tirso, 1635), *Entremés nuevo de Juan Francés* (manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid), *Los celos de Juan Francés* (manuscrito de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona) y *La niña, primera parte* (manuscrito en la misma Biblioteca). Todos coinciden además en otra circunstancia: han sido atribuidos a Luis Quiñones de Benavente y algunos publicados a su nombre, como es el caso de la segunda de las piezas citadas, que vio la luz en la colección de Cotarelo. La atribución de la primera obra, *El gabacho* corresponde a Cotarelo y nosotros la hemos defendido hace poco porque creemos que responde a unas palabras de Tirso de Molina, cuando alabando a su amigo Benavente decía que había compuesto, entre otras piezas, *Comprar peines, gabacho*¹⁷, y como *El gabacho* se reproducía en la *Segunda parte de comedias* del mercedario la identificación parece clara, además de que razones de estilo la aconsejan. Las dos últimas piezas, *Los celos* y *La niña*, que figuran en sendas copias manuscritas del siglo XVII, han sido atribuidas por los bibliógrafos que las coleccionaron: Fernández Guerra, Cotarelo y por Simón Palmer al elaborar el catálogo de aquellos manuscritos¹⁸. Todas las piezas utilizan en papel protagonista o casi protagonista la figura en el sentido entremesil del término del gabacho buhonero en diferentes lances: en las dos últimas piezas se le pone en ridículo por su relación con el sexo opuesto, ya que resulta burlado porque su mujer es cortejada delante de sus ojos por un primo suyo de la manera más descarada (*Los celos*); en la otra ofrece matrimonio a una niña verdaderamente prodigiosa, que le rechaza con muy buen criterio ante su inutilidad para bailar y para actuar en una compañía de actores que se está formando (*La niña*). En las otras dos obras su función es desatar la comicidad por la mala pronunciación de determinados lugares, lo cual le hace disparatar al ir nombrando cosas y sitios fácilmente reconocibles por todos.

En el *Entremés nuevo de Juan Francés*¹⁹, que Bergman supone anterior a 1623 por determinada alusión a la vestimenta²⁰, presenta al personaje que responde a este nombre, el cual pretende dar una burla a don Zurrapo, junto con otra dama disfrazada de vizcaína. Como esta última, el francés hace gala de su jerga graciosa, sale a escena con una arquilla y dice vender:

¹⁷ En su comedia *Tanto es lo de más como lo de menos*, 1627?

¹⁸ *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC, 1977.

¹⁹ Ms. 15105 de la BNM, recogido por Cotarelo en su *Colección de entremeses*.

²⁰ *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, p. 413.

peines, rosarios, sortijos, arrocadas
e mandrágolas y castañetas, su demoñas²¹

se enfada cuando Zurrapo pellizca a su mujer, la vizcaína, dice estar borracho «con el vino que me ha dado el cuero» y provoca la comicidad diciendo Bradagolí, huerta Zerrada, calle del Orinal, Bellacas por Vallecas, frailes basiliscos, Santa Barbuda.

En *El gabacho*, representado por el Valenciano, lo cual sugiere también una fecha cercana al año 1623, aparece un francés «con manto» y pobre vestido, que responde a este nombre junto a un moro y un italiano, presume de ser hijo de galgo y vivir en Caramanchón. Sabe también de calles madrileñas como Tuerta Zurrada, Santa Barbuda, frailes barquillos y calle del Orinal y también

al pollino quemado donde van a nadar
migas hirviendo²²

La relación con la pieza anterior es más que evidente, por cuanto repite muchos de los lugares que allí aparecían, a veces con la misma deformación, y utiliza frases muy del estilo del entremesista toledano, según señaló Bonilla y San Martín²³. Tanto la figura del francés como las de los otros extranjeros sirven de burla que dan unas damas al gracioso Pulgón, que pensaba que eran mujeres tapadas.

Los zelos de Joan Francés, manuscrito del siglo XVII existente en la Biblioteca del Instituto del Teatro adonde llegó de la colección Sedó²⁴, que Bergman se preguntaba si sería el mismo que el titulado Juan Francés²⁵, presenta el caso de Bollón, que se disfraza de peregrino para poder ver a la mujer de sus sueños, que por despecho casó con el gabacho Juan Francés, «quintaesencia de los celos». Juan Francés sale en hábito de peregrino y dice ir a «Santiago de Galilea» por Galicia y a Mierdina del Campo y se muestra colérico y celoso por demás. Su jerga no está ahora constituida por la mezcla del francés y el italiano sino por deformaciones léxicas y morfosintácticas, como cuando dice: «con mi mujer no voy de camarado» o por mal uso de refranes y frases proverbiales, como «a otro güeso con ese perro». La burla consiste en llevarle a una venta donde, aprovechando su propensión a la bebida, los dos amantes se abrazan hasta que el francés monta en cólera y les persigue para pegarlos, pero unos músicos acaban la pendencia con un baile final en el que participa el gabacho.

Toda la pieza está versificada en endecasílabos pareados, excepto los 32 versos finales que constituyen el baile y responden al esquema del romance octosílabo con

²¹ Emilio Cotarelo, *Colección de entremeses, bailes, loas, jácaras y mojigangas*, II, NBAE XVIII, Madrid, 1911, p. 706 b.

²² Cotarelo, *Colección*, I, p. 186 b.

²³ *Entremeses del siglo XVII atribuidos al maestro Tirso de Molina*, Madrid, 1909, en las notas a la edición de este entremés.

²⁴ La atribución de este manuscrito a Benavente procede de Montaner, quien lo consideraba «original» del autor. Desde luego la obra no es autógrafa de Benavente, por cuanto el copista de la misma confunde s/ç, z, confusión en la que nunca incurrió Benavente, que sepamos. El manuscrito presenta letra del siglo XVII, según Simón Palmer y algunas enmiendas de la misma mano que lo copia.

²⁵ *Op. cit.*, p. 412. Se trata de dos piezas diferentes.

rima aguda en los pares. El porcentaje de rima en los endecasílabos es alto, tal y como corresponde a los usos de Benavente²⁶.

Diferente es el caso de *La niña, primera parte*, otro manuscrito del siglo XVII que se guarda en la misma biblioteca y que fue atribuido ya a Benavente por Fernández Guerra, según Simón Palmer²⁷. Ahora prácticamente toda la obra está escrita en endecasílabos con un porcentaje bajísimo de rima, cosa extraña en el entremesista toledano, pues no ocurre en ninguno de sus entremeses conocidos, en cambio un pasaje de esta obra reproduce unos versos de *Don Satisfecho, el moño y la cabellera*, entremés atribuido a Benavente en *Ramillote gracioso* (1643), pero nos inclinamos a pensar que se trata del simple recuerdo de una pieza afortunada que otro autor quiso traer a la suya²⁸.

La pieza hace salir a escena a Juan Francés, que en su jerga habitual (más al principio que al final) dice a un autor preocupado por la falta de actores que quiere ser «comerciante», aunque no se le da nada bien el baile. Pero eso no es más que una excusa para que aparezcan en escena Diego de Ávila y su hija con el músico Jusepe Jiménez, ofreciéndose también a suplir las bajas que tenía el autor. Todo consiste ahora en mostrar las habilidades de la que será primera dama, Mariana, la hija de Ávila, que no es más que una niña.

Se trata de una pieza de presentación de esta compañía y en especial de la nueva dama, con la que Juan Francés —admirado de sus gracias—, pretende casarse. Todo acaba con el canto y el baile de la niña, con la mala imitación que hace de los mismos Juan Francés y con la salida final de toda la compañía.

La pieza es, además, interesante por la descripción que hace de la vida de los actores: el autor se queja de la baja de los cuartos (probable alusión a los problemas con la moneda²⁹), de la abundancia de compañías y de lo difícil que es mantenerse durante un año. Diversas alusiones a Cintor, Arias, Prado, María Candado, Amarilis, etc., ayudan a perfilar la fecha de la pieza, que será posterior a 1628 y anterior a 1636³⁰, fecha en que Juan Francés era perfectamente conocido para el público, de manera que no hacía falta ya indicar cuál era su vestimenta.

Así, por estas fechas la figura del gabacho mendicante se había convertido en habitual en la escena entremesil, tal vez gracias a entremesistas como Quiñones, al cual se han atribuido todas las piezas que hemos citado. El francés borrachín y enamorado, celoso y pendenciero, el que confundía los nombres en su jerga disparatada cohabitaba en escena con otras figuras tradicionales como la malcasada, el sacristán o el Vejete con los que viviría en el imaginario mundo del teatro cómico para delicia de los espectadores.

²⁶ Bergman, *op. cit.*, pp. 207-208.

²⁷ No obstante, tanto éste como el anterior entremés figuran como anónimos en el *Catálogo* que publicó La Barrera.

²⁸ Hemos defendido tal hipótesis en nuestro libro *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, Kassel, Reichenberger, 1996, donde editamos el mencionado.

²⁹ Creemos que alude a la devaluación del vellón, ocurrida en 1628.

³⁰ Este año muere María Candado o Candau. Véase Bergman, *Luis Quiñones de Benavente*, Madrid, Castalia, 1965, índice final de actores. Para la fecha primera, véase la nota anterior.

PROYECTO DE UN PRE-DICCIONARIO DEL SIGLO DE ORO

M^a Jesús Mancho
Universidad de Salamanca

1. La lenta progresión de la lexicografía histórica española

En la actualidad, es un hecho incontestable que el *Diccionario Histórico de la lengua española*¹ se encuentra anclado en la nomenclatura correspondiente a la primera letra de nuestro alfabeto y que, como han destacado recientemente distintos especialistas², si se toma como referencia el espaciado ritmo de progresión en la aparición de los sucesivos fascículos, se presume un dilatado período de tiempo antes de su conclusión. Incluso, se han expuesto serias dudas con respecto a la posibilidad real de su

¹ Real Academia Española, *Diccionario histórico de la lengua española* (de la A a la C), Madrid, Hernando, 1933 y 1936. Real Academia Española, *Diccionario histórico de la lengua española* I (A-Ach), II (Ach-Al), Madrid, Imp. Aguirre, 1972.

² Véase, al respecto, Manuel Seco, *Estudios de lexicografía española*, Madrid, Paraninfo, 1987. Con posterioridad, «El léxico hispanopamericano en los diccionarios de la Academia Española», *Boletín de la Real Academia Española*, 68, 1988, p. 94, n. 19), el mismo autor afirmaba que el plan general de la obra preveía un total de 250 fascículos. Calcula R. Pellen («¿Qué bases, para qué diccionarios (Los tres diccionarios que deseamos)», *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, II, Madrid, Arco Libros, 1996, pp. 1485-1496) que, puesto que en marzo de 1988 se estaba preparando el fasc. 18 del *DHLE [ánima]*, «serían necesarios unos 161 años para darle cima, o sea que, contando a partir de 1960, el último fascículo habría de publicarse en 2121» (*loc. cit.*, p. 1488, n.7). También Pedro Álvarez de Miranda (*La Real Academia Española*, en M. Seco y G. Salvador, coords., *La lengua española hoy*, Madrid, Fundación Juan March, 1995, pp. 269-279, especialmente 273-275), Juan Carlos Conde y M. Alvar Ezquerro han hecho en diferentes ocasiones afirmaciones parecidas.

culminación³. Con respecto a otros diccionarios de objetivos afines, el elaborado por Martín Alonso⁴ presenta serias deficiencias tanto en su forma como en su metodología⁵. Por su parte, el *DECH*⁶ no está concebido como un diccionario histórico, sino como uno etimológico, por lo que, aunque constituya un excelente auxiliar y sustituto suyo en abundantes ocasiones, sus planteamientos lo hacen insatisfactorio para muchos aspectos. En buena medida, una gran proporción de las reseñas y anotaciones críticas que se le han hecho se deben a esta causa⁷. Diferentes lexicógrafos, como Bodo Müller⁸, René Pellen⁹ y M.ª Teresa Herrera¹⁰, han ido realizando aportaciones parciales a la lexicografía histórica, especialmente en lo relativo a la época medieval, en parcelas específicas –ámbito de la medicina– o en textos concretos –*Poema del Cid*, *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo–. Con todo, y aun reconociendo el mérito y la valiosa oportunidad de sus contribuciones a la lexicografía del español, como admite el mismo René Pellen, «al parecer somos muchos los que deseamos disfrutar a la mayor brevedad posible de un diccionario histórico, aunque sea limitado y provisional»¹¹.

³ «El hecho es que, no sólo no se terminará [el *DHLE*], como se esperaba a finales de siglo, sino que, de seguir vigentes las condiciones actuales, no se sabe cuándo se terminará» (R. Pellen, *Art. cit.* p. 1488). A continuación, expone el autor algunas dificultades graves que presenta el proyecto académico.

⁴ *Diccionario medieval español*, Salamanca, P.U. (Univ. Pontificia), 1988.

⁵ Así, por ejemplo, ofrece una entrada para el verbo **crover-* inferido a partir de la forma del perfecto *crove-*, del que no proporciona documentación alguna de base.

⁶ J. Corominas, y J. A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991.

⁷ Cfr: las reseñas y estudios de J.L. Pensado (*Verba*, 7, 1980, pp. 307-342; 9, 1982, pp. 291-318); G. Colón, «Elogio y glosa del 'Diccionario etimológico hispánico'», *Revue de Linguistique Romane*, 1981, pp. 131-145; J. A. Frago Gracia, «Las fuentes documentales aragonesas y el diccionario etimológico español de J. Corominas», *Archivo de Filología Aragonesa*, pp. 34-35, 1983-84, pp. 601-682); M. L. García Macho, «Anotaciones al Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico de Joan Corominas» (con la colaboración de José A. Pascual), *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, 1984, pp. 129-153; 8, 1985, 75-112; *Aportaciones al «Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico» de Joan Corominas-José A. Pascual*, Louvain-la Neuve, P.U., 1986, y H. Meier, (*Notas críticas al DECH de Corominas-Pascual*, Santiago, Publicaciones de la Universidad, 1984; «Nuevas anotaciones al Diccionario Etimológico de Corominas-Pascual», *Verba*, 14, 1987, pp. 5-74; «El diccionario de Corominas-Pascual», *Anuario de Letras*, 31, 1983, pp. 123-131, etc.

⁸ *Diccionario del español medieval*, Heidelberg, Carl Winter, 1987 y ss. En la actualidad llevan publicados 9 fascículos, desde 1 (*abajar*), hasta 9 (*acreer*). Véase del mismo, «El Diccionario del español medieval y las perspectivas de la lexicografía histórica», *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco Libros, 1996, pp. 1467-1474.

⁹ R. Pellen, «*Poema de Mio Cid*. Dictionnaire tematisé des formes et des references, I», *Séminaire d'Études Médiévales Hispaniques de l'Université de Paris XIII*, 1979. (Annexes des *Cahiers de Linguistique Historique Médiévale*, I); R. Pellen, *Los Milagros de Nuestra Señora de Berceo* (c. 1255), *Étude linguistique et Index lématísé*, II: Index, Paris Kliecksieck, 1993. (Annexes des *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, IX).

¹⁰ M.ª Teresa Herrera et alii, *Diccionario Español de Textos Médicos Antiguos*, Madrid, Arco-Libros, 1996.

¹¹ R. Pellen, *Art. cit.*, p. 1488.

2. Dificultades para la elaboración de los Diccionarios Históricos y las soluciones que se han encontrado

- 2.1. La envergadura de una empresa como la elaboración de un Diccionario Histórico requiere, entre otras exigencias destacadas por los especialistas¹², dedicación y tiempo extraordinarios. Un ejemplo paradigmático lo ofrece el caso del *Trésor de la langue française*¹³: la confección del primer tomo tardó 13 años, con la salvedad no desdeñable de estar restringido exclusivamente a los siglos XIX y XX.
- 2.2. Se deduce, por tanto, de lo anterior que resulta más hacedero –dentro de su complejidad– un trabajo limitado a una determinada franja histórica. En el dominio del español la elaboración de diccionarios por cortes sincrónicos, de acuerdo con los jalones de periodización de la lengua española generalmente admitidos, parece especialmente recomendable¹⁴.

3. Selección del período histórico

La selección del período correspondiente al Siglo de Oro está justificada en nuestro caso, si se tiene en consideración que, desde hace ya algún tiempo, venimos trabajando en el léxico de la espiritualidad en una época como ésta, en que la religión sobrepasaba el ámbito de las conciencias individuales para impregnar las más variadas manifestaciones de la vida social, hasta el punto de irrumpir en ella frecuentemente de forma violenta. Es, en efecto, el ámbito de lo religioso uno de los campos nocionales o semánticos más complicados del vocabulario áureo, no sólo a causa de la aparición de tecnicismos propios de las ciencias del espíritu –Teología, Filosofía, Antropología, etc.–, sino también –y sobre todo dentro del terreno específico de la Mística– por el empleo de términos aparentemente pertenecientes a la lengua estándar, pero dotados de un sentido figurado y simbólico, con el que aparecen usados en numerosas ocasiones como tecnicismos y, en cuanto tales, reconocidos por la crítica y lectores cultos, como sucede, por mencionar algunos casos tópicos, con la *noche*, la *luz* y la *llama* sanjuanistas, o las *moradas* teresianas. Es a partir de nuestra experiencia y conocimiento de este núcleo complejo, desde donde hemos pensado extender nuestro trabajo a otras áreas y registros, hasta abarcar las parcelas más significativas de nuestra lengua en este importante momento de nuestra historia.

¹² Véase, al respecto, F. Marcos Marín, «Problemas de redacción de los diccionarios históricos», *Verba*, 2, 1975, pp. 181-188.

¹³ *Trésor de la Langue Française*, Paris, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1971. La planificación data de 1958. Véase, para más detalles, R. Pellen, *Art. cit.*, p. 1488.

¹⁴ Véase, sobre este punto, la periodización propuesta por R. Pellen, (*Art. cit.*, p. 1491 y n. 18).

4. Acciones que se derivan de este planteamiento:

- a) En primer lugar, el establecimiento de niveles en la siguiente consideración:
1. Registros sociolingüísticos, desde el más formal hasta el más vulgar. Ello implica la utilización de fuentes, textos y documentos escritos, de distintas modalidades, en una gradación que comprenda e incluya también los manuscritos, lo cual no supone en modo alguno que forzosamente este último tipo de textos represente los estratos más vulgares, pues es necesario hacer distinciones, ya que un manuscrito de Quevedo no constituye, precisamente, un ejemplo caracterizador de un registro vulgar.
 2. Áreas geográficas. De modo paralelo a la distinción establecida por Rodríguez Moñino para la poesía en el Siglo de Oro, es necesaria una fragmentación por áreas geográficas, tales como Andalucía, Castilla la Vieja, Toledo, Áreas americanas, etc., pues es preciso tener en cuenta el surgimiento en esta época de distintas normas dentro del Español, normas que repercuten en todos los planos lingüísticos, desde el fonético hasta el léxico semántico.
 3. Naturalmente, estos dos tipos de niveles se entrecruzarán, de manera que pueda establecerse una cuadrícula en la que aparezcan los usos diferenciados por áreas y registros sociolingüísticos simultáneamente.

	Registros: Formal-Vulgar		
	++	+	-
Áreas			
Geográficas			

Esto puede ejemplificarse con la selección efectuada por Valdés (*Diálogo de la lengua*¹⁵), Villalón (*Viaje de Turquía*¹⁶), Santa Teresa (*Camino de perfección*¹⁷ y *Correas (Arte de la Lengua castellana)*¹⁸), con relación a palabras tales como *asir* frente a *tomar*, o *llenar* frente a *henchir*, representantes de una norma cortesana y de una norma castellano-vieja, respectivamente. Es decir, hay que tener presente que en este siglo se está produciendo una confrontación entre una norma que conduce a la que, más tarde, la Ilustración va a tomar por definitiva y otra, más conservadora y castiza, que quedará relegada en las zonas rurales castellanas. Lógicamente, hay que dar testimonio de esta tensión y del resultado de las diferentes elecciones. No se trata, por tanto, de conocer la

¹⁵ Juan de Valdés, *Diálogo de la Lengua*, ed. de J. F. Montesinos, Madrid, Espasa Calpe, 1969.

¹⁶ Cristóbal de Villalón, *Viaje de Turquía*, ed. de F. García Salinero, Madrid, Cátedra, 1986.

¹⁷ Teresa de Jesús, *Camino de Perfección*, autógrafo de Valladolid, ed. Tomás Álvarez, Roma, Tipografía Políglota Vaticana, 1969. Véase igualmente nuestra propia edición (Madrid, Espasa Calpe, 1991), en la que confrontamos las versiones de El Escorial y de Valladolid.

¹⁸ G. de Correas, *Arte de la lengua castellana*, ed. de E. Alarcos García, Madrid, 1954.

realidad para partir de ella, sino, más bien, partir de un conocimiento de la lengua de esta época; teniendo en cuenta las informaciones y los datos ofrecidos por las investigaciones más recientes de la Historia del español. En este sentido, no se trata de un diccionario neutral, sino que tiene que responder a una serie de preguntas.

5. Cuestiones de demarcación

Esta marcación previa, así establecida, permite que cualquier texto tenga una caracterización formal, correspondiente a un registro y a una zona geográfica, y conectará texto y vocabulario, lo que acarrea consecuencias para la información de las marcas que puede tener un diccionario. En otras palabras, se trata de establecer un sistema de demarcación equilibrado que permita

- a) marcar con facilidad y sin problemas los textos
- b) que la marcación sea útil y significativa.

6. Selección de las fuentes

Hemos aludido antes a la accesibilidad. Estamos en contra de una búsqueda frenética y desenfrenada de textos. Frente a tal actitud, preconizamos –y el plural alude a la necesaria organización del trabajo en equipo– un número preciso y lo más reducido posible de textos, pues nuestra intención es limitarnos al mínimo indispensable. Tenemos la convicción de que una cantidad muy elevada de términos dificulta sensiblemente su manejo. Son, a este respecto, ilustrativas las dificultades a que tuvieron que enfrentarse los autores del *Trésor*. Decididos, por tanto, a mantener la menor e imprescindible proporción de textos, creemos preferible añadir marcas aleatorias, correspondientes a textos incorporados con posterioridad por su extremada especificidad.

- 1) A partir de un tipo de texto –por ejemplo, literario, distinguiendo incluso entre prosa y verso–, estableceríamos una gradación A, B, C, donde estas letras correspondan a un registro normal, manierista o superdistanciado. Después, añadiríamos una serie de textos, como los de la literatura de viajes o los textos científicos (medicina, astronomía, filosofía, etc.). En definitiva, se trata del establecimiento y determinación de ese grupo de textos.
- 2) No postulamos el predominio de los textos literarios. Seguiríamos las tablas para el uso de la lengua actual propuesto por Sinclair. Se tendría en cuenta, por tanto, un estudio de las proporciones en cuanto a tipos de textos representativos.
- 3) Consideramos de absoluta prioridad «perder tiempo» en la selección, porque se trata de determinar cuáles de entre los textos son interdependientes. Para entender este aspecto, podemos basarnos en el mencionado *Diccionario Español de Textos Médicos Antiguos*, dirigido por M^a Teresa Herrera. Si en el siglo XV existe un texto médico del que dependen otros dos más, es bastante lógico que las diferencias en el léxico sean mínimas. Es decir, en última instancia, lo que preten-

demo no es establecer el inventario a partir de 25 textos –por ofrecer una cantidad hipotética–, sino reducir este número al de los auténticamente básicos, los esencialmente claves y, por ello mismo, imprescindibles, por constituir las fuentes de los que proceden los restantes. Se trata de una concepción, en cierto modo parecida a la de la crítica filológica, a imitación de los criterios establecidos por la ecdótica, pero aplicada a la lexicografía. Naturalmente, esto supone, de entrada, contar con un equipo de gente preparada en las diferentes parcelas. Pero, además, implica la firme decisión de invertir tiempo en la lectura selectiva de textos. Esta «pérdida de tiempo» inicial se amortizará con creces –el ciento por uno, en remedo bíblico– en el manejo de un volumen considerablemente más reducido de términos.

Dicho de otro modo, somos partidarios y fervientes defensores, no de una fiebre de acumulación de textos, sino de una investigación remansada y reflexiva en los comienzos del proceso, que desemboque en un número mínimo y manejable de textos a los que aplicar posteriormente el método. Si en vez de manipular doscientos millones de términos, podemos quedarnos con siete, tanta mayor rentabilidad obtendremos, teniendo en consideración que, dentro de lo relacionado, hay que contar con una base, a la que se agregarían las fuentes complementarias extraídas de una búsqueda electiva.

7. Aplicación de los procedimientos lexicográficos

Una vez realizada la selección textual, se aplicarán los procesos normales de convertir accesibles estos datos. Para ello se dispondrá:

- 1) en principio, del texto limpio sin marcas algunas preestablecidas.
- 2) a continuación, del texto con las marcas que se han establecido anteriormente – las de registros y las de zonas geográficas–, más el concurso de otras marcas documentales –por ejemplo, las de comienzo de párrafo; las de palabra-rima, etc.–, de acuerdo con las convenciones internacionales. Se procurará por todos los medios que este último tipo de marcas sea lo más reducido posible, limitado al mínimo –incluso teniendo en cuenta que se trata de marcas ocultas–, y no se desdenará, incluso, la posibilidad de que pudieran desaparecer por completo.
- 3) Se aplicarán las herramientas informáticas para la lematización de palabras. Merced al auxilio de los medios informáticos –concordancias, índices lematizados, etc.–, se buscará y se intentará lograr las mayores agrupaciones posibles de palabras, acudiendo –y este dato nos parece especialmente importante– tanto a sus relaciones sintagmáticas como semánticas.
- 4) Con los datos extraídos mediante el cumplimiento del punto anterior estaremos en condiciones de presentar un Pre-diccionario del Siglo de Oro. En esta obra se ofrecerán los lemas marcados (derivados de la selección y de las sucesivas fases del proceso, tal y como hemos presentado) y los ejemplos, seleccionados tanto desde el punto de vista semántico como sintáctico. Los ejemplos corresponderán a todas las marcas, de suerte que cubran –en caso contrario, la ausencia también es informativa– las casillas correspondientes al entrecruzado de las marcas. Así,

tal palabra, perteneciente a tal registro y a tal zona, se usa en tal acepción de la que se acompaña un ejemplo en el artículo.

8. Conclusión

El proyecto que presentamos, como se ha podido deducir de esta sintética exposición, no corresponde a un diccionario, en el sentido tradicional y corriente de este término, sino a un trabajo en fase previa: un Pre-diccionario. Es decir, se trata de presentar unos materiales, ordenados y organizados en apartados que corresponden a las diferentes acepciones de los vocablos, pero sin incluir definiciones de los mismos. Creemos, con todo, que el poder ofrecer este material a los especialistas, filólogos o estudiantes de Filología Hispánica supone ya un avance de gran utilidad práctica. Y, desde luego, estamos convencidos de que es preferible proporcionar a los interesados estos materiales, como fase previa a la definitiva, que dilatar una entrega completamente finalizada y rematada, pero que supondría una larga espera, tal vez, indefinida.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA HISTORIA DEL TEXTO DEL *DISCURSO DE TODOS LOS DIABLOS DE QUEVEDO*

Miguel Marañón Ripoll
Universidad Autónoma de Madrid

En el proceso de preparar una edición crítica el investigador necesita, en primer término, elaborar un inventario de las fuentes textuales con que va a contar y, a partir de ahí, ayudado de técnicas ecdóticas destinadas al establecimiento de filiaciones, ensayar una historia del texto que permita trabajar sobre terreno firme.

El caso de las obras literarias de nuestro Siglo de Oro nos lleva más lejos: los testimonios en muchas ocasiones no se encuentran; las referencias a este o aquel manuscrito o impreso son equivocaciones de algún bibliógrafo despistado que se perpetúan de catálogo en catálogo; los estudios bibliográficos, no siempre tan avanzados como el investigador quisiera, faltan en el caso en que es necesario saber datos más precisos en torno a la composición, transmisión y, en su caso, impresión de una obra.

Quevedo, ya lo saben todos los que al estudio de su figura y obra se dedican, presenta un caso peculiar aquí. Su contradictoria personalidad, su postura ante su propia obra—a menudo cambiante y poco clara—y la ausencia de datos biográficos que aclaren algunos de sus actos, crean numerosos conflictos al editor de sus trabajos, por cuanto muy frecuentemente se hacen inaprehensibles sus intenciones.

La obra satírica de Quevedo, centrada principalmente en sus *Sueños*, ha sido estudiada por el profesor James O. Crosby, quien ha tratado la transmisión manuscrita y ha controlado en muy buena medida las ediciones impresas existentes¹. Otra sátira—«Fan-

¹ Ha editado los *Sueños* en su monumental y esperada obra en dos tomos (Madrid, Castalia, 1993), y su catálogo de ediciones del trabajo, vol. I, pp. 777-911, es una gran aportación al estudio bibliográfico de la obra satírica quevediana.

tasía moral», según algunas clasificaciones—, la *Hora de todos*, de la que existe manuscrito autógrafo que el mismo profesor Crosby está editando, presenta menos problemas a este respecto.

Yo me propongo hablar de la más ignorada de esas que Nicolás Antonio calificó como obras «Satírico-morales» de Quevedo²: el *Discurso de todos los diablos, o infierno enmendado*. Ésta es una obra indudablemente adscrita al grupo mencionado, y compone junto con la *Hora* ese subgrupo llamado de «fantasías morales», pero presenta unos problemas particulares cara a la edición que pormenorizaré en estas líneas, los cuales deben ser actualizados en tanto que conciernen a la historia textual.

Fechas y primeras ediciones

El primer problema que plantea el *Discurso de todos los diablos* es el de la fecha de composición. Todos los estudiosos desde Fernández-Guerra coinciden en señalar el año 1627, aunque no hay ninguna cronología que argumente con precisión en favor de esta hipótesis. Lo que parece claro ante la ausencia de testimonios manuscritos³ es que esta obrita de Quevedo no circuló, como los *Sueños*, a base de copias a mano, sino que debió de ir de modo muy inmediato a su creación al taller de los impresores, ya que la edición príncipe data de fines de 1628. En este contexto debe tenerse en cuenta que los propios *Sueños* comenzaron a aparecer impresos por entonces, pese a que circulaban manuscritos desde bastante antes.

Los investigadores han destacado repetidamente el hecho de que tantas obras impresas de Quevedo hayan aparecido por sistema en prensas de fuera del reino de Castilla, y ello ha llevado a levantar todo un muro de hipótesis acerca del control que Quevedo

² *Bibliotheca hispana nova, tomus primus*, Matriti, apud Joachinum de Ibarra, MCCLXXXIII, p. 462b.

³ Entiendo aquí por «testimonios manuscritos» los que ofrecen la obra entera y muestran indicios de que ésta circuló, al igual que los *Sueños*, de modo previo o paralelo a los impresos. Luis Astrana Marín afirmó haber editado la obra «cotejada con la edición príncipe y varios manuscritos coetáneos» (en el prólogo general a su ed. citada más abajo *Obras en prosa*, 1945, p. 20b), aunque ante la ausencia de descripciones en su catálogo de manuscritos dentro del capítulo del *Discurso* alimenta las serias dudas de que esta información sea cierta. La única evidencia de testimonios de esta índole es el conocimiento de dos manuscritos de los *Aforismos o Migajas sentenciosas* en los cuales se sabe que hay fragmentos de la versión expurgada del *Discurso*. Antonio López Ruiz reconoció el que Felicidad Buendía había editado (en la ed. citada más abajo de las *Obras completas I. Prosa*, 1966, p. 1145) en su clásico trabajo «Otra falsa atribución a Quevedo: los *Aforismos* de Antonio Pérez», *Papeles de Son Armadans*, 212, 1973, pp. 121-139 (reed. en su libro *Quevedo: Andalucía y otras búsquedas*, Almería, Zejel editores, 1991, pp. 43-59). Valentina Nider ha visto otro pasaje, más extenso, del *Discurso de todos los diablos*, no reproducido por Buendía (quien toma para su ed. el ms. 12717 de la Biblioteca Nacional de Madrid, el cual no lo contiene), en el manuscrito 289 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (cfr. su «Algo más sobre el problema textual de las *Migajas* de Quevedo», I. Arellano et al. [eds.], *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO* [Toulouse, 1993] III: *Prosa*, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, pp. 369-376 y, previamente, el estudio que sobre las *Migajas* había en su edición de *La caída para levantarse*, Pisa, Giardini, 1994, pp. 115-118). Era el fragmento que Luis Astrana había mencionado vagamente —y con acierto en cuanto a la verdadera procedencia del texto— en su descripción del ms. santanderino (*Obras en verso*, 1958, p. 1512b): «Pág. 68. Habla Séneca contra Nerón. Está en *el Entremetido, la dueña y el soplón*». Véase al respecto mi trabajo «Sobre dos «migajas» quevedianas: los fragmentos manuscritos de *El entremetido y la dueña y el soplón*», *Voz y letra*, VI (1995), pp. 59-72.

tuvo sobre su obra. Junto a estas cuestiones debe situarse el papel de las ediciones no autorizadas en el plano textual, lo que en el caso de esta sátira hace fundamental un estudio específico de los impresos. El papel del viaje que Quevedo realiza a Aragón acompañando al rey en 1626 se ha valorado mucho para establecer hipótesis sobre las relaciones de nuestro autor con los impresores y libreros de ese reino. Los casos del *Buscón*, los *Sueños* o la *Política de Dios* han sido objeto de análisis en este sentido⁴ y, de aplicarse al *Discurso* el mismo planteamiento, ello adelantaría la fecha de composición actualmente establecida. Se ha llegado a sugerir también, por otro lado, la posibilidad de que la edición de Gerona considerada príncipe no sea más que una falsificación con aprobaciones inventadas⁵.

La historia del texto según los editores: Fernández-Guerra, Astrana y Wahl

La historia del texto del *Discurso*, pues, ha variado según se fue conociendo la existencia de ediciones nuevas o la pericia de los bibliógrafos iba situando a cada una de ellas en su justo papel. Aureliano Fernández-Guerra⁶ fue el primero en hacer una historia con cierto rigor y, en buena medida, la suya es aún hoy válida en muchos de sus aspectos. Conoció la existencia de la primera edición en Gerona del texto, junto con el *Cuento de cuentos*, por Gaspar Garrich y Juan Simón, y la incluyó en el catálogo que ofrecen las *Obras completas* de la BAE, así como en el que revisó años después Menéndez Pelayo para la Sociedad de Bibliófilos Andaluces⁷.

También consignó en sus catálogos la aparición en Barcelona, al año siguiente, del *Discurso* en la segunda parte de una antología de obras satíricas que llevaba, algo cambiado, uno de los títulos con que se imprimían los volúmenes de los *Sueños: Desvelos soñolientos y discursos de verdades soñadas*. Comentó asimismo Fernández-Guerra la exis-

⁴ Ya Fernández-Guerra, en su «Vida de don Francisco de Quevedo Villegas», incluida en el primer tomo de su ed. de las obras en prosa (1852) —cit. más abajo—, p. LXI, destacaba este dato. Crosby, en su *The Sources of the Text of Quevedo's Política de Dios*, New York, The Modern Language Association of America, 1959, pp. 23-24, expone argumentos que apoyan la idea de que la *Política* no fue publicada en 1625, y da algunos datos precisos sobre el viaje de Quevedo y las posibles relaciones de éste con Roberto Dupont, librero zaragozano: «What historical evidence we have is circumstantial, and rests on the knowledge that in 1626 Quevedo accompanied King Philip IV on a state journey to convene regional parliaments in Aragon, Valencia and Catalonia. The royal party, which on this journey was relatively small and travelled without undue delay, left Madrid on January 7, 1626, proceeding directly to Zaragoza. Although there is no record on Quevedo's activities in Zaragoza, he probably arrived there on January 13, 1626, and would have remained a week until Philip moved on». Queda abierta la hipótesis de si esta clase de contactos pudo también darse en Monzón —donde precisamente está fechado el *Cuento de cuentos*, impreso por primera vez, según los datos de que se dispone, en Gerona junto con la primera edición del *Discurso*—, Barbastro —donde hubo también cortes— o, especialmente, Barcelona, de donde procedía el librero Juan Simón.

⁵ Es la hipótesis que aventura José María Balcells. Cfr. «¿Publicó Quevedo en Gerona?», *Márgenes de la curiosidad (estudios de literatura española)*, Málaga, Librería anticuaría «El Guadalhorce», 1974, pp. 71-76.

⁶ *Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas...*, BAE, vol. XXIII, Madrid, Rivadeneyra, 1852.

⁷ Francisco de Quevedo, *Obras completas. Edición crítica ordenada e ilustrada por Aureliano Fernández Guerra, con notas y adiciones de Don Marcelino Menéndez Pelayo*, vol. I, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces-E. Rasco, 1897.

tencia de otras ediciones que tuvieron lugar ese año 1629: una en Valencia, por la viuda de Juan Crisóstomo Gárriz, y otra en Zaragoza, por Juan de Larumbe a costa de Roberto Duport, con ligeras variaciones de texto y cambios en el título. Esta nueva edición tendría por nombre *El peor escondrijo de la muerte. Discurso de todos los dañados y malos, para que unos no lo sean y los otros lo dejen de ser*, y sería impresa de nuevo, como copia directa, en el reino de Navarra por Carlos de Labayen en 1631.

Fernández-Guerra también inició una polémica que afecta a toda una antología de opúsculos de Quevedo: los *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*. El problema es familiar a todo quevedista y se refiere a la apócrifa edición de 1629, inexistente, que por alusiones de los índices inquisitoriales y por las fechas de las aprobaciones hizo pensar a Fernández-Guerra en ese año como el de la aparición⁸ de una presunta edición madrileña anterior a la conocida. En cualquier caso, sabe de la edición de 1631, por la viuda de Alonso Martín a costa de Domingo González, de *Juguetes*, y la incluye en su comentario, aunque no la considera primera de la serie.

El opúsculo cambió de título una vez más (a partir de ese momento se llamó *El entremetido, y la dueña y el soplón: discurso del chilindrón legítimo del enfado*), y salta a la vista la evidencia de las enormes variaciones que se vio obligado a llevar a cabo Quevedo —o quien realmente las hiciese— en el texto. Fernández-Guerra cuenta cómo tuvo problemas nuestro satírico con el padre Diego Niseno, monje basilio encargado de censurar la obra de Quevedo para su impresión en Castilla, y otros censores⁹. La de *Juguetes* es la primera y única edición autorizada por Quevedo de sus obras, y

⁸ Jaime Moll, «Quevedo y la imprenta», *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco/libros, 1994, pp. 11-12, resume y explica el problema de las fechas de las aprobaciones de *Juguetes de la niñez*.

⁹ Quevedo fue muy atacado por ellos y tuvo bastantes problemas con el *Discurso*: Una de las críticas fundamentales al texto era precisamente a la consideración del infierno como algo «enmendado» según el título —el cual, no debe olvidarse, fue cambiado dos veces—. Ya Quevedo en su prólogo a la obra llamado «delantal del libro» veía venir la reprimenda y, por ello, escribía: «este tratado es de todos los Diablos; su título, el Infierno enmendado. No se cansé v.m. en averiguar lo uno ni en disputar lo otro, que ya oigo a los pelmazos graduados el «no puede ser, que enmendarse, sumitur in bonam partem, y el Infierno», ergo remito la solución a Lucifer, que él dará cuenta de sí, pues en cosa tan menuda se atollan tan reverendas hopalandas, y un grado tan iluminado, y una barba tan rasa». Cfr. el texto de la censura del padre Niseno (reproducido en Astrana, ed. *Obras en prosa*, 1945, p. 258b): «lo que quiere decir este título se colige del contexto del librito; es decir, que estaban mal ordenados los castigos y penas del infierno; se ordenaron mejor; se castigaron con penas más ajustadas a las culpas». Bartolomé de la Fuente (p. 261) viene a decir casi lo mismo: «solamente hallo que reparar en el título del libro y en el asunto del autor. Y en cuanto al título, me parece que, *us jacet*, sin averiguar la cualidad del *Discurso*, no solamente es malsonante y escandaloso, sino que contiene error contra la fe, porque da a entender en él que las penas y castigos del infierno estaban mal ordenadas y que se ordenaron mejor; porque la enmienda supone falta y desorden en lo que se ha de enmendar, siendo como es de fe que por justo juicio de Dios están ordenadas las penas conforme a las culpas de los condenados, como la gloria conforme a los méritos de los bienaventurados». En el *Tribunal de la justa venganza* los enemigos de Quevedo volvieron a tratar del tema (Astrana, ed. *Obras en verso*, 1952, pp. 1293b-1294a): «Y en cuanto a las dos palabras del título, que dicen: *Discurso de todos los Diablos, o Infierno emendado*, la primera conocidamente es horrible [...]. La otra se llega tanto a herejía que no sabré darle otro nombre, y no parezca que me empeño demasiado, que ningún mediano entendimiento sentirá lo contrario, porque decir que el Infierno que hizo Dios para cárcel perpetua de los condenados, donde se actúa y ha de actuar eternamente su justicia divina [...], y es sentimiento herético contra lo que afirman las sagradas letras [...]. Contra esta católica doctrina se opone don Francisco de Quevedo, y quiere dar a entender que están mal ordenados los castigos y que se ordenaron mejor que Lucifer».

por ello Fernández-Guerra adopta como texto básico para su edición el que aquí se da. Utiliza una de las ediciones de 1635 de *Juguetes*, así como la navarra de *El peor escondrijo* y la valenciana del *Discurso*. Ofrece, pues, el texto de las tres familias de ediciones que existen de la obra (que a partir de ahora llamaré *Discurso*, *Escondrijo* y *Entremetido* respectivamente) y anota variantes de otras ediciones posteriores a la muerte de Quevedo.

Ésta ha sido hasta 1972, es decir, durante más de un siglo, la mejor edición de esta obra satírica, y la que establece mejor la historia del texto.

Las ediciones de la editorial Aguilar (las de Luis Astrana) aportan poco, y el catálogo de ediciones que allí se incluye es algo mejor, aunque constituye un maremágnum de datos difícilmente sistematizables¹⁰. No tendrá mejor fortuna la edición y catálogo de Felicidad Buendía, pues se limita a copiar los datos de su antecesor y en muchos casos los convierte en más caóticos¹¹.

Astrana, hay que decirlo, ofreció en su edición un precioso documento: el texto de la censura manuscrita del padre Niseno a la edición de Gerona¹², que motivó en buena medida las modificaciones de *Juguetes de la niñez*. En la enumeración de ediciones del *Discurso* dio algún dato incierto —que no siguió Buendía—, repetido en su biografía de Quevedo de 1945¹³. Consistía este dato en la afirmación de la existencia de una edición lisboeta en el año 1629 de la que no he encontrado más noticias ni he podido localizar¹⁴.

¹⁰ *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas. Textos genuinos del autor, descubiertos, clasificados y anotados por Luis Astrana Marín...*, siempre publicados en dos volúmenes: *Obras en verso*, Madrid, M. Aguilar, 1932, 1943 y 1952; y *Obras en prosa*, Madrid, M. Aguilar, 1932, 1941 y 1945. James O. Crosby resume una lista de reseñas poco favorables al trabajo de Luis Astrana en su *The Sources of the Text of Quevedo's Política de Dios*, pp. 3-4n.

¹¹ *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1958, 1961 y 1966 (éstas son la cuarta, quinta y sexta ediciones, según el cómputo de la editorial, de estas obras).

¹² *Obras en prosa*, 1932, pp. 198-202; 1945, pp. 258-262.

¹³ *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, Gran Capitán, 1945.

¹⁴ Luis Astrana reproduce en su ed. del *Discurso* en las *Obras en prosa* (1ª ed.: 1932, p. 197; 2ª: 1941, p. 233; 3ª: 1945, p. 257) una censura portuguesa de Feliciano Moutel (Lisboa, 20 de diciembre de 1628) y dice que proviene «de la edición de Lisboa». En su biografía *La vida turbulenta de Quevedo*, p. 394, repite que «La edición [de Gerona] reprodujose inmediatamente en Lisboa, con aprobación portuguesa de Fray Feliciano Moutel». Los datos más completos están sin embargo en su edición para Rivadeneyra de las *Obras maestras de Quevedo* (s.a., ca. 1921), pp. 669-670n, donde reproduce la censura y escribe: «Hay dos impresiones que se pueden disputar la gloria de ser la segunda edición de *El infierno enmendado*: ésta de Lisboa por la fecha de su aprobación, en 20 de diciembre de 1628, y la de Barcelona, incluida en la segunda parte de los *Desvelos soñolientos y discursos de verdades soñadas: descubridores de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, cuyo imprimatur y censura están fechados a 25 y 28 de enero, respectivamente, de 1629. A pesar de la data de su aprobación, la de Lisboa no salió a luz hasta abril de 1629 o ya entrado mayo, pues la tasa y la certificación de hallarse lo impreso conforme al original no se dieron hasta el 27 del primero de dichos meses. Ambas ediciones son preciosas y rarísimas. La de Lisboa, dedicada a Doña Mirena Riqueza (dona María Enríquez), lleva la carta de Van der Hamen a don Francisco Jiménez de Urrea, que se imprimió antes en la *Casa de locos de amor* (Zaragoza, 1627); la de Barcelona se conserva hoy en el British Museum de Londres, y no hay noticias de otro ejemplar». Esa censura se halla, efectivamente, —y con la fecha que dice Astrana— en el f. 2r de los preliminares en la edición de *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*, en Lisboa, por Luis de Souza, 1629 (y allí se encuentran asimismo la carta de Van der Hamen y la dedicatoria, así como la fe de erratas y la tasa, ambas datadas el 27 de abril), aunque esta edición no contiene el *Discurso* y sólo algunos sueños (*Muerte, Juicio e Infierno*) y la *Casa de locos de amor*, como se puede ver, por ejemplo, en los ejemplares de la Biblioteca Nacional (Madrid), firmas R/ 8226 y R/12928. Pese a la mala prensa de Astrana Marín y los falsos datos que a menudo proporciona, sus

En 1972 se hizo la primera edición con aparato crítico y un estudio más profundo de los problemas del texto. Jürgen Wahl¹⁵, como trabajo para una tesis doctoral defendida en la Universidad alemana de Bochum, llevó a cabo bajo la dirección de Ilse Nolting-Hauff esta edición crítica y anotada que, pese a todo, adolece de varios fallos por su aún excesiva deuda con Fernández-Guerra y por un sondeo poco profundo de las ediciones existentes.

En primer lugar, Wahl utilizó sólo un ejemplar de cada edición conocida, lo que hizo que no se diera cuenta de que en Girona hubo más de una. Sobre esto se volverá más abajo. En segundo lugar dio una importancia que no merecía a la impresión de Barcelona, 1629, pues en realidad fue una edición contrahecha, como años después, gracias a estudios tipográficos del profesor Jaime Moll, se ha sabido. Asimismo, el ejemplar de la reedición barcelonesa del *Entremetido* en 1635, que usa para contrastar ésta con la de Madrid, 1631, pertenece a una edición también contrahecha a partir de otra auténtica con el mismo pie de imprenta, por lo que el valor de varias lecturas ha de ser relativizado. Por último, para las variaciones del texto de *Escondrijo*, utiliza la última de las tres ediciones que hubo del mismo, la de Pamplona, 1631. Ignora la existencia de ediciones anteriores y considera a Zaragoza, 1629, una edición perdida¹⁶. Wahl, como Fernández-Guerra, recoge las tres ramas textuales, y usa criterios de edición que son los propios del Seminario de crítica textual de su universidad, ya propuestos por Ilse Nolting-Hauff en su clásico trabajo sobre los *Sueños*¹⁷, y recordados en el coloquio alemán de 1990 dedicado a la edición del *Sueño de la muerte*¹⁸. Estos criterios toman el texto de *Jugetes*, autorizado por Quevedo, pero destinan las correcciones de este texto a las notas del aparato crítico, ya que se considera que las modificaciones fueron impuestas al autor por la censura y no son las más adecuadas a su intención. Así, el texto que se presenta es el expurgado, pero se corrige con los pasajes suprimidos del original. Son criterios discutibles, pero en cualquier caso están aplicados con rigor. En definitiva, la historia del texto —es decir, el básico inventario de testimonios— es el punto más flojo de esta edición de Wahl, por lo demás muy buena¹⁹.

aseveraciones merecen al menos el beneficio de la duda. Hay tres referencias suyas, procedentes de tres trabajos distintos publicados a lo largo de 25 años, a este impreso (el cual, por otra parte, no está incluido de modo reconocible en su catálogo ni en otros). Habría que indagar si Astrana pudo ver una edición que contrahiciera ésta de los *Sueños* reproduciendo las licencias, y añadiese el texto del *Discurso*, como fue el caso de la edición barcelonesa de 1629, impresa realmente en Sevilla, a que alude también el estudioso en esta nota. Es la única posibilidad que se me ocurre —y la expreso sin evidencia alguna— para explicar las alusiones de Astrana a esa presunta edición «rarísima» que sólo él parece haber visto.

¹⁵ Francisco de Quevedo, *Discurso de todos los diablos, o infierno enmendado. Kritische und kommentierte Ausgabe... Vorgelegt von Jürgen Wahl*, Bochum, Ruhruniversität, 1975.

¹⁶ p. 11n: «konnte trotz intensiver Nachforschungen nicht aufgefunden werden; sie ist offensichtlich verlorengegangen».

¹⁷ Ilse Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.

¹⁸ Concretamente por Kurt Ochs, «Vorstellung des Editionsprojekts». Cfr. Ilse Nolting-Hauff (ed.), *Textüberlieferung –Textedition– Textkommentar: Kolloquium zur Vorbereitung einer kritischen Ausgabe des Sueño de la muerte von Quevedo (Bochum 1990)*, Tübingen, Narr, 1993, pp. 1-10.

¹⁹ Hay otra edición más reciente del texto de la príncipe del *Discurso* aunque, por el carácter mismo del volumen donde se incluye, no cuenta con un estudio de la historia textual y, por tanto, no aporta datos nuevos al respecto. Se trata del libro editado por Celsa-Carmen García Valdés con el título de *Quevedo esencial*, Madrid, Taurus, 1990.

Así pues, hasta ahora teníamos sólo noticia de estas ediciones no autorizadas: la gerundense del año 28 (con aprobación en noviembre); dos reediciones en Barcelona (enero) y Valencia (agosto); una tercera, con modificaciones, en Zaragoza (noviembre), un año más tarde, y la reimpresión de la edición zaragozana en Pamplona (1631). Por fin, aparece la expurgada madrileña ese mismo año, que es la que Quevedo expresamente autoriza. Voy a detenerme en cada una de ellas brevemente para precisar algunos nuevos datos.

Una nueva historia del texto: edición de Barcelona, 1629

Los problemas para establecer una nueva historia del texto pasan en primer lugar por la identificación de ediciones de época. Los trabajos del profesor Moll han permitido saber que la edición del *Discurso* en la antología barcelonesa de *Desvelos* en dos partes, impresa por Pedro Lacavallería en 1629, no tiene un pie de imprenta auténtico, puesto que es una edición contrahecha a partir de la del año anterior. *Sueños y discursos* o *Desvelos soñolientos*, impreso en Barcelona por Pedro Lacavallería en 1628 a costa de Juan Saperá, y con aprobación fray Tomás Roca, no tenía dos partes y sólo albergaba el texto de los *Sueños*. El impresor que contrahizo la edición suprimió el nombre del que había costado la auténtica del año anterior así como algunos preliminares, cambió las fechas y añadió una segunda parte dando cuerpo a los textos «en doze discursos». Uno de los añadidos era precisamente el *Discurso de todos los diablos*, difícilmente hallable en la edición barcelonesa auténtica del año anterior, por cuanto entonces se estaba componiendo la *princeps* de esta obra en Gerona. Wahl afirma que aquí el texto del *Discurso* es copia directa de esa edición príncipe, aunque cabe precisar, ahora que conocemos la existencia de tres ediciones –trataré de ello más abajo–, que el modelo no es exactamente la que él pensaba, sino la segunda edición gerundense, de la cual desconocía la existencia. El texto de la aprobación es igual al de la edición modelo, e incluso la fecha, a excepción del año. Los estudios tipográficos realizados por el profesor Moll nos permiten hoy saber la procedencia real de esa edición contrahecha (Sevilla –que no resulta extraño, al ser conocido que en esa ciudad se contrahicieron ediciones en elevado número–, en las prensas de Simón Fajardo)²⁰.

Valencia, 1629

En lo que respecta a la otra impresión del *Discurso* en el año 29, la de Valencia, fue

²⁰ Jaime Moll, «Les éditions de Quevedo dans la donation Olagüe a la bibliothèque de la Casa de Velázquez», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 16, 1980, pp. 457-494, afirma que es «contrefaçon, avec des additions, de l'édition de Barcelone, Pedro Lacavallería, a costa de Juan Saperá, 1628, imprimée a Seville par Simón Faxardo». (pp. 461-462). También en «Quevedo y la imprenta», pp. 7-20: «En Sevilla, también en 1629, en la imprenta de Simón Faxardo, se contrahace la edición de Juan Saperá de 1628, aunque sólo figura el nombre del impresor, Pedro Lacavallería. En esta edición se incluye el *Discurso de todos los diablos* [...], dividiendo el contenido en dos partes» (p. 18).

también copia directa de la de Gerona. Ya lo apuntó Wahl, aunque tampoco acertó con exactitud, pues esta vez se trataba de una tercera edición gerundense que él no conocía ni, por tanto, había manejado. A veces resulta fructífero para la obtención de datos sobre la circulación de las obras el bucear en las relaciones de Quevedo con los impresores, pero en este caso podría serlo si se indaga en las que los mismos impresores mantuvieron acaso entre sí. El bibliógrafo Serrano y Morales²¹ ya apuntó hace casi un siglo la hipótesis del parentesco entre Gaspar Garrich y Juan Crisóstomo Gárriz. La viuda de este último figura al pie de imprenta en esta edición valenciana, probablemente el primer trabajo en el que podemos ver su nombre.

Zaragoza, 1629 y Pamplona, 1631

En Zaragoza se imprimió el texto de *Escondrijo* también ese año 29, y hasta la fecha se consideraba que el nuevo título de la obra y las modificaciones del texto –sólo una supresión y sustitución de dos párrafos– aparecieron por primera vez en esa impresión. Hasta el momento, pues, la recopilación de materiales para la elaboración de una edición crítica pasaba por reunir los textos de todas las ediciones aragonesas. Se planteaban interrogantes sobre las modificaciones –producidas en sólo un año– del texto de Quevedo. Los *Sueños* habían circulado en copias manuscritas y las variaciones textuales de las versiones impresas siempre podían explicarse en virtud de esa falta de fijación del texto y del descuido con que Quevedo trataba su obra. Pero en el caso del *Discurso de todos los diablos*, compuesto poco antes y sin testimonios manuscritos hallados, había que plantearse a qué respondían unos cambios de título y texto tan concretos. Dónde fue a parar el texto es evidente: Carlos de Labayen, «impresor del reino de Navarra» que había sido socio de Juan de Larumbe en Zaragoza, hará otra edición en Pamplona en 1631, con la reproducción de las mismas licencias que ostentaba su antecesora y modelo. Pero quedaba por saber de dónde procedía: Si no eran estas modificaciones de impresor, ¿había Quevedo enviado un nuevo manuscrito al librero Roberto Duport, o simplemente un ejemplar con correcciones de alguna de las impresiones anteriores? La de Barcelona, al ser una contrahecha en Sevilla podría quedar descartada casi con toda seguridad; Valencia o Gerona serían, pues, las posibilidades más evidentes...

Gerona, 1628: las tres primeras ediciones²²

Y volvemos a Gerona. Lo cierto es que no existe una sola edición, sino tres de este texto en aquel año. Fue el profesor Moll, una vez más, quien dio noticia de la existencia

²¹ José Enrique Serrano y Morales, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*, Valencia, Imprenta de F. Domenech, 1898-1899, pp. 190-193.

²² A continuación resumo lo estudiado con mayor detalle en mi trabajo «Las ediciones gerundenses del *Discurso de todos los diablos* de Quevedo», *Revista de Filología Española*, 76 (1996), pp. 327-342.

de una segunda edición de Gerona²³. El *Discurso de todos los diablos* debió de tener una buena aceptación entre el público lector, y la primera edición se habría agotado, pues una segunda salió de las mismas prensas. Ésta se ve mucho más cuidada tipográficamente y, aunque en algunos de los folios se aprecia el intento de mantenerla a plana y renglón de la anterior, es evidentemente una impresión más esmerada, con bastantes erratas corregidas y con una portada que varía sustancialmente en cuerpos de letra de la de la primera edición. Esta segunda, al menos en el ejemplar que he consultado, no contiene el *Cuento de Cuentos* al final como su antecesora. Las correcciones hacen pensar que ésta circuló más, y a partir de ella se compuso una edición posterior. Jürgen Wahl utilizó sólo un ejemplar de la primera (el de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander) para su edición crítica. La aparición de la segunda podría hacer más vulnerables sus conclusiones.

No se había reparado, sin embargo, en la existencia de una tercera edición, en la que el texto es casi idéntico al de esta segunda. Las diferencias estriban en que cuenta con diferente portada, la aprobación está compuesta de nuevo, y el texto está también recompuesto a plana y renglón, como en un intento de ser idéntico al de la –supuesta hasta ahora– segunda edición, aunque una buena muestra de diferencias en la copia delata esa circunstancia. Un estudio me lleva a las conclusiones de que el ejemplar que se halla en la Casa de Velázquez, descrito por Moll²⁴, puede ser parte no ya de la segunda edición, sino de la tercera, y el descrito en este párrafo a partir de un ejemplar visto en la Hispanic Society perteneciente a una segunda anterior. La conjetura se explica por lo que a continuación expodré.

La verdadera primera edición de *Escondrijo*

La existencia de estas ediciones de Gerona supone ya complicaciones que aportan bastantes preguntas nuevas. Pero ésta es una historia más compleja todavía. Cualquier investigador de la obra de Quevedo ha leído el catálogo de ediciones de Luis Astrana Marín en su tomo de verso de las *Obras completas*, el cual incluye una ficha que reza: «26. El peor escondrijo de la muerte; discursos de todos los dañados y malos para que unos no lo sean y otros lo dejen de ser. Año 1628. Con licencia. En Gerona, por Gaspar Garrich y Juan Simon. (En 8°.)»²⁵. Felicidad Buendía repite esta ficha, como en todo, con la errata «Al peor escondrijo...»²⁶. La nota de Palau en su *Manual* confunde al investigador, ya que su ficha sobre el *Discurso de todos los diablos* impreso en Gerona (no habla de la existencia de dos ni tres ediciones), apunta que «aparece a veces citado

²³ En la p. 17n de su «Quevedo y la imprenta», ya dice que «Se conocen dos ediciones distintas [de esta obra], que será preciso estudiar bibliográficamente».

²⁴ «Les éditions...», pp. 460-461.

²⁵ *Obras en verso* (1932), p. 1377a.

²⁶ *Verso* (1967), p. 1278b. Al igual que en el caso de Astrana Marín, resulta chocante la falta de correspondencia entre el catálogo de ediciones de Buendía y su explicación de cómo evoluciona el texto. No hay alusiones aparte a esta ficha en ningún otro punto de los volúmenes de *Obras completas* que ambos editan.

como *El peor escondrijo de la muerte*²⁷. Lo cierto es que la sospecha de que pueda ser esta edición algo más que un descuido del señor Astrana se acrecienta cuando en colecciones concretas, como la ya dispersada del hispanista Raymond Foulché-Delbosc, se incluye la misma cita en el catálogo²⁸. Yo seguí esta pista y la certeza total de que esa entrada bibliográfica no era fantasma se impuso al leer la referencia en el catálogo que Mercedes Agulló y Cobo había realizado sobre los fondos españoles existentes en las bibliotecas de la Cambridge University. Tal impreso, en efecto, existía²⁹.

En realidad el ejemplar de Cambridge, único que he podido localizar hasta el momento, es, más que una nueva edición, una modificación de la tercera edición de Gerona que constituye una segunda emisión de la misma. Hay tres folios sustituidos por otros y un cambio de portada, que ha sido añadida con una pestaña al lugar que había dejado la anterior. Los cambios de texto en estas cancelaciones aparecen, además, realizados con un tipo de imprenta a todas luces diferente. El que el impreso presente esta corrección formal de otro, explica el que los titulillos de cabecera que aparecen sean los de aquella, es decir, que ostenten el título primitivo de *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*. Y esto explica también el porqué de la aparición de tales titulillos en la edición de Zaragoza, que es copia sin duda de esta emisión, y en la de Pamplona. Los problemas que se plantean, pues, en torno a la modificación del texto y el título, han de verse ahora desde otro ángulo. Es sin duda un cambio sobre la que yo considero tercera edición gerundense, pues los folios no sustituidos son idénticos a los correspondientes del ejemplar que se halla en Madrid en la Casa de Velázquez.

Una hipótesis verosímil es la siguiente: en mitad de la venta de esta tercera edición debió de surgir algún tipo de problema con la censura o algún temor de los impresores a la acción de la misma. El cambio del título («que parece que escandaliza», como afirma Fray Ramón Roviroll, autor de una aprobación cuyo texto tampoco es modificado en ninguno de estos cambios), lo hace evidente. Los párrafos sustituidos aludían a un «Diablo de las monjas» y a la institución monárquica. Estos cambios, hechos sobre la marcha, no fueron tan importantes como para que se produjera el secuestro de toda la producción anterior —seguramente había sido distribuida en su mayor parte—, con lo que, combinados con el hecho de que en el reino de Aragón la legislación sobre imprenta era más relajada, provocaron la coexistencia de dos textos diferentes y que incluso el original tuviera más reediciones.

La pregunta esencial aquí es: ¿Fue Quevedo autor de esos cambios? La actitud de desidia, o ambigüedad deliberada, que en nuestro autor parece adivinarse con respecto a la difusión impresa de sus obras —especialmente la de todas estas ediciones aragonesas, no autorizadas³⁰—

²⁷ *Manual del librero hispano-americano*, Vol XIV, Barcelona, Librería anticuaria de A. Palau, 1962, p. 397b, n. 244230.

²⁸ *Catalogue de la Bibliothèque hispanique de R. Foulché-Delbosc*, Abbeville, F. Paillart, 1920, col. 403, n. 4281 B.

²⁹ «Libros españoles de los siglos XVI y XVII en bibliotecas de Cambridge...», I, *Cuadernos Bibliográficos*, 37, 1978, p. 138b.

³⁰ Cfr. para estos problemas Pablo Jauralde Pou, «La transmisión de la obra de Quevedo», en V. García de la Concha (ed.), *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Caja de ahorros Universidad, 1982, pp. 163-172.

permite albergar serias dudas. Sabemos además por el bibliógrafo E. Mirambell que Gaspar Garrich, al menos en otras obras, «no se limita a ser editor i impressor, en certa manera també es autor. En algunes de les obres sortides del seu taller hi escriu el pròleg o hi fa correccions i addicions»³¹. Estas modificaciones, pues, no serían de nuestro autor desde este punto de vista, aunque, como en todo lo que rodea estos aspectos del quehacer de Quevedo, el misterio seguirá en pie. No deben olvidarse determinados episodios históricos que tocaron muy de cerca al entorno de Quevedo, como los incidentes del convento de San Plácido, los cuales guardan relación con los párrafos censurados. Pese a que la edición de *Juguetes*, ya se explicará más abajo, ofrece evidencias que permiten seguir conjeturando, tampoco facilita respuestas.

La suerte del discurso

El texto de *Escondrijo*, en todo caso, no tendrá más difusión que las reediciones de Zaragoza y Pamplona. El *Discurso* será más afortunado en su éxito, siempre fuera de Castilla, pues encontramos una edición en 12^o en Milán, por Juan Bautista Bidelo (1634), y la aparición del texto en una copia de la mencionada edición de los *Desvelos* de Barcelona (1629) contrahecha en Sevilla. Esta reedición, impresa en 1633 en Lisboa –no era, según Jaime Moll, nada raro este proceso que comunicaba Sevilla y Lisboa–, también mantenía en su «segunda parte» el texto del *Discurso*.

Entretenido, o el texto canónico: los problemas de *Juguetes de la niñez*

A pesar de todo, como en el caso de los *Sueños*, el texto que ha tenido más fortuna desde su aparición en 1631 ha sido el de *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, y con él terminará este rápido panorama de las primeras ediciones del *Infierno enmendado*. La sátira que nos ocupa se ha transmitido a través de los tres siglos y medio que nos separan de Quevedo con el título de *El entremetido, y la dueña, y el soplón*, y con los cambios textuales introducidos en el año 1631³², ya que ha sido la única edición

³¹ Enric Mirambell i Belloc, *Història de la impremta a la ciutat de Girona*, Girona, Institut d'Estudis Gironins-Ajuntament-Diputació, 1988, p. 33. Moll destaca esta afirmación en su «Quevedo y la imprenta», pp. 17-18.

³² Estos cambios de *Juguetes*, muy influidos probablemente por las censuras parcialmente citadas más arriba, consisten en meras sustituciones de párrafos o palabras («condenados» por «malditos», «Lucifer» o «Satanás» por «Plutón», «consejeros» por «senadores», «infierno» por «sima» o «caldera de Perogotero» y, en general, de los tiempos presentes, más alusivos, por sus formas correspondientes del pasado). También hay supresiones (la palabra «infierno» y las alusiones religiosas irreverentes, que constituyen a veces párrafos completos). Asimismo, *Juguetes* presenta añadidos. Es el caso del párrafo del «Yo me entiendo» o el texto del opúsculo *La caldera de Pedro Gotero* que, según los autores de la invectiva antiquevediana *El tribunal de la Justa Venganza* (cfr. ed. Astrana, *Obras en verso*, 1952, p. 1325), era obra autónoma. Pese a ello, en *Juguetes* aparece refundida con el *Entremetido* y sin título independiente (aunque sí como epígrafe señalado al margen).

autorizada y, además, los Índices expurgatorios prohibieron todo lo procedente de la pluma quevediana impreso antes de 1631³³. Las reediciones de *Juguetes* del siglo XVII y las antologías de obras en prosa o ediciones de Obras Completas de Quevedo tomaron este texto y título sistemáticamente hasta que editó a nuestro autor Luis Astrana en 1921³⁴ y 1932.

El problema principal del texto de *Juguetes* estriba en el prólogo que el amigo de Quevedo, Alonso Mesía de Leyva, escribe a propósito de las correcciones, donde se atribuye la autoría de las mismas³⁵. La posibilidad de que sea él, y no Quevedo, quien haya hecho todas las modificaciones pone sobre la mesa nuevos interrogantes³⁶, y éstos afectan de modo directo a los planteamientos ecdóticos sobre la obra. Otro de los problemas que hay que abordar es el de cuál es el texto sobre el que se corrigió. ¿Un nuevo manuscrito?, ¿un impreso de las ediciones aragonesas? El texto de *Entremetido* conserva uno de los párrafos de *Escondrijo*³⁷, lo que da verosimilitud a esta última hipótesis y apunta a alguno de los ejemplares de esta familia textual. Se abre así la posibilidad de que fuera una de las ediciones de este texto el modelo del expurgado, a

³³ Cfr. Vicente Llorens, «Los índices inquisitoriales y la literatura imaginativa», *Ruedo Ibérico*, 41-42, 1973, pp. 86b-87b. También Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 162 y 239, y Alfredo Vilchez Díaz, *Autores y Anónimos españoles en los índices inquisitoriales*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, p. 89a-b, n. 1247.

³⁴ Es ésta la edición de lo que él llama escuetamente *El infierno enmendado*, primera que realizó hacia ese año en un pequeño volumen, ya citado más arriba, con el título de *Obras maestras de Quevedo*, Madrid, Rivadeneyra, [s.a., ca. 1921].

³⁵ Es la «Advertencia de las causas desta impresión», que aparece por vez primera en los ff. 6r-7r de la edición madrileña de 1631, primera de *Entremetido*. Allí Mesía declara:

«Habiendo visto impresos en Aragón y en otras partes fuera del Reino, con nombre de don Francisco de Quevedo Villegas, estos discursos, con tanto descuido y malicia que entre lo añadido y olvidado y errores de traslados y imprenta se desconocían de su autor, y más teniéndolos yo trasladados de su original, determiné, dándole cuenta, de restituirlos limpiándolos del contagio de tantos descuidos, porque se vea cuán de otra suerte de su primera edad jugaba con la pluma sin apartarse de la enseñanza. Y es cierto no consintiera hoy esta impresión a no hallarse obligado por las muchas que destos propios tratados se han hecho en toda Europa, tan adulteradas que le obligaron a pedir al Tribunal Supremo de la Inquisición las recogiese, imitando en esta modestia, aunque tan diferente, a Eneas Silvio, que después de pontífice mandó recoger algunas obras deste estilo que había divulgado en la mocedad. *Salen enteras, como se verá en ellas, con cosas que no habían salido, y en todas se ha excusado la mezcla de lugares de la Escritura y alguna licencia que no era apacible, que aunque hoy se lee uno y otro en el Dante, don Francisco me ha permitido esta lima, y aseguro en su nombre que procura agradar a todos sin ofender a alguno*, cosa que en la generalidad con que trata de solo los malos, forzosamente será bien quisto; sujetándose a la censura de los ministros de la Santa Iglesia romana en todo, con intento christiano y obediencia rendida» (la cursiva es mía).

³⁶ James O. Crosby cuestiona —aunque no comenta su afirmación— que fueran amigos, y considera «debatibles» las interpretaciones de la crítica sobre el papel de Quevedo en las modificaciones, en un trabajo que estudia minuciosamente los prólogos de *Juguetes*. Cfr. «Un grito de protesta, de desprecio y de independencia: Quevedo y los *Juguetes de la niñez*», en B. Dutton y V. Roncero (eds.), *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elías L. Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 99-104.

³⁷ Concretamente, el del «diablo de los juzgamundos» (ff. 171v-172r de *Juguetes*), que ya en la tercera edición cancelada de Gerona, primera con el título de *Escondrijo*, aparece en sustitución de un párrafo sobre el «diablo de las monjas» sin que se sepa si es un cambio de impresor o de autor.

la par que nos hace volver sobre la posible autoría de Quevedo de esos párrafos. ¿Por qué, si no eran suyos, aceptó Quevedo su inclusión en una edición autorizada?³⁸ ¿O es que su despreocupación por los impresos de sus obras llegaba hasta ese punto? Los numerosos descuidos, a veces rayanos en lo disparatado, que ofrece *Juguetes* en la corrección de los textos que forman la antología, parecen confirmarlo³⁹. Pero esos interrogantes seguirán presentes, al menos hasta que aparezcan nuevos documentos que permitan solucionar más problemas de la transmisión de esta sátira.

En conclusión, según lo expuesto nos hallamos ante una obra quevediana muy particular que presenta problemas bibliográficos concretos y variados, sobre la que hay hallazgos recientes y cosas aún por descubrir, y en la que se ve la necesidad de profundizar. La formulación de una nueva historia del texto del *Discurso de todos los diablos* parece prometer el desentrañamiento de bastantes claves, y ayudar significativamente a abordar uno de los mayores interrogantes que rodean el estudio del escritor Francisco de Quevedo: su actitud ante la transmisión impresa de sus obras.

³⁸Lo cierto es que no resulta improbable esta utilización de un impreso existente, en lugar de una nueva redacción manuscrita, para estos cambios de *Juguetes*. Según Felipe C. R. Maldonado se usó precisamente, en el caso del texto de los *Sueños*, una edición barcelonesa de 1628 que ni estaba autorizada por Quevedo ni era la *princeps* (afirma en el estudio en su ed. de esta obra, Madrid, Castalia, 1990, 3ª ed., p. 40: «Los evidentes rastros que en ella [la ed. de *Juguetes*] se advierten de la edición de Barcelona 1628 permiten sospechar que el censor debió de tachar sobre un ejemplar de aquella edición los pasajes y vocablos que le parecían irreverentes; luego el autor, punto menos que improvisando, rellenó huecos y trató de mantener la ilación»). Crosby, por su parte, sostiene que el texto procede de una ed. valenciana del mismo año (en su catálogo de la ed. de los *Sueños*, vol. I, p. 794). En cualquier caso parece claro que el original corregido fue un impreso, como probablemente sucedió en el caso del *Entremetido*.

³⁹En el texto de los *Sueños* que *Juguetes* ofrece se producen alteraciones cuyo resultado, según Ignacio Arellano (cfr. su edición de *Los Sueños*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 53-55), «es bastante deficiente. Abundan las alteraciones mecánicas que suprimen un vocablo del ámbito religioso o lo sustituyen por otro, dejando mutilado el contexto, o estableciendo incoherencias múltiples. Se sustituye por ejemplo, Dios por Júpiter, los diablos por verdugos (no siempre, algunos diablos escapan de la revisión), santos por simulacros, etc. [...] Es imposible paganizar el mundo de los *Sueños*, que se enraiza de manera tan estricta en una cultura cristiana, sin provocar innumerables fallas. Desde el primer chiste que abre [*El sueño del*] *Juicio [final]*, aparecen las dislocaciones». Una nueva redacción tal vez habría flexibilizado el texto, pero las correcciones sobre un impreso son las que probablemente motivaron este resultado (Maldonado, en su introducción, pp. 40-41, apunta a que «El cotejo de ambas versiones [la barcelonesa de los *Sueños* y la madrileña de *Juguetes*] pone de manifiesto la desgana o precipitación con que a menudo se hicieron los arreglos, dando lugar a incoherencias gramaticales y textuales (Júpiter resulta vendido por Judas), que solamente se comprenden imaginando que la palabra censurada se suplía sobre la marcha, sin leer tan siquiera la frase de que formaba parte»). En el *Discurso* también hay algunos pasajes sobre los que los ojos del corrector pasaron por encima sin tocar nada. Quedan, por ejemplo, algunos casos sueltos donde se pueden leer palabras como «Lucifer» o «diablos», cambiadas en otros puntos del texto. Pero hay casos claros incluso cuando las propias sustituciones tienen lugar, como, por ejemplo, el del inicio del pasaje donde habla Séneca: «se oyó un alarido y llegándose a Lucifer un hombre blanquecino, desangrado, viejo y venerable y digno de respeto, dijo» (f. 13v de la ed. príncipe). En *Juguetes* (f. 147v de la ed. de 1631) el texto sufre la desaparición de la palabra «Lucifer», pero mantiene la preposición «a», lo que cambia sujeto y objeto y, por tanto el sentido de todo el párrafo. La apresurada corrección, así, se limitó a tachar el nombre del original y convirtió el pasaje en absurdo, al hacer que Plutón acabara autopresentándose como «Séneca español» y comentando sus propias palabras.

EL CONCEPTO DE «PICARESCA DRAMATÚRGICA» Y LA PREFIGURACIÓN DE UN TEATRO DE LO ABSURDO

Emmanuel Marigno
Université des Lettres de Nancy (France)

Suele reducirse el concepto de «picaresca» a la novela, en particular, al Lazarillo de Tormes y al Guzmán de Alfarache. ¿En que clasificación, pues, puede integrarse la jácara?

El «pícaro» fundamenta en la novela las modalidades genéricas de la «picaresca», y por existir una filiación semántica entre ambos términos («pícaro» - «picaresca») se han limitado los componentes de esta modalidad literaria únicamente a la novela. Sin embargo, el «jaque» le da nacimiento a la «jácara» dramatúrgica, cuyos componentes a pesar de serle propios y definatorios, presentan *fuertes analogías*, tanto en los *componentes* como en las *metas socio-literarias*, con lo cual se trata de *entablar un paralelismo comparativo de parentesco* literario entre el «pícaro novelesco» y el «jaque dramatúrgico», o sea, entre la «picaresca novelesca» y lo que podríamos llamar «picaresca dramatúrgica», ensanchando así el concepto de «Picaresca» literaria.

Veremos en un primer tiempo cómo el jaque anti-héroe fundamenta una modalidad genérica y literaria, es decir, la «picaresca dramatúrgica», para luego interrogarnos sobre el sentido teatral, literario y ontológico de esta «picaresca dramatúrgica».

A. El personaje del jaque fundador de una forma y de un género

1. La condición literaria del jaque: el arquetipo del anti-héroe dramatúrgico
 - a. *El rechazo de una supra-sociedad*

Se le debe otorgar al jaque su característica de *anti-héroe* literario en la medida en

que su «ser literario» estriba en el concepto de «oposición». Oposición respecto a una herencia cultural que se traduce bajo la forma de la parodia (parodia de la novela de caballerías, de la pastoril, de las literaturas eróticas, del romance medieval, y de la tragedia griega); oposición también a los valores socio-políticos que contienen estas formas literarias de las que se hace una parodia. Esta «esencia literaria» de *parodia genérica* y de oposición a los valores que le corresponden, plasman al personaje del jaque en su estatuto específico de anti-héroe, y en la medida en que el jaque no existe sino en/por el género dramático, el jaque aparece como una definición, es decir, como *el arquetipo del anti-héroe dramático*:

La cita que abre este trabajo, extraída de los *Avisos de Pellicer* del 6 de agosto de 1641, contiene, en potencia, los elementos conformantes de la estética de una literatura, la de la jácara, de exaltación rudimentaria y de mentida moralidad sobre la notoriedad artística del crimen: el apoyo cronológico del dato histórico, la extremosidad barroca de la invitación a la representación, la proyección populista del antihéroe y su redención moral ante el patíbulo y, finalmente, la recuperación en forma literaria de esta cadena de acontecimientos. Fueron, por ello, las características que conformaron una definición *provisional* de la jácara entremesada, es decir, convertida en un producto teatral elaborado y representable, las que hemos dado en otros lugares: un teatro burdo, de mezcla de estilos, antipretencioso, heredero de una naciente vocación musical (degradación del tono), glosador de las hazañas y vida carcelaria de unos héroes (jaques), protagonistas de una versión rufianesca de la épica¹.

Así la costumbre tolerada en el consentimiento tácito de la moral y de la ley, se desemboza picarescamente y se prestigia con inmunidades de bufón, permitiéndose licencias familiares, insinuaciones maliciosas, gracejos con insidia y deshonestidad. Así se suplantán y contrahacen los héroes históricos, (...)².

Los papeles de «degradación» y de «oposición» de este anti-héroe dramático, tienen como finalidad una «mirada crítica»; el jaque propone ante todo una mirada, es decir, una representación visual orientada hacia una finalidad crítica de la sociedad ante la cual se exhibe y a la cual se dirige: la mirada de este anti-héroe dramático no puede existir sino en un contexto abstracto, es decir, en el *logos* y el *drama* teatrales:

Al hilo de esta obligada reflexión sobre la jácara como teatro popular, pienso que es decible, al menos, que la jácara ofrece ante nuestros ojos el conflicto de la rivalidad mimética del jaque o antihéroe respecto al hombre de honra, espacio de principios que es preciso recuperar aunque sea con gestos y verbalización, y aunque sea a través de mecanismos de represalia y castigo³.

Este vínculo entrañable entre el jaque anti-héroe y su universo de representaciones y de expresiones dramáticas, demuestra que el jaque es de esencia escénica, es una

¹ Evangelina Rodríguez, «Del teatro tosco al melodrama: la jácara», en *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, coordinadas por Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez, Madrid, C.S.I.C., 1987, pp. 227-247, pp. 227-228.

² Rafael Salillas, «Poesía rufianesca (jácara y bailes)», *Revue Hispanique*, 1905, t.XIII, pp. 18-75.

³ Evangelina Rodríguez, *op. cit.*, p. 247.

función y una realidad dramatúrgicas y se presenta por consiguiente como fundador de una modalidad genérica, la jácara, pero sobre todo de una modalidad literaria: la «picaresca dramatúrgica».

Este papel de «marginación crítica», asociado a un estatuto y a una esencia escénica, hacen del personaje del jaque un anti-héroe dramatúrgico instigador del concepto de «picaresca dramatúrgica», que constituye la expresión teatral de la «picaresca novelesca». Pues es preciso, de aquí en adelante, diferenciar el jaque (personaje social marginal) del Jaque (arquetipo literario dramatúrgico fundador de la jácara y del concepto de «picaresca dramatúrgica»).

Este anti-héroe de la picaresca dramatúrgica posee características inherentes a su estatuto y a su papel dramatúrgicos. En efecto, Escarramán, Lazarillo y Guzmán, en la picaresca novelesca, se singularizan por su condición humana y/o social que les permite un análisis de su propio ser así como de la sociedad; y por su parte, el Jaque se halla en su cárcel como el místico en su celda monacal: sólo les queda el ahondamiento en sí mismos, fuente de análisis de miradas sobre sí y los demás:

Porque toda coacción de esta índole constituye un modo de clausura que influye en un estado contemplativo, y por eso la mística ahonda en la conciencia, en la rebusca del pecado y la picaresca ahonda de igual modo en las condiciones naturales originarias del delito. Frente al delito y frente al pecado estuvieron, por la presión del medio, los escritores de una y otra índole⁴.

b. La codificación de la germanía de los jaques como reacción a la codificación culteranista y conceptista de una clase dominante

Estos criterios que definen la picaresca dramatúrgica vienen respaldados por aseveraciones socio-lingüísticas. *La germanía*, por designar tanto al grupo de marginales como su *lengua propia*, atestigua la honda *especificidad de esta picaresca dramatúrgica*:

La lengua que se refiere es la germanía o jerga de ladrones y rufianes. Germanía significa primordialmente hermandad o asociación de ladrones rufianes y prostitutas: Germanía es, por lo tanto, la lengua de la sociedad delincuente y este hecho es grandemente caracterizador de la forma literaria que estudiamos⁵.

La germanía aparece como uno de los criterios que definen *la picaresca dramatúrgica*. *La germanía*, lengua propia de los jaques, y medio de expresión específico del Jaque, se impone tanto más como criterio de definición de esta picaresca dramatúrgica cuanto que constituye *una reacción social* (desde el punto de vista del jaque) y *literaria* (desde el punto de vista del Jaque), respecto a una clase social dominante culturalmente.

La codificación de la germanía no es sino *una reacción invertida de la codificación culteranista y conceptista*:

⁴ Rafael Salillas, *op. cit.*, p.28.

⁵ Rafael Salillas, *op. cit.*, p.66.

Finalmente, destacamos, entre paréntesis, el dispositivo lingüístico que en sí mismo constituye la escritura de la jácara: el código marginal de 'germanía', (...). Pero la tentación de un lenguaje 'para iniciados' (en sentido inverso pero de igual trascendencia poética que otras propuestas de la lírica barroca como el culturismo o el conceptismo) está planteada, y los autores, singularmente autores dramáticos no soslayan el reto artístico⁶.

Esta lengua germanesca se halla fortalecida en el teatro, por un «lenguaje de la corporalidad» que justifica todavía más el papel de especificación de la germanía personificada por el Jaque:

La jácara y la mojiganga adoptan ante lo social dos actitudes diferentes. En realidad se trata de reacciones distintas frente a la presión social, y que se manifiestan con un lenguaje que le es propio al teatro: mediante el cuerpo. Ante el conjunto de coacciones y normativas de origen social el individuo puede responder con una actitud 'agresiva' que podemos ver cristalizada en la mojiganga. Esta agresividad se concreta en una acción devoradora: comer y beber, convertir el mundo en algo susceptible de ser masticado, engullido, deglutido, someter el entorno a una materialización en la que se diluyen las fronteras entre el espacio social y la propia silueta individual⁷.

Vemos como, más allá de las señaladas semejanzas entre picaresca dramática y picaresca novelesca, ambas ilustran dos rostros distintos de una misma realidad literaria más amplia y abarcadora: la «Picaresca».

Es de notar que los protagonistas de la «picaresca dramática» se trasladan muy raras veces en el terreno de sus homólogos de la «picaresca novelesca», lo cual subraya todavía más esta especificidad:

Sin embargo, ninguno de los personajes principales consigue ser conmemorado en la novela picaresca, siéndolo uno de tantos personajes circunstanciales de las jácaras y bailes de Quevedo: Perico de Soria. De este se dice en la *Pícara Justina* (p. 63): 'El que gusta de decirles semejantes gracias es tanto como tener gusto de ver patear las gentes, como hacía Perico de Soria, el de la aguja de descoser almas y tripas'⁸.

Es de destacar una primacía cronológica de la picaresca dramática sobre la picaresca novelesca. Claro está que no se puede invocar un légame hypotextual de componentes entre ambas picarescas, pero la primacía cronológica de la picaresca dramática sobre la picaresca novelesca, deja entrever que la primera pudo suscitar una falta, un vacío, en un género que en aquella época se hallaba en plena gestación, o sea la novela:

En el proceso formativo de la novela picaresca, la jácara no ocupa un lugar indife-

⁶ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, «Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, pp. 121-137, Equipo de investigación sobre el Teatro español, Instituto «Miguel de Cervantes» del C.S.I.C., *Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, C.S.I.C., 1983, p. 126.

⁷ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, pp. 129-130.

⁸ Rafael Salillas, *op. cit.*, p. 60.

rente. No conocemos la primera manifestación y los muchos desenvolvimientos de la jácara como literatura popular, pero hay un comprobante de su primitiva existencia y de su difusión; en lo que todavía ocurre con los romances de ciegos que han tomado y toman como asunto los grandes criminales. Por muchas razones esa literatura debió ser muy intensa en los tiempos anteriores a la caracterización literaria de la jácara. Las jácaras que hemos estudiado corresponden al proceso literario, no al popular, y éste último fue el primer incentivo y en las relaciones populares la juglaría sustituyó la primitiva pica con su forma degradada, satisfaciendo de ese modo ciertas inclinaciones populares y aún generales. Hoy mismo la literatura criminal es la que ocupa, siempre que hay asunto, mayor espacio en los periódicos, que atienden sobre todo la actualidad de mayor interés⁹.

c. Reivindicación de sí mismo y de los suyos e inversión de los valores establecidos.

La constitución de una modalidad genérica a partir de su equivalente social, deja pensar en una micro-sociedad que desarrolló los esfuerzos suficientes como para constituirse como grupo independiente social, económica, ideológica y culturalmente. Esta independencia raya en una forma de nacionalismo, es decir en la afirmación de una micro-sociedad con valores propios, que reivindica su *marginación como procedimiento crítico*:

Es un nacionalismo de actitud y que no proviene necesariamente de la consideración de la jácara como un esqueje dramatizado de la picaresca, en lo que, claro está, hay buena parte de verdad¹⁰.

Los valores del Jaque se «ponen oponiéndose», es decir que toman el contrapíe sistemático de los valores de la clase dominante social y culturalmente; los principios existenciales del Jaque constituyen, esencialmente, un discurso y una actitud reivindicativos, más que una filosofía:

Las indicaciones que acabamos de hacer nos servirán para razonar un asunto que particularmente hemos tratado en nuestro libro *Hampa* al demostrar que es un señalado carácter de la sociedad delincuente, tal y como se manifiesta en la germanía, el de la permanencia de algunos sentimientos de la sociedad civil, pero acomodados a la manera de ser de la sociedad delincuente y, por lo tanto, invertidos. El nombre y el concepto del honor no desaparecen en esta segunda sociedad, prevalecen, pero en un sentido enteramente opuesto 'llaman *hombre honrado* - dice Chaves - al salteador y matador, y es su propio nombre'¹¹.

El análisis de la mojiganga y la descripción de su amplio abanico de recursos, imágenes y valores, muestra que este género funciona sobre el concepto o la visión de un

⁹ Rafael Salillas, *op. cit.*, pp. 74-75.

¹⁰ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 129.

¹¹ Rafael Salillas, *op. cit.*, p. 71.

hombre diferente. Aquél que está desfigurado en su silueta corporal 'civilizada' mediante la incorporación de objetos, vestuario, instrumentos estrafalarios; aquél en que se ha borrado la frontera entre la cultura y la naturaleza mediante una prolongación del mundo natural. Aquél que ha invertido el sistema oficial y público de valores morales a través de otro sistema de motivaciones mucho más oculto u ocultado: la vida por encima del honor, la paz aún a precio de la deshonra, la resolución de los conflictos y las afrentas recurriendo al baile, al vértigo de la música o anulando cualquier enfrentamiento en nombre del poder igualatorio de la comida o la bebida (...). En la jácara todo o casi todo es diferente, (...). Quedan rastros de la (...) mojiganga (...), como es la resolución de un enfrentamiento mortal entre dos jaques mediante la comida y el vino (...) o ese gesto carnavalesco, (...), de comer bien en vísperas de ser ejecutado como veíamos más arriba. Pero en general el talante del jaque en las jácaras es de signo opuesto. Lo social le comprime mediante la reducción en el 'ghetto' en el que vive o mediante la tortura a la que se le somete cuando consigue encarcelarlo.

2. Las actitudes del Jaque, o la ambigüedad de la picaresca dramaturgíca

a. *La denuncia de un sistema socio-político: el discurso de la barbarie y del odio, como catarsis del marginal*

El Jaque desempeña el papel de portavoz del jaque condenado a la reclusión marginal o carceral, ante una sociedad dominante y de ideas de orden; la picaresca dramaturgíca suspende la censura moral, jurídica, así como la indiferencia social, durante el corto plazo de la representación teatral de un espacio-tiempo ilusorio. El Jaque hace aceptable para el espectador en la vida escénica, lo que le parece reprehensible en la vida social:

No así esa seducción del instinto que comparte la esencia popular de los géneros teatrales menores, desde el entremés a la mojiganga. Pese a una lectura moral del universo, el melodrama de un mundo donde los compromisos de eso que se llama principio de realidad dejan, momentáneamente, de ejercer una constricción totalitaria¹³.

Esta parte de verdad proclamada por el Jaque, que hace posible la denuncia del sistema socio-político contenida en la picaresca dramaturgíca, es posible, pues el espectador consigue separar la forma teatral provocadora, del mensaje didáctico recargado de la verdad que transmite. Esta posibilidad de un traslado teatral, admitido, de una realidad social, ella rechazada, muestra que la picaresca dramaturgíca está constituida de una vertiente meramente formal, y de otra vertiente didáctica cuya meta estriba en reformar a una sociedad que no acepta la verdad sino mediante la mentira:

Frente a ese melodrama histórico, en el que el mundo es violentamente reducido a

¹² Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, pp. 130-131.

¹³ Evangelina Rodríguez, *op. cit.*, p. 246.

una distribución maniquea de papeles entre buenos y malos, entre polarizadas entidades morales, el rescate de la jácara como género popular que se reserva el derecho a la subversión radical en esa mezcla objetiva, o en la ocultación de límites entre la ética *u ordo rectus* moral del pensamiento oficial y la del marginado, frente al castigo. El placer de una emoción *monopática*, como dice Robert B. Heilman en su trabajo *Tragedy and Melodrama*, desaparece en el carácter melodramático de la jácara¹⁴.

Junto a la exhibición de sutilezas y groserías que constituyen el lado pícaro de la obra, está el discurso, el comentario, la reflexión filosófico-moral, tan unidas una y otra parte, en algunos autores, que lo segundo nace de la materia que le proporciona lo primero, y tan separadas que se pueden fraccionar, en libros casi independientes, la filosofía y la novela. Diríase que trabajan en íntima colaboración en espíritu pícaro, de la más baja y redomada picardía, y el espíritu religioso, de la más alta y sublimada elevación¹⁵.

Esta duplicidad de la picaresca dramatúrgica no sólo apunta en reformar a una sociedad que condena la barbarie por la barbarie, cumple también con el papel de catarsis para el jaque oprimido. La jácara trabaja como una válvula de seguridad: el Jaque es un elemento estabilizador del jaque, el primero expresa en público lo que le está prohibido al segundo:

Brooks ofrece, además, dos características definitivas de la estética del melodrama que la jácara asume con singular precisión. Una, la versión rebajada de un efecto de acción violenta o catarsis, al modo de la tragedia clásica de horror. En este sentido, la evocación del momento de la tortura de tan poderosa presencia teatral, aunque sea mediante la narración del acontecimiento, es bien elocuente. Otra es el patético y explícito pronunciamiento de juicios morales sobre el mundo, emitidos por el jaque en esa atalaya figurada, y a un tiempo literal, del patíbulo que le permite, paradójicamente, una mirada (por vez primera no sometida ni vetada) a una sociedad cómplice. Puede tener la amargura de una denuncia, como sucede en las postrimerías del Zurdillo de la Costa, 'que haciendo las diligencias para morir en la horca murió de enfermedad en la cama' (...).

O puede ser en forma de inclusión de esa aseveración moral en un horizonte epistemológico y lingüístico suscitado por la propia jácara¹⁶.

b. Una voluntad de rescate social como último reconocimiento

Esta denuncia catártica se halla paradójicamente contenida por la actitud final del Jaque, que a continuación de la grosería militante y de la oposición ideológica, introduce en la jácara una patética petición de rescate social. El Jaque condena a la sociedad humana, pero busca el rescate de su persona ante los fundamentos institucionales, con lo cual la oposición del Jaque no es de orden institucional o político, sino que mera-

¹⁴ Evangelina Rodríguez, *op. cit.*, pp. 245-246.

¹⁵ Rafael Salillas, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶ Evangelina Rodríguez, *op. cit.*, pp. 244-245.

mente humano y filosófico: el Jaque ataca más al hombre que a las instituciones que rigen su vida:

No hay duda de que mediante esta *imitación honrosa*, a los pies del cadalso, el jaque introduce en este segmento de teatro popular la suficiente disolución u ocultamiento de una posible dialéctica social o moral (otro elemento asumido de la estética del melodrama): el jaque se rescata como víctima y se reintegra aceptando con histriónico estoicismo el castigo, en el orden moral del discurso oficial. Y los moralistas que, por un lado, criticaban la inmediata agresividad del género, sabían realizar esta segunda lectura, como el anónimo autor del *Discurso apologético en aprobación de la comedia* (1649):

«Que cuando el Poeta saca al tablado a un ladrón, un homicida, un mancebo vicioso, un Rey tirano y otras figuras a este modo, si esperamos hasta el plaudite, que es el fin de la comedia, veremos al mal fin que en esto paran, el merecido castigo que del cielo tienen...»¹⁷.

La ambigüedad de la picaresca dramaturgica no debe pues ser interpretada como un retroceso del Jaque, sino como una crítica tanto más honda, cuanto que se sitúa sobre el plano Humano, es decir en una dimensión religiosa y moral, o sea, trascendente, y no sobre el mero plano del hombre, o sea, en una perspectiva sencillamente relativa y perfectible:

De ahí la ambigüedad de la jácara en su marco espectacular. Posee toda la validez corrosiva, de protesta, de un sector social cuyo comportamiento es, por usar de la adecuada definición que Jean Duvignaud da del teatro, una provisional revolución contra la ideología impuesta, asumiendo papeles y situaciones de eventual autorreivindicación. (...). Es la contrapartida que hay que pagar por un pensamiento dominante que, para mejor ejercitar su hegemonía, acepta una parte de esta aparente ideología contestataria con la seguridad, en el fondo, de estar reconduciendo la violencia¹⁸.

c. El estoicismo individual como resignación

La actitud de *estoicismo de Jaque muestra lo hondo de su planteamiento filosófico y didáctico*. El Jaque no subraya un simple defecto de la vida humana, sino que trata de plantear la problemática de su Condición Humana de Ser marginalizado y rechazado en relación con una realidad Humana que es la fealdad y bajeza, es decir, la dureza de juicio y la barbarie criticada que crea su propio odio. El *Jaque no hace sino exhibir la paradoja insoluble de la Condición Humana* y de la Miseria que acarrea, y frente a esta paradoja, sólo queda el estoicismo:

Hay, pues, una instantaneidad en la que los protagonistas exhiben lo que les caracteriza, el cinismo o la jactancia, como una especie de vanidad delincuente que consiste en

¹⁷ Evangelina Rodríguez, *op. cit.* p. 236.

¹⁸ Evangelina Rodríguez, *op. cit.* pp. 236-237.

morir gallardamente, y que no puede reducirse a simple arrogancia pues existe en este tipo de jácara un aire de fatalismo según el cual los personajes viven su destino como escrito de antemano y tendente a la muerte en manos de la justicia o del rival, lo que genera una estética del valor que, aunque mostrado con altanería, viene a ser un gesto de estoicismo (...)»¹⁹.

B. El sentido de la picaresca dramática: el teatro de la vanguardia, o la prefiguración del teatro del absurdo del siglo XX.

1. La conciencia de la nada: «el ser y la nada»

a. Una aspiración a la ascensión social fracasada

El Jaque traslada a la ficción dramática la dura realidad del jaque: su voluntad de dejar una infra-sociedad para reanudar con el orden establecido, siguiendo así el precepto socio-jurídico, se concluye por la imposibilidad concreta y por la obligación a permanecer en la marginación ilegal, es decir, en el no-reconocimiento, en el No-Ser.

La picaresca dramática plantea, en su significado más hondo, el problema grave de la libertad del Hombre en la Sociedad, de su Existencia, y del reconocimiento de su Ser por el Otro; si el Otro se revela malo y pues criticable, si el Orden Social se revela enloquecido y pues condenable, y si la libertad no puede ejercerse, ¿cuál es la razón de ser del Hombre?

Y, también, en la intolerante ortodoxia barroca que no duda en traducir a semántica teatral de melodrama su rigurosa intransigencia. Al fin y al cabo, ya lo dijo Artaud: 'No somos libres (...). Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo'²⁰.

Resulta pues que la picaresca dramática pone de realce un vacío de la Existencia Social, una vanidad de apariencias traslúcidas y de valores ausentes, que no es sino la representación de la Nada Existencial más honda:

Tal tendencia es nativa en el género y responde a una expresión detallista que es común a los orígenes de la historia y a los orígenes de las artes gráficas. En esto se evidencia el entronque popular de la jácara, que empezó, según su etimología (del árabe *zakar*) por referir hechos memorables, hechos que en su origen y en el modo de sentir del pueblo, están más cerca de la venganza de Cantarote, que de las victorias del Cid, porque el pueblo, aún hoy, está más dispuesto a conservar la memoria de sus héroes locales que la de otros héroes de mayor universalidad por la nobleza de sus obras, sencillamente porque el pueblo está más cerca del modo primitivo de sentir. Luego, al convertirse la jácara en narradora de la picardía, cambiando de modos de ponderación, subsiste la tendencia conmemorativa de los personajes, tal vez exagerada, y subsiste, por dos razones: porque el medio en que la jácara adquiere su definitiva personalidad rufianesca,

¹⁹ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 127.

esos personajes hallan en el teatro jurídico no un escenario mayor, sino más a la vista, y un público más grande, y porque los héroes carcelarios y patibularios, lejos de manifestar tendencia al incógnito descubren la vanidad de exhibirse presumiendo²¹.

b. *Una dramaturgia de la Miseria Humana*

El Jaque marginalizado, debido a su tosquedad y a su vulgaridad, no es sino el énfasis escenificado de lo burdo de una sociedad obscena que se ignora. De esta relación de *paradoja invertida entre la escena y lo obsceno*, brota la imagen de la vileza Humana, de la Miseria. El Jaque es un espejo que remite a la *imagen de la esencia del Hombre: su Nada*:

En lo que respecta al individuo y a la colectividad, una literatura de bajo origen, como las jácaras, que descubra, y que por descubrir ensalce lo más grosero de nuestra condición, no es exclusiva de ninguna raza, sino que a todas las confunde en su naturaleza común. En lo que se refiere al medio, hay países que por sus condiciones expansivas han derivado o transformado sus tendencias, y hay otros que por hallarse sometidos a un régimen persistente de clausura mental, han vivido en condiciones más cerradas y más propias para sentir las palpitaciones de su propia vida²².

c. *¿Qué valores?*

De este mensaje tremendamente realista de la picaresca dramaturgía, mana la idea de que *el único valor seguro es la muerte; sólo la muerte permanece estable, intransigente e igual para cualquier Hombre*. De este valor estable es de donde se edifica la razón de ser de la jácara: *transformar un espectáculo de vilezas en una forma de bellezas artificiales que las sobrepase*:

¿No está allí la muerte que es bastante, cuando no para endurecer el sentimiento, para conducirlo a magnificaciones que trasforman en el sentimiento popular, lo horrible en bello con modos más o menos anormales de belleza?²³.

La picaresca dramaturgía constituye pues, ante todo, una búsqueda sobre recursos teatrales y sobre el didactismo que es de transmitir al espectador. Para llenar esta Nada Existencial, el Hombre tiene que crear un mundo ficticio, un mundo de Verdades Estéticas, que superen la ausencia, o la imposibilidad, de Verdades Filosóficas o Trascendentes:

El género se convierte así en un apropiamiento popular, paródico y rebajado, de la

²⁰ Evangelina Rodríguez, *op. cit.*, p. 247.

²¹ Rafael Salillas, *op. cit.*, p. 61.

²² Rafael Salillas, *op. cit.*, p. 23.

²³ Rafael Salillas, *op. cit.*, p. 26.

épica caballescra. Una epopeya rufianesca que converge en otra característica del melodrama (la parodia de la tragedia clásica) en el sentido de ofrecer una galería de personajes (los jaques) que *actualizan* sobre el escenario la vida honrosa que admiran y que el duro orden establecido les sustrae de su práctica o mimesis real, aunque no virtual y grotesca, creando un mundo de pura representación verbal y de patético cuadro viviente²⁴.

2. J. Hidalgo, Quevedo, Q. de Benavente, Beckett, Ionesco y los demás: en busca de una vanguardia perdida

La jácara aparece como el relato de lo inexistente, la revelación del vacío trascendental, la puesta en evidencia de lo absurdo de la Existencia Humana. La tendencia dramatúrgica de la jácara se inspira de la tragedia griega de la cual toma el *fatum*, se inspira de una literatura erótica, de las novelas de caballerías, de los romances medievales, para desengañar la verdad ilusoria y falsamente honrada que le dan al hombre sobre su realidad existencial, la Nada, y en la que el Ser no puede constituirse sino mediante su imaginación, la invención, del espectáculo, de las formas, del *logos* y del drama. *La Jácara indica un giro en la historia de la dramaturgia, en la Historia, en la reflexión ideológica y se coloca, a principios del siglo XVII, a la vanguardia de lo que sería el teatro de lo absurdo en el siglo XX:*

Que influyó la jácara en la novela es indudable. La influencia en el teatro la tenemos muy evidentemente en dos obras escénicas de Cervantes, *Pedro de Urdemadas* y *El Rufián dichoso*.

La novela picaresca tipo de la que han derivado las restantes, (*Guzmán de Alfarache*), está impregnada de asunto criminal, al extremo de poder decir que novelescamente y aún criminológicamente es un tratado incorporable a la ciencia penal y a la penitenciaría. *Rinconete* y *Cortadillo* le debe a la jácara la mayor parte de su ambiente y de su inspiración. Relaciones se pueden encontrar entre algo del asunto de la *Historia de la vida del Buscón* y las jácaras de Quevedo²⁵.

Constituidos así la forma y la semántica de la jácara, ésta penetra en piezas cortas que claramente se proclaman pertenecientes a otros géneros, como sucede con el *Baile entremesado*, de Tomás Ríos, o con al anónimo *Entremés de los galeotes*, y hasta en el *Entremés de la destreza*, de Quevedo, cuyos elementos de germanía y jácara están al servicio de una situación argumental o teatral más amplia²⁶.

La aparición de esta picaresca dramatúrgica es la prueba de un giro en la Europa de los siglos XVI-XVII, debido a su voluntad de desengaño en cuanto a preceptos literarios, filosóficos, morales, jurídicos, sociales y religiosos, y todo ello, gracias a su búsqueda de realismo, de autenticidad, de verdad sobre el Hombre, cuya conciencia se

²⁴ Evangelina Rodríguez, *op. cit.*, p. 235.

²⁵ Rafael Salillas, *op. cit.*, pp. 74-75.

²⁶ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 128.

complacía hasta entonces en una serie de cómodas mentiras existenciales.

La historia y el sentido de esta picaresca dramaturgica se confunden pues con la Historia del Hombre, de la que tratan al fin y al cabo:

Ha tendido esto en la evolución literaria de la jácara y de la literatura derivada de ella, a dar un sentido grandemente realista a esta literatura, cuyo sentido es trasunto del sentido histórico de nuestra epopeya nacional. Como dice muy bien Menéndez y Pelayo, 'en Castilla la poesía épica es una forma de la historia y la historia una prolongación de la epopeya'. Al degradarse la epopeya en la jácara, no se desliga en poco ni en mucho de esa propensión histórica y lo que hace tan sólo es variar de asunto, haciendo historia criminal. Eso es la jácara en el asunto tratado en los romances anónimos y en los de Juan Hidalgo y tampoco desdice ese carácter en los de Quevedo²⁷.

Esta breve demostración ha permitido ver cómo el personaje dramaturgico del Jaque se define por su condición de anti-héroe teatral, tanto en sus componentes literarios constitutivos, como en el discurso didáctico, o la mirada social y Ontológica.

El Jaque aparece como constitutivo no sólo de la jácara, sino que también de la picaresca dramaturgica, vertiente teatral y primogénita de la ulterior picaresca novelesca. «Picaresca novelesca» y «picaresca dramaturgica» constituyen una ilustración, en un tiempo paralela y singular, de una modalidad literaria intergenérica, horizontal, que es la «Picaresca».

El impacto de la jácara picaresca sobre la dramaturgia, así como en la novela o en el pensar fue determinante en el procedimiento de desengaño de los siglos XVI-XVII.

²⁷ Rafael Salillas, *op. cit.*, p. 72.

AUTORIDAD Y AUTORÍA EN EL *QUIJOTE*

José Manuel Martín Morán
Università di Torino

El *Quijote*, se sabe, es uno de los primeros textos narrativos que plantea explícitamente un conflicto con otros textos. De ahí que haya sido considerado una *antinovela*¹, escrita contra la incidencia social de otras novelas y el poder que se arrogan de interpretar el mundo; o al menos, eso es lo que dice el amigo del autor en el prólogo:

Y, pues, esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías... [I, prólogo, 18]².

La voz del autor se alza contra los libros de caballerías para corregir un vicio de lectura y establecer una nueva norma; pero, al hacerlo, incurre en una aparente contradicción, pues parece reservar para sí la misma prerrogativa que les niega a los autores caballerescos: el poder de incidir en la realidad y condicionar el comportamiento de los lectores. Para abatir la autoridad de los libros, el autor ha de ejercer la función de la *autoría*, que a su vez lleva implícita la *autoridad* de emitir un discurso; ésta es la paradoja con la que se ha de enfrentar Cervantes y que empieza a resolver ya desde el prólogo de la 1ª parte, donde su ímpetu iconoclasta anticaballeresco arrambla con toda forma de autoridad literaria, incluida la propia:

Yo [...] aunque parezco padre soy padrastro de don Quijote [I, prólogo, 12]².

Las formas de transliteración de la *autoría*, las entidades narrativas emanadas por

¹ Cfr. José F. Montesinos, «Cervantes anti-novelistas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 499-514.

² Para las notas del *Quijote* he consultado la edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1972.

la voz del autor en respuesta a las exigencias funcionales del texto, resultan afectadas por ese arranque antiautoritario ya desde su primera manifestación y alcanzan su mayor distorsión en el complicado aparato enunciativo de la novela: un manuscrito de un autor árabe, hallado por su editor (el 2º autor), traducido por un morisco que de vez en cuando interviene en el relato, al que acompaña la versión de los primeros hechos de don Quijote recopilada laboriosamente por el primer autor en los archivos de la Mancha y a partir de la tradición oral. En cada una de estas manifestaciones de la autoría se aprecian los signos de la *inconsistencia seminal* patente en el semi-repudio del prólogo; en todas ellas toma cuerpo esa inestabilidad de la autoridad emisora, efecto de la intención reformadora y causa —una de entre las varias— de la parodia caballeresca. Parece lícito, entonces, enfocar la dinámica de generación de los significados del *Quijote* bajo la perspectiva del conflicto entre la *autoridad* y la *autoría*³, entendidas como las dos funciones principales del autor.

1. En mi uso de los términos *autor*, *autoridad* y *autoría* manejo conceptos del conocido artículo de M. Foucault «Qué es un autor»⁴, y los reinterpreto a la luz de las teorías de E. Said⁵ sobre el mismo argumento. Foucault distingue entre escritor y autor: el segundo posee una dimensión activa que no posee el primero; el nombre de un autor no es más que una etiqueta que clasifica las obras por él escritas, las califica con las cualidades de su estilo, las dota de una coherencia semántica homogénea y le responsabiliza a él de lo dicho en ellas. En la mente del lector, el autor se identifica con la autoridad que garantiza el texto; es el proyecto, la instancia profunda, el lugar donde se origina la escritura, la Voz que dice la Ley o su negación; esa voz lleva el nombre de un solo individuo real, pero se desdobra en muchas posiciones-sujeto, ocupadas por diferentes categorías de individuos, con atribuciones diversas en la economía textual.

Foucault parece dividir las funciones del autor en dos grandes áreas: la de la propiedad legal del texto, que para mayor comodidad llamaré aquí *autoría*, y la propiedad semántica, que llamo *autoridad*. La primera tiene repercusiones de tipo social; de ella depende el reconocimiento y la punibilidad del autor, la asignación de la obra a su persona, al conjunto de obras contenidas en la coherencia temática y formal simbolizada por su nombre. La otra, aun siendo difícilmente escindible de la primera, designa los modos de realización textual de esa garantía legal que es el nombre del autor, las estrategias de representación de la realidad por las que el autor captura en palabras las

³ El *Quijote* pone en tela de juicio los conceptos de autoridad y autoría, según Ruth el Saffar, «Voces marginales y la visión del ser cervantino», *Anthropos*, n° 98-99, julio-agosto 1989, pp. 59-63, [p. 60]. En opinión de John Jay Allen, «El duradero encanto del Quijote», *Insula*, 538 (oct. 1991), pp. 3-4, Cervantes sustituye a la autoridad narrativa el poliperspectivismo. Cfr. además los trabajos de Mauricio Molho, *El nombre tachado*, Limoges, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1989; y James A. Parr, «La paradoja del Quijote», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 43-56.

⁴ He consultado la versión italiana del artículo: Michel Foucault, «Che cos'è un autore», *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 1-21.

⁵ Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, New York, Basic Books, 1975.

líneas de fuerza que ordenan semánticamente nuestra visión del mundo. *Autoridad* como mediación y ejercicio del poder, por el que la *norma* impuesta por la realidad se ejecuta y repercute en la realidad otra de las palabras; *autoridad* como traductor de la *norma* en texto.

En la misma línea de Foucault se sitúa la reflexión teórica de Said, para quien la idea de *autoridad* implica el poder individual de iniciar, instituir, establecer un texto y controlar su desarrollo. El término *autoridad* sugiere a Said toda una serie de ideas subordinadas: producción, invención, causa, posesión, continuidad o causa de ello⁶. La investigación de Said incide particularmente sobre el aspecto de la unidad del texto, la cual se halla garantizada, desde su punto de vista, por una serie de conexiones genealógicas, como son las de autor-texto, comienzo-medio-fin, texto-significado, lector-interpretación, etc.; bajo todas estas ideas se percibe la imaginería de la sucesión, la paternidad y la jerarquía⁷, origen de la metáfora sexual que ve la escritura como procreación y el texto como hijo.

2. La metáfora paterno-filial explica la relación autor-texto en las primeras frases del prólogo de la 1ª parte del *Quijote*: «yo [...] aunque parezco padre soy padrastro de don Quijote»; el texto es, por consiguiente, el «hijo del entendimiento», «hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno» que merece el perdón del lector por «las faltas que en este mi hijo vieres»; consecuentemente la escritura no podrá ser más que un acto de engendramiento: «¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío [...] sino un hijo seco, [...] como quien se engendró en una cárcel?» [p. 11].

Agotada la metáfora de la paternidad como autoría, el autor parece tomar una prudente distancia de su texto, cuando ha de entrar en el terreno de la autoridad y exponer sintéticamente al lector –imprudentemente evocado por él– el proyecto y el sentido último de su obra. El libro aparece tratado como producto de la industria editorial, en manos del «desocupado lector», señor de su casa, «como el rey de sus alcabalas», que puede ejercitar su arbitrio sobre él. El autor, entonces, es sólo el responsable legal de la obra, su propietario intelectual, a quien compete, en el umbral del prólogo, la tarea de neutralizar el rechazo del lector, el cual puede «decir de la historia todo aquello que [le] pareciere, sin temor que [le] calunien por el mal ni [le] premien por el bien que dijere de ella» [p. 12]. El autor acepta el riesgo con su negativa a «ir[se] con la corriente del uso» y anteponer a su libro «el ornato del prólogo, ni la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse». Es decir, renuncia a trasladar a otros autores la función de autoridad que le compete a él. La actitud de Cervantes es revolucionaria para la época, pues se sale del canal consuetudinario de validación de la obra; su licitud, la integración de su discurso en el caudal de voces oficiales, reposa únicamente en sus propias manos.

⁶ *Ibidem*, p. 83.

⁷ *Ibidem*, p. 162.

Sin el apoyo de la voz ajena, el prologuista tendrá que sustentar por sí mismo el valor del libro; para ello habrá de desvelar las posibilidades de utilización de su libro como mediador entre el lector y el mundo, como reorganizador de la experiencia. Y ahí es donde titubea, pues parece incapaz de abandonar la posición de la autoría —el anverso de la ocupada por el lector, con su necesidad de una voz firmada— por la de la autoridad; a la evocación del receptor sigue la del emisor, en actitud absorta:

Muchas veces tomé la pluma para escribille [el prólogo], y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz sin él las hazañas de tan noble caballero [I, prólogo, 12].

El autor no sabe, o finge no saber, cómo se descienden los peldaños de esa escalera de caracol que lleva de la entidad real —el escritor Cervantes— a la entidad ficticia que es el narrador. Afortunadamente el recién llegado, en función de *deus ex machina*, carga con el pesado fardo; lo primero que hará será escuchar los motivos del abatimiento de su amigo:

¿Cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos? [I, prólogo, 13].

El prologuista se lamenta por partida doble; no le agrada ni lo que su libro tiene, ni lo que no tiene; por un lado, enumera sus defectos constitutivos —aburrido, sin imaginación, bajo de estilo—, simulando una despiadada autoconciencia crítica que no le impide, empero, darlo a la stampa, ni tanto menos buscarle un sentido último; por el otro, echa de menos lo que le falta, las acotaciones, citas y anotaciones que avalen su mensaje, para terminar declarándose

incapaz de remediarlas, por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos [I, prólogo, 14].

Nos proporciona aquí un breve tratado de las relaciones entre las dos funciones básicas del autor y sus problemas de conjugación: a la necesidad de autoridad, de reflejo en el texto del saber y el poder de la época, se contraponen conflictivamente la voluntad del autor de asumir su papel, la autoría, y decir su propio discurso, sin depender de la verdad establecida. Es reveladora la conexión que el prologuista establece entre la autoridad del saber y la del poder, admitiendo que puedan ser intercambiables en los umbrales de los libros:

También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celeberrimos [I, prólogo, 13].

En su opinión, ambas son intercambiables porque representan, al fin y al cabo, el mismo tipo de autoridad, el entramado de una visión del mundo que *modeliza* los textos, y que ha conseguido separar, en el peculiar sistema de mecenazgo cultural propio del Siglo de Oro, las dos caras de su estructura sfgnica: por un lado el significativo de la jerarquía de poder, el mecenas aristócrata, destinatario e indirecto inspirador de la obra, cuya intención y sentido avala tácitamente con su nombre; por el otro, el significado de las graves sentencias de los textos sagrados; por un lado la *autoridad*, por el otro la *norma*. La prueba a *contrariis* de lo que digo nos la ofrece don Quijote en diálogo con Sancho:

—No saber un hombre leer, o ser zurdo, arguye una de dos cosas: o que fue hijo de padres demasiado humildes y bajos, o él tan travieso y malo, que no pudo entrar en él buen uso ni la buena doctrina [II,4,903].

El saber, la buena doctrina, la asimilación de la *norma* contenida en las sentencias graves, se convierte en un código de comportamiento (el buen uso) que prepara para la vida social, la aceptación (no ser zurdo y saber leer) de las jerarquías de poder, la *autoridad* y la *ley*.

El sano pragmatismo del amigo calma las vacilaciones del prologuista, al desvelarle el convencionalismo y vacuidad de la mayoría de las citas de autoridades; la revelación exime al contrito prologuista del deber de la acotación docta, habida cuenta del argumento elegido, los libros de caballerías, «de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón». Por lo que respecta a la colaboración de notables, el resabiado huésped le aconseja que, si aún la siguiera considerando una garantía indispensable para su libro, bien podría echar mano de un nombre tan prestigioso como el del Preste Juan de las Indias o el Emperador de Trapisonda. La cuestión de las «acotaciones en los márgenes» añoradas por el autor del prólogo se puede resolver consultando una enciclopedia de citas, en que encontrará autoridades para cualquier tipo de argumento que tratare en la novela, como las que, en ese momento, comienza a desgranar su providencial visitante.

En cierto sentido, el amigo desvela aquí un aspecto de la concepción cervantina de la representación: el tipo de relación que debe haber entre la literatura y la realidad; para él, la autoridad del texto no se funda en la reproducción de las estructuras cognoscitivas que aplicamos al mundo, sino en la relación con otros textos, las sentencias, en este caso, o los libros de caballerías; así que, cuando el pseudo-prologuista sugiere que la obra se debe aprovechar de la imitación, no se refiere a la imitación de segundo grado de la realidad, sino a la de tercer grado de los textos sobre ella. El texto halla fundamento en la relación vertical, *paradigmática*, con los textos precedentes, y no en la reproducción *sintagmática* de la lógica de una visión del mundo. Ahora bien, toda la argumentación del amigo va destinada a discutir la validez de esta estrategia; y hubo de ser persuasivo, visto que el prólogo y el texto mismo del *Quijote* renuncian

a ella; la novela queda así desprovista de otro fundamento que su propio discurso y el diálogo paródico con los libros de caballerías, sobre el fondo de la realidad contemporánea. El prólogo de la I parte se configura así como una discusión sobre la función de autoridad del texto; una autoridad que pone en tela de juicio su propia función, rechazando la palabra monológica del poder⁸, la homologación de la escritura a la Autoridad social, la concepción *holográfica* del discurso que pretende reducirlo a simple portavoz de la Norma y sustentador de la jerarquía.

Entre Cervantes y su amigo se reparten equitativamente los papeles del autor. Cervantes habla desde la autoría; su amigo desde la autoridad. El primero asume la proyección narcisista de su persona en el libro; el segundo propone la entidad autónoma del texto como mediador en el contexto cultural en que se va a insertar, le excava el surco que ha de sembrar en la recepción del lector. La figura abstracta del autor comienza por presentársenos como una prolongación del nombre de la portada del libro, si bien, cuando la autoría reclama con fuerza su atención, se desvincula un tanto, alegando no ser más que el padrastro; evoca al lector en el ejercicio de su albedrío y, aparentemente sin querer, cae en su propia trampa, pues tal evocación le obliga a ejercer la autoridad; para lo cual interpone entre su personalidad presente de autor-padre y la de la autoridad que comunica una verdad sobre el mundo la distancia temporal impuesta por el recuerdo del momento en que intentaba escribir el prólogo. Así es como nos percatamos de que el prologuista insinúa que nos está hablando en el mismo momento de la lectura («esta prefación que vas leyendo», [I, prólogo, 12]), y no en el de la escritura («muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé», [*Ibidem*]); eficaz falacia que escinde la persona del autor en el casi escritor de la autoría, situado en el mismo nivel de realidad que yo lector –avalado por su existencia real, certificada por el nombre de la portada–, y en el autor-autoridad que explicita la intención de su texto. El movimiento de extrañamiento se completa con el desdoblamiento del prologuista, en el pasado, en la persona de su amigo⁹; desgaja de sí la personalidad de la autoridad para conseguir darle la palabra, mediante la objetivación de la función.

El nombre de Cervantes, en la portada del libro reclama la autoría, la propiedad inmóvil del texto, y estampa en él el sello de la pertenencia, la huella de su mano. Una vez en el prólogo, cambia su vestidura de autor-padre por la de simple padrastro; es decir, renuncia a la potencia autorial del nombre en favor de un simulacro de presencia física; en cierto sentido se podría decir que el autor se oculta tras su propio cuerpo, en una suerte de paulatino proceso de desrealización. La materialidad física de Cervantes absorto ofrece el marco ideal para otro acto de dejación de autoridad: la renuncia a las citas que avalen literariamente su intención, su proyecto: ahí está su presencia para avalarlo. La deserción de su papel de autoridad llega al culmen con la objetivación de

⁸ Cfr. Ruth el Saffar, «The Making of the Novel and the Evolution of Consciousness», *Oral Tradition*, 2/1, 1987, pp. 231-48, [p. 238]; e Iris M. Zavala, «Cervantes y la palabra cercada», *Anthropos*, n° 100, septiembre 1989, pp. 39-43.

⁹ Cfr. Allen, «Introducción», *cit.*, a Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 9-43, [p. 19].

esa específica función en el ente imaginario del amigo. La figura del autor va perdiendo consistencia; sus opiniones se van contagiando del mismo síndrome de ficcionalización que le afecta a él, a fin de conceder suficiente espacio de expresión a la personalidad de su amigo, el cual, por su lado, se va enrocando en la defensa a ultranza de la autoridad del libro. El prologuista hace constar su crítica a la novela («una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina» [I, prólogo, 13]) y su cultura personal («insuficiencia y pocas letras» [I, prólogo, 14]); e inmediatamente recibe la respuesta a tono de su anónimo amigo:

–Procurad [...] que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla [I, prólogo, 18].

Los dos heterónimos del autor simulan un diálogo cuya finalidad principal es evidentemente la de proporcionar la orientación de lectura más adecuada para la novela; a las críticas del primero responde el segundo con sugerencias sobre la preceptiva: el prologuista criticaba su obra por aburrida, el amigo aconseja la dimensión jocosa; aquél notaba la falta de invención, éste sugiere que la invención mueva a admiración. La antítesis aparente de las dos posiciones revela el juego de las partes, la división de roles, y facilita, a la vez, la identificación de las dos funciones del autor: autoría, el prologuista; autoridad, el amigo. Habrá que tener en cuenta que este prólogo es en realidad un epílogo, escrito después de concluir la redacción de la novela («me costó algún trabajo componerla», [p. 12]), por lo que es evidente que el autor, aun queriendo complacer a su amigo, ya no hubiera podido seguir su sugerencia; si, a pesar de todo, le concede espacio en su texto, hemos de considerarla, más que como un consejo, como un juicio de valor acerca del texto mismo. Bastará con que volvamos a subir la escalera en espiral de las personalidades autoriales¹⁰ y nos coloquemos al lado del autor –pagándole la visita que amablemente nos había hecho al comienzo del prefacio–, para comprender que el desgaje del amigo-autoridad de su persona conlleva la modulación de una nueva voz, con los mismos tonos ficticios del amigo, y que, en términos de acto de habla, eso no puede significar más que la transformación de un juicio de valor en una sugerencia.

Todo el prólogo es una gran preterición¹¹; habla de lo que no habla, gira en torno a la ausencia –contrarrestada por la presencia física del prologuista–: el autor se dirige al lector para decirle qué es lo que no le va a decir, mientras compone el prólogo que no sabía componer tratando precisamente de su incapacidad para ello. Entretanto, el prólogo está hecho –o mejor el *metaprólogo*–, y las informaciones sobre la novela y la

¹⁰ La imagen de la espiral ilustra en el trabajo de Cesare Segre («Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel *Don Chisciotte*», en *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 183-219) las relaciones entre escritor, personaje y primer autor y entre la realidad, el sueño y la invención.

¹¹ Para la relación entre el prólogo de la 1ª parte y la retórica véase Mario Socrate, *Prologhi al «Don Chisciotte»*, Venezia-Padova, Marsilio, 1974.

orientación de lectura oportunamente consignadas en el texto, aunque con un estatuto un tanto ficcionalizado. La autoridad que orienta la lectura del libro y explicita el mensaje ha sido recubierta de los velos de la ficción, ha sido despojada de su encarnación fuerte en el autor, reducida a la inoperatividad en los silencios del escritor, proyectada sobre un anónimo amigo y finalmente manifestada en el diálogo entre ambos bajo forma de sugerencia de tipo teórico¹².

La voz del escritor recupera su vigor autorial en el final del prólogo, donde retorna a los niveles altos del sistema de voces, se *reifica*, y, desde su autoría, reclama para sí la paternidad del *Quijote*, texto que él *da* al lector; en efecto, como corresponde al padre de la criatura, se limita a una especie de glosa del título, encareciendo la fama, castidad y valentía de don Quijote –atributos que le corresponden, por así decirlo, de oficio, en cuanto protagonista de una historia de caballeros andantes– y las gracias de Sancho:

Don Quijote de la Mancha [...] fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos. Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles [I, prólogo, 18].

Tras la aparente renuncia al ejercicio de la autoridad se cela un pequeño resorte que vuelve a poner en movimiento el mecanismo de la autoría: en sus palabras conclusivas el autor hace balance de su intención prólogal, congratulándose por su feliz realización:

Con silencio grande estuve escuchando lo que mi amigo me decía, y de tal manera se imprimieron en mí sus razones, que, sin ponerlas en disputa, las aprobé por buenas y de ellas mismas quise hacer este prólogo, en el cual verás, lector suave, la discreción de mi amigo, la buena ventura mía en hallar en tiempo tan necesitado tal consejero, y el alivio tuyo en hallar tan sincera y tan sin revueltas la historia del famoso don Quijote de la Mancha [I, prólogo, 18].

El prologuista ejercita su función de autoría sobre la prefación, reconociendo implícitamente que el amigo anónimo es su alter ego, y él su ventrilocuo y el personaje de sí mismo cuando simula pensar lo que no piensa sobre su obra, con lo que recupera su función de autoridad sobre la obra entera, al investirla de los significados de la intención del autor, explícitos en las palabras de su amigo.

Cervantes hace el prólogo de la discusión sobre el prólogo. Ejerce su autoridad –haciendo el prólogo– discutiendo sobre ella, con la voluntad de ejercerla y nada más. Autoridad desnuda y pura, fundada en la voluntad, sin entronque en el mundo, libre de la conexión lógica del sintagma; autoridad que confunde la producción con el producto, la textualidad con el texto¹³; autoridad que renuncia a su derecho de prelación sobre

¹² Un agudo análisis de las relaciones entre las varias entidades autoriales y su progresiva ficcionalización se encontrará en Mauricio Molho, «Instancias narradoras en *Don Quijote*», *Modern Language Notes*, 104, 1989, pp. 273-285.

¹³ Solamente el escritor en cuanto persona puede percibir esta relación con su texto, según Said, *op. cit.*, p. 263.

su discurso, que no se coloca antes de él en el tiempo, alimentándolo de su existencia anterior, de la profesión de escritor del autor, sino que se hace con él, nutriéndose del acto escritural en que se anula la individualidad¹⁴ de la entidad emisora.

3. La huella de la autoridad no se aprecia solamente en lo explícito, en el *proyecto narrativo* dicho en palabras, sino también en lo implícito, en los silencios del texto, en sus censuras, donde se insinúa la ideología como elemento rector de la vida en sociedad¹⁵. El autor del prólogo se rebela a la Ley del Silencio ejerciendo la función de autoría: entrega al público su obra «al cabo de tantos años como ha que duerm[e] en el silencio del olvido». El texto es su victoria contra el silencio del olvido; pero cuando trata de exponer su autoridad sobre él, contar cómo ha gobernado sus impulsos hacia la dispersión, y qué ha querido decir, repentinamente vuelve a enmudecer, y, absorto y suspenso, descansa su afasia en la palma de la mano; sabemos lo providencial de la venida del amigo y la mudez del autor, con qué «silencio grande estuv[o] escuchando lo que [su] amigo [le] decía».

Cada uno de esos silencios manifiesta el vínculo que subyuga el texto a la realidad, a la conciencia de que hay algo más real que el texto mismo que merecería la pena ser contado, a lo que se debe renunciar, aparentemente a costa de un gran conflicto interno, para poder dar forma a la falsificación que es el texto escrito¹⁶. La transformación de la voz autorial en uno de sus alter egos va precedida de un momento de lucha con la conciencia de que el mundo es algo diferente; esa lucha, que generalmente se manifiesta silenciosamente, responde a la dificultad de separarse de la vertiente más real de su ser.

Se abre el *Quijote* con otro silencio, voluntario esta vez: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme»; renuncia necesaria para penetrar en el mundo ficticio del relato. Se intuye tras la frase inaugural, más allá del eco folklórico, un conflicto entre la autoridad, el control de la escritura para satisfacer las exigencias del proyecto del autor, y la tendencia centrífuga, dispersiva, propia de la enunciación, que parece sugerir la evocación de otros elementos de la realidad horros del control autoritario; el autor frena la tendencia a la asociación de informaciones que responden a pulsiones personales, para dar forma a su discurso, pero deja constancia de esa tendencia con la elipsis inicial. Se distingue en esto de Sancho, el cual, al contar el cuento de la precedencia en la mesa, se va por los cerros de Úbeda, cediendo a la presión de la fuerza centrífuga de la palabra, a costa de la autoridad que impone los límites de lo decible:

—El cuento que quiero decir es éste: Convidó un hidalgo de mi pueblo, muy rico y

¹⁴ Roland Barthes, «La morte dell'autore», en *Il bruslo della lingua*, [*Le bruissement de la langue*, 1984], Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56, sostiene que la peculiaridad del escritor moderno es la de nacer simultáneamente al propio texto.

¹⁵ Esto es lo que Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 85, denomina *hermenéutica de la sospecha*.

¹⁶ Said, *op. cit.*, p. 84, llama *molestation* a esta conciencia del simulacro necesario para entrar en el mundo ficticio de la literatura.

principal, porque venía de los Álamos de Medina del Campo, que casó con doña Mencía de Quiñones, que fue hija de don Alonso de Marañón, caballero del Hábito de Santiago, que se ahogó en la Herradura, por quien hubo aquella pendencia años ha en nuestro lugar, que, a lo que entiendo, mi señor don Quijote se halló en ella, de donde salió herido Tomasillo el Travieso, el hijo de Barbastro el herrero... ¿No es verdad todo esto, señor nuestro amo? Dígalo, por su vida, porques estos señores no me tengan por algún hablador mentiroso (II,31,818-9).

El primer autor del *Quijote*, no tan ducho en narraciones folklóricas como el escudero, se desprende voluntariamente del lastre que le ata a la tierra y emprende el vuelo de la escritura. Con esa renuncia, el autor se transforma en narrador.

Claro que tampoco ese narrador se verá libre del conflicto de autoridad que le condena al silencio: él basaba su relato en la memoria escrita de los anales de la Mancha; es decir, la autoría correspondía en realidad a otras voces, que él ordenaba en un proyecto de autoridad textual único; pero, llegado un cierto punto de la historia (I,8), la autoría desaparece, los papeles no hablan más de don Quijote, y la autoridad que va contando se ve obligada a callar. Afortunadamente, la voluntad del primero de sus lectores, el segundo autor, restablece el equilibrio con el descubrimiento de una nueva autoría, Cide Hamete, que asume también la autoridad del proyecto narrativo. La diferencia entre el primer autor y sus fuentes y el segundo y las suyas estriba en que en el primer *eje narratorial* se producía un desfase entre la dos funciones autoriales, autoría y autoridad, mientras que en el segundo están concentradas casi exclusivamente en la persona del autor ficticio. El baricentro de la verosimilitud del relato se ha desplazado desde la zona de la credibilidad de la investigación histórica a la del cronista de una historia de caballerías, mendaz por raza y sometido a censura religiosa y literaria por su traductor.

Al final de la 1ª parte parece que la voz autorial ha vuelto a establecer la misma relación con la historia que tenía el primer autor, cuando recuerda

el inmenso trabajo que le costó inquirir y buscar todos los archivos manchegos, por sacarla a luz [I,52,558].

Estamos ante un desmentido de las posiciones del segundo autor y de la implicación de escasa fiabilidad que conllevaba su relación con Cide Hamete, en cuanto fuente única de los hechos; pero justo en el momento en que empezamos a recuperar el sentido de veracidad histórica característico de la narración del primer autor, héte aquí que nuestro edificio se viene abajo por boca del mismo:

El cual autor no pide a los que la leyeren [...], sino que le den el mesmo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan validos andan en el mundo; que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho, y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo [I,52,558].

En esta declaración final tenemos conjugadas las posiciones del primer y segundo autor, en una reivindicación del aspecto festivo de la obra; la invención y pasatiempo, metas finales de la autoridad del narrador, se consiguen sólo despojando a la autoría

del científico investigador de archivos del poder de incidir en la realidad, dado que se reconoce que el plan de autoridad de ese autor se reduce a la narración de un inventado pasatiempo. Su retorno a los niveles altos del edificio autorial le supone de nuevo una renuncia: no contará la tercera salida de don Quijote, de la que, en cambio, le queda constancia; su regreso es el regreso a la afasia, como síntoma otra vez del conflicto latente entre autoridad y autoría, manifiesto en la frase final «forsi altro canterà con miglior plectro», donde no sólo renuncia a la paternidad exclusiva de la historia, sino que implícitamente pone incluso en tela de juicio la idoneidad de su propio proyecto.

Esta actitud resulta puntualmente desmentida en la II parte, cuando arremete contra Avellaneda desde el prólogo, en defensa de su autoría, ya sin los velos de la paternidad putativa. También este prólogo inicia con la expresión de la afasia; la preterición de los insultos al apócrifo, decepcionando sólo en parte las expectativas del lector supuestas por el prologuista, revela un conflicto previo a la escritura entre los roles de escritor y autor:

¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre, o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo *Don Quijote*, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he de dar este contento; que puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla. Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido; pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya [II, prólogo, 573].

El silencio del que nace el texto, cuya huella aún percibimos en esa preterición, se debe a la parálisis provocada por el contraste entre el impulso vengativo del escritor y la moderación y respuesta ponderada del autor. La lucha interior se traslada al plano subjetivo, humano –el autor contra el escritor persona–, y se resuelve con el compromiso de la escritura del prólogo en que el autor defiende a la persona del escritor, desde el púlpito en que debería exponer las líneas de su proyecto, el quehacer de la autoridad que ha generado y controlado el desarrollo del texto; el codicilo final del acuerdo prevé, además, que el autor pueda defender su función de autoría en las últimas frases de la prefación, y así lo hace:

Esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y [...] en ella te doy a don Quijote dilatado, y, finalmente, muerto y sepultado [II, prólogo, 577].

El *Quijote* usa un canal de difusión, el libro impreso, en que la autoría aún no es determinante para la constitución del texto¹⁷, aunque sí la autoridad, como es lógico. Cervantes polemiza con Avellaneda, reconociéndole implícitamente ser autor de otro *Quijote* –él mismo había pedido colaboración al final de la I parte–, o sea, acepta el

¹⁷ Según Marshall McLuhan (*La galaxia de Gutenberg*, Barcelona, Planeta, 1985, [*The Gutenberg Galaxy*, 1962], p. 231), la imprenta, durante sus primeros 200 años de vida, se limitó prácticamente a reproducir los manuscritos medievales, fenómeno que él conecta explícitamente con el hecho de que aún no existiera la idea del autor.

hecho consumado de que al circuito de lectores le trajese sin cuidado quién le contase la historia del caballero loco, con tal de que se la contasen; pero deja bien claro, a través de su polémica con el apócrifo, que quiere ver reconocida su autoría por parte de los lectores. Una nueva mentalidad autorial se va afirmando en estas palabras de Cervantes.

Apéndice (entre Lacan y Almodóvar).

4. El conflicto autoridad / autoría se disemina desde el prólogo por todo el texto de la I parte; incluso la acción de don Quijote en el mundo se puede interpretar como la expresión de este conflicto fundante. Don Quijote quiere imponer su autoridad en el mundo, realizar su proyecto, invertir a la realidad de los contenidos de su plan de autor, para luego reivindicar su autoría, proclamarse artífice de la felicidad general y recibir el consabido premio. Lástima que la realidad ya tenga su autor, el cual no está dispuesto a transigir en su paternidad de los hechos e impone a cada revuelta del camino su autoridad, incluso bajo forma de servidor del orden constituido (los cuadrilleros, la Santa Hermandad, los religiosos, el propio caballero del Verde Gabán...). El resultado del inevitable encontronazo, se sabe, priva a don Quijote de las mieles de la autoría; los responsables de tamaño desaguizado suelen ser los encantadores, que cambian la apariencia de las cosas, una vez que el caballero ha conseguido imponer su punto de vista, para evitar que pueda gozar de la victoria. Desde otra perspectiva, los encantadores simplemente imponen la evidencia de las leyes naturales o estatales; son ellos mismos la ley, la fuerza de la coherencia de las cosas, la *voz del padre*.

Don Quijote intenta represar el caudal de la realidad en los cauces de los libros de caballerías, imponer una disciplina de vida al mundo caótico y desmadejado que se le presenta por doquier. Intenta transponer el *orden simbólico* del pasado en la actualidad, él, que no ha salido aún del *orden imaginario*. La *estructura deseante*¹⁸ que subyace a su acción denuncia su aberración: no hay triángulo, como en el orden simbólico, sino deseo directo de la palabra, evidente en su añoranza de un cronista todo para sí. La autoridad defiende el vínculo arbitrario entre palabra y cosa, impone el control del deseo y lo mediatiza con el *logos*, con el filtro racionalizante de la palabra. Don Quijote revierte el sistema, identificando su deseo con la palabra, desprovéyéndola de su poder de filtro, de símbolo de la cosa: la palabra es la cosa, para él, sin mediación posible. Y don Quijote alejándose de la muerte en la batalla entre la *ley* y el *deseo*. Su armadura es su deseo, son las palabras, su instrumento de lucha contra la muerte, que es la norma; mientras dure la lucha y mantenga intacta su armadura podrá seguir huyendo de la muerte; cuando se la quite, morirá¹⁹.

¹⁸ Cfr. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, G. Grasset, 1961, pp. 12-18.

¹⁹ La misma estructura del deseo, que prescinde del tercer elemento del triángulo, subyace a la disolución de la autoridad del narrador en el *Quijote*. Cervantes realiza la misma operación que don Quijote al dinamitar la autoridad del narrador, al prescindir de la mediación entre el mundo y el texto. La palabra es la cosa, sin mediación posible. Los personajes del libro poseen el mismo valor de realidad que el libro que habla de sus aventuras. El texto adquiere valencias mágicas, sabor de palabra profética, puntualmente cumplida en muchos casos, como cuando Sancho asegura que no habrá venta en la que no se reproduzcan sus hazañas.

SÁTIRA Y ENTREMÉS EN EL SIGLO XVII

M^a José Martínez
Universidade da Coruña

Las ideas expresadas sobre el entremés por los teóricos del XVI y del XVII manifiestan que éste mantiene una doble filiación con la sátira. Por una parte, se relaciona con el mimo y la pieza de sátiros —entendida erróneamente como origen de la sátira—¹ y, por otra, es considerado como un vehículo de sátiras —invectivas, en este caso— por los moralistas. Las analogías con géneros clásicos se fundamentan por el lugar que el entremés ocupa en el conjunto del espectáculo teatral y la función que desempeña el carácter jocoso y risible del género². La noción de ridículo —que mueve a risa— es esencial para la comprensión de las diversas asociaciones a las que dan lugar entremés, mimo, satiricón, sátira e invectiva. La retórica del *ridiculum*, cuyo trasfondo es ético, se constituye en denominador común de estos géneros o modalidades dramáticas y poéticas e informa lo lícito o ilícito del humor entremesil.

Una de las primeras menciones al entremés se encuentra en el comentario que el Brocense hace a los hexámetros 220-230 de la *Epistola ad Pisones* de Horacio³. Para

¹ La confusión entre sátira y drama de sátiros es consecuencia, según van Rooy, de una falsa etimología que se produce cuando la sátira latina toma como característica esencial el ocuparse de *ridiculae res pudendaeque* y sugiere un paralelismo entre el género sátira y el género llamado drama de sátiros. Cfr. C. A. van Rooy, *Studies in classical Satire and related Literary Theory*, Leiden, E. J. Brill, 1966, pp.124-131.

² Cfr. M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Book, 1974, pp. 153-156 y J. Huerta Calvo, «Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores», en 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura general y comparada*, III, 1980, pp. 66-81.

³ «Agit tandem Horatius de Episodiis ut vocat Arist. quos hic vocat satyros. Locus hic obscurissimus, et a nemine hactenus (quod sciam) animadversus. Episodium, es (ut ait Suidas) id quod inducitur et adiucunt praeter legitimam fabulam risus gratia. hoc vocat Horatius satyros, vel faunos, vel Silenos. Hispani vocamus, Entremeses, quod inter medias actiones irrepan», *apud*, Newels, *op. cit.*, p. 194.

explicar la función del satiricón en la tragedia griega acude a la noción de episodio cómico y de ésta pasa a la de entremés. El Brocense entiende el drama de sátiros como un episodio distensivo cuyo papel es comparable al del entremés en la comedia. Esta comparación servirá de base a los preceptistas ulteriores para quienes la alusión a los sátiros atrae de inmediato el concepto de entremés. Así lo expondrá López Pinciano en su *Philosophia antiqua poética*:

Faltava a la trágica representación el deleyte y gusto que dan las cosas de risa y passatiempo, el qual usavan ya las imitaciones cómicas; y, por tener de todo, tomó después algo de lo rídículo y gracioso, y, entre acto y acto, a vezes engerfa los dichos sátiros –podemos dezir entremeses–, porque entran algunos hombres en figuras de sátiros o faunos a requebrar y solicitar a las silvestres nimphas, entre los quales passavan actos rídículos y de passatiempo⁴.

Es de notar que Sánchez de las Brozas y López Pinciano establecen la analogía entremés-sátiro sin aludir a la sátira. Carvallo procede como los autores arriba citados. Establece una equivalencia entre sátiro, entremés y danza⁵, pero, además, al explicar el origen de la sátira, se basa en la pieza de sátiros⁶. Admite, pues, la falsa etimología, aunque lógicamente no menciona el entremés en esta ocasión. Por otra parte, la definición que ofrece de la sátira relaciona esta última con una serie de géneros jocosos populares⁷:

Satyra se llama la compostura, en que se reprehende o vitupera algun vicioso o algun vicio. Pero ya esta recibida por murmuración, apodo, o matraca, y por fisgar por la malicia de los que en nuestros tiempos usan mal della [de las sátiras]⁸.

Más adelante en el texto, se aviene a aceptar «las satyras en burla y juego, especialmente entre amigos para entretenerse que llaman matracas o apodos, son permitidos»⁹. Carvallo condena la práctica del *maledicum* en que dice haberse convertido la censura de los vicios y equipara la sátira de su época con murmuración, apodo, matraca y

⁴ Cfr. *Philosophia Antigua Poetica*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, t. III, p. 307.

⁵ «Esse capítulo del derecho que apuntaste se entiende de aquellos que usando mal desse exercicio lo convierten en torpes juegos representando hechos dichos y ademanos deshonestos y sin fruto, en tiempos de penitencia, en lugares sagrados y personas Ecclesiasticas, haciendo entremeses y danças torpes imitando los antiguos faunos y satiros, que antiguamente eran como entremeses en las comedias a cuya causa fueron en Roma vedadas algún tiempo. Y en el nuestro porque ivan algo imitando en danças inventadas a lo que se puede presumir del enemigo común, y por otras muchas causas que devió de aver fueron prohibidas, mas conociendo la mucha falta que hazian, se volvieron a usar por justas razones», Cfr. *Cisne de Apolo*, ed. Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, vol. II, pp. 28-29.

⁶ «Al principio introduzian unos personajes, en trages de Satyros, que...tenian la figura de hombre hasta la cintura, y de ay a baxo de cabras, y eran muy libidinosos, y retozones, debaxo destas figuras descubrian los vicios de las personas nombrándolas por sus nombres», *op. cit.*, t. II, p. 63.

⁷ Aunque este término habría de ser sometido a discusión, ya que ciertos autores consideran estas variedades literarias propias de las diversiones cortesanas. Es el caso de los apodos, por ejemplo. Cfr. M. Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

⁸ Cfr. *Cisne de Apolo*, t. II, p. 62.

⁹ *Ibidem*.

figsa¹⁰, pero admite las «satyras en burla». Esta actitud sólo es contradictoria en apariencia. Se debe a que unas mismas formas, citadas en contextos distintos, adquieren una connotación negativa o positiva, según se asocien con la maledicencia o con el divertimento. Ello no quita que los conceptos a los que acude Carvallo remitan en los dos casos al vocabulario de la burla en cuyo ámbito se inscribe también el entremés¹¹, como ilustran estos versos de Lope de Vega: «Para entretener la gente/ hago oficio de malilla,/ y con una guitarrilla/ digo coplas de repente,/ motes, apodos, sainetes»¹².

La costumbre de echar apodos en el transcurso del espectáculo debía de estar arraigada, pues es uno de los aspectos que aceran los dardos de los moralistas. Este es el sentido del comentario de Juan Ferrer:

Fuera deso las glosas que hacen de repente a los pies que les dan en el tablado, y los apodos que también echan de repente, y quizá mucho contra la disposición del santo concilio de Trento, ¿eso refréndase?

En 1598, la Villa de Madrid pide a Felipe II la reposición de la comedia basándose en que está en verso y «por este camino se le quita al representante el albedrío de decir lo quiere»¹³. En cuanto al entremés, la Villa argumenta lo siguiente:

Los intermedios tampoco son desmedidos, y sólo se encaminan a ser graciosos, y aún no totalmente faltos de buenos ejemplos, y no menos perniciosas gracias que las que en ellos concurren se sufren a los truhanes y hombres de placer y se permiten¹⁴.

Llama la atención la comparación entre la jocosidad de los entremeses y la de los truhanes. En efecto, el dar o decir apodos es característica del ingenio de estos «hombres de placer»¹⁵.

Por su parte, Francisco Ortiz, en 1614, alude a estas diversiones en el contexto de la pieza de sátiros y en relación con el entremés:

En este punto estaban las comedias cuando pasaron de Grecia a Italia, aunque se mudaron en una cosa, que ya los sátiros no llevaban compañía de por sí, antes andaban mezclados con los demás representantes. Y como en nuestros tiempos un *Ganassa* o un *Cisneros*, andaban la mayor parte de la comedia en el teatro diciendo graciosos dichos

¹⁰ Para el vocabulario de la burla, *cfr.* M. Joly, *La bourle et son interprétation. Espagne. 16^e/17^e siècles*, Lille, 1986. Las definiciones que ofrecen el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias y el *Diccionario de Autoridades* son coincidentes excepto en el vocablo «matraca» al que *Autoridades* agrega una dimensión moral inexistente en *Tesoro*: «burla, chasco que se da a uno zahiriendole y reprehendiendole una cosa mal hecha; y a veces se hace por diversión entre amigos», *s.v.* matraca.

¹¹ El sistema de equivalencias que se establece puede ser debido al desgaste y evolución negativa del término «sátira». Sobre esta cuestión, *cfr.* A. Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, 1994, p. 67.

¹² *Cfr.* Fernández Gómez, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, 1971, *s.v.* apodo y M. Joly, *op. cit.*, p. 99 y nota 2.

¹³ *Cfr.* E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 424a.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Cfr.* M. Joly, *op. cit.*, p. 34, nota 19 y M. Chevalier, «Para una historia de la agudeza verbal», *Edad de Oro*, XIII, 1994, pp. 23-29.

a vueltas de los graves¹⁶ de los representantes, con que hacían reír al auditorio. Así andaba entonces un sátiro vestido groseramente y a veces rapada la barba haciendo visajes y haciendo donaires con que hacía reír, de donde principió haber entremeses en la comedia¹⁷.

Posteriormente, la creencia de que los sátiros «decían al pueblo gracias que se volvieron sátiras»¹⁸ se repite mecánicamente y, por lo general, a propósito del entremés. La sátira se evoca al paso de los excesos de las sales entremesiles, como se comprueba en Crespi de Borja -1649-, o en los «Votos particulares del Consejo de Castilla», en 1666¹⁹. El primero alude a la inutilidad de la censura para la comedia, pues «de ordinario los bailes lascivos, sátiras y entremeses no se suelen reconocer»²⁰ y los segundos afirman que las comedias dan «materia y forma al ocio y a la malignidad de las sátiras con los entremeses y bailes»²¹. La sátira, o más bien su definición teórica, será esgrimida también en defensa del entremés, como ilustra, en 1646, el comentario de Cabrera y Guzmán en su *Defensa por el uso de las comedias*:

Los entremeses y bayles son llenos de moralidades, y tales que con capa de saynetes y entretenimiento reprehenden los vicios y defetos públicos tan sin agravio particular quanto lo ha mostrado la experiencia²².

El entremés queda justificado por la dignidad que le confiere el ejercicio de un tipo de crítica —reprender los vicios y defectos públicos— cuyo fin es moralizador, a pesar de producir un efecto chistoso o divertido. La idea de crítica divertida de los vicios se encuentra recogida también en la *Epístola XXI* de Juan Caramuel, quien afirma que:

Mimo era una acción ridícula que reprendía las costumbre de los otros y era introducido en lugar del coro, al terminarse el acto de la comedia, sin sandalias y al margen del argumento, para distraer los ánimos de los espectadores. Parece que los mimos eran lo que ahora llamamos entremeses²³.

En resumen, parece que en los escritos de los preceptistas y de los moralistas, no es la comedia, sino el entremés el que se relaciona con la sátira, tanto en ánimo de denuncia como de defensa del género²⁴.

¹⁶ La cursiva es nuestra.

¹⁷ Cfr. F. Ortiz, *La apología en defensa de las comedias que se representan en España*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, ed. L. C. Pérez, 1977, p. 68.

¹⁸ Cfr. por ejemplo, Gaspar de Villarroel, «Gobierno eclesiástico pacífico y unión de los dos cuchillos pontificio y regio» (1646), en *Bibliografía*, p. 597a.

¹⁹ Este aspecto ha sido tratado adecuadamente por M. Vitse. Cfr. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, pp. 111-112.

²⁰ Cfr. *Bibliografía*, p. 194b.

²¹ *Ibidem*, p. 182a.

²² Cfr. *Bibliografía*, p. 96b.

²³ Cfr. H. Hernández Nieto, «La Epístola XXI de Juan Caramuel sobre el Arte Nuevo de hacer comedias, de Lope de Vega», en *Segismundo*, núms. 23-24, p. 274.

²⁴ En la extensa bibliografía reunida por Cotarelo se encuentran sólo dos referencias que asocian comedia y sátira. Se trata de un escrito de Lupercio Leonardo de Argensola y otro incluido en el anónimo *Diálogo de las comedias*. El texto de Argensola apunta a las falsedades históricas y el del *Diálogo de las comedias* se refiere a la sátira política. Sobre ésta, cfr. M. Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983.

Este hecho es de subrayar porque las bases horacianas que manejan los mismos teóricos auriseculares relacionan la sátira con la antigua comedia ática²⁵. Sin entrar en la confusión que en los siglos IV-VII se produce entre la teoría de la sátira y la de las etapas del desarrollo del drama²⁶, conviene recordar que Carvallo, muy al principio del siglo XVII, hace derivar la sátira de la comedia. Hablando de las sátiras que reprehenden los vicios públicos aduce el siguiente comentario:

a estas satyras llamavan comedias antiguas, porque despues que en alabança de Dios y de los buenos se inventaron se vino a usar la satyra en vituperio de los malos²⁷.

Una de las designaciones de la pieza breve a principios del XVII es la de «comedia antigua». Destaca, una vez más, la nomenclatura que tiende a asimilar sátira y entremés.

Esta denominación es empleada por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 70-71), en donde declara que las comedias antiguas son llamadas entremeses porque están sujetas a las normas clásicas y se atienen a la unidad de acción y de personaje²⁸. Lope asimila, pues, entremés y comedia antigua desde un punto de vista puramente dramático y formal. Lo hace para reforzar la defensa de las nuevas fórmulas de la comedia, que no respetan las reglas antiguas. Es de observar también que con «comedia antigua», Lope se refiere a un pasado inmediato, el que protagonizó Lope de Rueda. En consecuencia, el alcance de la comparación entre comedia antigua y entremés está limitado en el tiempo y en la intención.

Salas Barbadillo no da el nombre de entremés a ninguna de sus piezas²⁹, pero llama comedia antigua a los entremeses incluidos en *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*, Madrid, 1635. En la dedicatoria de esta obra a A. Hurtado de Mendoza dice ignorar el sentido de «comedia antigua»:

Estas cuatro comedias antiguas (propio título suyo) a quien el vulgo de España llama entremeses (y no sé con qué razón, mas ¿cuando la tuvo el vulgo?) ofrezco a v. m. por ser quien ha escrito algunas con grande sal y agudeza, y no menos decoro y honestidad, parte que la consiguen pocos de los que se ejercitan en escribir chistes y donaires³⁰.

No queda claro el porqué de esta designación. En opinión de Lázaro Carreter, Salas Barbadillo se limita a recordar los versos de Lope y García Valdés piensa que estas

²⁵ Horacio propone como modelo para la sátira el de la Antigua Comedia Ática, porque en ella se censuran los vicios con humor. Cfr. R. Cortés, *Teoría de la sátira. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1986, p. 33.

²⁶ Cfr. Van Rooy, *op. cit.*, p. 161.

²⁷ *Op. cit.*, T. II, p. 65.

²⁸ Cfr. F. Lázaro Carreter, «El arte nuevo (vs. 64-73) y el término entremés», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 187-201.

²⁹ Cfr. la introducción de C. C. García Valdés a su *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, pp. 48-49.

³⁰ *Apud*, García Valdés, *op. cit.*, p. 49.

piezas no están destinadas a ser representadas, a la vez que descarta un rasgo formal, el de la extensión, para justificar el título³¹. Sin embargo, la escueta dedicatoria informa de que el término entremés es propio del vulgo. De rechazo, el de comedia antigua que emplea el autor lo será de letrados, entre quienes se cuentan el entremesista y su amigo. Destaca también el inciso «propio título suyo», que insiste en la adecuación *res/verba* para las piezas que imprime a continuación, y han de distinguirse por sus sales, agudezas, chistes y donaires, las mismas cualidades que Salas celebra en Hurtado de Mendoza³².

Cabe la posibilidad de que Salas Barbadillo no emplee el término en el mismo sentido que lo hacía Lope, sino a la manera de los preceptistas que relacionan la sátira con el drama de sátiros y la comedia antigua y estos últimos con el entremés, como sugiere Suárez de Figueroa en *El pasajero*, quien habla de «sátira scénica»³³. Otros testimonios resultan reveladores. Por ejemplo, el subtítulo de *La polilla de Madrid*, de Quevedo que es el de «comedia antigua» y la rúbrica de *Los enfadosos* que califica la pieza de «reprehensión cómica que llaman entremés».

Si se pasa al examen de las piezas así denominadas se constata que la mayoría podrían ser clasificadas entre los llamados entremeses de revista, de desfile o de figuras, una modalidad puesta en boga en la primera década del siglo y cuyo exponente es, precisamente, Hurtado de Mendoza. Los ejes constructivos y temáticos de estos entremeses consisten en la sátira de costumbres y estados, que guardan un gran parecido con la poesía satírico-burlesca³⁴. A esta mezcla de crítica chistosa, le llama Quiñones de Benavente *Jocoseria. Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos, en doze entremeses representados y veinte y cuatro cantados*—Madrid, 1645—, dejando caer la duda de si, aplicado al entremés, se trata de una declaración programática, o bien del empleo de unas fórmulas morales de pura convención.

³¹ Cfr. Lázaro Carreter, *ibidem*, p. 188 y García Valdés, *ibidem*.

³² Sobre la burla y la sátira en la obra de Salas Barbadillo, cfr. M. Vitse, «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III», en *Criticón*, 11, pp. 5-142.

³³ Cfr. A. Pérez Lasheras, *op. cit.*, p. 87.

³⁴ Para la sátira en la poesía, cfr. R. Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Féret et fils, 1967, traducida al español por M. Moya, Madrid, Castalia, 1987. Y para el desplazamiento de lo satírico hacia lo burlesco, cfr. Pérez Lasheras, *op. cit.*

EL PERSONAJE FEMENINO EN EL TEATRO DE JUAN DE LA CUEVA

Juan Matas Caballero
Universidad de León

0. El escaso interés que ha suscitado el teatro de Juan de la Cueva se ha centrado sobre todo en sus obras de tema histórico, y el estudio de sus personajes también se ha reducido prácticamente al análisis de las figuras legendarias, pasando de forma inadvertida, por una parte, el teatro de asunto novelesco¹ —excepción hecha, tal vez, de *El infamador*— y, por otra, sus personajes y, en especial, aquellos que, a nuestro juicio, revelan una óptima caracterización, los personajes femeninos, convertidos a menudo en verdaderos protagonistas de la pieza teatral, en cuyo tratamiento el dramaturgo sevillano realizó un considerable esfuerzo que, en cierto modo, podría liberarlo de la peyorativa concepción que la crítica ha proyectado sobre la construcción de sus personajes trágicos².

No es ésta la ocasión oportuna para realizar un detallado estudio de todos los personajes femeninos que aparecen en el teatro de Cueva, pero sí se procurará ofrecer unas

¹ Sigo la terminología de la clasificación que, casi de forma unánime, han sugerido los estudiosos del teatro de Cueva. Véase, por ejemplo, C. Guerrieri Crocetti, *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnuolo*, Torino, Giuseppe Gambino, 1936; J. M. Caso, «Las obras de tema contemporáneo en el teatro de Juan de la Cueva», *Archivum*, XIX (1969), pp. 127-147; M.A. Pérez Priego (ed.), *Teatro renacentista*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, p. 69.

² En efecto, la crítica ha subrayado de manera acertada la monstruosidad de los personajes que pueblan las tragedias de Juan de la Cueva. Véase F. A. de Icaza, «Prólogo» a Juan de la Cueva, *Comedias y tragedias*, Madrid, SBE, 1917, vol. I, pp. xl-xli; F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1986², p. 111; A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 283-284.

genéricas pinceladas que puedan permitirnos trazar sus perfiles caracterológicos más relevantes y sus funciones simbólicas más definidas, de modo que se pueda valorar su significado no sólo en la dramaturgia del sevillano sino también en el contexto teatral de su época.

1. La dependencia que el teatro de Cueva tiene de la elaboración de su propio discurso ético afecta a todos los aspectos de su dramaturgia y, en especial, a sus personajes, que son los que encarnan y asumen la función de hacer explícitos tales mensajes doctrinales. La excesiva dependencia contenidista que arrastraba el teatro de la época contribuía también a que los argumentos, la puesta en escena, la caracterización de los personajes, etc., terminaran sometiéndose a la exposición del planteamiento doctrinal. En este sentido, los conflictos expuestos resultaban muy simples y, por ende, los personajes, que no eran más complejos, también terminaban polarizándose en dos grupos antagónicos e irreductibles asumiendo nítidos mensajes éticos y valores antitéticos.

La necesidad de que la lección doctrinal llegara con claridad a un público cada vez más mayoritario, que —como el propio espectáculo teatral— tal vez tampoco estaba para demasiadas sutilezas intelectuales, debió de contribuir a que el dramaturgo no creara una tipología de personajes demasiado complicada, sino que, muy al contrario, ofreciera una galería de tipos simples que el espectador pudiera asimilar sin apenas esfuerzo. Esta práctica seguía los mismos derroteros cualquiera que fuera el tono y el tema de su pieza teatral.

Las líneas temáticas de la dramaturgia de Cueva, a nuestro juicio, se cifran en torno a la historia y al amor³: si, en la primera, el dramaturgo lograba elaborar un discurso ético susceptible de ser aplicable a la situación política de su propia etapa histórica⁴, en la segunda, el autor sevillano pretendía enhebrar sobre todo un mensaje ético en torno a las relaciones amorosas, cuyo contenido pudiera trasplantarse a su propia realidad.

Pues bien, en los dos planteamientos temáticos de la dramaturgia de Cueva, el personaje femenino cobra una especial importancia de cara a la elaboración de sus respectivas propuestas éticas, aunque es cierto que el papel de la mujer adquiere mucha más relevancia en su teatro de tema amoroso. En cierto modo, es lógico que sea así, pues las piezas teatrales de este grupo escenifican las conflictivas relaciones sociales de carácter privado, en especial las que giran en torno al amor con sus consiguientes implicaciones familiares, y nuestro autor pretendía, si no reflejar exactamente la propia realidad, al menos sí ofrecer un mensaje ético susceptible de ser aplicado o confrontado —ya fuera su voluntad rupturista o continuista— con la realidad social del momento⁵. Si el núcleo temático sobre el que giran estas obras es el amor, resulta obvio que los principales protagonistas de estos planteamientos fueran el galán y la dama, de ahí que ésta cobre

³ Véase mi «Juan de la Cueva: una dramaturgia de historia y de amor», *Estudios Humanísticos. Filología*, 16 (1994), pp. 239-260.

⁴ Véase A. Watson, *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, London, Tamesis, 1971.

⁵ Véase J. M^a. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, en especial la primera parte.

un mayor protagonismo que en las piezas de tema histórico, cuyo papel venía marcado por la propia historia, y sobre todo por sus fuentes documentales.

2. En este caso, nos interesa destacar el papel que asumen las matronas romanas – Cornelia, Iulia y Camila– de la *Comedia del saco de Roma*. Como sabemos, se trata de una pieza teatral en la que no hay protagonistas individualizados sino colectivos, por lo que estos personajes representan a todas las mujeres, en las que Cueva proyecta un profundo sentido del honor y espíritu patriótico, católico y rebelde, al presentarlas dispuestas a luchar contra el pillaje cometido por los soldados alemanes en Roma⁶. Y una de las patricias romanas reconoce el exquisito trato que les dispensaron los soldados españoles⁷, con lo que la proyección simbólica que se hace del valor, honor, patriotismo, catolicismo, sobre las matronas romanas también revierte en el continuo elogio que Cueva hace a lo largo de la obra de la España imperial de Carlos V.

En el teatro de tema histórico destaca el personaje femenino de Doña Urraca en la *Comedia de la muerte del rey don Sancho*. Aunque el dramaturgo se pliega a las fuentes legendarias e históricas en las que se basa para la construcción del drama⁸, nos ofrece una imagen interesante de la actitud de doña Urraca frente a la de su hermano don Sancho. El balance resulta mucho más positivo para la dama que para el varón, pues si éste se muestra ambicioso, desleal y arbitrario, persiguiendo siempre su propio y egoísta interés, aquélla se muestra fiel a la voluntad de su padre, actúa por el beneficio e interés de su patria y sabe adoptar un difícil equilibrio entre su función política y su afectividad personal, como se pone de manifiesto al hablar al Cid, emisario de su hermano, y al aconsejar a los viejos zamoranos que no se sacrifiquen ellos mismos en el reto.

3. Aunque aparecen otros personajes femeninos en el teatro de tema histórico de Cueva, no es fácil hallar en ellos rasgos caracterológicos distintos de los que muestran los mismos personajes en el teatro de tema amoroso, pues también se recrean escenas de carácter íntimo –como la relación amorosa entre Zaida y Gonzalo Bustos en *Los*

⁶ Así, dice Cornelia: «Oy se sujeta y doma / La ciudad que á rendido / Quanto mira el sol puro, / Oy sufre assalto duro, / Y oy será quanto puede destruydo. / Ay, dulce patria amada / De Dios, para su Iglesia diputada. / ... / A riesgo que perdamos / con la hazienda el nombre que estimamos» (I, pp. 70-71). Iulia responde: «Señora, la crueza / Del barbaro enemigo / Que con mirada y rigurosa mano / Vsando su fiereza / Nos quita el patrio abrigo, / Assolando el valor y ser Romano, / Quando con su inhumano / Furor aya igualado / El capitolio al suelo, / Su fuerça, ni mi duelo, / Haran mover mi virginal cuydado, / Ni con infamia oscura / Podran amanzillar su hermosura» (I, p. 71). Y Camila dice: «Quando puesta en sus braços / Quisieren con violencia / Sobrepujar mi femenil sujeto, / Seré hecha pedaços, / Con firme resistencia, / Primero que venir en tal decreto. / Mas si en tan duro aprieto / Fuere más poderosa / Su fuerça que la mia, / El cuerpo se rendia, / No el alma, qu' en aquesta trabajosa / Lucha estará constante, / Teniendo siempre el casto onor delante» (I, pp. 71-72). La decisión de Cornelia es la de invitar a las damas a mostrar su espíritu combativo al enemigo: «Hijas, ánimo aquí, la ora es ésta: / Ya el enemigo vemos / Donde del valor nuestro exemplo demos» (p. 72). Las citas textuales del teatro de Cueva se hacen a lo largo de este trabajo siguiendo la edición citada de F. A. de Icaza, que, aunque es muy deficiente, recoge su teatro completo y resulta, sin duda, más asequible que las ediciones de 1583 y 1588.

⁷ *Ibidem*, I, p. 91.

⁸ Véase mi «Introducción» a Juan de la Cueva, *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. El degollado*, León, Universidad, en prensa.

siete infantes de Lara, o la relación entre doña Ximena y el conde de Saldaña en *La libertad de España por Bernardo del Carpio*—, de ahí que, para evitar repeticiones, debamos centrarnos en las obras de este grupo.

Estas piezas suelen girar en torno a la relación amorosa entre un galán y una dama, y el conflicto que se produce cuando un tercer personaje, varón, pretende conseguir los favores de la dama en contra de su voluntad, como vemos, por ejemplo, en las comedias de *El viejo enamorado*, *El tutor* o *El degollado*. Por lo tanto, aunque el conflicto se puede dibujar en forma de triángulo, nos fijaremos en el enfrentamiento que se produce entre ese tercero en discordia y la dama, pues nos interesa en especial la defensa que la mujer hace de sí misma y la caracterización que presenta en el teatro de Cueva. Desde esta óptica, asistimos también a una disputa sociológica entre un determinado tipo de hombre y una concreta tipología de mujer, cuyos rasgos, caracteres y actuaciones constituyen en esencia la lección doctrinal que el dramaturgo elabora para la sociedad de su tiempo.

La mujer del teatro de Cueva presenta diversas actitudes ante lo que puede considerarse la agresión y/o interferencia de un segundo varón en su relación amorosa. Así vemos cómo Aurelia, cuya belleza se dibuja de acuerdo con el canon petrarquista⁹, corresponde al amor de su prometido Otavio y, al despedirse de éste, manifiesta, de acuerdo con la tradición amorosa, su fidelidad y firmeza. Frente a este amor espiritual con vocación matrimonial, Aurelia rechaza las pretensiones del Tutor, viejo hipócrita que debe educar a Otavio aconsejándole castidad y pureza, mientras que él frecuenta a mujeres y urde un plan para alejar a su pupilo con el fin de conseguir a su dama, quien se muestra honesta y censura la pretensión del Tutor cuya enseñanza queda deslegitimada con su proceder¹⁰. Aunque la actitud decorosa y virtuosa de la dama queda demostrada con bastante ejemplaridad, hemos de reconocer que el verdadero protagonista de la pieza es el criado de Otavio, Licio, quien planea la actuación que debe seguirse para desenmascarar al viejo Tutor y a Leotacio, el amigo desleal de su amo, que son burlados y ridiculizados al final de la obra.

En la *Comedia del viejo enamorado*, que —como la anterior— sigue la dualidad *senex / virgo* de las comedias clásicas, la dama no sólo adquiere las cualidades más positivas de todos los personajes, sino que además es la verdadera protagonista de la obra. Olimpia mantiene una doble lucha: por una parte, tiene que frenar las pretensiones eróticas del viejo Liboso, quien ha tramado un engaño, diciéndole a Festilo, padre de la dama, que su prometido Arcelo está casado, y que él se propone como marido de su hija; y, por otra, la dama tiene que enfrentarse a su propio padre, quien, más preocupado por su honra, termina creyendo al viejo Liboso y se lo quiere imponer como marido en contra de su voluntad¹¹.

⁹ Recuérdesse que cuando Licio describe el retrato de Aurelia a Otavio, está recreando su cuerpo de acuerdo con los típicos rasgos de la ideal belleza petrarquista; véase ed. cit., pp. 332-333.

¹⁰ «AUR. Gentil modo de jugar / Es el del señor Tutor; / Buen exemplo da al menor»; y lo menosprecia irónicamente: «¡Buen talle tiene de amante!» (I, pp. 338-339).

¹¹ Declara en un primer momento: «Y si del caso queda convencido / Arcelo, a ti ¡o Liboso! te prometo / Mi hija por muger qual as pedido. Y, por mi yerno y mi señor te acepto» (II, p. 281). Finalmente, sin creer la opinión de su futuro yerno, dice: «FES. Yo soy muy contento desso / Y me siento dello vfano, / Y assi vuelvo a dar la mano. LIB. La mia do y las tuyas beso. / FES. Con esto me quiero entrar / A tratarlo con mi hija» (II, pp. 288-289).

La fidelidad amorosa de Olimpia, su constancia y firmeza, su honestidad, la empujan a vengarse de la afrenta y el daño que Liboso ha propiciado a su prometido Arcelo, aunque no llega a matarlo por el consejo de la Razón, que, junto con la Invidia, la Discordia y Lissa, acudieron en su ayuda, evidenciando el afán moralizador del dramaturgo. La integridad y convicción de Olimpia, quien se manifestó dispuesta a morir antes que perder su honra admitiendo un matrimonio no deseado, le permite rebelarse contra la egoísta e interesada pretensión de su padre¹², pues ella quiere elegir a su esposo libremente según el dictado de su pasión amorosa.

Como ocurre en el teatro de Cueva, y en general en la comedia áurea, el final es feliz para nuestra protagonista, quien resulta premiada conforme a su actuación de acuerdo con la pureza de sus características y cualidades personales: se descubre el enredo tramado por el viejo Liboso, que es mortalmente castigado, y su padre termina aceptando la voluntad matrimonial de Olimpia que es entregada a su prometido Arcelo¹³.

En la *Tragedia de Virginia y Appio Claudio*—que sigue el argumento del libro III de las *Décadas* de Tito Livio—podemos ver, sin embargo, una solución radicalmente diferente. La dama representa ahora una virtud esencial de la mujer: un extremado sentido del honor y de la castidad. Virginia se enfrenta al viejo Appio Claudio quien, obsesionado por su delirio sexual de poseerla, la secuestra y, como juez deshonesto y corrupto, pretende culminar su delito dándole un barniz supuestamente legal adjudicándola como esclava a un cómplice suyo. La patricia romana manifiesta desde el primer momento su pureza y honestidad oponiéndose a la pretensión del pervertido y corrupto juez¹⁴. El sentido extremado de su castidad y su entereza le permite soportar estoicamente, y con absoluta pasividad, su desdichada muerte, pues su propio padre, obsesionado por el

¹² «OLIM. Cobrando esfuerzo quedo en ti traspuesta, / Viendo que me costrñes que conceda / Lo quel paterno amor y razón veda; / Y assi no quiero agora detenerme / Ni con largos preambulos cansarte, / Sino con brevedad satisfazerte / Y a solucion de todo el caso darte. / Y digo: que primero vea la muerte / Quel alma del terreno cuerpo aparte, / Y al hondo infierno sea precipitada / Que yo a Liboso por muger sea dada. / FES. La palabra le di a Liboso en esto. / OLIM. Pues yo se la di Arcelo, qu' es mi cielo, / Y morire sin apartarme desto, / Aunque no quiera Arcelo y huya Arcelo. / FES. No sigas tan dañado presupuesto. / OLIM. Mientras viviere en este mortal velo / Seré de Arcelo como siempre é sido, / Muriendo en esta fe como é vivido. / FES. Esto á de ser, que cumple ser por fuerça / Y assi quiero que vengas en hazello. / OLIM. Bien podrás como padre hazerme fuerça, / Mas el alma no puede obedecello, / Qu' en el amor de Arcelo assi se esfuerça / Quanto a Liboso es justo aborrecello. / FES. Mi voluntad es esta, sea la tuya, / Y assi voy a quel caso se concluya. / OLIM. La vida podra ser que sea primero / Que llegar a esse extremo concluya, / Que no sufre la fe y amor sinzero / Que tengo Arcelo ser jamas movida; / Y si mi padre con diseño fiero / Me oprimiere, será mi triste vida / La que daré al azero riguroso / Antes que olvide Arcelo y vea a Liboso» (II, pp. 296-297).

¹³ El dios Immeneo proclama a la libertadora de Arcelo y a la protagonista, en realidad, de toda la pieza teatral: «El favor solo os lo dió / El cielo y vuestra querida, / A la qual deveys la vida / Pues ella os la restauró; / Y assi, como a esposa vuestra / Presidiendo yo, Immeneo, / Cumpliendo el justo desseo, / Junto a la vuestra su diestra» (II, pp. 355-356). De esta forma, concluye ensalzando la figura de la mujer—deleitando quizás a la cazuela—y el dramaturgo rompe una lanza a favor de la libertad de la hija a contraer matrimonio según su deseo.

¹⁴ Virginia subraya que la honestidad está no sólo en serlo: «Que bien sabes el cuydado / Con que guardo mi pureza» (II, p. 85); «Que no solo le aprovecha / Para conseguir corona / Ser onesta vna matrona, / Mas ser libre de sospecha» (II, p. 86).

sentido del honor, al margen de lo que podía convenir a la hija y en lugar de buscar una solución más feliz, opta por un final drástico¹⁵.

Más allá de pensar que en esta obra el dramaturgo propone un comportamiento a seguir, cabe suponer que se postula la condena del insano amor de un viejo poderoso que actúa de manera ilegítima, a la vez que se valora la extremada concepción del pudor y del honor de la dama. Pero se tiene en todo momento –y así lo avala la distante época en la que se sitúa la acción– la conciencia de que el autor, más que una propuesta de signo ético, ha pretendido recrear un motivo clásico que dejará una profunda huella en la literatura áurea¹⁶, a la vez que ha querido rendir su particular tributo al género trágico.

La protagonista de la *Comedia de la constancia de Arcelina*, lejos de ser víctima de un ataque de honestidad o de una agresión sexual, es la que se deja llevar de su loca pasión amorosa hasta el exagerado extremo de matar a su propia hermana que también estaba enamorada del mismo hombre¹⁷. La firmeza y constancia en su fe amorosa por Menalcio, acusado del crimen por el perjurio Fulcino, la lleva hasta el bosque con el fin de conseguir saber la suerte que correrá su amado. Al enterarse de que será ajusticiado, confiesa su culpabilidad¹⁸. El amor que siente por Menalcio es la fuerza que arrastró a Arcelina a matar a su hermana Crisea, pero también es la misma fuerza que le hace decir la verdad para salvar a su amado, quien, sin embargo, no está a la altura de las circunstancias, ya que se muestra indeciso al no elegir en su momento a una de las dos hermanas y, lejos de mostrarse caballeroso, pidió la muerte de Arcelina nada más enterarse de su culpabilidad, sin esperar a oírlo, por lo que será castigado con el destierro. El personaje que sí se sitúa en su papel de manera humana es el padre de Arcelina, quien, a pesar de conocer la culpabilidad de su hija, no quiere perderla como a Crisea,

¹⁵ «¡Yo dare exemplo a las futuras gentes / De mi, vengando el caso mio inhumano / En hombres, dioses, si ay alguno entre' ellos / Que sea culpado, y aun en todos ellos!» (p. 112); y, tras la injusta sentencia de Appio Claudio, Virgino actúa: «Y porque de Virgino no se ofenda / La gloria, dara vida a mi hazaña / Con quitarte la tuya ¡o hija amada! / Pues no seras muriendo deshonrada. / ¡Esta inocente sangre pida al cielo / Justicia, y la consagro con tu vida, / Pida vengança alla, pues en el suelo / Faltó justicia de quien fuesse oyda!» (p. 119).

¹⁶ Véase Leopoldo Augusto de Cueto, «La leyenda romana de Virginia en la literatura dramática moderna», *Revista de Ambos Mundos*, I, Madrid, 1853, pp. 365-379; Helmut Petriconi, «El tema de Virginia y Lucrecia», *Clavileño*, II, Madrid, 1951, pp. 1-5; y también E. S. Morby, «The influence of Senecan tragedy in the plays of Juan de la Cueva», *Studies in Philology*, XXXIV, 3, 1937, pp. 383-391. La aparición de esta temprana Virginia en la escena española tendrá un claro eco en el extremado concepto del honor que veremos, por ejemplo, en el teatro de Calderón.

¹⁷ «¡Ay como se fue mi gloria! / Tu Crisea lo causaste, / Y el alma al cuerpo apartaste / Y dexaste la memoria. / CRISEA. Arcelina, tu me sigues, / Dexáme gozar mi amor, / No me turbes con rigor. / (...) / ARCEL. ¡Enemiga mia, no hermana, / Ya te hare que con muerte / Me dexes gozar la suerte / De que te hazes tirana! / Y muere aqui por mi mano, / Qu' esto me satisfará» (II, pp. 19-20).

¹⁸ «¡Consiente mi firme amor / Que Menalcio muera assi / Por lo que yo cometi? / No, ni es justo a su valor. / ¿Qu' es lo que puedo hazer, / Desventurada, afligida, / Que quien le á de dar la vida / No á de ser sola muger? / Pues muger fue la ocasion / De su daño, muger sea / Quien remedio le provea / En tanta tribulacion. / Yo soy la que di la muerte / A mi hermana, yo seré / La que muera, pues maté, / Que me será dulce suerte. / Viva Menalcio, yo quiero / Morir por darle la vida, / Que siendo en esto perdida, / Gloria y alabança espero. / Veran que no ay inconstancia / En las mugeres qual dizen, / Y porque en esto se avisen / Dare exemplo de constancia» (II, pp. 59-60).

y se muestra partidario de la decisión del Gobernador, suscribiendo su tesis de estar ante una demostración de la constancia y fuerza del amor, asumida también —como subrayó Arcelina— por las mujeres¹⁹.

En la *Comedia del degollado* hallamos a una dama que reúne casi todos los rasgos positivos que han sido atribuidos a las mujeres de las anteriores piezas dramáticas: Celia es una mujer bella conforme al canon petrarquista; ama de forma honesta, firme y constante a su prometido Arnaldo. Como en casos anteriores, Celia tiene que enfrentarse a las perversas pretensiones sexuales del desleal Chichivalí, quien incluso intentó violarla, y a las sugerencias algo más refinadas del Príncipe moro, y siempre se mantiene firme y fuerte en la defensa de su honestidad hasta el extremo de estar dispuesta a asumir estoicamente la muerte con tal de mantener incólume su honra. Este espíritu de castidad y fidelidad amorosa —loado incluso por el Príncipe moro²⁰— es la causa que al final consigue que la dama y su amado queden en libertad y que el pérfido Chichivalí haya sufrido la muerte a manos del traicionado Arnaldo.

En el ámbito de las comedias de Cueva la mujer que, tal vez, resulta caracterizada de forma más positiva es Eliodora, cuya figura sale realzada sobre todo cuando se la compara con Leucino, galán con el que mantiene una acerba disputa a lo largo de la obra. Si este caballero es un rico hombre que todo el valor en esta vida lo reduce al poder del dinero, con el que cree poder comprar cuanto desea, incluido el amor de las mujeres²¹, y si se muestra deshonesto, depravado, ignorante, misógino y, para colmo, cobarde e infamador, Eliodora representa la encarnación de todos los valores opuestos. La dama es una noble doncella, muy bella, tan preocupada por su honor y castidad que declina toda invitación amorosa²²; se trata de una dama culta y preocupada por cuestiones que, quizás, hoy diríamos «feministas»²³. Lejos de ser un personaje pasivo en la

¹⁹ Véase R. F. Glenn, *Juan de la Cueva*, New York, Twayne Publishers, 1973, p. 96. El protagonismo que asumen las mujeres del teatro de Cueva las lleva a ser frecuentemente las principales defensoras de su honra y, por lo tanto, a conducir los hilos de sus actuaciones, recurriendo como Arcelina (disfrazada de diosa Pales) y Celia (disfrazada de paje) al uso del disfraz, convertido en un elemento importante en la técnica teatral de Cueva. (Sobre el empleo del disfraz en el teatro de Cueva estamos terminando un trabajo en la actualidad).

²⁰ Así dijo a Chichivalí: «Esso no pone temor / A mi firme y casto intento; / Que el morir por gloria sienta, / Por dexar vivo mi onor» (p. 255). Y el Príncipe moro alababa su actitud: «¡O constancia varonil, / Animo jamas movido, / Valor de muger no oydo, / Esfuerzo no feminiil» (p. 266).

²¹ «Los trophéos de amor quiero acordarte, / Pues sabes que no ay dama que rendida / No trayga a mi querer por mi dinero, / Y no por ser ilustre cavallero» (II, p. 420). Tercilo reprocha a Leucino su actitud y, además, le dice que no es verdad, pues muchas se le han resistido, como Eliodora: «¿Que razon ay, que assi generalmente / Ofendas por las malas a las buenas?» (II, p. 421).

²² «Estoy de tu pretensión, / Cavallero, tan corrida, / Que quisiera dar la vida / Por respuesta a tu razon; / Mas por no hazer notoria / Tu demanda y que se entienda / Cosa que mi honor ofenda, / Dexo de gozar tal gloria; / Porque quiero assegurarate / Que si amor te trae encendido, / Que es tiempo ocioso y perdido / Si piensas en mi emplearte; / Y assi, te ruego, si sientes / Que es honor o que es deshonra, / Que mires lo que es mi honra» (II, pp. 430-431).

²³ «Eli. ¿Qve me dizes Felicina / De los libros que leymos / Anoche, pues ambas fuymos / Mohinas de su doctrina? / (...) / ¿Notaste qual nos ponian / A las miseras mugeres? / VENUS. Con bien necios pareceres / Los Momos nos ofendian. ELI. Quise, assi tengas sosiego, / Hacellos ambos pedaços, / Y hechos muchos retaços, / Arrojallos en el fuego. / (...) / POR. ¿En que te ás entretenido / En su ausencia estos tres dias? / ELI. En cien mil melancolias / Con dos libros que é leido. / POR. ¿Tan grande letora eres? / ELI. Si, mas

obra, se muestra muy activa, y su preocupación por la honra y la castidad le permite no ceder ante el halago ni la violencia, y termina venciendo la infamia de Leucino. Otra disputa es la que se establece entre Eliodora y su padre: para él, que tiene un sentido rancio y egoísta del honor, su hija, al margen de lo que diga la justicia, y haciendo gala de una convicción claramente misógina, es culpable de todo y merecedora del castigo²⁴. Pero la intervención de los personajes mitológicos la salvan finalmente de sufrir el castigo. Así, la diosa Diana encarna el mismo espíritu «feminista» que nuestra dama y en su sentencia final la exculpa de todo castigo, que recae sobre el verdadero culpable, al tiempo que reprende a la justicia y proclama la castidad y honorabilidad de Eliodora²⁵.

4. Una vez que se ha visto, aunque de forma muy breve y rápida, los principales rasgos caracterológicos de los personajes femeninos, podría afirmarse que, en líneas generales, éstos son similares a los que encarnan los personajes masculinos²⁶, y que no difieren, en realidad, de las pautas trazadas por la caracterización de los personajes del teatro de su época e, incluso, de la etapa posterior.

Para concluir, tal vez convenga plantearse, con la cautela necesaria que nos impida caer en anacronismos, si, a través del tratamiento de los personajes femeninos que pueblan sus piezas teatrales, Juan de la Cueva ha elaborado un discurso profeminista. No resulta fácil responder en sentido afirmativo la hipótesis planteada, pero creemos que no sería erróneo sugerir que el dramaturgo sevillano nos ofrece en su obra teatral un planteamiento que proyecta una visión muy positiva de la mujer, independientemente de que tal imagen coincida con la que en nuestra época hoy podríamos calificar como feminista o profeminista (asunto que, por otra parte, nos alejaría sobremanera de nuestro actual planteamiento).

estos me an cansado / Porque todo su cuydado / Fue dezir mal de mugeres. / POR. Suplicote que me nombres / Los nombres de esos autores / Que ofenden vuestros loores. / ELI. Son dos celebrados hombres. / POR. ¿Que ay que celebrar en ellos / Si ofenden vuestra bondad? / Mas dime con brevedad / Quien son, para conocellos. / ELI. El uno es el arcipreste / Que dizen de Talavera. / POR. Nunca tal preste naciera / Si no dio mas fruto queeste. / ELI. El otro es el secretario / Christoval de Castillejo, / Hombre de sano consejo, / Aunque a mugeres contrario. / POR. ¡Quanto mejor le estuviera / Al reverendo arcipreste, / Que componer esta peste / Dotrinar a Talavera; / Y al secretario hazer / Su officio, pues del se precia, / Que con libertad tan necia / Las mugeres ofender! / ELI. Cierto que tienes razon, / Y en esso muestras quien eres, / Que dezir mal de mugeres, / Ni es saber ni es discrecion. / A la puerta oygo llamar; / Ve a responder, Felicina» (II, pp. 454-456).

²⁴ «Ella es digna de muerte y no Leucino, / Y assi mi hija sea castigada / Como rea, pues abrio el camino / Para este mal, y assi sea executada»; Ircano vuelve a teorizar y justificar la culpa de su hija con un argumento que hoy calificaríamos de «machista»: «Si ella a el la entrada no le diera / No la infamara el ni la gozara, / Y pues ella la puerta le dio ¡muera! / Y el quede libre, ques justicia clara / (...) / Essa ley mesma lo ampara, / Qu' el hombre puede entrar donde quisiere / O do le dan la entrada si pudiere» (II, p. 469).

²⁵ «Justo es que muera el hombre que á infamado / Muger o sea casada o sea donzella, / Biuda, onesta o de qualquier estado / Que sea, ora la sirva o huya della» (II, p. 481). «Anda, que bien merece essa excelencia / Y que la fama esparza por el mundo / El casto y claro nombre de Eliodora, / Cantandolo del Betis al Aurora» (II, p. 484).

²⁶ Véase mi trabajo «El personaje en el teatro de tema histórico de Juan de la Cueva», *Estudios Humanísticos. Filología*, 17 (1995), pp. 267-282.

En líneas generales, podemos decir que en la dramaturgia de Cueva prevalece una imagen óptima de la dama, quien, en el teatro de tema histórico (las matronas romanas o doña Urraca), encarna valores como el patriotismo, el catolicismo y la rebeldía contra el tirano; una serie de valores que, en la perspectiva de Cueva, no formaban parte de los hombres en exclusiva. En el teatro de asunto novelesco, y más concretamente de tema amoroso, se ha podido apreciar que la mujer aparece caracterizada de forma también muy positiva: si físicamente la mayoría de ellas se atiene al canon de la ideal belleza petrarquista (Celia o Aurelia), psicológica o espiritualmente todas manifiestan un amor puro de vocación matrimonial hacia su prometido, a quien guardan fidelidad y constancia amorosa (Celia, Aurelia, Olimpia), se muestran castas y honestas rechazando toda insana invitación sexual (Virginia, Eliodora), y llegando, si fuera necesario, hasta el sacrificio mortal que aceptan estoicamente (Virginia).

El planteamiento de los conflictos en estas obras de asunto amoroso nos confirma también un enfoque profeminista por parte del dramaturgo, pues tales conflictos se producen porque una tercera persona, que siempre es un hombre (psicópata, pervertido, en forma de ridículo «viejo verde» –como Liboso o el Tutor– o de joven desleal –Leotacio–, repulsivo y violento –Leucino y Chichivalf–), pretende inmiscuirse en la relación amorosa del galán y la dama con el exclusivo fin de conseguir el lascivo favor sexual, empleando siempre medios no sólo poco decorosos sino delictivos (la infamia, el secuestro o la violación). Como consecuencia de estas agresiones, suele ser la propia mujer la que actúa y se convierte en protagonista de su defensa, en solitario (Virginia) o con la ayuda de su amado (Celia), de fuerzas sobrenaturales (Eliodora, Olimpia), o de algún otro personaje (Aurelia), pero en ningún caso espera a ser ayudada para actuar.

Otro planteamiento que apoya la tesis profeminista del teatro de Cueva es la proclamación de la libertad de la dama para elegir marido de acuerdo con sus sentimientos y de forma independiente a la voluntad paterna, como hace Olimpia al persistir en su voluntad matrimonial con Arcelo, a pesar de la decisión del padre y de la infamia levantada contra su prometido²⁷.

La solución final que experimentan estos personajes también resulta elocuente, pues en ese desenlace se proyecta la lección doctrinal que el dramaturgo insufla a la obra y, por lo tanto, la función simbólica y el significado que él mismo ha otorgado a cada personaje. Así, en justa correspondencia con lo expuesto anteriormente, puede verse que las damas son recompensadas y premiadas por su actitud –incluida la propia Virginia, cuya muerte evitó su deshonor, supuso el castigo para el juez y, además, consiguió con su nombradía convertirse en ejemplo para la posteridad– (Olimpia consigue a Arcelo; Aurelia a Otavio; Celia a Arnaldo y Eliodora logra su fama eterna), justo todo lo contrario de lo experimentado por los personajes masculinos culpables de los conflictos (Fulcino, Appio Claudio, Liboso, Chichivalf y Leucino mueren; Menalcio es desterrado; el Tutor y Leotacio son burlados y ridiculizados; y el Príncipe moro recibe una lección).

²⁷ Juan de la Cueva es un claro antecedente en el planteamiento de la disputa que mantienen hija y padre acerca de la libertad matrimonial, que tanto dará que hablar en la comedia del Siglo de Oro; sobre esto, véase J. M^a. Díez Borque, *Sociología de la comedia española...*, ob. cit., pp. 86-96.

Pero donde el discurso profeminista de nuestro autor adquiere más importancia y coherencia —según hemos visto— es en la comedia de *El infamador*, donde se concreta una defensa teórica del papel de la mujer, cuya virtud y actividad no se limita sólo al hogar o a defender su honra, como se pone de manifiesto en el personaje de Eliodora, dama culta, gran lectora, sensibilizada con la problemática de la mujer y crítica contra toda la tradición misógina²⁸. Actitud que, lejos de ser ocasional y aislada, el dramaturgo consolida al presentar a la diosa Diana ratificando a Eliodora, proclamando no sólo su inocencia, sino su valor simbólico como mujer honesta y casta, y condenando a todos los hombres que no respetan a las mujeres y a la justicia que sostiene y apoya tal situación.

Estas ideas constituyen en esencia el discurso de Cueva sobre la mujer; un discurso que, si no podemos calificarlo con rotundidad de profeminista, sobre todo en aras de evitar posibles anacronismos, al menos resulta alentador en defensa de la mujer. Nuestro autor quizás no sea «feminista» como María de Zayas o Sor Juana Inés de la Cruz²⁹, pero desde luego su dramaturgia nos ofrece un terreno abonado para subrayar la igualdad teórica entre hombre y mujer³⁰, quien, en no pocas ocasiones, asume la salvaguarda de la honra, la ética, la patria, la rebeldía, la religión y la cultura, sacrosantos valores que siempre les estuvieron vedados y, que, por lo tanto, ponen de relieve la consistencia del personaje femenino y el profeminismo del teatro de Juan de la Cueva.

²⁸ Sobre la valoración de la actividad intelectual de la mujer en algunos escritores áureos, véase J.Mª. Díez Borque, «El feminismo de doña María de Zayas», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Actas del IIº Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.), Toulouse, 16-17 de Noviembre de 1978, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978, pp. 66-69.

²⁹ Véase J. Mª. Díez Borque, «El feminismo de doña María de Zayas», art. cit., pp. 61-83. (Cuando redactaba esta comunicación tuve noticia de la edición, que lamentablemente no he podido consultar, de R. Walthaus, *La mujer en la literatura hispánica de la edad media y el Siglo de Oro*, 1993).

³⁰ Quizás no resulte muy descabellado la extrapolación de las palabras de J.A. Maravall a propósito de Juan de la Cueva, a quien el célebre profesor sitúa más cerca de la sociedad renacentista del XVI que de la cerrada reacción señorial del XVII, y da por supuesta la igualdad en derecho referida al ser total de la persona, que tal vez podría aplicarse a la igualdad teórica entre hombre y mujer. Véase J.A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990², pp. 79-80.

LA ÉGLOGA DE PLÁCIDA Y VICTORIANO A TRAVÉS DE SUS EDICIONES

Françoise Maurizi
Université de Caen

La *Égloga de Plácida y Victoriano*, la obra teatral más larga y tardía de Juan del Encina, nos es conocida únicamente gracias a dos ediciones sueltas de publicación bastante posterior a su escritura y representación. Sólo nos ha llegado un ejemplar de cada una de estas ediciones sin colofón, o sea sin fecha ni indicación de lugar, como era de esperar. El más estudiado por la crítica se sitúa en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R.4888, y consta de 20 folios. Según Norton¹, la edición se imprimió en Burgos, hacia 1518-1520, y salió de las prensas de Alonso de Melgar. El ejemplar «menos hojeado» se puede consultar en la Bibliothèque de l' Arsenal en París, signatura 4°B4088. A este respecto, es de lamentar que ninguna de las ediciones modernas dé más precisiones, ni siquiera la signatura que silencian, lo cual dificulta las investigaciones. Cualesquiera que sean los motivos por los que no se habla de esta edición, a todas luces desconocida, es interesante notar ya que sobre el particular Norton tampoco dice nada.

El ejemplar forma parte de un volumen facticio bastante grueso que lleva por título el de la obra que ocupa los 72 primeros folios y el nombre de su autor, o sea: *Tragedia Policiana*, Luis Hurtado de Mendoza. Esta obra que forma parte de la «celestinesca» monopoliza la atención ocultando, pues, la existencia de las otras ediciones sueltas. Empieza luego nuestra égloga que consta de 24 folios. La siguen poesías de Lope Ortiz de Zúñiga, la *Comedia Grassandora*, de Juan de Sepúlveda, la *Tinelaria*, de Bartolomé de Torres Naharro, una égloga de Salazar de Bruno, y clausurando el volumen, otra suelta de Naharro, la *Calamita*.

¹ Norton, *A descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, pp. 119-120, n.302.

El paratexto de ambas ediciones –llamo paratexto: los grabados, títulos, argumentos, y didascalias– y su cotejo es tanto más interesante cuanto que resulta significativa.

Si consideramos las dos ediciones, es evidente que son los grabados los que primero llaman la atención. La edición de París presenta en el primer folio una viñeta grande de Plácida y Victoriano en un decorado entre urbano y campestre, así como el título de la égloga. La de Madrid, una viñeta también pero muy distinta y un título largo que anuncia una serie de novedades. Volveré más abajo sobre el particular. Del otro lado, en el verso, en ambas ediciones se da el argumento, que no difiere sino en cuanto a ortografía y tipografía, como era de esperar. Lo curioso e interesante es que en la edición de Madrid, en el folio aijvº, Melgar siente la necesidad de insertar otro grabado antes de que empiece el largo monólogo de Plácida. Dos grabados para una edición suelta, cuando las hay que no tienen ninguna, no deja de llamar la atención.

Reproduzco el argumento del conocidísimo ejemplar de Madrid:

Égloga nuevamente trobada por Juan del Enzina. En la qual se introduzen dos enamorados llamada ella Placida y el Vitoriano. Agora nuevamete emēdada y añadido vn argumento siquier introducciō de toda la obra en coplas: y más otras doze coplas q̄ faltauan en las otras que de antes eran impressas. con el Nunc dimittis trobado por el bachiller Fernādo de Yanguas.

Si analizamos este título, notamos que el impresor hace hincapié en los aspectos nuevos de su edición refiriéndose a unas ediciones anteriores carentes de estos elementos:

- un argumento en coplas que introduce la obra;
- otras doce coplas.

El problema es que de estas ediciones «que de antes eran impressas» no tenemos la menor huella. ¿Figuraba ya en ellas el *Nunc dimittis* de Yanguas? Ya que Melgar no encarece el hecho, es de suponer que no es una novedad y que sus coplas profanas eran ya conocidas².

Si seguimos examinando la suelta madrileña, vemos que en el verso del primer folio empieza el argumento de toda la obra que va extendiéndose hasta el folio aij, luego vienen los nombres de los *dramatis personae* y once estrofas enunciadas por el pastor Gil Cestero: es la introducción de la obra anunciada en el título. Una didascalia clausura la tirada introductoria: «Síguese la comedia: habla Plácida primero». Lo raro, como venía diciendo poco antes, estriba en dos puntos: primero, el grabado que se inserta aquí clausura el folio aij separándole nítidamente del folio aiiij, como si hubiera que apartar lo nuevo, lo añadido de lo antiguo, de lo ya impreso en las ediciones anteriores. Por otra parte, este grabado es a todas luces más moderno que el primero. Consta en realidad de cuatro viñetas de las que tres representan a Vitoriano, Suplicio y Plácida, el cuarto es un árbol en un suelo de flores y hierbas. Clausuran la égloga las coplas de Yanguas que empiezan en el folio 19 que corresponde con el numerado: «ciiij» (verso) después de «fin de las coplas».

² Véase C. Michaelis de Vasconcelos, «Nótulas sobre cantares e vilhancicos peninsulares e a respeito de Juan del Enzina», en *Revista de Filología española*, V, oct.-dic. 1918, Cuaderno 4º, p. 359.

Si consideramos el ejemplar de París, el título: «égloga de los dos enamorados Plácidia y Victoriano ahora nuevamente corregida y emendada» remite también, como la otra edición, a un «antes» que desconocemos. Después del argumento de toda la obra y de la enumeración de los interlocutores, empieza Plácidia su monólogo. La égloga termina en el folio 24 recto con la misma indicación que en el ejemplar de Madrid: «fin de las coplas».

El ejemplar de la Biblioteca de l' Arsenal parece ser, pues, una versión abreviada de la de Madrid por no tener ni la introducción en coplas ni el *Nunc dimittis*. Ya vimos que se presenta ella como «nuevamente corregida y emendada». Una conclusión rápida sería la siguiente: forma parte de las «que de antes eran impresas». Al detenerse más en el problema, nos damos cuenta de que es totalmente imposible y esto por varios motivos.

- 1º si faltan efectivamente en ella los versos del pastor Gil Cestero, figuran en cambio las «otras coplas», o sea las canciones que vienen a continuación de la égloga y cuya existencia confirman claramente ambas ediciones con la susodicha mención: «fin de las coplas».
- 2º se puede ir afirmando que aunque es una versión abreviada no por eso es «la más primitiva»³. En efecto hay que notar que la ortografía de esta suelta es más moderna que la edición de Melgar de 1518-1520. *Vitoriano* pasa a ser *Victoriano* y *Flugencia*, *Fulgencia*. Sin embargo, resulta copiada de una edición más antigua ya que en el mismo argumento en prosa es *Vitoriano* que por dos veces se imprime; descuido que no volverá a repetirse a continuación, siendo restablecida la «c».
- 3º en el mismo texto dramático se corrigen los errores de R.4888 y se restablece la rima cuando era errónea. Así por ejemplo, en el verso que corresponde con el 91 de la suelta madrileña: «pasión» en vez de «presión»; v.171: «encantamiento» por «encantatamiento»; v.338: «entera» por «enterra». Verdad es que en otras ocasiones la estrofa que rima en ABAABcCB queda incorrecta. Basta con citar el verso 808 que clausura la octava: «para quitar mill passiones» repitiendo el final del tercer verso con una rima en A.
- 4º y último punto: el grabado de esta edición olvidada por la crítica que, según parece, la desconoce, aparece en otras obras. Así es como se puede localizar en la edición de Toledo, de 1526, de *La hystoria de Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores, signatura Y² 820 y en la de la *Hystoria de la linda Magalona hija del rey de Napoles y del muy esforçado cauallero Pierres de la Provenza*, de 1526, también de Toledo, signatura Y² 819, ambas en la Biblioteca Nacional de París⁴. Por lo cual se puede inferir que esta edición suelta de Plácidia y Victoriano es posterior a la de Melgar y debió de imprimirse en la dicha ciudad hacia 1526.

³ Hipótesis formulada por M. A. Pérez Priego, *Encina, Teatro completo*, Cátedra, Letras Hispánicas, n° 339, 1991, p. 287 y también 33-34.

⁴ Al final de cada obra hay un colofón que reza así: «fue imprimido en la muy noble e imperial cibdad de Toledo: a doze dias del mes de octubre. de mill y quinientos y veynte y seys anos.» (Y² 820) Y «fue impresa esta hystoria dela linda Magalona y del noble y esforçado cauallero Pierres de Provença en la imperial cibdad de Toledo. A xvij dias de Deziembre Año de mill y quinientos y veynte y seys.» (Y² 819). En el estado actual de mis investigaciones sólo puedo conjeturar que fue Villaquirán quien imprimió los textos.

Pero consideremos de nuevo el título de la versión más larga, la del ejemplar de Madrid, R.4888: notamos algunas disonancias: ¿dónde están las «otras doze coplas que faltavan en las otras que de antes eran impresas»? Las composiciones que cierran la égloga son:

1. «qué cosa es amor»
2. un mote: «acordar me desacuerda»
3. «voluntad no fatigueys», canción
4. «no parezca desamor», canción
5. «la vida fuera perdelle», canción
6. «si por caso no moriere», canción
7. «bien se que me ha de acabar», canción
8. «quien estuuere en presencia»
9. «el triste que se partio», canción
10. «en dos peligros me veo», canción;

o sea diez poemas y no doce como lo venía anunciando el título, ¿error de impresión? ¿confusión entre diez y «doze»? Bien puede ser. Hay que considerar por otra parte que lo nuevo en 1518-1520 no lo es ya en la edición de la Biblioteca de l'Arsenal puesto que su impresor imprime las canciones sin poner de realce el particular, lo que sigue confirmando lo que decía más arriba. Es de lamentar otra vez más que las ediciones modernas no concuerdan en absoluto, como si desconocieran los originales. H. López Morales curiosamente termina la égloga con el mote⁵; R. Gimeno considera que por no ser los poemas de Encina (¿?) no hay que incluirlas⁶, A. M. Rambaldo toma la posición inversa y los publica así como las dos estrofas de Yanguas que introducen el *Nunc dimittis*⁷ sin publicar éste (¿?); y M. A. Pérez Priego no publica ni un poema⁸. La presencia de las coplas finales enseña, sin embargo, que existe sobre el particular una tradición textual que si no figuraba en las primeras ediciones no se pone luego en tela de juicio en una égloga que se presenta como lírica y con un acompañamiento musical que debía de ser importante. Las coplas si no figuran en el *Cancionero musical* de 1511 pueden ser encinianas o reelaboraciones y tendrían en adelante que ser publicadas.

De la existencia de ediciones anteriores con versiones distintas bien parece que no cabe duda. Aparentemente, las sueltas que nos llegaron reprodujeron un texto anterior pero no era exactamente el mismo. Es interesante observar cómo los textos encinianos se pueden ir ampliando aunque los criterios —cuando no son económicos— de los impresores nos quedan en parte desconocidos, por lo menos para el

⁵ *Églogas completas de Juan del Encina*, edición de H. López Morales, Las Américas Publishing Company, New York, 1963.

⁶ R. Gimeno, *Juan del Encina. Teatro (segunda producción dramática)*, Clásicos Alhambra, Madrid, 1977, p. 429.

⁷ A. M. Rambaldo, *Juan del Encina, Obras Completas*, tomo IV, Clásicos Castellanos, Madrid, 1983, nº 227, p. 189.

⁸ M. A. Pérez Priego, *Juan del Encina, Teatro completo...*, obra citada, p. 371 y p. 34, nota 35.

principio del siglo⁹. La versión primitiva, si cotejamos las dos sueltas que conocemos quitando lo que tienen en común, sería una égloga sin el prólogo del pastor Gil Cestero, que terminaría como había empezado, o sea con las palabras de Plácida pero antitéticas: el verso «soy contenta y muy de grado» oponiéndose al lamento de la apertura. El villancico que clausuraría la obra quedaría desconocido o se elegiría a última hora según las circunstancias de la representación de la obra y el público.

Si se acepta la idea de que fue efectivamente la *Égloga de Plácida y Victoriano* la que se representó el día de los Reyes de 1513 en Roma ante Jaime Serra, arzobispo de Arborea, cabe preguntarse cuál fue la versión que se dio a los espectadores el 6 de enero y tuvo tan poco éxito: ¿una versión breve, que desconocemos?; ¿la del Arsenal con sus coplas finales o la más larga, la que sale de las prensas de Melgar en Burgos unos 5 o 7 años más tarde? Entre el momento en que se escribe y/o representa una obra y el momento en que se imprime, sobre todo si hay varias ediciones sueltas, pueden correr muchos años. Basta con unos ejemplos relativos también a Encina. La égloga representada en 1497 ante el príncipe don Juan no sale en el *Cancionero* de 1501 ni en el de 1505. Hay que esperar a 1507 para que salga de las prensas de Hans Gysser y se incluya con las otras representaciones. Cromberger en 1515 edita en pliegos sueltos las églogas de Antruejo que se representaron en 1492 y ya formaban parte del *Cancionero* de 1496.

La alteración de los textos suele ser tanto mayor cuanto más tiempo ha pasado. Pero en caso de *Plácida y Victoriano* fue con toda verosimilitud un texto parecido al del ejemplar madrileño el que se presentó. En efecto precisa Stazio Gado: «perché la comedia fu recitada in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore, et per quanto dicono spagnoli non fu molto bella et pocho delieto al signor Federico». Ahora bien el único papel que puede desempeñar Encina en esta égloga no puede ser sino el del pastor Gil Cestero que introduce la obra. Recordemos de paso que Encina gusta de representar en persona sus obras utilizando la máscara pastoril (Égloga I, Églogas VII-VIII). El habla rústica aquí empleada no deja de evocar la primera égloga de Navidad de 1492 con una introducción del mismo estilo.

Sin embargo tenemos que notar –lo que no hizo nunca la crítica– que las coplas introductorias modifican el sentido de la obra. En efecto, ésta se da en el paratexto que constituyen el argumento y el título como «égloga», cualquiera que sea la edición. El pastor Encina al insertar sus coplas hace de la égloga una «comedia» (v.79); también al precisar que los personajes son «gente que sabrá muy bien/mostrarnos su fantasía» (v.23-24) revela para con su égloga una distancia que era inexistente en la versión breve de la edición del Arsenal, más conforme al estilo salmantino enciniano. La didascalía, otro

⁹ Véase F. Maurizi, Juan del Encina. *Les représentations du Cancionero de 1496 et les éditions théâtrales postérieures*, 1994 (inédito, 380 pp.), tomo I, capítulo II, pp. 57-153, y el Apéndice, pp. 326-380. También, F. Maurizi, «De la representación ante el príncipe don Juan a la égloga de Amor», (enero de 1996), *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, London, Queen Mary and Westfield College, editor: A. Deyermond (en preparación).

añadido más, insiste sobre el particular: «síguese la comedia: habla Plácida primero». Por fin los versos 81-83: «yo me quiero aquí quedar/que seremos dos pastores,/y con ellos razonar» insiste en la función nueva y ambigua de este «yo-narrador» que hace de prologuista al mismo tiempo que se presenta como testigo/mediador. Verdad es que los pastores de esta égloga quedan por primera vez en el teatro de Encina excluidos del amor porque no son más que... pastores. Las circunstancias de enunciación han cambiado. Volveré al final sobre el particular.

Otro punto nunca subrayado por la crítica —que yo sepa— se refiere otra vez más al paratexto. La riqueza ilustrativa de la edición suelta de Melgar sorprende, tanto más cuanto que los dos grabados insertos no datan de la misma época, siendo la segunda más moderna, como ya dije. El primer grabado del folio 1 es exactamente el mismo que el que utiliza Fadrique de Basilea, ¿en 1499?, para la *Comedia de Calisto y Melibea*, sólo cambian los nombres que se sustituyen por los de Plácida y Vitoriano. La edición de Melgar de 1518-1520 utiliza, pues, un grabado de hace veinte años. Lo notable también es que pone Vitoriano y no Victoriano, o sea la antigua ortografía. Ahora bien, gracias a los trabajos de Norton¹⁰, se sabe que Fadrique de Basilea empieza ya en 1485 a firmar sus ediciones y termina a fines de 1517 dejándole la sucesión a Alonso de Melgar, quien no es sino su yerno. La hipótesis que entonces se puede emitir sin correr mucho riesgo es que hubo una primera versión de la égloga, sin argumento introductorio en coplas y sin las canciones conclusivas, que corrió a cargo de Fadrique de Basilea, años antes. Alonso de Melgar no hace sino imprimir otra vez una nueva versión ampliada reutilizando parte del paratexto de la edición anterior como el grabado, modernizando el título e insertando unas viñetas nuevas. Conjeturo que la primera versión de *Plácida y Vitoriano* por Fadrique de Basilea no dista mucho en el tiempo de la *Comedia de Calisto y Melibea* aunque por supuesto es posterior. Tal suposición adelantaría mucho la fecha de composición de la égloga de la que piensa la crítica en general que se escribió para representarse en 1513, lo cual me parece del todo imposible si se considera los incasantes vaivenes de nuestro autor en aquel entonces (Málaga, Sevilla, Roma, Málaga).

En efecto los distintos indicios textuales, temáticos y biográficos refieren todos a una fecha que, en mi opinión, no puede ser anterior a 1503. La égloga enseña claras reminiscencias de la *Celestina*, no sólo con su título —aunque éste va al revés: «Calisto y Melibea» para la *Comedia*, «Plácida y Vitoriano» para la égloga— sino con la presencia de Flugencia y Eritea, y así debió de sentirlo Fadrique de Basilea al ilustrarla con el mismo grabado. De Encina sabemos que no pudo llegar a Italia antes de fines de 1499. La primera *Comedia*, sin paratexto alguno, salió en este mismo año. Encina debió de conocer la obra de Rojas ya en Roma, quizá por la edición de 1500 con los prolegómenos y las octavas de Proaza o por la de 1502 cuando ya es *Tragicomedia*. Por otra parte, el «eco» de Victoriano (versos 1320-1419), que figura también con sólo cuatro variantes en el *Cancionero general* de Valencia de 1511 bajo el título de «aquí comienza una obra de Juan del Encina llamada eco dirigida a la marquesa de Cotrón», fue con toda

¹⁰ Norton, *obra cit.*, p. 90.

verosimilitud escrito hacia 1501-1502. Es éste un poema de circunstancia que remite a un suceso histórico: la muerte del marqués de Cotrón después de cuatro años pasados en las cárceles de los turcos en Constantinopla. La venida a Roma de doña Leonor Centellas para pedir el rescate de su marido preso desde antes de 1499, la muerte de su hijo, no los relata también Encina en un *Romance* suyo del mismo *Cancionero* de Valencia¹¹.

La versión de la edición suelta de Melgar, la más larga de todas, ya que consta de 2575 versos para el texto teatral más los poemas (202 versos), mientras la del Arsenal consta de 2488 versos (más el mismo número de versos para los poemas)¹², es una versión a todas luces ampliada para una circunstancia festiva precisa. ¿La de su representación en el palacio del cardenal de Arborea en Roma? Bien puede ser: el paso de *égloga* a *comedia*, las numerosas canciones, la distancia del yo narrador –el pastor Gil Cestero-Encina– para con la «fantasía» que van a representar los *dramatis personae* y en la que va a tomar parte nos evoca el gusto italiano de la época por las obras teatrales largas y líricas. Que Encina haya modificado adaptándola a las circunstancias su *égloga* nos recuerda que el paradigma de representación ya no es la corte cerrada de los duques de Alba o del príncipe heredero. Tampoco es todavía el del teatro en su sentido más amplio. Lo interesante, en el caso de esta *égloga*, es que va evolucionando, conoce varias etapas de las que probablemente los pliegos sueltos de Melgar son las últimas. No cabe duda de que, en 1518-1520, la *égloga* se publica renovada con el visto bueno de Encina ya de vuelta de Italia y debió de ser el mismo el que proporcionó a Melgar la versión aumentada de *Plácida* y *Victoriano* cuando dista mucho de ser lo mismo para otras ediciones sueltas de obras suyas que se publicaron glosadas con versos apócrifos sin su beneplácito¹³.

Terminaré pidiendo, en este año en que se celebra el Vº Centenario del *Cancionero* de Encina, que se respeten las ediciones sueltas y se atenga tanto al contenido como al continente. Así es como lamentaré, otra vez más, la distorsión existente entre las ediciones antiguas y las ediciones modernas y hasta la desavenencia entre éstas. Un ejemplo: todas las ediciones modernas sin ninguna excepción notan que faltan tres versos en las ediciones sueltas para completar la estrofa que empieza con el verso 2523: «Deve ser qualche fantasma». Tanto H. López Morales como R. Gimeno, A. M. Rambaldo o M. A. Pérez Priego editan, por consiguiente, versos ficticios que numeran dejando versos en blanco o presentando sólo la rima, y eso de modo a veces erróneo, para que la copla de pie quebrado de 7 octosílabos y un tetrasílabo cuyo ritmo es pues 8888 8488 y la rima abaa bccb no resulte truncada. Pero es que ninguna de las dos ediciones sueltas presenta aquí una octavilla sino una quintilla que rima en abaab y tiene su pie quebrado en la mitad, o sea presenta la estructura 88 4 88. En cuanto a la estrofa, va claramente apartada de las otras. No hay ningún error u olvido de parte de los dos

¹¹ Para más detalles y una lectura sinóptica de ambos textos, véase F. Maurizi, *Juan del Encina. Les représentations...*, capítulo III, pp. 171-172.

¹² No cuento las coplas de Yanguas que empiezan después de la didascalía: «fin de las coplas».

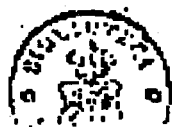
¹³ Véase F. Maurizi, *Juan del Encina...*, capítulos II y III.

impresores. Los versos forman un conjunto homogéneo y diré que Encina, el teórico, el autor del *Arte de poesía castellana*, introduce aquí adrede, a ciencia cierta, una ruptura rítmica como lo hizo en otras ocasiones. La quintilla: «Deve ser qualque fantasma/ o vos no habeys burlado/cata cata/vna muger que se mata/ puede a vida auer tornado» expresa la voluntad de poner de relieve el discurso del pastor deslindándole de las otras coplas. La égloga no es más que ficción, es «fantasía» como lo recordará el pastor Gil Cestero en las coplas introductorias más tardías de la edición de Melgar. Son los pastores que están aquí para «razonar» con los «peinados» pero que no entran en el juego del amor cortesano quienes lo recuerdan. Por eso no hay derecho a contar versos inexistentes y a numerar la égloga hasta el verso 2579 cuando así no es. Lo mismo diré, otra vez más, para las coplas de Encina que clausuran la égloga: en la medida en que figuran en ambas ediciones ¿por qué no se editan o sólo parte de ellas? y ¿según qué criterios?

Respecto al continente y en particular al paratexto, del que se destacan los grabados, merecen un examen detenido ya que su estudio, como lo acabamos de ver, puede resultar aclaratorio cuanto más si se le adjunta el cotejo con el paratexto de otras obras. Siempre el recurrir a la intertextualidad desemboca para las ediciones antiguas en descubrimientos que son de interés y originan novedades que nos pueden encaminar hacia la existencia de una primera edición o la posibilidad de fechar otra, todavía sin estudiar.



Egloga nueuamēte trobada por
 Juan d' l enzina. En la qual se intro-
 duzen dos enamorados llamada
 ella Plácida y el Victoriano. Aho-
 ra nueuamēte emēdada y añadido
 vn argumento siquier introduciō
 de toda la obra en coplas: y mas o-
 tras doze coplas q̄ faltauan en las
 otras que de antes erā impressas.
 con el Hunc d' m' itris trobado por
 el bachiller Fernādo de yanguas.





**Egloga de los dos enamora-
 dos Placida y Victoriano
 Agora nuevamente corregi-
 da y emendada.**



RECEPCIÓN DEL BARROCO HISPÁNICO EN LA POESÍA MEXICANA

Selena Millares
Universidad Autónoma de Madrid

Entre los poetas mexicanos del grupo *Contemporáneos*, la escritura obsesiva de muerte de José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, el sólido clasicismo de Jorge Cuesta o la gongorina celebración de los sentidos de Carlos Pellicer son algunas de las manifestaciones en que cristaliza una vocación barroquizante de cumbres señeras e íntimamente enlazadas, desde el magisterio de Juana de Asbaje, crisol de poéticas hispanas y cuna de modernidad, hasta la lectura personal de Octavio Paz, heredero fecundo de esa trama invisible y albacea de la mexicana insigne, con la cual reitera el viaje apasionante al que su poesía invita, y que recuerda al evocar a otro de sus seguidores en nuestro siglo, el neobarroco José Lezama Lima, en «Refutación de los espejos»:

Sí, tú eres la gran boa de la poesía de nuestra lengua que al enroscarse en sí misma se incendia
y al incendiarse asciende como el carro de llamas del profeta y al tocar el ombligo del cielo
se precipita como el joven Faetonte, el avión fulminado del *Sueño* de Sor Juana¹.

La neta tonalidad barroca en la obra de los *contemporáneos* se sitúa en la encrucijada de vías convergentes: de un lado, la adscripción a la poesía pura que Paul Valéry asediara con tanto acierto y que halla en Luis de Góngora a uno de sus maestros; de otro, ese neotradicionalismo que quiere atemperar la expansión vanguardista y su peligroso devaneo por los límites del signo, y que amplía la opción anterior con las poéti-

¹ Octavio Paz, *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 692.

cas de Francisco de Quevedo y Juana de Asbaje. Todo ello hace que, a pesar de los muchos detractores que condenan su alejamiento del canon dominante en la época, los *contemporáneos* formulen su originalidad en la tradición revisitada, que se traslada con éxito a la nueva escritura para acoger tanto el sueño de anábasis de Sor Juana como la meticulosa orfebrería del verso y el íntimo desgarró que en el barroco hispánico determina la vigilia de la muerte.

En el primer ámbito, la modernidad del *Primero sueño*, cuyo viaje espiritual se desplaza de los modelos –los *Sueños* de Quevedo o las *Soledades* de Góngora–, presenta el naufragio del alma y la frustración de sus ansias, que preludian en su genio las manifestaciones que en nuestro siglo inciden en ese *topos* del viaje inmóvil. Certero, Octavio Paz ha comentado al respecto que «el espacio que nos revela sor Juana [...] no es una superficie que recorren los cuerpos sino una abstracción que pensamos; no es el más allá celeste o infernal sino una realidad rebelde al concepto. El alma está sola, no frente a Dios sino a un espacio sin nombre y sin límite»², y recuerda cómo Alfonso Reyes vincula su obra con la de los surrealistas. En efecto, a través de sus versos se nos presenta al alma como nave astillada que fracasa en su osada aventura por la noche y el sueño, asimilada a los grandes mitos de la caída: Ícaro y Faetón. El espíritu barroco acentúa el dramatismo de las configuraciones que del mismo motivo hacen los *contemporáneos*, como queda patente en los versos de Xavier Villaurrutia:

El polvo asciende, lento.
Y de un cielo impasible,
cada vez más cercano y más compacto,
llueve ceniza³.

La inmersión en el agua de los sueños es la vía para acceder al enigma de lo trascendente y experimentar la travesía que conduzca a un más allá que imanta al poeta; el mar será el reino de esa ciudad sumergida que en tantas mitologías personales y colectivas vela el arcano de la muerte. Lo onírico y lo visionario se funden con el sabor barroco, en tanto que la conciencia conflictiva y torturada, «naufragio invisible», encuentra en la estatua el símbolo recurrente de la ansiada impasibilidad pétreo ante la invasión de la angustia. Es el mármol que ciñe el verso con su arquitectura sólida y perfecta, máscara del derrumbe; en términos de Alí Chumacero, «la angustia, la soledad, la noche, el silencio, las calles solitarias, los muros, las sombras, el sueño, todo ese mundo nervalesco asido a su pluma confirmaba la intensidad de su presencia en quien sabía que vivir es estar cumpliendo con la ineludible destrucción interior»⁴. Tras ese viaje vertical el alma prisionera dará con sus huesos en la tierra para reiterar el drama de Sísifo condenado; en esa travesía sonámbula, ni la poesía ni el amor van a lograr salvarla. Una «rosa de ceniza» sustituye el esplendor de la belleza, y tampoco el deseo puede cubrir la memoria, o el signo trágico de Eros:

² Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 471.

³ Xavier Villaurrutia, *Obras*, México, FCE, 1974, p. 62.

⁴ En Villaurrutia, 1974, p. xv.

Entonces sólo yo sé que la muerte
 es el hueco que dejas en el lecho
 (...) Y es el sudor que moja nuestros muslos
 que se abrazan y luchan y que, luego, se rinden⁵.

La afinidad con el motivo del viaje se delata en el grupo ya desde el título de la primera revista que los aúna, *Ulises*, que sugiere esa inquietud por la búsqueda de nuevos caminos ante un panorama nacional estancado en propuestas realistas y un nacionalismo a ultranza, de los que se desmarca la heterodoxia *contemporánea*. Desencantados frente a la degradación del impulso original de la revolución mexicana, se desplazan hacia un mundo de irrealidad y pesimismo para el que recuperan las vías de lo onírico y de la irracionalidad, también condicionantes, en el ámbito del sueño y de una sensualidad dolorosa, de la obra fundamental de Gilberto Owen, *Sindbad el Varado*, donde el motivo del viaje inmóvil se materializa en vuelo vertical investido de los emblemas del nihilismo barroco:

Y en el humo leerán las pausas sin sentido
 que yo no escribí nunca por gritarlas
 y subir en el grito a la espuma de sueño de la vida⁶.

De obsesiva perfección, iba a titularse inicialmente *El infierno perdido*, de clara filiación con Rimbaud. La frustración poética y amorosa se vislumbra en el oxímoron del viajero que da título a *Perseo vencido* –el libro que lo contiene– otro de los personajes que integran el panteón de mitos de la aventura fracasada de esta promoción, que se humilla en una plegaria a Medusa cuya arquitectura suntuosa no oculta las pulsiones más sinceras. La derrota de Perseo es imagen de la del hombre contemporáneo, vencido de antemano, y el contraste se extrema en *Sindbad*, símbolo de la aventura, anclado en la miseria de sus ideales rotos, en un «mar jubilado cielo, mar varado». Se trata también de la historia de una derrota amorosa, la certidumbre de la inutilidad con el desierto como símbolo, la existencia como campo yermo. Poema de naufragio («este río que no anda, y que me ahoga»), de pérdida, su protagonista es Ulises extraviado sin Ítaca posible y se asimila a Sísifo en el estéril intento de alcanzar su meta. La poesía se hace acto de humillación penitencial, y con el amor compone el doble ámbito del dolor y la frustración –«aún sangran mis labios de morder su cristal»– mientras hielo y arena son símbolo de ese desamor que inviste al poema de notas trágicas: «Y mi sed verdadera/ sin esperanza de llegar a Ítaca».

Entre esas voces adquiere particular relieve la de José Gorostiza, que con su obra central, *Muerte sin fin*, renueva la travesía de su precedente barroco y, al igual que el *Primero Sueño*, presenta al alma como nave quebrada que sucumbe en su conato de alcanzar el misterio inasible del ser. La inteligencia es «soledad en llamas», y el drama del lenguaje se convierte en tributo al silencio, a la nada, al tormento de la creación; el poeta es un ave de alas rotas atrapado en el lodo mientras contempla el «desplome de

⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁶ Gilberto Owen, *Obras*, México, FCE, 1979, p. 78.

ángeles caídos» de la lluvia. Poesía icárica, es el vértigo ante la caída en el vacío de la muerte, la condena del tiempo implacable; como en el modelo de Valéry, el mar es imagen de la muerte, mientras el sueño y el viaje son las vías de conocimiento y revelación que se oponen al «infierno alucinante» de la vida. *Muerte sin fin* llevaba inicialmente el título de *Muerte de fuego*, y al final de su trágico itinerario el poeta sólo encuentra «el horror de un pozo desecado/ que sostiene su mueca de agonía»⁷. En el mismo ámbito es relevante destacar que se debe a Gorostiza una de las más célebres formulaciones del motivo del viaje de anábasis: «la fuerza del espíritu humano que, inmóvil, crucificado en su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación»⁸. La desolación de las postrimerías será la gran protagonista de la obra cumbre de Gorostiza: desde la tiniebla del primer silencio hasta el engaño de la palabra, todo intenta velar la danza macabra que articula la existencia. Su visión de la rosa condenada determina una imaginería feísta, contaminada por el signo fatal que anula su esplendor, en tanto que un crepitar de muerte domina la naturaleza. Poeta del lenguaje insuficiente, cuenta entre sus modelos con Juana de Asbaje, Góngora y Valéry, que nutren su lamento por la continua frustración y desencanto del hombre en su lucha por dominar la sustancia y crear la poesía, que dura sólo un instante para desplomarse en una nueva muerte, como el oleaje marino.

El motivo barroco del engaño y el fingimiento halla un paralelo en los versos de Villaurrutia, con su vano intento de encubrir el advenimiento de la sombra final:

porque vida silencio piel y boca
y soledad recuerdo cielo y humo
nada son sino sombras de palabras
que nos salen al paso de la noche⁹.

La violencia de los tropos y la frecuencia del oxímoron —desde el título de su obra cumbre, *Nostalgia de la muerte*— instituyen a la poesía como única realidad en el sueño de la existencia, determinado por el cruento avance de otro de los grandes motivos barrocos, el reloj implacable, en versos de latencias quevedescas:

La aguja del instantero
recorrerá su cuadrante
todo cabrá en un instante
del espacio verdadero
(...) de modo que el tiempo cierto
prolongará nuestro abrazo
y será posible, acaso,
vivir después de haber muerto¹⁰.

Sueño o vacío son los fantasmas que amenazan esta escritura sombría, con su ver-

⁷ José Gorostiza, *Poesía*, México, FCE, 1964, p. 135.

⁸ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁹ Xavier Villaurrutia, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 52.

¹⁰ *Ibid.*, p. 72.

sión más intelectualizada y afín al barroco en los versos de Jorge Cuesta, de asombrosa perfección formal y una pureza que no puede esconder la secreta melancolía por la erosión del tiempo:

Hora que fue, feliz, aún incompleta,
de mí no tiene ya, para ser mía,
sino los ojos que la ven vacía,
despojada de mí, sorda y secreta¹¹.

El poeta —«el que ocultamente se retrasa/ y se subtrae a lo que se devora», «el residuo estéril de su brasa»¹²— se sumerge en la plenitud barroca cubriendo tanto el virtuosismo de los grandes maestros como el dolor visceral que devora sus versos. La abstracción pura proscribió de su obra los acentos personales, y su clasicismo y conceptualismo se plasman en sonetos cercanos a los modos creadores de Juana de Asbaje, así como en las estancias de su composición más celebrada, *Canto a un dios mineral*, poema del tiempo en la más clara línea de la poesía pura:

Oh, eternidad, la muerte es la medida,
compás y azar de cada frágil vida,
la numera la Parca.
Y alcanzan tus muros las dispersas horas,
que distantes o próximas, sonoras
allí graban su marca¹³.

Gran admirador y discípulo del grupo, Octavio Paz, desde parámetros distantes, incidirá una vez más en ese camino trazado desde su genealogía poética, para reconocer abiertamente entre sus raíces al barroco español, el romanticismo y el surrealismo. Góngora y la generación del 27, en la antología de Gerardo Diego, figuran en su parnaso personal, pero quizá sea Quevedo la presencia que más se evidencia en sus escritos. Al maestro español remiten muchas de sus formulaciones de la temporalidad —«hoy es ayer y es siempre y es deshora»; «arde el tiempo fantasma/ arde el ayer, el hoy se quema y el mañana»¹⁴— o del agua ígnea de un Eros agónico —«eres la llama de agua/ la gota diáfana del fuego»; «en la nieve se quema tu rosa»¹⁵— y lo hace protagonista de uno de sus epígrafes: «Nada me desengaña/ el mundo me ha hechizado»¹⁶. Su poética se funde con la del antecedente en singular simbiosis: «El sueño de la muerte te sueña por mi carne/ mas en tu carne sueña mi carne su retorno»¹⁷. También a *Libertad bajo palabra* pertenece el soneto plenamente barroco «Pequeño monumento», de referencia indispensable en la clave que nos ocupa:

¹¹ José Gorostiza/Xavier Villaurrutia/ Jorge Cuesta/ Gilberto Owen y Salvador Novo, «Contemporáneos», *Poesías*, Málaga, Anaya & Mario Muchnick, 1992, p. 148.

¹² *Ibid.*, p. 149.

¹³ *Ibid.*, pp. 166-167.

¹⁴ Paz, 1990, p. 45, 85.

¹⁵ *Ibid.*, p. 456, 465.

¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷ *Ibid.*, p. 35.

Fluye el tiempo inmortal y en su latido
sólo palpita estéril insistencia,
sorda avidez de nada, indiferencia,
pulso de arena, azogue sin sentido.

Resuelto al fin en fechas lo vivido
veo, ya edad, el sueño y la inocencia,
puñado de aridez en mi conciencia,
sílabas que disperso sin ruido.

Vuelvo el rostro: no soy sino la estela
de mí mismo, la ausencia que desierto,
el eco del silencio de mi grito.

Mirada que al mirarse se congela,
haz de reflejos, simulacro incierto:
al penetrar en mí me deshabeto¹⁸.

Pero será un libro de 1960, *Homenaje y profanaciones*, el más intenso testimonio de esa filiación que hace de Quevedo una presencia constante en toda su trayectoria. A partir de la cita inaugural del soneto «Amor constante más allá de la muerte» —el homenaje del título— se suceden las tres *profanaciones*, «Aspiración», «Espiración» y «Lauda», que el propio autor justifica en minuciosa autoexégesis. La primera profanación es un acto de afirmación que reelabora — fiel a esa modernidad tan antigua del palimpsesto— los temas petrarquistas de Quevedo, memoria, amor e inmortalidad del alma:

Cuerpo de un Dios que fue cuerpo abrasado,
Dios que fue cuerpo y fue cuerpo endiosado
y es hoy tan sólo memoria
de un cuerpo desatado de otro cuerpo:
tu cuerpo es la memoria de mis huesos¹⁹.

La espiración continúa el juego dialéctico con la consecuente negación, y la versión paródica disgrega el signo desde coordenadas que se acercan a la vanguardia, pero finalmente la «Lauda» se ocupará de restituir la palabra venerada a su espacio justo. En ella la muerte no se niega: se reinterpreta como exaltación de la vida, en la veta del optimismo trágico que define la escritura de Paz. La afirmación erótica triunfa sobre la historia y la muerte:

Ojos medulas sombras blanco día
ansias afán lisonjas horas cuerpos
memoria todo Dios ardieron todos
polvo de los sentidos sin sentido
ceniza lo sentido y el sentido²⁰.

Las huellas sucesivas de los maestros barrocos testimonian una clara deuda para la cual la indagación en el mexicano *laberinto de la soledad* aportará definitivas respuestas.

¹⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹⁹ *Ibid.*, p. 341.

²⁰ *Ibid.*, p. 344.

HACIA LA PRIMERA EDICIÓN DEL *LAZARILLO*

Jaime Moll

Universidad Complutense de Madrid

En marzo de 1987, en la VIII Academia Literaria Renacentista, celebrada en la Universidad de Salamanca, expusimos nuestro análisis bibliográfico de las ediciones de 1554 del *Lazarillo*, estableciendo la hipótesis de que las tres ediciones del citado año podían derivar de una única edición anterior, con lo que se simplificaba el ya simplificado último estema generalmente aceptado¹. El hallazgo de una nueva edición de 1554 creemos que viene a confirmar nuestra propuesta, manteniendo la causa señalada, aunque el motivo haya variado: dijimos entonces que el compondor de Burgos no había contado bien el original, que era en 4º –formato no aceptado por Francisco Rico para la primera edición²– o que presentaba variación en las ilustraciones. El motivo que avala la edición de Medina del Campo es que existió una edición anterior en 8º, pero con un mayor número de páginas que las conocidas hasta hace poco.

Analicemos las ediciones de las que conocemos ejemplar, único en el caso de las tres españolas³. Estas tres son en 8º y letra gótica, precisando dos en su colofón el día en que se terminaron. La de fecha más antigua es la realizada por el librero alcalaíno

¹ Véanse las ediciones del *Lazarillo* de Alberto Blecua, Madrid, Castalia, 1974; y Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1987. Para el análisis de las variantes es imprescindible el estudio de José Caso González, que precede a su edición, Madrid, Real Academia Española, 1967.

² *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988, pp.113-151.

³ Para las ediciones de Burgos y Alcalá hemos utilizado el facsímil preparado por Antonio Pérez Gómez, Cieza, 1959; para la edición de Medina del Campo, reproducciones facilitadas por la directora de la Biblioteca Pública Bartolomé José Gallardo, de Badajoz, y por Francisco Rico, a quienes agradecemos su generosidad. Posteriormente a la redacción de esta comunicación, la Junta de Extremadura ha publicado un facsímil de la edición de Medina del Campo, 1554.

Atanasio de Salcedo, terminada el 26 de febrero. En la portada se proclama «Nuevamente impressa, corregida, y de nuevo añadida en esta segunda impression». No se trata de un reclamo, como sucede muchas veces, pues su texto presenta varios pasajes añadidos, que fundidos representan casi unas siete páginas y media, mientras que el texto original ocupa unas 82 páginas y media. Las páginas son de 28 líneas, excepto C8r, que tiene 27, consecuencia de un error de cuenta, como el anómalo blanco de C6r, entre el final del segundo tratado y el epígrafe del tercero. Esta edición no presenta xilografías en el texto; sólo en la portada dos grabados representan a Lázaro y al ciego. Tiene seis cuadernos, el último con dos hojas en blanco. El verso de la portada está en blanco.

De la edición de Burgos, de Juan de Junta, sólo conocemos el año de impresión. Las páginas son de 25 líneas y el texto —con xilografías— ocupa 93 páginas. Presenta xilografías en los inicios de los tratados tercero, cuarto, quinto, sexto y séptimo. En la portada figuran los grabados de Lazarillo, el buldero y un castillo. Tiene también seis cuadernos, el último con una hoja en blanco.

También de la edición de Amberes, obra de Martín Nucio, sólo conocemos el año. El privilegio para Flandes, concedido a Martín Nucio para cinco años, también carece de fecha. Su atipicidad de formato —en 12°—, tipo y grado de la letterería, que es breviario redondo, no permiten compararla tipográficamente con las ediciones españolas. No tiene grabados.

Finalmente, señalamos la nueva edición hallada en Barcarrota. Fue terminada en Medina del Campo, por los hermanos Mateo y Francisco del Canto, el primero de marzo. Está formada por ocho cuadernos, con la última hoja y el verso de la portada en blanco. En el primer cuaderno las páginas tienen 23 líneas, mientras que en los siete restantes son de 22. Si descartamos el colofón, el texto ocupa 124 páginas y media. Tiene xilografías en los tratados tercero, quinto, sexto y séptimo.

Ni cronológicamente ni en el ajuste de las páginas se puede determinar una relación de dependencia entre las tres ediciones españolas, que son las que vamos a considerar a continuación, reteniendo de la antuerpiense sólo su texto en los casos necesarios.

Las diferencias en extensión gráfica que ofrece el mismo texto, en edición del mismo formato, vienen producidas por cuatro factores: tamaño de las lettererías usadas, anchura de la caja, número de líneas por página e ilustraciones. El cuerpo de la letterería usada en Alcalá es más pequeño que el de la edición de Medina, y éste algo más pequeño que el de Burgos. Más influencia tiene el número de líneas por página, que van desde las 22 de Medina a las 28 de Alcalá, con 25 en Burgos. En lo que se refiere a la anchura de la caja, Medina ofrece la más reducida y Burgos la más ancha. Como ya se ha señalado, Medina y Burgos tienen xilografías en los inicios de algunos tratados, aunque en disposición distinta. Todo este conjunto de factores hace que varíe el número de páginas del texto, que, sin tener en cuenta las adiciones de Alcalá, es el siguiente: 124 ½ Medina, 93 Burgos y 82 ½ Alcalá.

¿Qué conclusión se deduce de lo anterior? La edición de Medina del Campo es en su estructura la más cercana a la primera edición. El proceso que habitualmente se sigue en las reediciones es reducir el número de pliegos, con lo que se abarata su

precio. Por lo tanto, no es creíble que Medina hubiese hecho una reedición aumentando la extensión del libro. O copió a página y renglón el original impreso que tenía el componedor en su divisorio, en caso de ser ya en 8°, o redujo algo su extensión, aunque menos que las ediciones de Burgos y Alcalá. No podemos por ahora afirmar que Medina sea una mera copia de la primera edición, en lo que a su estructura y extensión se refiere, pero sí que ésta se le acerca más que las otras dos ediciones. Por otra parte, ello nos obliga a analizar el proceso de composición que forzosamente siguieron Burgos y Alcalá y pudo también seguir Medina, si no reprodujo a plana y renglón la primera edición.

«No es posible que siempre aya tanta copia de letra en las fundiciones, que sea suficiente para poderse componer sin contar», nos dice Alonso Víctor de Paredes en su *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores*⁴. Es una práctica común en toda Europa en la época de la imprenta manual. Para imprimir un pliego se necesitan dos formas. En los libros en 8°, como es el caso del *Lazarillo*, cada forma contiene los moldes de ocho páginas, no seguidas, sino dispuesto su orden y situación para que después de doblado el pliego tres veces se ofrezca un texto seguido. Si se componen en primer lugar las páginas correspondientes a una forma, es preciso calcular y marcar en el original lo que ocuparán las que serán compuestas posteriormente. Es una fase previa a la composición, que ha de realizarse tanto si el original es manuscrito como impreso, excepto en la reedición de impresos a plana y renglón. Transcribamos una nueva cita de Paredes: «Como no son ángeles los que cuentan, es fuerza que una o otra vez salga la cuenta larga o corta; y aviendo de remediarse la larga con tildes y la corta con espacios (si ya no se valen de otros medios feos y no permitidos, que no los especifico porque se olviden si es posible) queda lo impreso con notable fealdad». El componedor va marcando en el original las páginas que ha ido contando, marcas que puede ir, si es necesario, reajustando a medida que compone. Burgos y Alcalá forzosamente hubieron de contar el original. Medina del Campo probablemente también lo hizo, pues, repetimos, no podemos por ahora afirmar que sea copia a plana y renglón de la primera edición.

En el proceso de composición, el componedor lee unas palabras del texto, las retiene en la memoria y las reproduce a base de tipos que busca en los correspondientes cajetines de la caja que tiene enfrente. Es el mismo proceso del copista, por lo que se producirán los mismos tipos de alteración textual que encontramos en la transmisión manuscrita, más los debidos al nuevo medio de escritura: equivocarse de cajetín, con lo que el tipo que se coge no es el adecuado, hallarse un tipo en otro cajetín, efecto de una mala distribución, colocar un tipo invertido, son los principales casos. A las alteraciones textuales producidas por estas causas, que explican la mayoría de las que encontramos en el *Lazarillo*, debemos añadir las producidas por los «medios feos y no permitidos» que Paredes prefiere no contar: supresión de algunas palabras no demasiado esenciales o la adición de otras. Además, hay páginas con pocas abreviaturas y espaciado más amplio, mientras en otras el texto está lleno de abreviaturas y amazacotado, soluciones ortodoxas para los casos de errores de cuentas.

⁴ Edición de Jaime Moll, Madrid, El Crotalón, 1984, f. 35v.

En los libros en octavo, se compone primero la forma externa y, mientras ésta se está imprimiendo, se compone la forma interna. Calculada la parte del original que equivaldrá a una página del nuevo impreso, se van marcando en el mismo los correspondientes inicios. A continuación se pasa al proceso de composición de las páginas correspondientes a la primera forma del cuaderno que se imprimirá. La secuencia es la siguiente:

compuesto 1r, se pasa a la marca de 2v, y se compone esta página y la 3r; buscando las marcas correspondientes, se componen los siguientes pares de páginas: 4v y 5r, 6v y 7r, terminando con la composición de 8v. Por lo tanto, cuando el componedor compone las páginas de la forma interna: 1v, 2r, 3v, 4r, 5v, 6r, 7v y 8r, ya se encuentra forzado a dar cabida al correspondiente texto en un espacio limitado.

Un somero análisis de la edición de Alcalá nos da el uso de tres soluciones distintas al encontrarse el componedor con más espacio que texto. Deja un blanco atípico en el folio 22r (signatura C 6r), elimina una línea en el folio 24r (C 8r) e introduce cinco palabras en el folio 12 r (B 4r), que no se encuentran en ninguna de las otras tres ediciones. En los tres casos se trata de páginas de la forma interna, compuestas cuando ya se estaba imprimiendo la forma externa, por lo que no se podía tomar texto de las páginas siguientes.

Damos a continuación las palabras añadidas en B 4r y, en líneas paralelas, el texto de las otras ediciones:

A, f. XIIIr (B4r): porque el vna vez te engendro, mas el vino mil
 M, b 7v-8r: porque el vna vez te engendro mas el vino mil
 B, B 3v-4r: porque el vna vez te engendro mas el vino mil
 C, f. 13v (B 1v): porque el vna vez te engendro mas el vino mil

vezes te ha dado la vida
 te ha dado la vida
 te ha dado la vida
 te ha dado la vida

deuia tener spiritu de *gran* prophesia
 deuia tener spiritu de prophesia
 deuia tener spiritu de prophesia
 deuia tener espiritu de prophesia

aunque *muy* bien se lo pague
 aunque bien se lo pague
 aunque bien se lo pague
 aunque bien se lo pague

determine de todo en todo *de* dexalle
 determine de todo en todo dexalle
 determine de todo en todo dexalle
 determine de todo en todo dexalle

y lo tenía *tanto* en voluntad,
 y lo tenía en voluntad
 y lo tenía en voluntad
 y lo tenía en voluntad

Dos claros casos semejantes –sin haber realizado un análisis exhaustivo– encontramos en la edición de Burgos, en los folios signatura A 6r y D 4r, páginas que pertenecen también a la forma interna del correspondiente pliego:

B, A 6r: y su candado y *su* llaue. Y al meter de *todas* las cosas /
 M, a 8r: y su candado y llaue, y al meter de las cosas ,
 A, f. 6r: y su candado y llaue, y al meter de las cosas
 C, f. 7v-8r: y su candado y llaue, y al meter de las cosas ,

y sacallas: era con *tan gran* vigilancia, y *tanto* por contadero /
 y sacallas: era con tanta vigilancia, y tan por contadero ,
 y sacallas era con tanta vigilancia, y tan por contadero ,
 y sacarlas, era con tanta vigilancia, y tan por contadero ,

que no bastara *hombre en* todo el mundo hazerle menos vna migaja:
 que no bastara todo el mundo hazerle menos vna migaja:
 que no bastara todo el mundo a hazerle menos vna migaja,
 que no bastara todo el mundo hazerle menos vna migaja,

B, D 4r : y aun agora por *muy* bien almorzado
 M, e 5v-6r : y aunque agora por bien almorzado
 A, f. 26v-27r: y aunque agora por bien almorzado
 C, f. 29v-30r: y aunque agora por bien almorzado

ayer todo el día *sin comer* / con aquel mendrugo
 ayer todo el día con aquel mendrugo
 ayer todo el día con aquel mendrugo
 ayer todo el día con aquel mendrugo

vn día y *vna* noche
 vn día y noche
 vn día y noche
 vn día y noche

Ansi estaua yo a la puerta / mirando y considerando estas cosas
 Ansi estaua yo a la puerta , mirando y considerando estas cosas
 Ansi estaua yo a la puerta , mirando y considerando estas cosas
 Assi estaua yo a la puerta , mirando y considerando estas cosas

y *otras muchas* / hasta que el señor mi amo traspuso la larga y
 hasta que el señor mi amo traspuso la larga y
 hasta que el señor mi amo traspuso la larga y
 hasta que el señor mi amo traspuso la larga y

angosta calle. <i>Y como lo vi trasponer</i> torneme a entrar en casa /	
angosta calle.	Torneme a entrar en casa :
angosta calle.	Torneme a entrar en casa ,
angosta calle.	Torneme a entrar en casa ,

El hallazgo de Barcarrota nos demuestra la existencia de una edición anterior con un número mayor de pliegos que Burgos y Alcalá, por lo que éstas —y quizás también Medina— tuvieron forzosamente que contar el original. Indudablemente, no es obligado pensar que ambos componedores recurrieron a «medios feos y no permitidos» (aunque no se trataba de una obra que exigiese un cuidado extremo del texto, como, por ejemplo, los libros litúrgicos, ni el autor estaba vigilante de que no se alterase su obra), pero vistos los casos señalados, podemos afirmar que hicieron uso de los mismos. A las alteraciones textuales que pueden asimilarse a una transformación producida entre el proceso de lectura y la composición de lo leído, hemos de añadir las debidas a las malas soluciones a los errores de cuenta del original. Si eliminamos en la edición de Burgos los casos producidos por los señalados errores de cuenta, o sea, alteraciones del texto propias, que no pudo copiarlas de edición anterior, no hay apoyo para la hipótesis de su diferenciación de las ediciones de Alcalá y Amberes, ni por tanto considerarlas basadas en un original distinto. Además, el texto de Medina lo confirma, al coincidir en unos casos con Burgos y en otros con Alcalá y Amberes. Veamos algunos ejemplos:

B, B 6v: *dezia yo passo* entre mi
 M, c 3r: *dezia yo passo* entre mi
 A, B 6v: *dezia yo* entre mi
 C, B 4r: *dezia yo passo* entre mi

B, B 6v : en la concha caya ... luego me quitaua la *corneta*
 M, c 3v : en la concha caya ... luego me quitaua la *corneta*
 A, B 6v : en la concha caya ... luego me quitaua la *concha*
 C, B 4r y v: en la concha caya ... luego me quitaua la *concheta*

B, C 3r: y auiendo *en el dia pensando* lo que auia de hazer
 M, d 1v: y auiendo *en el dia pensando* lo que auia de fazer
 A, C 2v: y abiendo *pensado* lo que auia de hazer
 C, B 8v: y auiendo *en el dia pensado* lo que auia de hazer

B, E 2v: no herrauades en *no* quitarselo primero
 M, f 6v: no errauades en *no* quitarselo primero
 A, D 8v: no errauades en quitarselo primero
 C, C 12r: no errauades en quitarselo primero

B, E 4r: y *las mas y las mas* ciertas
 M, f 8r: y *las mas y las mas* ciertas
 A, E 1v: y *lo mas,* *mas* cierto
 C, D 1v: y *las* *mas* ciertas

- B, D 1r: dissimulando lo mejor que pude . Señor
 M, e 2r: dissimulando lo mejor que pude *le dixé*. Señor:
 A, C 8r: dissimulando lo mejor que puede *le dixé*. Señor
 C, C 2v: dissimulando lo mejor que pude *le dixé*. Señor,
- B, D 2v: pena tenga vuestra merced que se passar vna noche
 M, e 3v: pena tenga V. M. que *bien* se passar vna noche
 A, D 1v: pena tenga V. M. que *bien* se passar vna noche
 C, C 4r: pena tenga.V. M. que *bien* se passar vna noche
- B, D 4v: quanto *estaua* caliente del estomago
 M, e 6v quanto caliente del estomago
 A, D 3r: quanto caliente del estomago
 C, C 6r: quanto caliente del estomago
- B, E 5v: auia sido muchas y *infinitas* vezes:
 M, g 2v: hauia sido muchas vezes,
 A, E 3r: auia sido muchas vezes,
 C, D 3r: auia sido muchas vezes
- B, F 7r : Mira si soys amigo no me digays cosa
 M, h 7r : Mira si soys *mi* amigo no me digays cosa
 A, F 6r : Mira si soys *mi* amigo no me digays cosa
 C, D 12r: Mira si soys *mi* amigo no me digays cosa

Creemos, en vista de ello, que es posible concluir que las cuatro ediciones conservadas de 1554 dependen de una misma edición anterior. Desaparece por lo tanto del estema propuesto la supuesta edición Y. Las cuatro ediciones conservadas derivan de X, que si era en 8º tenía por lo menos los mismos cuadernos que Medina. Y consideramos que el texto que nos ofrece la edición de Medina del Campo es, en su conjunto, más fiel al de la primera edición del *Lazarillo*. Ello no invalida la posible existencia de más de una edición anterior a las conocidas, aunque sin diferencias textuales significativas.

Y una conclusión metodológica: en la transmisión impresa, los datos de la crítica textual deben siempre interpretarse teniendo en cuenta los resultados que ofrece el análisis bibliográfico.

LA RETÓRICA DE LOS CELOS EN *LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA*

Michel Moner

Université de Toulouse-Le-Mirail (Toulouse II)

La temática de los celos se manifiesta desde el principio en el *Persiles* donde aflora, por primera vez, bajo la forma de una breve digresión del narrador a raíz de la metamorfosis de Periandro, que recién acaba de disfrazarse de mujer y cuya belleza deslumbra a todos los circunstantes:

Los del navío quedaron admirados; Taurisa atónita; el príncipe confuso; el cual, a no pensar que era hermano de Auristela, el considerar que era varón, le traspasara el alma la dura lanza de los celos, cuya punta se atreve a entrar por las del más agudo diamante: quiero decir que los celos rompen toda seguridad y recato, aunque dél se armen los pechos enamorados¹. (I,2; ed.cit., p.60)

Por supuesto, se trata de una imagen más bien trillada, pero lo cierto es que esta primera referencia a los celos, que el mismo Avallé-Arce considera como «el primer acorde de lo que constituirá a lo largo de la novela un majestuoso tema» (*ibid.*, nota nº 21) se aviene muy bien con la tópica de este primer libro del *Persiles*, en todo punto conforme a lo que el lector estaba esperando de este tipo de literatura; comienzo *in medias res*, aventuras exóticas, muertes, venganzas, raptos, disfraces, tormentas, naufragios, y por supuesto: amores y celos. Pero como siempre en Cervantes la expectativa del lector no deja de ser defraudada. Conforme avanzamos en el relato, podemos comprobar que el *Persiles* no es tan convencional como se ha dicho, ni tan respetuosos de la tópica genérica.

¹En este trabajo utilizamos la edición de J.B. Avallé-Arce, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed., introd. y notas por, Madrid, Castalia, 1970.

La reticencia como rechazo de la tópica.

Al empezar el segundo libro, o sea después de una larga serie de veintitrés capítulos, nos tropezamos con este curioso preámbulo:

Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de los celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción, que lo es, se quita por proloija, y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso [...] (II,1;ed.cit.,p.159)

Desde luego, los lectores del *Quijote* no van a quedar sorprendidos por esta repentina desmultiplicación de los niveles narrativos, pero sí probablemente el lector aficionado a este tipo de novela, que llamamos «bizantina», en la medida en que dicho preámbulo rompe por completo con los códigos genéricos que se vienen usando y acatando, al parecer, desde el principio, o sea, a lo largo de todo el primer libro.

Además del proceso de descodificación que implica la irrupción de una nueva instancia narradora (el traductor) a estas alturas del relato, la ruptura con la tópica genérica se hace patente con esa enmienda tan peculiar que constituye la supresión en el texto de una digresión considerada como superflua y ociosa. Bien es verdad que esta concepción «unificadora» del relato igual se podría considerar como un acatamiento a la preceptiva aristotélica. Pero resulta que una de las características del género bizantino consiste precisamente en introducir digresiones en el relato, según se puede comprobar en los grandes relatos canónicos de Caritón, Aquiles Tatiús o Heliodoro. La novela griega ha sido muy influida, en efecto, por la llamada «paradoxografía», género literario fundado en la recopilación de curiosidades, que apareció en la época helenística y sobrevivió hasta la Edad Media². Y sabido es que es ella la que sirve de pauta a la novela de Cervantes. De ahí que resulte inesperado, en el *Persiles*, el rechazo de la digresión que se notifica al lector en el preámbulo del segundo libro. Cuanto más que en este caso el narrador se niega a explayarse en el análisis de unos sentimientos (los celos), cuando precisamente es otra característica de la novela griega el escudriñar los afectos del alma y del corazón y dar cuenta con todos los pormenores de las emociones de los protagonistas y de sus repercusiones físicas o fisiológicas: palidez, temblores, lágrimas, desmayos, etc.³. Ahora bien, no faltan ejemplos en el *Persiles* de semejantes reticencias.

En el tercer libro, se les aconseja a los protagonistas visitar cierta academia, llamada «Academia de los Entronados de Milán», cuyos miembros se proponen nada menos que tratar de resolver la ardua cuestión de saber si puede haber amor sin celos. Por

² Véase Massimo Fusillo, *Naissance du roman* (trad. par M. Abriououx), Paris, Ed. du Seuil, 1989, p. 117, nota 99.

³ Es también observación de Massimo Fusillo (*op. cit.* p. 67-68) y por supuesto tampoco faltan digresiones de este tipo en el *Persiles*. Véase, por ejemplo, el preámbulo del capítulo V, en el segundo libro, que viene precisamente dedicado a los efectos de los celos sobre Periandro (ed. cit., p. 177-178).

supuesto el lector está esperando que Auristela y Periandro echen su cuarto a espadas y participen en el debate, por ser ambos tan peritos e instruidos en estas materias. Pero no lo hacen. De hecho, toman pretexto de las prisas del viaje para pasarse de largo. De modo que tan sólo nos quedamos con este comentario sibilino de Periandro: «si el deseo que nos lleva a acabar presto nuestro camino no lo estobara, quizá mostrara yo hoy en la academia que puede haber amor sin celos, pero no sin temores.» (III, 19; ed. cit., p. 401-402). No se puede ser mas parco.

Hay por lo menos otro ejemplo, en los capítulos anteriores, en el que el texto también sorprende por su laconismo. Los peregrinos están viajando por Cataluña y al salir de una villa, se topan con una moza que les desafía con un acertijo:

Y al salir de Villareal, hermosa y amenísima villa, de través, de entre una espesura de arboles, les salió en encuentro una zagala o pastora valenciana, vestida a lo del campo, limpia como el sol, y hermosa como él y como la luna, la cual, en su graciosa lengua, sin hablarles alguna palabra primero, y sin hacerles ceremonias de comedimiento alguno, dijo:

– ¿Señores, pedirlos he o darlos he?

A lo que respondió Periandro:

– Hermosa zagala, si son celos, ni los pidas, ni los des, porque si los pides, menoscabas tu estimación, y si los das, tu crédito y si es que el que te ama tiene entendimiento, conociendo tu valor, te estimará y querrá bien, y si no le tiene, ¿para qué quieres que te quiera?

– Bien has dicho, respondió la villana.

Y diciendo adiós, volvió las espaldas y se entró en la espesura de los árboles, dejándolos admirados con su pregunta, con su presteza y con su hermosura.

(III, 12; ed. cit., p. 360)

Tanta reticencia y laconismo resultan poco menos que paradójicos: por un lado se rechaza el *excursus* en tanto que estereotipo, pero por otro lado, se le sigue mencionando en el texto como paréntesis virtual, o sea como un texto alternativo al que se han substituido en definitiva unas consideraciones metatextuales sobre lo que «se ha dejado de escribir». Ni que decir tiene, por lo tanto, que no se trata de una mera supresión destinada a aligerar el relato. Cuanto más que el *Persiles* está cuajado por otra parte de dilaciones o interrupciones, y por supuesto de digresiones o paréntesis de tipo enciclopédico tan característicos del género⁴. En realidad antes que de una supresión, se trata de una cuidadosa deconstrucción de la tópica genérica. Nada sorprendente, dicho sea de paso, bajo la pluma de un autor de quien ya sabemos que nunca se mostró muy inclinado a seguir «la corriente del uso». Cervantes a todas luces, tenía clara conciencia de que estaba manejando materiales tópicos, anejos al género. De ahí que les aplicara un tratamiento específico: el humor, la ironía, la imitación paródica o el escamoteo. Sólo que tratándose de estas consideraciones, más o menos trilladas, en torno a la temática de los celos, encontró por lo visto una forma original de conservarlas y hasta de integrarlas en la trama narrativa.

⁴ Véase, por ejemplo, la descripción del ave «barnaclas» (I, 12; ed. cit. p. 110).

La ficcionalización como integración de la tópica.

Sustituir un discurso o una argumentación por un relato no constituye ninguna novedad. La literatura medieval, desde el *Calila*, hasta *La Celestina*, está llena de secuencias en las que el relato (por supuesto ejemplar) sustituye el argumento en el debate o la controversia. Sólo que en este caso, los dos registros de la *sententia* y del *exemplum* ocupan sus respectivos espacios, por supuesto bien delimitados en el texto por formulillas y otras claves verbales de apertura y de clausura. La novedad en Cervantes consiste en narrativizar los materiales discursivos mediante un doble proceso de metaforización y de ficcionalización. Valga como ejemplo de este procedimiento el episodio en el que Auristela se ve acometida, por decirlo así, por un ataque de celos, al oír el relato del príncipe Arnaldo en el que se pondera la belleza de Sinforosa y su inclinación por Periandro (I, 23).

El capítulo se abre, al estilo «juglaresco», por una apóstrofe del narrador:

¡Oh poderosa fuerza de los celos! ¡Oh enfermedad que te pegas al alma de tal manera que sólo te despegas con la vida! ¡Oh hermosísima Auristela! ¡Detente: no te precipites a dar lugar en tu imaginación a esta rabiosa dolencia! Pero ¿quién podrá tener a raya los sentimientos, que suelen ser tan ligeros y sutiles, que como no tienen cuerpo, pasan las murallas, traspasan los pechos y ven lo más escondido de las almas? (I, 23; ed. cit., p. 155)

Ahora bien, mientras Auristela da parte de su congoja a su compañera, Transila, y en el momento en que Arnaldo, capitán del navío, está a punto de intervenir en la conversación, ocurre algo inesperado:

Estas razones escuchaba atentísimamente el capitán del navío, y no sabía qué conclusión sacar dellas. Sólo paró en decir, pero no dijo nada, porque en un instante y en un momentáneo punto le arrebató la palabra de la boca un viento que se levantó tan súbito y tan recio, que le hizo poner en pie, sin responder a Auristela, y dando voces a los marineros que amainasen las velas y las templasen y asegurasen.

Acudió toda la gente a la faena; comenzó la nave a volar en popa, con mar tendido y largo por donde el viento quiso llevarla. (*ibid.* p. 155-156)

Por supuesto, el lector está esperando escenas de congoja y tribulaciones y hasta puede legítimamente contemplar la perspectiva de un naufragio. Pero no ocurre nada de eso y la tempestad desaparece sin mayores consecuencias, tan repentinamente como había aparecido:

Amansó en tanto el viento, sin haber dado lugar a que los marineros temiesen, ni los pasajeros se alborotasen.

Volvió el capitán a verlos y a proseguir su historia, por haber quedado cuidadoso del sobresalto que Auristela tomó oyendo el nombre de Periandro. (*ibid.* p. 157)

Pero si no pasó nada ¿a qué viene esta tormenta? Bien es verdad que introduce una interrupción en el relato de Arnaldo, lo cual permite a Auristela, Transila y Mauricio (padre de Transila) proseguir la conversación lejos de los indiscretos oídos del capitán. Pero tampoco era necesario para esto armar una tempestad puesto que no falta-

rían pretextos o estratagemas de mayor rendimiento narrativo. Cuanto más que en este caso resulta muy poco verosímil que se prosiga la conversación sobre los celos de Auristela cuando la nave está en peligro de hundirse. En cambio, desde otra perspectiva, puede resultar muy sugestivo que esta «tormenta» surja en el momento preciso en que Auristela esta experimentando un gran trastorno interior, provocado precisamente por los celos. Es muy frecuente en efecto que estos se representen metafóricamente bajo la forma de una tormenta o de cualquier manifestación violenta de los elementos. De modo que es lícito preguntarse si esta tormenta «inútil», que no hace más que levantarse y amainar sin mayores consecuencias, no vendría a ser en definitiva una mera representación, o sea una forma narrativizada, de la tormenta interior que está sacudiendo a Auristela. Lo cierto es que desde el punto de vista diegético la secuencia de la tormenta no tiene rendimiento alguno, si bien se puede considerar como un anticipo de otra tormenta que se produce a continuación y acaba por provocar el naufragio del barco. En cambio, la mención de este contratiempo meteorológico en la línea del relato tiene mayor relevancia si se pone en relación con la borrasca sentimental que está padeciendo la protagonista. No sólo se trataría en este caso de un traslado del sentido figurado al sentido propio, sino que permitiría el escamoteo de una digresión tópica. Es interesante observar, al respecto, que a pocas páginas de distancia, el texto nos ofrece un caso simétrico de traslado del sentido propio al sentido figurado: «Parece que el volcar de la nave volcó o por mejor decir turbó el juicio del autor desta historia porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría.» (II, 2; ed. cit., p. 162).

De modo que se confirma en el mismo texto la posibilidad de un juego metafórico entre la alteración de los elementos y la turbación del juicio, lo que refuerza la hipótesis de que la secuencia de la tormenta bien puede ser una forma de representar la violencia de la reacción de Auristela. Además, el mismo título del capítulo (I, 23) apunta claramente a este trastorno emocional y hace caso omiso de la tormenta: «De lo que sucedió a la celosa Auristela cuando supo que su hermano Periandro era el que había ganado el premio del certamen». Lo que parece acreditar la idea de que la turbación de la protagonista y la «tormenta» no son sino un solo y mismo accidente. Sabido es, por otra parte, que Cervantes, como dramaturgo, se jactó de «representar los pensamientos escondidos». No sería de extrañar por lo tanto que la tormenta del *Persiles* fuera otra forma de representarlos (aunque en este caso, se trata de sentimientos antes que de «pensamientos») en un texto narrativo.

Lo cierto es que la metaforización no sería en todo caso la única forma de dar cuenta de la turbación o del sobresalto de los personajes. En otra ocasión, los protagonistas dejan transparentar sus sentimientos incurriendo en disparates verbales que contrastan con la buena opinión que se tiene por otra parte de su discreción y cordura. Así es cómo Auristela, llena de turbación, llega a declarar (a su amiga Costanza), que ya no sabe si Periandro es o no es su hermano: «No sé hermana –dijo Auristela– lo que me he dicho, ni sé si Periandro es mi hermano o si no...» (IV, 11; ed. cit., p. 461). Curiosa confesión que deja a los demás perplejos, pero que no es sino una forma de representación verbal del trastorno de los sentimientos que es objeto de especial atención en este

capítulo⁵. En otra ocasión podemos comprobar que Periandro es tan vulnerable como Auristela a la manifestación de los celos, ya que es incapaz de contestar correctamente a las preguntas del criado del duque de Nemurs acerca de su «hermana»:

[...] Decidme, por vida vuestra, señor, si es casada esta peregrina, cómo se llama y qué padres la engendraron.

A lo que temblando, respondió Periandro:

– Su nombre es Auristela, su viaje a Roma, *sus padres nunca ella los ha dicho*; y de que sea libre os aseguro, porque lo sé sin duda alguna; pero hay otra cosa en ella: que es tan libre y tan señora de su voluntad que no la rendirá a ningún príncipe de la tierra, porque dice que la tiene rendida al que lo es del cielo. Y para enteraros en que sepáis ser verdad todo lo que os he dicho, *sabed que yo soy su hermano* y el que sabe lo escondido de sus pensamientos; así que no servirá de nada el retratalla, sino de alborotar el ánimo de vuestro señor, si acaso quisiese atropellar por el inconveniente de la bajeza de mis padres.

(III, 14; ed. cit., p. 370)

Como bien se echa de ver (aunque no parece haber llamado la atención de los comentaristas), estamos al borde del disparate. Sólo que el narrador no lo subraya para nada y deja que el lector se entere o no de la contradicción: ¿cómo es posible, en efecto, que Periandro no llegue a declarar la identidad de los padres de Auristela si se presenta luego como su propio hermano y hasta menciona «la bajeza de mis padres»?

Bien parece que se puede descartar aquí la hipótesis del «descuido» de Cervantes, tantas veces aludido siempre que se trata de dar cuenta de las innumerables incoherencias que conllevan sus relatos: el que se enreda, en este diálogo, es el propio Periandro. Igual que Auristela en el ejemplo citado más arriba. En ambos casos, se trata al parecer del mismo procedimiento dentro de un dispositivo enunciativo, a base de elipsis, paralipsis, reticencias, enigmas, e incoherencias, que no son sino otras tantas manifestaciones de lo que cabe llamar la retórica de los celos en *el Persiles*.

La idea que se transparenta, si es que hay que sacar una moraleja de todo esto, es que en este recorrido de los amantes, en forma de aprendizaje, el control de las emociones y de las pulsiones del corazón corre parejo con el dominio de la palabra. Y el que el propio narrador llegue también a perder los estribos en alguna ocasión, no es sino una forma muy cervantina de recordar que la trayectoria de los protagonistas algo tiene que ver al fin y al cabo con la de la pluma sobre el papel.

⁵El capítulo empieza por una metáfora que no es sino una forma de representar la turbación de Periandro, al enterarse de la intención proyectada de Auristela de retirarse a un convento:

«Las aguas en estrecho vaso encerradas, mientras más priesa se dan a salir, más despacio se derraman, porque las primeras impelidas de las segundas se detienen y unas a otras se niegan el paso, hasta que hace camino la corriente, y se desagua».

Lo mismo acontece en las razones que concibe el entendimiento de un lastimado amante, que acudiendo tal vez todas juntas a la lengua, las unas a las otras impiden, y no sabe el discurso con cuáles se dé primero a entender su imaginación; y así muchas veces callando, dice más de lo que querría.

Mostróse esto en la poca cortesía que hizo Periandro a los que entraron a ver a Auristela, el cual lleno de discursos, preñado de conceptos, colmado de imaginaciones, desdeñado y desengañado, se salió del aposento de Auristela, sin saber, ni querer, ni poder responder palabra alguna a las muchas que ella le había dicho». (IV, 11; ed. cit., p. 460-461).

Cf. el preámbulo al capítulo 2 del libro II citado más arriba.

TRASLUZ DE UNA HISTORIA CERVANTINA, LA DE LISANDRO Y LEONIDA (*GALATEA*, LIBRO I)

Juan Montero Delgado
Universidad de Sevilla

Adentrarse por las páginas de *La Galatea* permite sorprender a un Cervantes de treinta y pico años, pero todavía escritor primerizo, en plena faena de asimilación de los modelos narrativos vigentes. Por lo que hace a la primera historia intercalada del libro, la de Lisandro y Leonida, hay general consenso crítico en considerarla un ensayo narrativo emparentado con el tipo de *novella* trágica popularizado por Bandello. La mera consideración del argumento basta para corroborar semejante apreciación.

Lisandro, pastor aldeano de noble y rica alcurnia, ama a Leonida y aspira a casarse con ella. Sus deseos se ven dificultados por las disputas de poder que enfrentan a sus familias respectivas. Pese a ello, consigue comunicarse con su amada gracias a la mediación de Silvia, amiga de Leonida. En torno a Silvia giran otros dos personajes, Carino, pariente suyo, y Crisalbo, hermano de Leonida, que corteja a la joven (sin que Lisandro lo sepa). Una tupida red de amenazadores resentimientos va tejiéndose. Crisalbo, aparte de estar enfrentado a Lisandro por las banderías familiares, lo odia porque cree que Silvia está enamorada de él; Carino, a su vez, había sido vencido y maltratado por Crisalbo en cierta lucha tenida durante una fiesta aldeana; finalmente, Carino se había visto contrariado por un hermano de Lisandro en unos amores pasados. La tormenta anunciada estalla cuando Lisandro y Leonida preparan una fuga nocturna a casa de unos parientes del primero con idea de desposarse y hacer valer sus pretensiones ante las respectivas familias. Ingenuamente, Silvia comunica el plan a Carino, quien concibe una doble traición; por un lado, se ofrece a llevar a Leonida hasta donde la esperará Lisandro; por otro, hace creer a Crisalbo que los fugados serán Lisandro y Silvia; por último, pide a otro pastor, Libeo, que lo sustituya en la escapada nocturna. Resultado:

Crisalbo con otros cuatro compañeros tienden una celada en el camino y asesinan a Libeo y Leonida, creyendo que son Silvia y Lisandro; entre tanto, Carino ha sido testigo secreto de los hechos. Poco después comparece en el lugar del crimen Lisandro, que, agitado por el presagio trágico de un sueño, ha salido al encuentro de Leonida, y llega justo a tiempo para oír de sus labios agonizantes un resumen de lo sucedido. Al poco, es Crisalbo quien vuelve al sitio para comprobar la verdadera identidad de su víctima. Antes de que pueda defenderse, Lisandro lo deja malherido, lo arrastra hasta donde está su hermana y, poniendo en su mano el mismo puñal con el que Crisalbo la había agredido, remata al asesino. El baño de sangre culmina seis meses más tarde, cuando Lisandro —tras seguir la pista de Carino— lo encuentra en las riberas del Tajo y le da muerte ante la mirada estupefacta de Elicio y Erastro. Esa misma noche, a la luz de la luna, Lisandro cuenta a Elicio la terrible historia.

Pese al inequívoco aire de *novella* italiana, en su variante de narración trágica y aun truculenta, que tiene el episodio, no ha sido posible, sin embargo, atribuirle de manera definitiva una fuente específica. El prof. López Estrada sugirió en su día la posibilidad de que Cervantes estuviese imitando, aunque de manera poco precisa, la *novella* II, 9 de Bandello, cuyo tema hizo universalmente famoso W. Shakespeare en *Romeo y Julieta*¹. Lo cierto es, en efecto, que las diferencias entre las dos narraciones son notorias, mientras que las similitudes resultan excesivamente genéricas, pues se reducen a los amores con final trágico entre dos jóvenes cuyas familias son rivales. Más recientemente, Ellen M. Anderson ha propuesto como fuente principal del episodio cervantino el de Sagastes y Disteo en los libros siete y ocho de la *Segunda Diana*, la de Alonso Pérez². Pese a las coincidencias que ambos relatos presentan inicialmente en algunos aspectos de su trama (amores con trasfondo de banderías ciudadanas: Disteo ama a Dardanea, hermana de Sagastes, rival político del primero), de nuevo las diferencias son tan notables (para empezar: no hay final trágico) que resulta obligado seguir indagando sobre el tema. Indagación que, a la vista de lo expuesto, debe hacerse conforme a la siguiente premisa: que si no ha sido posible hasta hoy proponer con toda certeza un modelo específico para la historia es porque Cervantes, tras servirse de él como acicate o referente inicial, lo habría sometido a una profunda reelaboración.

Seguramente esto último explica que no se haya reparado hasta la fecha en que la solución al problema planteado estaba en una obra tan próxima a *La Galatea* como *La Diana* de Montemayor. Ocasión que ni pintada para recordar que, aunque parezca sorprendente, el camino que lleva desde la primera novela pastoril a la cervantina es senda poco frecuentada hasta ahora por los estudiosos, pese a que su trazado y existencia son conocidos desde hace años: «...la *Diana* —sentenció Juan Bautista Avalle-Arce—

¹ Vid. Francisco López Estrada, *La «Galatea» de Cervantes. Estudio crítico*, La Laguna de Tenerife, 1948, pp. 106-108 («Bandello y la trágica novela de Lisandro y Leónida»); y más recientemente, Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y M^a. Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995, p. 35. Como se sabe, el mismo tema había sido tratado, antes de Bandello, por Masuccio Salernitano (*Novellino*, XXXIII) y por Luigi da Porto (*Istoria... di due nobili amanti, con la loro pietosa morte...*).

² Ellen M. Anderson, *Role-Playing and Role-Change as Means of Self-Discovery in Selected Works of Cervantes*. Dissertation University of Toronto, 1986, I, pp. 87-90 (accesible en microfichas).

se coloca inequívocamente en una línea de desarrollo interno de la novela española que, pasando por la *Galatea*, culmina y remata en el *Quijote*³. En esta perspectiva crítica me propongo situarme ahora para mostrar hasta qué punto el episodio de Lisandro y Leonida (precisamente el que pasa por ser el más antipastoril de *La Galatea*) se entiende mejor si se lee a la luz –algo nocturna, *et pour cause*– de la historia de Belisa y Arsileo en *La Diana*.

Esta historia (cuya lectura basta por sí sola para desterrar el manido y ya cargante tópico según el cual *La Diana* es obra carente del todo o casi de pulso narrativo) tiene la peculiaridad de estar contada en dos tiempos. En el libro III, Belisa –repárese: a la luz de la luna– relata a un grupo de ninfas y pastores el trágico desenlace de sus amores aldeanos con Arsileo. Una noche en que el joven hablaba con ella desde un moral de su huerta, acertó a pasar por allí Arsenio, padre de Arsileo y también enamorado de Belisa. Enfurecido por los celos, Arsenio fue a buscar una ballesta con la que mató al pretendiente. Al descubrir que era su propio hijo se dio muerte a sí mismo con la espada que llevaba. Esta versión de los hechos sufre un vuelco espectacular en el libro V, cuando, seis meses después –qué casualidad– el propio Arsileo, *redivivo*, cuenta que todo había sido un engaño urdido por el nigromante Alfeo, el cual quiso de esta manera vengarse del despecho que sentía por un anterior rechazo de Belisa a sus pretensiones amorosas. Salta a la vista que, en comparación con la historia cervantina, la de Montemayor presenta una trama menos compleja y que la solución final –si bien eficaz en su funcionalidad narrativa– denota buena dosis de ingenuidad o inverosimilitud. No obstante, una lectura más atenta permite apreciar con nitidez que la historia de Belisa y Arsileo contiene *in nuce* la de Lisandro y Leonida.

Si, por un momento, se deja a un lado el aparatoso recurso de Montemayor a la *tropelía* nigromántica, resulta que una y otra historia cuentan unos amores aldeanos cuyos protagonistas son los vástagos de familias hidalgas y acomodadas. Los amores terminan en tragedia por la intervención de un traidor (en *La Diana*, un amante despechado, Alfeo; en *La Galatea*, un resentido, Carino), el cual induce a un enamorado celoso (Arsenio en *La Diana*, Crisalbo en *La Galatea*) a cometer, sin saberlo, un parricidio (Arsenio mata a su hijo Arsileo, Crisalbo a su hermana Leonida). Cuando el parricida se da o está a punto de darse cuenta de lo que ha hecho, sucede una nueva muerte (suicidio de Arsenio y asesinato de Crisalbo a manos de Lisandro). Como se ve, ambos episodios coinciden en lo esencial de su trama, aunque Cervantes, más cuidadoso, añade una muerte más, la de Carino, para no dejar sin castigo al traidor. Cabría añadir otra coincidencia todavía, la tipificación del amante superviviente y narrador de lo sucedido (Belisa en *La Diana*, Lisandro en *La Galatea*) como alguien atormentado por la conciencia de culpabilidad.

³ *La novela pastoril española*, 2ª. ed. corregida y aumentada, Madrid, Istmo, 1974, p. 95. En la misma línea, recientes editores de *La Galatea* han subrayado que Cervantes inicia su carrera de novelista «...tras los pasos concretos de la *Diana* de Montemayor, de manera excesivamente clara, más aún, casi ostentosa.» (Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey, Madrid, Alianza, 1996, p. VI); las citas de *La Galatea* se harán por esta edición.

Para ir a la raíz del interés que pudo sentir Cervantes por este episodio de *La Diana* habrá que empezar por recordar el contexto material y moral en que se desencadena la tragedia. Todo ocurre, conviene subrayarlo, en una idílica y próspera aldea de la raya portuguesa, cuyas gentes destacan por su laboriosidad. Arsenio es un hombre ya maduro, viudo y adornado de sensatez (se sabe, por ejemplo, que ha enviado a su hijo a estudiar a la Universidad de Salamanca). El buen sentido ha dejado, sin embargo, de asistirle al enamorarse de Belisa. Su error más grave consiste en valerse de las habilidades poéticas y musicales de su propio hijo —sin que éste repare en ello— para atraer a la pastora, dando pie así a que la joven se enamore de Arsileo, aunque sin dejar de sentir aprecio por el padre. La inexperta Belisa, conocida en la aldea por su resistencia a Cupido, se siente ahora halagada por el amor del hombre maduro, y a la vez se las ingenia para enamorar al hijo de aquél —se trata de una variación sobre la llamada *leyenda de Fedra*⁴. Error sobre error: de haber clarificado sus propios sentimientos y haber explicado la situación al menos a uno de sus amadores, es de creer que Arsenio habría renunciado a sus aspiraciones en beneficio de su hijo y la tragedia se habría evitado. Para colmo de males, todos viven descuidados de Alfeo, conocido en el pueblo por sus tratos diabólicos. En suma, puede decirse que, pese a ciertas fallas narrativas (por ejemplo, de Alfeo los lectores no tienen noticia hasta el libro V), Montemayor planteó con bastante buen criterio una historia que le permitiese mostrar cómo un encadenamiento de errores y resentimientos causados por el amor podían, mediando la fatalidad, hacer germinar la tragedia en un ambiente reconocible como próximo y caracterizado por una normalidad apacible y hasta razonable.

El interés cervantino por este episodio de *La Diana* se explica, por tanto, en razón de un plantamiento narrativo que conjuga la convención pastoril con la observación de la realidad humana y contemporánea. Las exigencias de composición y sentido global de su libro obligaron, sin embargo, a Montemayor a echar mano del engaño nigromántico, conjugado con el motivo típicamente bizantino de la *falsa muerte*, como medio de reconducir la narración a su sorpresivo final feliz. Esta solución, que sin duda satisfizo a muchos lectores de la época, contradice en buena medida el planteamiento narrativo de la historia, pero a decir verdad no llega a anularlo del todo. Aunque atente contra la verosimilitud, el recurso a la nigromancia orienta decididamente la lectura hacia la percepción del lado oscuro de la mente y el corazón humanos, lo que sin duda era uno de los objetivos que se propuso Montemayor.

Ahora bien, es bastante seguro que Cervantes no formaba parte del número de los lectores satisfechos con la expeditiva solución aplicada por el lusitano; antes bien, su decepción hubo de ser directamente proporcional al indudable interés que la historia despertaba en él. De semejante frustración de las expectativas lectoras bien pudo nacer el deseo de escribir una historia que incorporase los elementos esenciales de la de Montemayor y sus valores narrativos (contemporaneidad, análisis de la conducta humana, patetismo trágico), pero sin el lastre de magia alguna, ni negra ni blanca —el

⁴ Vid. Vicente Cristóbal, «Recreaciones novelescas del mito de Fedra y relatos afines», *Cuadernos de Filología Clásica*, XXIV (1990), pp. 111-125.

despego hacia Alfeo y sus brujerías resulta, así, equiparable del que reserva Cervantes para Felicia y sus bebedizos⁵. El novel escritor se impuso, por tanto, el reto de reescribir el episodio de Belisa y Arsileo sujetándolo a una lógica exclusivamente humana y, por ende, verosímil. Este es el origen, junto con el natural deseo de mostrarse original en la invención, de las importantes transformaciones que en sus manos sufre la historia hasta convertirse en la de Lisandro y Leonida.

No resulta difícil, en efecto, espigar diferencias en el tratamiento y desarrollo de la materia narrada por parte de uno y otro autor. Especialmente novedoso resulta, por ejemplo, el cruce que se da en el destino de los dos enamorados: mientras en *La Diana* muere él y sobrevive ella, en *La Galatea* ocurre lo contrario, lo que abre la puerta a un desarrollo no previsto por el modelo: la venganza justiciera de Lisandro. Cervantes también ha transformado profundamente los términos del conflicto: mientras en *La Diana* comparecen tres hombres (Arsenio, Arsileo y Alfeo) enamorados de la misma mujer (Belisa), en *La Galatea* son dos las parejas (Lisandro y Leonida, Crisalbo y Silvia), opción que de paso elimina el componente cuasi incestuoso que tenía la historia en Montemayor. El protagonismo de Silvia como intermediaria entre Lisandro y Leonida es otra novedad de *La Galatea*, originada en el hecho de que los dos enamorados no pueden verse libremente por mor de la rivalidad familiar; reténgase, sin embargo, que el personaje proviene de otra Silvia, amiga de Belisa, en *La Diana*⁶. Otra diferencia es que Cervantes ha desdoblado en dos la figura del traidor y criminal, confiriendo el primer papel a Carino —«el astuto Carino»— y el segundo a Crisalbo —«el cruel Crisalbo»⁷. Es, claramente, un *tour de force* narrativo, pues obliga al novelista a urdir una traición en la que Carino, presentándose como amigo, maneja a los demás personajes para conseguir sus propios fines (la doble venganza, de Crisalbo y de Lisandro a la vez).

No es cuestión, sin embargo, de alargar la serie. La verdad es que las principales diferencias entre una y otra historia son dos. La primera afecta al desencadenante concreto de la tragedia. En *La Diana* es una cita nocturna completamente innecesaria (y bien que se lo reprochará a sí misma Belisa), pues los dos enamorados gozaban de cuantas oportunidades querían para verse; literalmente, los dos jóvenes han tentado al demonio con esta arriesgada iniciativa. En *La Galatea* todo culmina también en una

⁵ Antes de la censura expresada en el archiconocido escrutinio (*Quijote*, I, VI), Cervantes expresa su rechazo de lo que representa Felicia en la propia composición de *La Galatea*: los siete libros de *La Diana* se han convertido en seis para hacer visible la ausencia del centro mágico que Montemayor puso en el suyo.

⁶ Esta Silvia es mencionada como «gran amiga» de Belisa en el poema titulado «Carta de Arsenio» (Vid. Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. Juan Montero, estudio preliminar Juan Bautista de Avalue-Arce, Barcelona, Crítica, 1996, p. 147). La Silvia cervantina es imprescindible para la verosimilitud del punto de vista narrativo: ella es quien informa a Lisandro, protagonista y narrador de la historia, de algunos hechos que él no podía saber por sí mismo (aunque comete el error de no decirle que Crisalbo la corteja). En circunstancia similar, Montemayor se saca de la manga a última hora una informante de nombre Armida (vid. ed. cit., p. 129), personaje innecesario del todo, ya que —como notó Cervantes— esa función hubiera debido corresponder a la Silvia antes citada.

⁷ Vid. *Galatea*, p. 44. La caracterización de esos dos personajes, desde la primera mención que se hace de ellos, como malvados reconocidos persigue hacer más evidente —en perspectiva de ejemplaridad— el descuido en que incurrían sus víctimas (Lisandro, Silvia y Leonida).

cita nocturna, pero que, lejos de ser gratuita, resulta la consecuencia lógica de las dificultades que tienen los dos jóvenes para llevar adelante su amor; en este caso, el verdadero desencadenante de la tragedia es, por tanto, la contradicción entre el amor y la rivalidad familiar. La segunda diferencia —la más flagrante— tiene que ver con el desenlace de la historia, a saber, que en *La Galatea* los muertos no *reviven* y en *La Diana* sí. Estas dos cuestiones requieren atención específica.

La rivalidad de las dos familias ha servido para sugerir —como ya se dijo— la relación de la historia cervantina con otras de Bandello y Alonso Pérez. Tal vinculación, aunque posible, no es, sin embargo, necesaria, ya que ese importante elemento narrativo puede explicarse como la transformación de otro que también figuraba en *La Diana*, pero no en la historia de Belisa y Arsileo, ni tan siquiera en el cuerpo de la novela, sino en uno de los apéndices poéticos que los impresores fueron añadiéndole. Me refiero a la *Historia de los muy constantes y infelices amores de Píramo y Tisbe*, obra sin duda de Montemayor, que se incorpora a *La Diana* desde la edición vallisoletana de 1561⁸. Como se recordará, la fábula cuenta unos amores con final desdichado a causa de la oposición familiar (del padre de Tisbe para ser más exactos) a que los jóvenes, enamorados desde la niñez, puedan comunicarse; la inexperiencia de los muchachos y la fatalidad hacen el resto. Partiendo del cuento, Cervantes reelabora el motivo de la oposición paterna, dándole una mayor y verosímil dimensión social, lo que le permite ahondar en las contradicciones entre el amor como deseo individual y las exigencias impuestas por el orden de la familia y la sociedad. Y si lo hizo así fue por razones que no obedecen exclusivamente a la narración relativa a Lisandro y Leonida, sino que atañen al sentido global de *La Galatea*⁹.

Si puede darse por seguro que Cervantes parte del cuento trágico de Píramo y Tisbe, más que de Bandello o Alonso Pérez, es por las reminiscencias que dicha fábula ha dejado tanto en la historia de Belisa y Arsileo como en la de Lisandro y Leonida —hecho que viene a corroborar la atenta lectura cervantina del texto que está reelaborando. En el primer caso son apabullantes: papel de un padre como desencadenante involuntario de la tragedia, cita nocturna de los jóvenes, equívoco fatal, dos muertes (con suicidio por espada incluido)¹⁰. En el episodio cervantino, varios de esos elementos se repiten, más o menos transformados, por lo que no es preciso insistir en ellos. Otros, en cambio, constituyen innovaciones que no estaban en el modelo primario, pero sí en la fábula mitológica. La emotiva estampa, por ejemplo, en que la agonizante Leonida se abraza con Lisandro es recreación amplificativa de la escena en que Tisbe se abraza al cadáver

⁸ El texto es accesible en la edición de B. W. Iffe, *Dos versiones de Píramo y Tisbe: Jorge de Montemayor y Pedro Sánchez de Viana*, University of Exeter, 1974, quien de manera poco convincente niega la autoría de Montemayor. Es obvio, por otra parte, que Cervantes pudo conocer —aparte del original latino o su romancamiento en prosa por Pérez de Bustamante— otras versiones poéticas de la fábula (la de Castillejo, Villegas, o Gregorio Silvestre); *vid.* al respecto las noticias reunidas por José M^a. de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, pp. 220-226.

⁹ Dada la complejidad e importancia de esta cuestión, me propongo abordarla en un trabajo complementario del presente.

¹⁰ Sobre estas coincidencias, *vid.* *La Diana*, ed. cit., pp. 384-385.

de Píramo; el texto no puede ser más explícito al respecto, pues el propio Lisandro, en su calidad de narrador, apunta: «Y si como era yo el vivo, fuera el muerto, quien en aquel trance nos viera, el lamentable de Píramo y Tisbe trujera a la memoria» (*Galatea*, pp. 53-54).

Antes de este momento culminante, hay otro en el que Cervantes también se aparta de su modelo primario para acercarse al cuento de los dos babilonios. Me refiero al sueño présago de Lisandro en la noche fatal, motivo que en la economía del relato funciona como el elemento maravilloso —dentro de un orden— que compensa la supresión cervantina de la nigromancia. El mismo hecho de quedarse dormido Lisandro en momento tan crítico es sin duda recuerdo de la tardanza (quizá también porque se durmió) que Píramo se reprocha a sí mismo en el cuento; en uno y otro retraso involuntario se encadenan descuido humano y fatalidad. El sueño de Lisandro, por otra parte, está plagado de ecos alusivos al cuento trágico. Sentado al pie de un fresno, el joven sueña que un furioso viento arranca el árbol y lo derriba sobre su cuerpo. Aparece entonces «una blanca cierva» que, movida por sus quejas, intenta ayudarle, pero se lo impide la súbita presencia de un león, que se la lleva entre sus garras. Cuando Lisandro logra al fin liberarse del árbol, se adentra en el bosque y allí encuentra a la cierva despedazada; finalmente, las lágrimas lo despiertan. Todo esto, que presagia la muerte de Leonida a manos de Crisalbo, es una clara recreación de la (presunta) muerte de Tisbe devorada por una leona; sentado al pie del fresno, Lisandro ha soñado justamente lo que Píramo imaginó que había ocurrido a Tisbe bajo el moral.

Como no podía ser de otra manera, la historia cervantina se diferencia radicalmente de la de Montemayor en su resolución trágica. El final feliz que mediante el *tour de passe-passe* nigromántico —nada por aquí, nada por allá— lleva a cabo el lusitano debió de parecerle a Cervantes un auténtico escamoteo de la verdad narrativa. En *La Galatea*, por el contrario, las muertes violentas, sin trampa ni cartón, de Libeo, Leonida y Carino son el pilar insoslayable sobre el cual quiso el novelista todavía bisoño, pero ya exigente consigo mismo, asentar la verosimilitud y la ejemplaridad —conceptos inseparables— de su relato. Es decir, que lo que al lector se le presenta como un punto de llegada debió de serlo más bien de partida para el escritor.

El final trágico e irreversible imponía al novelista la obligación de dar una justificación plausible a los horribles crímenes que había de contar. De ahí su insistencia en apuntalar las razones humanas, demasiado humanas que rigen las vidas de sus protagonistas: envidias y banderías originadas en luchas de poder, resentimientos fruto de la frustración y los celos, etc. Con estas fuerzas deletéreas colaboran, por otro lado, la generosidad y el entusiasmo (que pueden llegar a ser insensatos) alimentados por el amor; la buena fe (quizá rayana en la simpleza) nacida de la amistad y el parentesco. En el último momento, la misma fatalidad echará una mano —si es preciso— para que la tragedia sea inevitable. Aunque mejor sería decir que la fatalidad ha terciado en todo desde el principio, pues ¿cómo, si no, explicar que Lisandro se enamore precisamente de Leonida? No hay equívoco, sin embargo, que amenace la ejemplaridad: la responsabilidad moral de la tragedia recae sobre aquellos que por maldad o descuido la han hecho posible. De ahí que todo el relato esté teñido del tono amargo que le da la

inconsolable culpa de Lisandro, a quien la experiencia ha castigado de forma tan dura que se halla al borde del suicidio cuando Elicio lo aborda.

Poner en primer plano la directa conexión entre los actos humanos y sus consecuencias, entre el sentimiento de culpa y el de responsabilidad moral es, en conclusión, el objetivo que se propuso Cervantes al reelaborar, con criterios de verosimilitud ejemplar, la historia de Belisa y Arsileo. Semejante conexión estaba, ciertamente, apuntada en *La Diana*, pero aparecía velada por el halo de melancolía que envuelve el relato de Belisa, y finalmente resultaba escamoteada por la solución nigromántica. Cervantes, que se leyó de cabo a rabo *La Diana* (aderezos editoriales incluidos), percibió con ojo clínico la potencialidad narrativa de una historia en la que ya Montemayor se había acercado con fina intuición a la convergencia entre novela y vida¹¹.

¹¹ Importa reseñar, en este contexto, la hipótesis recientemente formulada por Geoffrey L. Stagg acerca del proceso compositivo de *La Galatea* en «The Composition and Revision of *La Galatea*», *Cervantes*, XIV (1994), pp. 9-25. Para Stagg la primera redacción de los libros I a III es previa a la marcha de Cervantes a Italia. De ser así, la composición de la historia de Lisandro y Leonida vendría a coincidir plenamente con los años de mayor boga editorial de *La Diana*, la década de los sesenta.

LA ESPAÑOLA INGLESA Y LA CUESTIÓN DE LA VEROSIMILITUD EN LA NOVELÍSTICA CERVANTINA

José Montero Reguera
Universidad de Vigo

A Monique Joly, *in memoriam*

En 1962, E. C. Riley publicaba su decisivo libro *Teoría de la novela en Cervantes*, que, pese a su ya lejana fecha de publicación, se ha convertido en instrumento de consulta y estudio imprescindible sobre la obra en prosa cervantina¹.

Su autor analizaba en él, por primera vez con detenimiento y extensión, aspectos diversos pero insoslayables en todo trabajo de este tipo: Cervantes en el contexto de la teoría literaria de la época, vida y literatura en el *Quijote*, los conceptos de imitación e invención y cómo funcionan en la novela, la *admiratio*, el deleite o el provecho como fines últimos de la obra literaria, unidad y variedad, etc.

Con el análisis de todos estos elementos aplicados a las obras cervantinas en prosa, E. C. Riley consiguió levantar una teoría de la novela en Cervantes «amplia», pero no «exhaustiva», en la que quedaban algunos espacios que la crítica posterior ha intentado llenar: naturaleza de lo cómico, exigencias del cuento, procedimientos cervantinos que dieron lugar a la creación del *Quijote* y otras novelas cervantinas, etc.

¹Edward. C. Riley, *Cervantes' Theory of the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 1962. Se tradujo al español en 1966 en versión de Carlos Sahagún por la editorial Taurus. Manejo la reimpresión de 1989. Véase también *Aspectos del concepto de admiratio en la teoría literaria del Siglo de Oro*, en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, vol. III, pp. 178-183. Utilizo aquí algunos datos ya empleados en los caps. III y IV de mi libro *El «Quijote» y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

Esta teoría de la novela muestra a un Cervantes que intenta reconciliar varios aspectos de la teoría de la época que se encontraban en pugna: «exigencias dispares del arte y la naturaleza, de la originalidad y la imitación de modelos literarios, del público ilustrado y el vulgo, de la instrucción y el entretenimiento, de la unidad y la variedad, del artificio y la sencillez, de la admiración y la verosimilitud». Estos asuntos, asimismo, traían consigo problemas añadidos ante los que el escritor debía actuar y resolverlos: «Quizá el más importante de todos fuera el tema del arte y la naturaleza...» De ello se deriva el convencimiento del profesor Riley de que la novela contemporánea debe más a Cervantes que a ningún otro escritor de todos los tiempos. Tal aporte cervantino se podría cifrar en los siguientes términos:

La principal contribución de Cervantes a la teoría de la novela fue un producto, nunca formulado rigurosamente, de su método imaginativo y crítico a un tiempo. Consistía en la afirmación, apenas explícita de que la novela debe surgir del material histórico de la experiencia diaria, por mucho que se remonte a las maravillosas alturas de la poesía [...] De esta manera, Cervantes situó la novela más allá del concepto de prosa épica [...] que no era de mucha utilidad ni siquiera cuando se le amañaba por el gusto popular².

Aspecto muy destacado que Riley se ocupó de definir adecuadamente fue el concepto de *verosimilitud*, verdadera piedra angular de toda la teoría novelística cervantina, y, sobre todo, en lo que se refiere a su relación con «lo maravilloso»³. Definido el concepto y mostrada su importancia, la crítica especializada se ha esforzado en analizar algunos de los diversos medios que Cervantes emplea para producir esa verosimilitud.

En este camino, varios trabajos han profundizado en el análisis de los medios que Cervantes utiliza para, con palabras suyas, «mostrar con propiedad un desatino» (*Viage del Parnaso*, IV), en especial, los referidos al *Quijote*.

Mac E. Barrick y Maxime Chevalier⁴, por ejemplo, han llamado la atención sobre la importancia que los cuentecillos de procedencia oral y folklórica, y en general el folklore, pueden tener para favorecer o crear verosimilitud en la novela. Sin duda este tipo de recursos ayuda a crear un ambiente de familiaridad, de realidad en la novela que permite al autor hacer pasar por verosímiles situaciones, episodios, etc. que, en principio, son difíciles de creer.

Posiblemente haya sido Helena Percas de Ponseti quien ha profundizado mejor en los medios utilizados por Cervantes para proporcionar verosimilitud a su relato. Según esta investigadora, la verosimilitud se logra en el *Quijote* empleando métodos de exposición indirecta, mediante el recurso de los varios autores, con posibles descuidos téc-

² Riley, *op. cit.*, pp. 339, 340, 344-5.

³ E. C. Riley, *Teoría de la novela...*, cap. V. 2., «La verosimilitud y lo maravilloso», pp. 278-307; *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 86-7.

⁴ Mac E. Barrick, «The Form and Function of the Folktales in Don Quixote», en *JMRS*, 6 (1976), pp. 101-138; Maxime Chevalier, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978.

nicos cometidos a propósito, con el uso que en casos particulares hace de la lengua, con la superposición de diversos niveles de lectura que facilitan perspectivas de índole distinta (social, temática, ideológica); con la asociación de ideas, bien por contraste, bien por entrecruzamiento de situaciones distintas; con la presentación de un mismo tema varias veces, pero tratado con un enfoque diferente; con el hábil manejo del lector, el cual ha de ser el que en realidad vierta en la fábula «lo verdadero y auténtico o lo fantástico y maravilloso que, según su temperamento y psicología, descubre en la ficción verosímil, tanto la histórica como la poética, que se le pone delante»; el empleo del símbolo, la metáfora o la alegoría, etc. El episodio de la Cueva de Montesinos, que la autora analiza con detenimiento, sirve como ejemplificación de lo expuesto⁵.

Este trabajo de Helena Percas de Ponseti presenta la novedad de que no sólo señala los procedimientos cervantinos para lograr verosimilitud en un plano teórico, sino que los plasma también prácticamente, estudiando con detalle episodios y situaciones del *Quijote*. De esta manera, la verosimilitud en el episodio de Marcela y Grisóstomo se logra empleando no sólo los medios señalados más arriba, sino también porque los cabreros los toman por seres de carne y hueso al «interpretarlos desde su rusticidad»⁶; y en la novela de *El curioso impertinente* y el relato del *Capitán cautivo* se consigue también «según la autenticidad de caracterización aun cuando, históricamente, parezca dudoso [la primera], y según lo que la perspectiva nos dice ser verdad histórica, aunque parezca improbable o increíble [el segundo]»⁷; en el episodio del Caballero del Verde Gabán, en el que la superposición de tres lecturas diferentes de la aventura favorece su verosimilitud⁸; etc.

Otros trabajos de detalle han puesto de relieve diversos medios utilizados con ese mismo propósito cervantino a lo largo del *Quijote*: sobre su protagonista principal⁹, sobre la caracterización de los personajes femeninos¹⁰, sobre la manera en que Cervantes utiliza elementos extraídos de la España de la época, esos toques de realidad que —al decir de Jean Canavaggio— le «confieren de este modo la verosimilitud requerida»¹¹, etc.

Mientras el *Quijote*, pues, ha sido abundantemente estudiado en esta línea, otras obras cervantinas donde también la verosimilitud es concepto básico no han recibido la atención debida.

⁵ Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1975, 2 vols. Véase en concreto las pp. 22-3, 82-6, 104, 115, 150, etc. La cita en p. 150. Para el episodio de la cueva de Montesinos han de consultarse los capítulos VII («La cueva de Montesinos. El lenguaje como creación», pp. 407-47) y VIII («Fuentes de inspiración de la cueva de Montesinos», pp. 448-583).

⁶ *Ibidem*, p. 133.

⁷ *Ibidem*, p. 146.

⁸ *Ibidem*, p. 382.

⁹ José Marrero Henríquez, «El héroe frente a la preceptiva en el Quijote», *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), pp. 63-72.

¹⁰ Monique Joly, «El erotismo en el Quijote: la voz femenina», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 125-136. Cfr. José Montero Reguera, «Mujer, erotismo y sexualidad en el Quijote», *Anales Cervantinos*, XXXII (1994), pp. 97-116.

¹¹ Jean Canavaggio, «La España del Quijote», *Ínsula*, 538 (octubre 1991), pp. 7-8.

Es el caso, por ejemplo, de las *Novelas ejemplares*, probablemente la obra cervantina en la que mejor se puede analizar la presencia del referido elemento.

En efecto, pues, al menos en la concepción inicial de su autor, la verosimilitud era la base de estos doce relatos cortos. Cervantes –y en ello no se aleja de la poética común de la novelística del siglo XVII¹²– reiteró en varias de sus obras que el elemento principal de aquéllas había de ser la verosimilitud: «[...] Y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe», dice en el *Quijote*¹³. Pero, es más, según dice en el *Viage del Parnaso*, su propósito al escribir las *Novelas ejemplares* no es otro sino el de hacer posible, verosímil, lo imposible:

Yo he abierto en mis *Novelas* un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino¹⁴.

Versos que, de inmediato, nos traen a la mente otros suyos muy conocidos que ejemplifican con rotundidad el propósito cervantino de reconciliar lo maravilloso admirable con lo verosímil:

¿Cómo puede agradar un desatino,
si no es que de propósito se haze,
mostrándole el donayre su camino?.
Que entonces la mentira satisface
cuando verdad parece y está escrita
con gracia, que al discreto y simple aplice¹⁵.

Y esta manera de estudiar e interpretar las *Novelas ejemplares* parece no sólo adecuada –es la intención original del autor–, sino también fructífera, pues permite observar los diferentes elementos que pone en juego Cervantes para lograr esa verosimilitud y, en definitiva, la manera en que se construyen esos doce relatos.

En esa línea cabe situar algunos trabajos de Agustín González de Amezúa, Juan Bautista Avallé-Arce, Antonio Rey Hazas, Florencio Sevilla Arroyo, etc.¹⁶

Yo mismo me he ocupado –permítaseme la referencia personal– de analizar estas cuestiones en *La ilustre fregona*¹⁷, novela que, según veremos, tiene diversos puntos en común

¹² Véase Antonio Rey Hazas, art. cit. en nota 16 (1995), pp. 187-188.

¹³ *Quijote*, I, 47.

¹⁴ *Viage del Parnaso*, cap. IV, vv. 25-27, ed. de Vicente Gaos (Madrid, Castalia, 1973), p. 103.

¹⁵ Cap. VI, vv. 58-63, ed. cit., p. 151.

¹⁶ Agustín González de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1956; Juan Bautista Avallé-Arce, ed., Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1989, 3ª. ed.; Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, eds., Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991; Antonio Rey Hazas, «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela», *Lenguaje, ideología y organización textual en las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Madrid, Universidad Complutense, 1983, pp. 119-144; del mismo, *Novelas ejemplares*, VV. AA., *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 173-209; etc.

¹⁷ José Montero Reguera, «Cervantes y la verosimilitud: La ilustre fregona», *Revista de Filología Románica*, 10 (1993), pp. 337-359.

con la que, en las páginas que siguen, quiero analizar desde esa misma perspectiva: las relaciones entre lo verosímil y lo maravilloso admirable en *La española inglesa*.

En esta novelita ejemplar, la cuarta de las que se compone esta obra cervantina, el lector se encuentra, de igual manera a como sucedía en *La ilustre fregona*, con un título que, forzosamente, le ha de resultar extraño, chocante. En efecto, si en ésta la unión del adjetivo «ilustre» al sustantivo «fregona» sorprende de inmediato, pues son dos palabras que difícilmente pueden relacionarse, no menos sucede con el de la novela ejemplar que quiero estudiar ahora. En la mentalidad de la época, la unión en un mismo sintagma de los gentilicios de las dos potencias principales de la época, enemigas acérrimas en torno a 1600, esto es, la fecha aproximada de composición de la obra, había de resultar extraño, cuando no provocativo. No lejos queda la fecha de la desastrosa aventura de la expedición armada a Inglaterra llamada *La invencible* (1588), en la que, siquiera indirectamente, Cervantes participó como comisario de abastos; o el saqueo de Cádiz por los ingleses (1596), suceso este del que arranca la acción de *La española inglesa*. Hechos y fechas que, inevitablemente, todavía permanecerían frescos en la mente de los posibles lectores de la obra. Cervantes, pues, plantea una situación inicial extraña, de choque. El desafío está sobre la mesa: el escritor ha de intentar, a lo largo de las páginas de la novela, reconciliar esos términos de por sí opuestos, enfrentados o, con sus propias palabras, «intentar mostrar con propiedad un desatino». Desatino o situación comprometida, por otra parte, al que se sucederán un sinnúmero de otros similares, como corresponde a una obra que también participa de elementos de la poética de la novela de aventuras peregrinas, en el camino de *El amante liberal* o, ya más extensa, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*¹⁸.

Para tal propósito, Cervantes despliega en esta novela ejemplar toda una serie de elementos y técnicas, en su mayoría perfectamente catalogados en las obras teóricas de la época. Dada la extensión y tiempo de que se dispone para esta comunicación, me limitaré a estudiar, siquiera someramente, dos de esos elementos, a saber: la localización espacio temporal de la novela y la hábil manipulación de los datos históricos.

En efecto, Cervantes, buen conocedor de la teoría literaria de su tiempo¹⁹, sabe que uno de los medios fundamentales para conseguir verosimilitud en un relato consiste en localizar con precisión, tanto en el tiempo como en el espacio, el texto. Alonso López Pinciano es claro al respecto:

[...] nuestro designo agora no es más que yr tocando las cosas ligeramente, y assí conuiene que en lo demás mire el poeta a quien pinta, y siga siempre, como es dicho, a la naturaleza de la cosa, y, en suma, al verisímil y buen decoro, que por otro nombre se dirá perfecta imitación; ésta se debe guardar siempre, y en ella, la edad, fortuna, estado, nación, ábito, instrumento y los dos adjuntos principales, que son tie[m]po y lugar²⁰.

¹⁸ Véase a este respecto el excelente trabajo de Rafael Lapesa, «En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*» [1947-1950], en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 242-263.

¹⁹ Véase Jean Canavaggio, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote», *Anales Cervantinos*, VII (1958), pp. 13-107; A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970, cap. III; Riley, *Introducción*, ob. cit.; etc.

²⁰ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, Madrid, Tomás Junti, 1596. Ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, vol. II, pp. 77-78.

En este sentido, *La española inglesa* se encuentra perfectamente localizada en cuanto al espacio: Cádiz, Londres, río de Larache, acciones de piratería en el estrecho de Gibraltar... Todos lugares sobradamente conocidos.

De modo similar sucede con el tiempo. Toda la novela se halla datada temporalmente con mucha exactitud, hasta tal punto que en algún momento puede llegar a parecer obsesiva. La novela arranca de una fecha concreta –1596–, año en el que tienen lugar «los despojos que los ingleses llevaron de la ciudad de Cádiz» (p. 257)²¹, y, desde ese momento, las referencias cronológicas serán abundantísimas.

La niña raptada –Isabel– tiene siete años: Ricaredo –el hijo de la familia adonde fue llevada Isabel–, doce (p. 257). Poco más adelante se dice que han transcurrido cinco años («tenía doce años», p. 258) y, después, otros dos («A esta sazón tenía Isabela catorce y Ricaredo veinte años», p. 260). Estamos, por tanto, en 1603. El narrador recuerda posteriormente que Isabel «ocho años que ha que es prisionera» (p. 261) y que la pérdida de Cádiz sucedió «habrá quince años» (p. 270). En ambos casos la precisión cronológica se ajusta a los datos que se habían ido refiriendo a lo largo de la obra.

Pero no queda ahí la cosa, sino que las referencias temporales más concretas, referidas de un día para otro o para unos pocos días, son abundantes, casi, como decía antes, obsesivas: cuatro días (pp. 260 y 261), seis días (pp. 266, 267 y 271), nueve días (p. 272), ocho días (p. 276), cuatro días (p. 279)... No quiero hacer prolija esta relación, que fácilmente podría extenderse mucho más. Lo que sí quiero poner de relieve es que Cervantes parece tener una intención evidente en mostrar que la historia que está relatando se desarrolla en un espacio y tiempo muy concretos y delimitados con precisión. De esta manera, crea en el lector –el de la época o, incluso, también en el de hoy– la sensación de que todo lo que ocurre en la obra tiene visos de ser rigurosamente cierto.

El otro de los aspectos que quiero traer a colación aquí es el del hábil manejo de los datos históricos, lo cual contribuye también al mismo propósito que estoy estudiando. Ya Riley señaló, en relación con el *Persiles*, que «desde un punto de vista estrictamente moderno, lo que llama la atención en la prosa narrativa de Cervantes no es el absurdo, sino la manera en que trata concienzudamente de documentar este absurdo. El *Persiles* es su obra más estudiada, aquella para la que hizo más indagaciones y lecturas. Con gran precisión basó su narración en los conocimientos que más crédito le merecían entre aquellos que le eran asequibles»²². Con la inclusión de hechos y datos históricos, Cervantes logra crear de nuevo un barniz de verosimilitud histórica que va en la misma línea del otro aspecto ya visto.

En *La española inglesa* encontramos personajes históricos suficientemente conocidos: la reina Isabel de Inglaterra, el Conde de Essex...; sucesos históricos también conocidos: saqueo de Cádiz por los ingleses, piratería en el mar Mediterráneo; otros

²¹ Todas las citas de la novela ejemplar proceden de la edición de Rey Hazas y Sevilla Arroyo citada en nota 16.

²² E. C. Riley, *Teoría de la novela...*, ob. cit., p. 294.

elementos de verosimilización histórica, como la alusión a la casa de Recaredo e Isabel: «[...] en cuya compañía se piensa que aún hoy vive en las casas que alquilaron frontero de Santa Paula, que después las compraron los herederos de un hidalgo burgalés que se llamaba Hernando de Cifuentes» (p. 298).

Datos, referencias, elementos varios que contribuyen decisivamente a crear ese ambiente de verosimilitud histórica necesaria para hacer pasar por posible, verosímil, una situación absurda, extraña.

Lo que también es cierto es que Cervantes utiliza, manipula hábilmente los datos para conseguir convencer al lector de que los hechos sí pudieran haber sucedido. Ejemplo de ello –a mi parecer evidente– es el tratamiento de Inglaterra en la obra, como bien hizo notar Rafael Lapesa²³. En efecto, la imagen de Inglaterra que encontramos en la novelita es la de una nación un poco diferente a lo que cabría suponer de una potencia enemiga de España. El panorama que se presenta se halla, en expresión de Lapesa, «limpio de animadversión»²⁴. Cervantes, por ejemplo, alaba la «voluntad y sabiduría» (p. 257) del conde que lleva a cabo el asalto de Cádiz; Isabel de Inglaterra se nos presenta como una reina tolerante que, además, también con palabras de Lapesa, «sabe estimular el esfuerzo de sus vasallos»²⁵. Y, no lo olvidemos, la reina de Inglaterra sabe hablar español: «habladme en español, doncella, que yo lo entiendo bien y gustaré de ello» (p. 263).

Cervantes logra crear ese «panorama limpio» porque presenta personajes de carne y hueso, hombres y mujeres que se comportan con normalidad en el trato cotidiano, que, a pesar de su trascendencia política o histórica, van más allá de ser entes abstractos. Y esta proximidad, esta cercanía, les hace más humanos y, por ende, consiguen sintonizar mucho mejor con los lectores de la obra.

Diversos son los medios que nuestro autor pone en juego para lograr la verosimilitud en *La española inglesa*. Hoy en día sólo he podido referirme a dos de ellos. Hay más, evidentemente. Pero ya sólo con éstos –precisión espacio-temporal, hábil documentación histórica–, Cervantes se nos muestra como un autor preocupado por llevar a buen fin sus ideas sobre cómo construir la novela; en definitiva, como un escritor consciente de su arte y de los medios que hay que utilizar para lograrlo.

²³ Art. cit. en nota 18.

²⁴ Lapesa, art. cit., p. 252.

²⁵ Lapesa, art. cit., p. 252.

GARCILASO EN VOCES CONTEMPORÁNEAS¹

Rosa Eugenia Montes Doncel
Universidad de Extremadura

La cita explícita de determinados versos de Garcilaso en la hasta el momento más reciente novela publicada por Gabriel García Márquez², *Del amor y otros demonios*³, nos introduce en el terreno de la intertextualidad⁴ al tiempo que invita a plantear el problema siempre vigente de la interpretación del discurso. Por ello no será ociosa, por consabida, la distinción de los varios niveles que integran este mensaje: en primer lugar un Garcilaso histórico, el personaje real⁵ y sus avatares; en segundo término su

¹ Un extracto de este artículo fue leído bajo el título «Intertextos líricos renacentistas en la narrativa última de García Márquez», en el *III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación* celebrado en Cádiz en diciembre de 1995.

² Con posterioridad a la redacción de nuestro trabajo el novelista colombiano ha publicado *Noticia de un secuestro*.

³ En lo sucesivo citaré por la siguiente edición, anotando únicamente la página: Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*, Barcelona, Mondadori, 1994.

⁴ Término acuñado por Julia Kristeva. V. *Séméiôtikè*, París, Seuil, 1974. Define uno de los campos más prolíficos para el estudio de la literatura comparada. Laurent Jenny, con un sentido ya más restringido que el que tenía en Kristeva, da este nombre a «le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens» («La stratégie de la forme», *Poétique*, XXVII, 1976, pp. 257-281. La cita corresponde a la página 262). Gérard Genette, quien llama *transtextualidad* a la «transcendencia textual del texto», distinguirá cinco tipos de relaciones transtextuales, a las que denomina *intertextualidad* («relación de copresencia de dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)»), *paratexto* (título, subtítulo, epílogo, etc), *metatextualidad* («por excelencia, la relación crítica»), *architextualidad* (pertenencia a un mismo género) e *hipertextualidad* («toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario»). V. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-14.

⁵ No perdamos de vista que esta «realidad garcilasiana» nos interesa por lo que tiene de libresco.

obra, indisolublemente ligada a la personalidad y vivencias del poeta renacentista. Constituye un tercer estadio García Márquez en su condición de autor implícito, distanciado del periodista narrador, también denominado García Márquez, al que, moviéndose en los límites de una convención novelesca por todos conocida, atribuye la escritura de los hechos. El relato novelesco, nuevo eslabón de la cadena, contiene a su vez la ficción garcilasiana, y podemos hablar aún de un último nivel dentro del proceso: el «TÚ destinatario», receptor de esta compleja estructura a la manera de cajas chinas.

El núcleo argumental de *Del amor y otros demonios* se centra, tras una primera parte introductoria⁶, en la breve y desgraciada historia de amor que vive Sierva María de Todos los Ángeles, hija única, adolescente, y se cree que endemoniada, del marqués de Casaldueño, con Cayetano Delaura, el sacerdote español encargado por el obispo de exorcizarla, en el marco lujurioso y cromático de una indeterminada ciudad caribeña dieciochesca, con su decadente aristocracia criolla, su clero inquisitorial importado de la metrópoli y la presencia inquietante de un contingente negro de creencias atávicas y ritos mágicos.

Se bosquejan en la novela otras historias de amor desmesuradas e imposibles: la del indolente marqués con Dulce Olivia, reclusa en una casa de locas cuyo patio él ve desde su ventana, y con la que no pudo casarse por oposición paterna; la de la marquesa, Bernarda Cabrera, con el negro Judas Iscariote, al que en mala hora conoció, y «se la llevó la desgracia» (pag. 33).

En la stirpe de la sietemesina Sierva María, concebida sin amor, confluyen por tanto dos pasiones frustradas e insatisfechas. Pero aún más reveladora resultará la genealogía del clérigo enamorado, Cayetano Alcino del Espíritu Santo Delaura y Escudero, hijo de español y criolla, «convencido de que su padre era descendiente directo de Garcilaso de la Vega, por quien guardaba un culto casi religioso, y lo hacía saber de inmediato» (p. 101). El simbolismo de los nombres característico de García Márquez se manifiesta en la elección del pastoril «Alcino» (uno de los interlocutores de la égloga tercera de Garcilaso), en el sobrenombre religioso «del Espíritu Santo», en correspondencia con el de la amada («de Todos los Ángeles»), en el apellido de resonancias petrarquistas, Delaura, y por último en la referencia caballeresca del «Escudero»⁷.

La relación amorosa entre Sierva María y Cayetano, asunto central de la novela,

⁶ En opinión de Lázaro Carreter dichos prolegómenos del nudo argumental, que ocupan más de la mitad del libro, se alargan de forma innecesaria, y de ello se resiente el desarrollo de la novela. V. «*Del amor y otros demonios*», *ABC Cultural*, Número 128, 15-IV-1994, p. 7.

⁷ *Del amor y otros demonios* ofrece variados ejemplos del valor simbólico con que García Márquez suele bautizar a sus personajes, dentro de una ya añeja tradición novelesca (presente en Cervantes o en Balzac, por citar algunos de sus predilectos): una de las negras se llama Caridad del Cobre, y Dulce Olivia es el amor platónico del marqués de Casaldueño, mientras que su esposa plebeya y ninfómana, casi animalizada por la fuerza de sus instintos, responde por Bernarda Cabrera. El médico (o nigromante) judío Abrenuncio lleva implícito en su propio apellido el más ancestral insulto proferido por los católicos contra los miembros de su raza: «Abrenuncio de Sa Pereira Cao», dijo (Delaura), como delectando el nombre. Y enseguida se dirigió al marqués: «¿Ha reparado, señor marqués, en que el último apellido significa perro en lengua de portugueses?» (p. 76).

supondrá una variante dentro del secular tema libresco de la pasión sacrílega, tan profusamente tratado por los narradores del siglo XIX (Clarín, Galdós, Valera, Eça de Queirós), si bien, y más explícitamente, aquí desde una perspectiva novedosa: la ausencia de crisis de conciencia en el sacerdote enamorado⁸. Parece que el sacerdocio tiene ante todo la función de aumentar los obstáculos en esta historia de amor, que Cayetano Delaura glosa con versos garcilasianos, recurso este último merecedor por nuestra parte de un mayor detenimiento y atención, ya que está directamente vinculado con la mencionada teoría de la intertextualidad. Siguiendo la terminología de Gérard Genette podemos percibir la convivencia de este fenómeno con el de la hipertextualidad en *Del amor y otros demonios*⁹.

Ahora bien¹⁰, todo hipertexto desarrolla una función en la obra en que aparece, y constituye el objetivo del presente artículo intentar desvelar por qué García Márquez seleccionó determinados hipotextos y no otros¹¹. Creemos que la clave hermenéutica puede hallarse en el mecanismo de desautomatización del código petrarquista¹². García Márquez sitúa en unos contextos literales metáforas arquetípicas sólidamente asentadas en nuestra tradición literaria, y de este modo obtiene un doble rendimiento funcional: los lamentos amorosos siguen actuando inevitablemente, para el lector, en el terreno figurado, pero al mismo tiempo la ruptura de los cánones potencia la aparición de la ironía, recurso éste omnipresente en la obra del autor colombiano. Fijémonos en las citas y establezcamos el grado de pertinencia de su inclusión en el relato.

«*Bien puedes hacer esto con quien pueda sufrirlo*» (p. 114) es la frase que pronuncia Delaura para aludir a la herida que Sierva María le había producido en el primero de sus encuentros, mordiéndole en la mano. Esta «herida» no puede por menos que considerarse en parte metafórica, habida cuenta de la tradición petrarquista y cancioneril, tan fecunda en «heridos de amor», con la que nos habían puesto en contacto las menciones de Garcilaso. Algunas precisiones sintomáticas encontramos en la novela al respecto, como «la reacción de Delaura, que mostraba sus heridas como trofeos de guerra» (pp. 111-112), o el hecho de que la amada «le prestó atención a Delaura por primera vez cuando descubrió que tenía una mano vendada» (p. 114). Los desdenes y

⁸ V. Lázaro Carreter, art. cit.

⁹ El propio Genette advierte que «no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas». *Op. cit.*, p. 17.

¹⁰ «Las operaciones genéricas de *asimilación* y *transformación* engloban dos aspectos fundamentales en este tipo de prácticas intertextuales: lo que el texto singular toma del o de los precedentes y lo que cambia. El *por qué* lo toma y lo cambia, el *dónde* y *cuándo* lo toma y lo cambia, el *para qué* y el *para quién* constituyen toda una serie de circunstancias adjetivas que muchas veces adquirirán el rango de sustantivas en prácticas concretas». José M^a Fernández Cardo, «Literatura comparada e intertextualidad», en *Lingüística española actual*, VIII/2, 1986, pp. 182-183.

¹¹ Cfr. con la idea de «obra abierta» y «obra en movimiento» de Umberto Eco, en *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965, pp. 27-55.

¹² Cfr. la aplicación del código del amor cortés en otra novela del autor, *El amor en los tiempos del cólera*.

crueldades de Isabel Freyre-Elisa, que no hacen sino aumentar la devoción que por ella siente el poeta, tienen su parangón en los de Sierva María¹³:

... la niña le soltó una ráfaga de escupitajos en la cara. Él se mantuvo firme, y le ofreció la otra mejilla. Sierva María siguió escupiéndolo. Él volvió a cambiar la mejilla embriagado por una vaharada de placer prohibido que le subió de las entrañas ...ella siguió escupiéndolo, más feroz cuanto más gozaba él¹⁴, (p.152).

No podemos perder de vista, por otro lado, que la «herida» que en Garcilaso sólo es espiritual, en García Márquez es espiritual y física, casi masoquista, siguiendo el habitual estilo hiperbólico que el novelista aplica al tratamiento del sexo.

Otras desventuras del amante se plasman asimismo en formulaciones garcilasianas, ya expresadas por Delaura, ya repetidas por Sierva María, una vez ésta las aprende de él:

Una noche fue ella quien tomó la iniciativa con los versos que aprendía de tanto oírlos: «*Cuando me paro a contemplar mi estado y a ver los pasos por do me has traído*», recitó. Y preguntó con picardía: «¿Cómo sigue? «*Yo acabaré, que me entregué sin arte a quien sabrá perderme y acabarme*», dijo él, (p. 164). Él la dejó desahogarse. Luego le levantó la cara y le dijo: «No más lágrimas». Y enlazó con Garcilaso: «*Bastan las que por vos tengo lloradas*», (p. 170).

La ironía a la que anteriormente habíamos aludido se manifiesta aquí en el valor dilógico que García Márquez confiere a los verbos *perderme* y *acabarme*. Estos términos, que en la tradición clásica actuaban ya con un sentido trasladado (amoroso en algunos contextos, místico incluso en San Juan) respecto a su acepción primera, en la cita de la novela nos remiten también a la privación del honor y al acabamiento temporal, respectivamente.

Perderse con este significado lo encontramos por lo común en registros mucho menos líricos y desde luego nada platónicos.

Mención especial merece la cita del celeberrimo primer verso del soneto X, escogido por García Márquez para ilustrar el instante en que Sierva María conoce la existencia del poeta toledano y nace en ella el interés por su supuesto descendiente:

...ella no daba muestras de rendirse. Él suspiró hondo y recitó: «*Oh dulces prendas por mi mal halladas*». Ella no entendió. «Es un verso del abuelo de mi tatarabuela», le explicó él. «Escribió tres églogas, dos elegías, cinco canciones y cuarenta sonetos. Y la mayoría por una portuguesa sin mayores gracias que nunca fue suya, primero porque él era casado, y después porque ella se casó con otro y murió antes que él». «¿También era

¹³ «... hay algo perenne, no inmóvil, sino perenne, en el hablar literario. La queja amorosa del poeta es incesante; se repite tantas veces cuantas alguien la actualice en la lectura o la recitación, significa al margen del tiempo ... La queja del poeta no es perenne por ser más bella que la queja, real e histórica, «natural», de un enamorado, sino porque es la imitación, sublimación y decantación, no sólo de un enamorado y el objeto de su amor, sino de la queja misma ... la posibilidad de introducir otra situación de comunicación en la situación comunicativa presente es lo que hace posible la ficción». Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 33-34.

¹⁴ Este motivo es reiterado hasta la saciedad por el amador de Isabel Freyre.

fraile?» «Soldado», dijo él. Algo se movió en el corazón de Sierva María, pues quiso oír el verso de nuevo, (p. 162).

Este pasaje (aparte del sarcasmo contenido en la pregunta de Sierva María) cumple la función de reforzar el paralelismo entre las dos historias, pero desde la perspectiva intertextual¹⁵ recordemos, como señala M^a Rosa Lida de Malkiel¹⁶, que el verso contiene una glosa de Virgilio, *dulces exuviae*¹⁷; esto es, lo que en García Márquez es intertexto de Garcilaso fue tomado a su vez por éste del poeta latino, del mismo modo en que una triple relación constituye la clave del problema temporal y metaliterario en *Del amor y otros demonios*: la acción de la novela, el que llamaríamos en puridad «tiempo narrativo»¹⁸, se sitúa hace doscientos años (siglo XVIII) respecto al «tiempo de la escritura», protagonizada por un personaje, Cayetano Delaura, trasunto de Garcilaso de la Vega, doscientos años anterior (siglo XVI), pero vista desde la actualidad (siglo XX) por un periodista que a su vez es un alter-ego de García Márquez. Esta concepción del tiempo circular, muy representativa del *modus scribendi* del colombiano, supone la inexistencia de cortes tajantes entre el presente y el pasado más remoto.

Asimismo, exactamente en tres veces supera Cayetano a Sierva María en edad (36 años frente a 12), como si los dos primeros tercios de su vida, anteriores a la presencia de su amada en el mundo, no hubiesen tenido un carácter físico y tangible; recordemos la existencia, más cognoscitiva y libresca que real, que Delaura había llevado siempre, «su dignidad de lector» (p. 97):

...su verdadera casa era la biblioteca, donde trabajaba y leía catorce horas diarias, (p. 98), ...el obispo no podía creer que Delaura hubiera leído tanto a su edad. ...A Delaura, que conocía la vida en los libros, el vasto mundo de su madre le parecía un sueño que nunca había de ser suyo, (p. 102). Delaura era consciente de su torpeza con las mujeres, (p. 103). «Toda la vida soñé con ser bibliotecario mayor» dijo. «Es para lo único que sirvo», (p. 103).

Pero la realidad puede nacer motivada por la ficción¹⁹, no hay entre ellas límites

¹⁵ Entiéndase que utilizo ya el término *intertextualidad sensu lato*, y no dentro de la terminología enunciada por Gérard Genette.

¹⁶ *Dido en la literatura española. Su retrato y su defensa*, Londres, Tamesis Books, 1974, pp. 43-44.

¹⁷ Aparecen en *Del amor y otros demonios* alusiones a las *dulces exuviae* previas a la cita explícita del verso: «Abrió la maletita de Sierva María y puso las cosas una por una sobre la mesa. Las conoció, las olió con un deseo ávido del cuerpo, las amó y habló con ellas en hexámetros obscenos, hasta que no pudo más». (p. 153). Este fetichismo obsesionante en Garcilaso, mejor aún que en el soneto X, aparece plasmado en la égloga primera: «Tengo una parte aquí de tus cabellos,/ Elisa, envueltos en un blanco paño./ que nunca de mi seno se me apartan./ descójolos, y de un dolor tamaño/ entermecerme siento, que sobre ellos nunca mis ojos de llorar se hartan./ Sin que de allí se partan,/ con suspiros calientes,/ más que la llama ardientes,/ los enjuogo del llanto, y de consuno/ casi los paso y cuento uno a uno;/ juntándolos con un cordón los ato./ Tras esto el importuno/ dolor me deja descansar un rato.»

¹⁸ Sigo aquí la terminología de R. Bourmeuf y R. Ouellet en *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989.

¹⁹ La naturaleza performativa de la literatura constituye un motivo susceptible de análisis en las novelas de García Márquez, cuyo ejemplo más representativo se hallaría sin duda en el paradigmático pergamino del Melquíades de *Cien años de soledad* («... sabía (Aureliano Buendía) que en los pergaminos de Melquíades estaba su destino. ... Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales,

precisos, como no los hay entre los espacios temporales. De la ficción Garcilaso (en un tiempo real) que anida en la mente de Delaura junto con otros entes librescos (el inacabado Amadís de Gaula), surgirá el amor entre Cayetano y Sierva María²⁰, amor imposible, como el del toledano, y como éste, no consumado²¹ y abocado a la muerte:

Delaura, con Garcilaso, le dijo con voz ardiente: «*Por vos nací, por vos tengo la vida, por vos he de morir y por vos muero*», (p. 115). Repite conmigo, le dijo: «*En fin a vuestras manos he venido*». Ella obedeció. «*Do sé que he de morir*», prosiguió él, mientras le abría el corpiño con sus dedos helados. Ella lo repitió casi sin voz, temblando de miedo: «*Para que sólo en mí fuese probado cuanto corta una espada en un rendido*», (p. 165)

Observemos que todos los lugares comunes del amador de Elisa cobran un significado estricto: Cayetano ha nacido «a la vida real» gracias a Sierva María, y por causa de ella va a morir literalmente.

Los versos se tiñen de un sutil efecto irónico que tiene la virtud de hacernos cómplices, y por tanto de implicar a ese último estadio en el proceso de recepción del mensaje estético, que es el «TÚ destinatario»²². Con esta técnica, al tiempo que el autor se aproxima a nosotros, se distancia de sus criaturas, las cuales, si no imágenes deformadas y paródicas de sus modelos, sí aparecen como encarnaciones *demasiado humanizadas* del ideal de amor platónico. No deja de resultar paradójico que García Márquez conserve el componente de castidad en unos amantes endemoniados, que han dormido

con cien años de anticipación ... Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos de modo que todos coexistieran en un instante ... Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado». *Cien años de soledad*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1967, pp. 347-348); pero obedece también a una concepción teórica del colombiano enunciada, por ejemplo, en algunos pasajes de su obra periodística: «...su descubrimiento (de España) fue una experiencia platónica: la encontré igual, calle por calle, tarde por tarde, nube por nube, a la España que ya había conocido en su literatura, de modo que conocerla en la realidad no fue más que recordarla», «España: nostalgia de la nostalgia», en *Notas de prensa 1980-1984*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 211. «Acostumbrado a unas novelas donde había ungüentos para pegarles las cabezas cortadas a los caballeros, Gonzalo Pizarro no podía dudar cuando le contaron en Quito, en el siglo XVI, que muy cerca de allí había un reino con 3000 artesanos dedicados a fabricar muebles de oro», «Fantasía y creación artística», en *Ibidem*, p. 115.

²⁰ «Delaura la vio idéntica a la de su sueño» (p. 107) «Repitió en voz alta los sonetos de amor de Garcilaso, asustado por la sospecha de que en cada verso había una premonición cifrada que tenía algo que ver con su vida». (p. 115)

²¹ «... se revolcaban en cenagales de deseo hasta el límite de sus fuerzas, exhaustos pero vírgenes. Pues el había decidido mantener su voto hasta recibir el sacramento, y ella lo compartió». (p. 166)

²² Resulta muy ilustrativa a este respecto la teoría enunciada por Graciela Reyes, para quien la ironía «sólo se percibe en contexto, y depende de las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor ... (la ironía) hace dos afirmaciones a la vez, la literal y la que ha de sobreentenderse; la literal la atribuye a un locutor que ya identificaremos (el locutor ingenuo), y a esa le yuxtapone la propia, no formulada. ... la ironía no es siempre suasoria. Muchas veces se propone simplemente crear la complicidad de juego para reactivar un acuerdo sobre valores compartidos. ... el locutor irónico suele hacerse eco de enunciados ajenos ...». *Op. cit.*, pp. 153-179. Trasladando la formulación general a nuestro caso, Garcilaso haría las veces de locutor ingenuo, y los valores compartidos residirían en el código amoroso petrarquista.

juntos noche tras noche. Es sintomática la elección del verbo *pervirtiendo*, con toda su carga negativa y envilecedora, para definir la operación que estos personajes llevan a cabo con los sonetos de Garcilaso: «... pervirtiendo y tergiversando los sonetos por conveniencia, jugueteando con ellos a su antojo...» (pág. 164).

Podemos por todo ello colegir que no hay nada de arbitrario en la elección del intertexto lírico ni en la forma en que está inserto en la obra; no se trata, a la postre, sino de uno de los mecanismos de que se sirve García Márquez para expresar sus sempiternos temas y obsesiones: la fusión entre el pasado y el presente, entre muerte y vida, entre ficción y realidad. Nos hallamos ante un interesante ejemplo de la recepción de la literatura barroca en la novela más actual, que plantea el tema del hibridismo literario y la forma en que un escritor americano asume la cultura europea.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURNEUF, R. y OUELLET, R., *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- FERNÁNDEZ CARDO, Jose M^a, «Literatura comparada e intertextualidad», *Lingüística española actual*, VIII/2, 1986, págs. 182-183.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1967.
- , *Notas de prensa 1980-1984*, Madrid, Mondadori, 1994.
- , *Del amor y otros demonios*, Barcelona, Mondadori, 1991.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- JENNY, Laurent, «La stratégie de la forme», *Poétique*, XXVII, 1976, pp. 257-281.
- KRISTEVA, Julia, *Sèméiôtikè*, París, Seuil, 1974.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Del amor y otros demonios», *ABC Cultural*, Número 128, 15-IV-1994, pág. 7.
- LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa, *Dido en la literatura española. Su retrato y su defensa*, Londres, Tâmesis Books, 1974.
- REYES, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el texto literario*, Madrid, Gredos, 1984.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL LÉXICO DEL *PRIMER ABECEDARIO* DE FRAY FRANCISCO DE OSUNA

José Juan Morcillo Pérez
Univ. Pontificia de Salamanca
Univ. de Salamanca

El mismo año en que fue publicado el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, de Alfonso de Valdés, y el *Libro áureo* de Antonio de Guevara, apareció el *Primer Abecedario Espiritual* de Francisco de Osuna¹. No es ajeno a nosotros el hecho de que la época en la que estamos situados, segunda década del S.XVI, representó, desde el punto de vista religioso y espiritual, uno de los momentos de mayor efervescencia, y, desde el punto de vista lingüístico, un enfrentamiento pacífico entre dos normas: la castellana y la toledana². Del padre Francisco de Osuna, educado en la Universidad de Alcalá y considerado por sus coetáneos como un gran predicador³, se ha dicho⁴ que desarrolla en sus *Abecedarios* un estilo directo, una facilidad de elocución y una riqueza de vocabulario con simplicidad y naturalidad⁵. Su *Tercer Abecedario*, no sólo fue considerado por Santa Teresa como su guía espiritual, sino también, junto con los cin-

¹ Francisco de Osuna, *Primera parte del libro llamado Abecedario espiritual...*, Sevilla, Juan Cromberger, 1528 (Impreso de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, sign. 27682).

² Fr. Juan de Córdoba (1540): «Los de Castilla la Vieja dizen *hacer*, y en Toledo *hazer*; y dizen *xugar*, y en Toledo *jugar*; y dizen *yerro*, y en Toledo *hierro*; y dizen *alagar*, y en Toledo *halagar*.»

³ Introducción de Melquíades Andrés al *Tercer Abecedario Espiritual*, B.A.C., pp. 10 y 16.

⁴ P. Fidèle de Ros, *Un maitre de Sainte Thérèse. Le Père François d'Osuna*, ed. G. Beauchesne, París, 1936, pp. 416-417.

⁵ (...) para que en el umilde y baxo estilo suyo se me representasse mi poquedad (...), (Pr. *Abecedario*...).

co restantes, supone la fuente de una terminología religiosa que después se extenderá a toda la mística española.

Osuna, en su *Primer Abecedario*, muestra una vacilación entre la llaneza y naturalidad típicas renacentistas⁶ y un uso, a veces tímido, a veces valiente, del cultismo gráfico⁷, pero siempre con el objetivo de plasmar el concepto de la forma más clara posible, para lo cual echará mano, en ocasiones, de giros coloquiales y de refranes, como más adelante justificaremos. Por todo ello, creo conveniente estructurar mi estudio sobre el léxico de nuestro padre sevillano desde cuatro posturas: un plano gráfico y fonético, otro morfológico, otro propiamente léxico (cultismos, popularismos, ...) y finalmente un plano fraseológico.

1. Plano gráfico y fonético

Efectivamente, en Osuna podemos encontrar desde la vocalización u omisión de consonantes implosivas a la conservación de grupos consonánticos cultos. No existe una tendencia gráfica claramente definida; sin embargo, sí podemos asegurar que palpita en Osuna la tendencia al cultismo gráfico, a un registro lingüístico más elevado, sobre todo a la hora de esclarecer un concepto teológico, de establecer una jerarquización —fundamentalmente alegórica— o de intentar definir lo difícilmente definible.

El grupo /kø/, o se simplifica (*lición*), o vocaliza la /k/ implosiva, rasgo tan frecuente en St^a Teresa, como sucede en *fayción* o *destruyción*; con el grupo /kt/ nos encontramos con *fructo* y *fruto*, *respecto* y *respeto*, *subjecto* y *subyeto*, *auctoridad* y *autoridad*, *doctrina* y *dotrina* (St^a Teresa), *aflicto*, *defuncto*, *distincta*, *sanctos*⁸ y *santos*, y los cultismos gráficos *congecture*, *auctor* y *acción*, que se pueden observar en S. Ignacio de Loyola; el grupo /gn/, con *digno* y *dino* (St^a Teresa), *indinadas*, *repuna*; el grupo /ks/, con *extrema* y *estrema*, *extenso* y *estenso*; el grupo /pt/, con *escriptura* y *escritura*, *escriptas* y *escritas*, pero siempre *baptismo* y *sceptro*; ahora bien, dicha vacilación no se percibe con /bp/, como en *obprobio*. Un rasgo popular y coloquial es la asimilación, y así se observa en el grupo /ns/ en /s/, como en *consista* y *cosista*, *istancia*, *ispirada*; en el grupo /rs/ en /ss/, como vemos en *cossarios*; o /mn/ en /n/, como en *coluna*. Existe una vacilación con el grupo /bs/ y, de hecho, sirva como ejemplo que en una misma página aparecen *absencia*, *ausencia* y *asentarse* ('ausentarse'), e indistintamente se opta entre *cien* y *cient*, aunque siempre escribe *sant*. Finalmente, se conserva siempre el grupo /mpt/, en *promptitud*, *prompto*, *assumpta*, excepto en *redemptor*, que alterna con *redentor*.

En posición inicial de palabra, se conserva siempre el grupo «ps-» en *psalmo*, y en ocasiones «pl-», en *pluvia*, y «fl-» en *flamas*; y se observa una tendencia a mantener la «s-» líquida, en *sceptro*, *sciencia*, pero vacila en *spíritu* y *espíritu*.

⁶ De hecho, muchos rasgos lingüísticos de Osuna, sobre todo ortográficos, serán los utilizados más tarde por St^a Teresa.

⁷ En la misma línea de S. Ignacio de Loyola.

⁸ Obsérvese la conservación en estos tres últimos ejemplos de las tres consonantes «-nct-».

Es frecuente la conservación de la *q* latina en *propinquo*, *quotidiano*, *iniquo*, *liquor* y excepcionalmente en palabras como *pequar*; hay vacilación con la grafía «ch» latina en *patriarcha* y *patriarca*, *charidad* y *caridad*, pero no en *chiméricas* y *cherubines*, y en contadas ocasiones se mantiene la grafía «ph», sobre todo en topónimos, gentilicios o nombres propios, como en *Joseph*; también se mantiene la grafía culta de consonantes geminadas, como en los casos de *n*, en *innocente* y *annunciaron*; y de *l*, en *intellectuales*, *collegio*, *illustríssimo* —excepcionalmente, puede haber casos de hipercorrección de cultismo gráfico, como en *cocodrillo*; y, finalmente, en muy pocas ocasiones se mantiene la oclusiva sorda intervocálica, como en *súpita*, *delicatíssimo* o *secundo*.

En la prosa de Osuna, se justifica la tendencia, todavía tolerada, de mantener la «f» latina, ya algo arcaizante, alternando con la «h»; así, en *fasta* con *hasta*, *ferida* con *herida*, *fazemos* con *hazemos*, *farto* con *harto*, *fijo* con *hijo*, *fallar* con *hallar*, *fermosas* con *hermosas*, *fablando* con *hablar*.

Dentro de esta línea gráfica y fonética, se observa en Osuna la distinción entre «-b-» (*trabajo*, *restribar*) y «-v-»/«-u-» (*se le elava*) y entre sibilantes sordas y sonoras: /š/ (*coraçón*), /š/ (*passar*) y /š/ (*entrexeridos*) frente a /ž/ (*fiuzia*), /ž/ (*causó*) y /ž/ (*rodajuela*), ambos rasgos característicos, también, de la norma toledana.

Asimismo, podemos observar, muy esporádicamente, la confusión, tan frecuente en esta época, entre las sibilantes /š/ (x) y /š/ (-ss-), como vemos en *Mexías* o en *esecutar*, como también, en ocasiones, la aspiración y desaparición de la -s final de palabra (*Jesú*, *Apocalipsi*), rasgo típicamente meridional.

La vacilación en vocales no acentuadas (*lición*, *chequitas*) es una característica bastante repetida en Osuna y, posteriormente, en St^a Teresa de Jesús.

2. Plano morfológico

Dentro de la estructura morfológica del verbo, aparecen en Osuna más frecuentemente estructuras del tipo *miraldo* o *dexaldos*, que *miradlo* o *dexadlo*; y las asimilaciones del tipo *vella* o *sentillo* conviven en su prosa con *sentirlo* o *verla*.

Asimismo, emplea indistintamente *conosco* y *conozco*, *crezca* y *cresca*, *produzca* y *produzga*, *viste* y *vistes*. Si bien la segunda persona del plural del presente indicativo (*trasquiláys*, *respondéis*) nunca aparece en su forma vulgar (como *amás* frente a *amáís*), y el imperativo conserva la estructura morfológica que hasta hoy se ha mantenido (*recebid*), por el contrario, se observa *quedardes* frente a su reducción *quedarais*, y dudas entre *só* y *estó* frente a *soy* y *estoy*, junto a occidentalismos como *sey*.

Existe una primacía del sufijo -ico (*corpezico*, *pecezicos*, *bolsico*, *cestico*) frente a -illo (*cestillo*), a -ito (*chiquitas*) y -uelo (*tamañuelos*, *mañeruela*, *rodajuela*). Podemos observar, asimismo, un claro predominio del superlativo -íssimo, como en *delicatíssimo*, *inimicíssima* o *pleníssime*, frente a los escasos superlativos con *muy* o *harto* (*harto conocido*).

Finalmente, *estonces* y *ansí* aparecen frecuentemente frente al predominio de *entonces* y *assí*, al igual que *agora* frente al escasamente utilizado *aora*.

3. Plano léxico

Dentro de este apartado, llevaremos a cabo una clasificación de cultismos y de palabras populares, coloquialismos, vulgarismos o palabras compuestas. Todos estos términos son, o primeras documentaciones, o están sin documentar, o ni siquiera están registradas⁹. Considero interesante dicha clasificación por lo novedoso de algunos términos y por la aparición de algunas palabras pertenecientes al campo semántico místico.

3.1. *Cultismos*

sublimidad [1ª doc.; *Cor.*, 1596]: (...) y en su cabeça corona de doze estrellas, que son doze singulares excelencias que le vienen de la sublimidad del Señorío. (fol. XXVI^r)

sacrosancta [1ª doc.; *Cor.*, 1578]: (...) fuerces tu corazón a pensar en la sacrosancta pasión (fol. XV^v)

abluciones [1ª doc.; *Cor.*, 1633]: (...) abluciones legales (...) (fol. CIV^v)

innúmeros [No doc.]: (...) con innúmeros açotes (...) (fol. XL^r)

miraculosa [No reg.]: (...) miraculosa manera con que fue concebido. (fol. CIV^v)

gazofilacio [1ª doc.; *Cor.*, 1596]: El pecho sacratíssimo del Señor (...) es gazofilacio y lugar donde se encierran los tesoros (fol. CII^v)

sceptro [No reg.]¹⁰: y pusieron una caña por sceptro en sus manos atadas (fol. LXXIV^v)

scissura [No doc.]: (...) con multiplicadas scissuras y llagas (...) (fol. XXIX^v)

crúor [1ª doc.; *Cor.*, 1615]: Sus pisadas eran claramente señaladas del crúor (fol. XLIr)

ypostática [No doc.]: en llamarse «Gran Dios» da a entender la unión ypostática (fol. XCV^v)

refrigerativo [No doc.]: Bevemos el refrigerativo liquor y quedámonos con la sequía que tentamos (fol. CXII^v)

inimicíssima [No doc.]: (...) tan inimicíssima y cruel y maliciosa gente como son los hebreos (fol. CXVIII^v)

Veamos algunos cultismos pertenecientes al campo semántico místico:

umanado [No reg.]: Empero, desde Él mesmo les predicó pobreza, ya umanado, (...), se apartaron dél. (fol. LXXXIII^r)

refulgencia [1ª doc.; *Cor.*, 1665]: (...) de la refulgencia del rostro el monte estava dorado (fol. CXLII^r)

revertiente [No reg.]: (...) que sea revertiente y se derrame por cima (fol. XXX^v)

⁹ J. Corominas y J.A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, ed. Gredos, Madrid, 1980.

¹⁰ En Berceo, *ceptró*.

placable [1ª doc.; *Cor.*, 1597-princ. S.XVII]: *La lengua placable es árbol de vida* (fol. XCVIII^v)

inebriar [No doc.]: (...) *inebriar, esto es, regar abundantamente los frutos de su parto* (fol. CXLV^v)

3.2. Voces patrimoniales, coloquialismos, palabras compuestas, ...

letrear [No reg.]: (...) *ha de letrear como niños* (fol. III^r)

aportillar [1ª doc.; *Cor.*, 1570]: (...) *aportillada de los golpes crueles* (fol. XXIX^v)

restribar [No doc.]: (...) *restribó con los pies en el brazo de la cruz* (fol. CI^r)

vanderiza [No reg.]: (...) *no siendo vanderiza entre sus hijos favoreciendo a unos y siendo contra otros* (fol. CLV^v)

descojer [No doc.]: (...) *y díxoles dándoles a descojer: «(...)»* (fol. CXLIX^r)

agrazones [No doc.]: (...) *esperando que llevasses uvas llevaste agrazones* (fol. CXXIX^v)

colirio [1ª doc.; *Cor.*, 1555]: *Esta meditación es el colirio y unción* (...) (fol. XVII^v)

rempuxones [1ª doc.]¹¹: *en las espaldas rempuxones y golpes* (fol. XXVIII^r)

portátil [1ª doc.; *Cor.*, princ. S.XVII]: (...) *toma de voluntad su altar portátil a cuestras* (fol. XXXIV^v)

deporte [1ª doc.; *Cor.*, 1596]: (...) *a la qual era más deporte oír* (fol. CXXXVII^v)

sacadores [No doc.]: (...) *quántas maneras de sacadores han de llevar de aquí el trigo* (fol. III^v)

gemibunda [No reg.]: (...) *moran como palomas gemibundas en los agujeros de la piedra -Christo-* (fol. LXXV^r)

dessuellacaras [No doc.]: (...) *donde aun los dessuellacaras confiessan la verdad delante de los maestros de la sinagoga* (fol. LXV^v)

sobrepeyne [1ª doc.]¹²

entrexerido [1ª doc.; *Cor.*, 1580]: (...) *estava entrexerido con oro de martillo* (fol. LXXXVIII^v)

rever [1ª doc.; *Cor.*, princ. S.XVII]: *Reveyase tanto en lo que hazía, que, desde salía de sus manos, más parecía obra de ángel que de muger* (fol. CXXXVII^v)

He recogido tres palabras curiosas:

thimiama [1ª doc.; *Cor.*, 1555]: (...) *el aromático y oloroso thimiama* (...) (fol. LXXVI^r)

hulano [No reg.]: (...) *padeció por ti, hulano, quienquiera que seas* (...) (fol. LXXX^v)

orrura [No reg.]: (...) *y con las orruras de las ponçoñosas salivas* (...) (fol. CXXXI^r)

¹¹ *Cor.*: «Vulgar en España y en América (p. ej., en el chileno G. Maturana, *Cuentos Pop.*)»

¹² En Quevedo, *hablar muy sobre peine* es frase vulgar que quiere decir «hablar altivamente», por las peinetas altas de las chulas. Vid., *Diccionario crítico ...*, op. cit.

Y otras tantas que pertenecen al campo semántico de la mística:

arrobado [1ª doc.; *Cor.*, 1599]: (...) *estava dos oras arrobado fuera de sí* (fol. CXII^r)

recogimiento [1ª doc.; *Cor.*, 1554]¹³: *Es un aviso de harto provecho en los que siguen el recogimiento pensar primero* (...) (fol. XVIII^v)

sobresalto [1ª doc.; *Cor.*, princ. S.XVII]: (...) *sobresalto del corazón*

supositada [No reg.]: (...) *que apareció en el cielo por estar supositada en Dios* (fol. XXVI^r)

sobreeminente [No reg.]: (...) *y la sobreeminente Gracia de Dios* (fol. XXVI^r)

4. Plano fraseológico

Para terminar con este repaso, hemos de mencionar el hecho de que Osuna usa de numerosas expresiones y giros coloquiales como *el dedo grossero*, *dar de lleno en lleno*, *hazer mal rostro*, *a prima faz*, *trasquilar a sobrepeyne*, *amar a carga cerrada*, *no costar blanca*, *desmandarse la péndola*, *a boca de costal*, y, sobre todo, de algunos refranes, como podemos observar en este ejemplo: (...) *es verdadera aquella sentencia común que se dize: «Quien calla otorga»*¹⁴. Como sabemos, el empleo de refranes era un hecho visto en esta época con absoluta normalidad y muy aconsejable, pues se les consideraba como manifestaciones de sabiduría natural¹⁵. Recordemos a Juan de Valdés cuando en boca de Pacheco dice que en los refranes *se vee mucho bien la puridad de la lengua castellana*¹⁶.

Por lo tanto, podríamos concluir, una vez revisados, de forma general, los cuatro planos arriba expuestos –gráfico y fonético, morfológico, léxico y fraseológico–, así como comenzamos; es decir: que nos encontramos ante una prosa que balancea de la llaneza y de la naturalidad al cultismo gráfico con una intención claramente perceptible: claridad, claridad a la hora de desarrollar un concepto o de definir un estado de recogimiento.

¹³ Se trata de una primera documentación semántica.

¹⁴ F^{co.} de Osuna, *Primera parte* ..., fol. XXIV^v.

¹⁵ Baste recordar la enorme influencia de los *Adagia* de Erasmo.

¹⁶ J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Saturnino Calleja, Madrid, 1919, p.44.

LA TRADUCCIÓN DEL *CANTAR DE LOS CANTARES* DE FRAY LUIS DE LEÓN: DIDACTISMO SUBVERSIVO EN ROMANCE

Daniel Luis Nahson
Columbia University

Fray Luis de León en el comienzo de su carrera literaria, lleno de erudición y vitalidad, se abocó a la tarea de traducir y comentar literalmente el *Cantar de los Cantares*, impulsado en parte por su prima, la monja Isabel de Osorio y por los precedentes sentados por Arias Montano y Cipriano de la Huerga. Esta decisión en sí presuponía un cierto radicalismo. La difundida prohibición de traducir las Escrituras Sagradas al vernáculo estaba íntimamente relacionada con la fomentada difusión de las interpretaciones místico-alegóricas del texto del Cantar. Fray Luis, sin embargo, confrontó la posición tradicionalista sin subestimar la posición oficial de las interpretaciones sancionadas por la Iglesia. Él reconoció la calidad y el valor de las interpretaciones espirituales del *Cantar de los Cantares* que le antecedían. Un adepto al estudio de los antiguos textos hebreos en el original, Fray Luis sostenía que este cometido tenía que conducir a un mayor grado de fidelidad y acierto interpretativos. Las discrepancias emergentes entre sus posiciones y las posturas favorecidas por la versión latina plasmada en la Vulgata de San Jerónimo, llevan a los inquisidores a acusarlo de subvertir la autoridad de la Vulgata por medio de las enmiendas procedentes de su nueva e ilícita traducción e interpretación literal en vernáculo. Esta actitud a primera vista irreverente vis-à-vis la tradición de los Padres de la Iglesia; la envidia de sus enemigos (destacándose entre ellos Bartolomé de Medina y León de Castro); y el legado negativo de su ascendencia conversa se sumaron a los cargos levantados en su contra por los tribunales inquisitoriales. Fray Luis se defendió haciendo hincapié en la necesidad de mejorar el texto de la Vulgata y reafirmando una vez más las posturas literalistas que en parte

emanaban de sus convicciones filológicas. Su actitud de renovación estaba también sustentada en las influencias que ejerció la tradición humanista erasmiana; en un vivo deseo de entrar en contacto más cercano con las fuentes; e incluso, en la necesidad de profundizar en su conocimiento de fuentes emparentadas con su atribuido linaje judaico para contextualizarlas respecto al cristocentrismo que irradia gran parte de su obra.

En el «Prólogo» de su *Exposición del Cantar de los Cantares*, Fray Luis explica claramente su metodología y sus propósitos: declarar llanamente la «corteza de la letra» dejando las interpretaciones espirituales para «los grandes libros escritos por personas santísimas y muy doctas». Él quería separar la filología de la exégesis aunque su enfoque filológico representara ya por sí mismo una forma de exégesis. Fray Luis tradujo palabra por palabra de modo que la traducción reflejara al original

no sólo en las sentencias y palabras, sino aún en el concierto y aire de ellas (OCC-CC, «Prólogo», p. 74)¹.

Una vez hecha la traducción, Fray Luis interpreta el texto del epitalamio como una égloga pastoril en la que dos amantes –pastor y pastora– expresan el carácter pasional de su intimidad desde el principio de su enamoramiento, a través de las vicisitudes de su relación amorosa y en pos de la consolidación de sus vínculos de afecto; y esto siempre sin solapar la consumación misma del erotismo amoroso. Al intentar elucidar algunas de las muchas dificultades que presenta el epitalamio para el traductor y el intérprete, Fray Luis alude a las singulares comparaciones que abundan en la retórica amorosa del Cantar enmarcándolas como peculiares formas de expresión del estilo,

Lo que pone oscuridad es [...] ser el estilo y juicio de las cosas en aquel tiempo y en aquella gente tan diferente de lo que se platica agora; de donde nace parecemos nuevas y extrañas, y fuera de todo buen primor las comparaciones de que usa este Libro, cuando el Esposo o la Esposa quieren más loar la belleza del otro, como cuando compara el cuello a una torre, y los dientes a un rebaño de ovejas, y así otras semejantes.

Como a la verdad cada lengua y cada gente tenga sus propiedades de hablar, adonde la costumbre usada y recibida hace que sea primor y gentileza, lo que en otra lengua y a otras gentes pareciera muy tosco, y ansí es de creer que todo esto que agora, por su novedad y por ser ajeno de nuestro uso, nos desagrade [=nos disuena], era todo el bien hablar y toda la cortesanía de aquel tiempo entre aquella gente². (OCC-CC, pp. 73-74)

Fray Luis no quiere mitigar o atemperar el poder de estas imágenes, ya que como él mismo escribe, se reduce solamente a imitar

¹ *Obras Completas Castellanas, Cantar de los Cantares*, ed. Padre Félix García, BAC, 1991.

² En la *Tercera Explanación* de la *Triplex Explanatio* latina, acerca de este punto Fray Luis escribe: «este cantar, que fue escrito hace más de dos mil años, fue escrito en una lengua peregrina para unos hombres, cuyas costumbres y juicios eran muy diversos de los nuestros; muchas veces sucede que lo que en una lengua sirve para una gente, es reprobable para otra e incluso para la misma cambiadas las circunstancias, tanto en las palabras en particular como en la mutua unión de las palabras; y que es muy verdad que los antiquísimos escritores como Homero, Hesfodo, Orfeo y los demás que florecieron en tiempos heroicos, amaron más lo grande y fuerte que lo delicado y suave en las semejanzas y metáforas y otros adornos parecidos de la palabra.» José María Becerra Hiraldo, *Fray Luis de León, Cantar de los Cantares*, 1992, p. 93.

figuras y maneras de hablar cuanto es posible a nuestra lengua, que a la verdad responde con la hebrea en muchas cosas (OCC-CC, p. 74)

Esta afirmación que en 1561 aparece en el «Prólogo» de la interpretación en romance del Cantar, está de algún modo enfrentada con otra que data de 1587 o 1588; pero el dilema creado resulta ser más bien ficticio o aparential. En una carta probablemente dirigida a uno de los ministros de Felipe II refiriéndose a la tarea de los seis encargados por el Papa —entre los que se hallaba el español Bartolomé Valverde y Gandía— para formar la junta de revisión de la versión de San Jerónimo, el escriuario dice

que pensar que con la Vulgata ni con otras cien traslaciones que se hiciesen, aunque más sean al pie de la letra, se pondrá la fuerza que el hebreo tiene en muchos lugares, ni se sacará a luz la preñez de sentidos que en ellos hay, es grande engaño, como lo saben los que tienen alguna noticia de aquella lengua y los que han leído en ella los Libros Sagrados. (*Informes Inéditos*³ de Fr. Luis de León Acerca de la Corrección de la Biblia; OCC-Cartas, p. 987)

En su cometido imitativo de lo que él califica como «propiedad», «condición», y «fuerza» de la lengua hebrea, al realizar la traducción, Fray Luis se encuentra, como él mismo lo dice en el prólogo en español, inmerso en un proyecto de muy «grandes dificultades». La problemática de su tiempo respecto a la lengua vulgar y a la Biblia aflora en el mismo proceso creativo del traslado de las Letras Sagradas⁴. El desatender la prohibición de la *Biblia Hispano aut alio vulgari sermone traducta*, y en especial la de la *Nova ac Vetera Testamenta vel alio vulgari sermone traducta*, que aparece en el *Índice* del Inquisidor General Valdés (1551)⁵, es una muestra más de su autonomía de criterio y de su propósito aleccionante como clérigo y como intérprete⁶ de las Escrituras que quiere corregir las infundadas ínfulas de los que, de espaldas al literalismo hermenéutico, dicen ser teólogos cuando en realidad no sólo ignoran los textos originales sino que además construyen a partir de esa ignorancia especulaciones conceptuales sin mayor asidero filológico. El deseo de corregir este mal es entre otros el que lo lleva, en 1561, a dejar de lado las regulaciones del inclemente *Índice* de Valdés que se publica en Valladolid en 1559, en el que se prohibían no solamente las traducciones de la Biblia a lengua vulgar, sino incluso «todos y cualesquier sermones, cartas, tractados, oraciones u otra cualquier escriptura scripta de mano, que hable o tracte de la sagrada

³ Ver Eustasio Esteban, «Informes Inéditos de Fr. Luis de León Acerca de la Corrección de la Biblia», *CiuD, Ciudad de Dios*, 1891, 26, pp. 96-102.

⁴ En mi resumen de las posturas ideológicas de Fray Luis acerca del romance, del hebreo y del latín; en mi descripción del emplazamiento histórico de las vicisitudes de su literalismo hermenéutico y de sus posiciones acerca de la Vulgata; y en el análisis crítico del texto de su traducción al español, sigo muy de cerca la informativa reseña que hace Caminero en su libro *La razón filológica en la obra de Fray Luis de León* (1990), sin por eso dejar de recurrir a los textos originales del agustino y a los del proceso inquisitorial.

⁵ Donald W. Bleznick, «Furió Ceriol y la controversia sobre la traducción de la Biblia», *Revista Hispánica Moderna*, 34, 1968, pp. 195-205.

⁶ Como claramente lo expresa en defensa de *La Perfecta Casada* en la apología del castellano que aparece en la *Dedicatoria* a Portocarrero en el libro tercero de *Nombres*.

Escritura o de los sacramentos de la santa madre Yglesia y religión christiana»⁷. Para Fray Luis, sin embargo, las Divinas Letras fueron inspiradas por Dios a los profetas para que les sirvieran a los seres humanos de consuelo, de manantial de verdad y de enmienda contra el pecado⁸; y en su opinión estos designios abarcaban a todos, y es por eso que en la lengua de todos fueron escritas para todos. Según el agustino, la ignorancia y la presunción de muchos clérigos y eruditos eran en gran parte las responsables por el obscurantismo espiritual que representaba la remoción de los textos bíblicos de las manos de las gentes más simples. Además, la crítica de Fray Luis, como bien lo hace explícito en la «Dedicatoria» del libro primero de *De los nombres de Cristo*, recae también sobre el mismo vulgo que, entretenido con libros de vanidad como los de caballería o de celestina, se había despreocupado del estudio de las Escrituras y se había calificado de apto para emprender sin maestros y sin pensar en los riesgos, la difícil lectura de las Letras Sagradas (OCC-NC⁹, pp. 404-405). Por último, en *De los nombres de Cristo*, el maestro de Salamanca alude también a los teólogos rivales de las aulas de su universidad, que apoyados en los principios de escuela y en los sistemas teológicos y patrísticos se habían olvidado de lo fundamental: estaban prácticamente deslindados de los estudios bíblicos (OCC-NC, p. 406).

Fray Luis sostenía que dado que el hebreo es la lengua original en la que se escribieron los libros sagrados, la *veritas hebraica* pasaba a ser en el plano lingüístico la fuente determinante del dogma y de la ideología, ya que para Fray Luis la teología bien fundamentada tenía que estar basada en la interpretación adecuada del hebreo. Los juicios en contra de los hebraístas de Salamanca¹⁰ compendian de forma palmaria los riesgos reales que acarrearba el mantener las posiciones que el filólogo auspiciaba.

En la «Dedicatoria» al libro tercero de *De los nombres de Cristo* el defensor del empleo de la lengua castellana para materias graves escribe que

es engaño común tener por fácil y de poca estima todo lo que se escribe en romance. (OCC-NC, p. 686)

Y al atacar la infundada creencia de acuerdo a la cual los temas graves requieren la adopción de una lengua que no sea vulgar responde, como muy bien señala Juventino Caminero en su libro *La razón filológica en la obra de Fray Luis de León*, que la

⁷ Donald W. Bleznick, *op. cit.*, p. 195.

⁸ En la *Tercera Explanación* de la *Triplex Explanatio* Fray Luis cita: «Pues como Pablo escribe: *toda escritura inspirada por Dios es útil para enseñar, para argüir, para corregir, para enseñar en la justicia, para que el nombre de Dios sea perfecto, instruido en toda obra buena.*» Ver José María Becerra Hiraldo, *Fray Luis de León, Cantar de los Cantares*, 1992, pp. 68-69. En II Timoteo 3: 16-17 se lee: «Toda la Escritura es inspirada por Dios, y útil para enseñar, para redargüir, para corregir, para instruir en justicia, a fin de que el hombre de Dios sea perfecto, enteramente preparado para toda buena obra».

⁹ *Obras Completas Castellanas, De los nombres de Cristo*, ed. Padre Félix García, BAC, 1991.

¹⁰ Ver Américo Castro, *De la Edad Conflictiva*, Madrid, Taurus, 1961, pp. 36, 162 y Miguel de la Pinta Llorente, «Fray Luis de León y los hebraístas de Salamanca», *Archivo Augustiniano*, 46, 1952, pp. 147-169, 334-357 y, también de éste último autor, *Cinco Temas Inquisitoriales*, Editorial Estudio Augustiniano, 1970, pp. 121-125. Además consúltese: Ángel Alcalá, *El Proceso Inquisitorial de Fray Luis de León*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991.

gravedad del decir se conforma a la gravedad de las cosas a través del estilo más que por medio de la lengua con que se dice

En la forma del decir, la razón pide que las palabras y las cosas que se dicen por ellas sean conformes, y que lo humilde se diga con llaneza, y lo grande con estilo más levantado, y lo grave con palabras y con figuras cuales convienen. Mas en lo que toca a la lengua, no hay diferencia, ni son unas lenguas para decir unas cosas, sino en todas hay lugar para todas. (OCC-NC, pp. 686-7)

Anota el escriturario que Cicerón y Platón escribieron sus libros en la lengua de sus mayores pero no de un modo vulgar y, del mismo modo, los Padres de la Iglesia Gregorio Nacianceno, Cirilo, Basilio y Crisóstomo redactaron

en su lengua materna griega, que, cuando ellos vivían, la mamaban con la leche los niños y la hablaban en las plazas las vendedoras. (OCC-NC, p. 687).

De este modo Fray Luis reduce la oposición entre el latín y el romance¹¹ a un problema de discrepancias estilísticas; y es por eso que es importante saber distinguir y elegir escrupulosamente cuando se elabora con el lenguaje:

dicen que no hablo en romance, porque no hablo desatadamente y sin orden, y porque pongo en las palabras concierto y las escojo y les doy su lugar; porque piensan que hablar romance es hablar como se habla en el vulgo, y no conocen que el bien hablar no es común, sino negocio de particular juicio, así en lo que se dice como en la manera como se dice¹². Y negocio que de las palabras que todos hablan elige las que convienen, y mira el sonido de ellas, y aún cuenta las letras, y las pesa, y las mide, y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulzura. (OCC-NC, p. 688).

Sobre la base de este decálogo ideológico Fray Luis da por sentada una voluntad de estilo y composición que trasciende los confinamientos que podrían resultar del manejo primordial de una lengua en particular. Adoptando en sus escritos rasgos discursivos de elevado nivel expresivo y de pulido refinamiento de formas, acude incluso (como lo hace en su «Declaración» del Cantar o en su *Exposición del Libro de Job*) a los propios coloquialismos de las voces vivas del habla, al «estilo común de hablar» (OCC-LJ¹³, p. 505) y al decir de «nuestra lengua común» (OCC-LJ, p. 505) para moldear el romance y darle estaturas que, aún alcanzando cimas de depuración sin par en las letras españolas, no por eso dejan de ser concretas o efectivas ni de estar al alcance de lectores no especializados. Sin embargo, esto es cierto sólo en parte, pues el castellano de las voces narrativas y poéticas del biblista está reclamando un

¹¹ Cf. Avelina Carrera de la Red, *El «Problema de la Lengua» en el Humanismo Renacentista Español*, Universidad de Valladolid, Imp. Fareso, 1988.

¹² Ver Lucio Álvarez Aranguren, *La gramática española del siglo XVI y Fray Luis de León*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1990.

¹³ *Obras Completas Castellanas, Libro de Job*, ed. Padre Félix García, BAC, 1991.

lector familiarizado¹⁴ con la diversidad de registros que provenientes de fuentes muy distintas resuenan desde aquellas para darles resonancias de sonoridades muy variadas. Los ecos del hebreo (y del latín como en el caso de la versificación de los Textos Sagrados de las controversiales versiones en octava rima y en liras al Cantar, o el de la traslación a tercetos del Libro de Job, y la puesta en verso de algunos de los Salmos) que retumban en la prosa y en la poesía¹⁵ del escriturario haciéndose oír ya desde el «sonido» y la «sobrehoz» mismas de sus voces en español, parecen estar dando una matriz que es testimonio vivo de la coherencia unívoca de las «incoherencias» que a veces surgen de la disímil heterogeneidad de las fuentes de las que se nutren sus discursos.

En el manejo que el filólogo hace del castellano están de manifiesto la idónea versatilidad estilística y la pericia interpretativa de un avezado comentarista de las Escrituras. La lengua castellana, el romance, la lengua madre de Fray Luis de León, se transforma en un vehículo de representación literaria en sus exposiciones de los textos bíblicos, y en un medio de interpretación de lo real¹⁶ en sus traducciones o traslados. Además las disquisiciones de Fray Luis acerca del lenguaje del texto masorético, como con discernimiento hace ver Juventino Caminero, están dadas inmersas en un sistema de eruditos señalamientos de índole filológica, teológica, y psicológica sobre los que se construye el análisis del texto.

Fray Luis esgrime argumentos de crítica textual munido de un cierto pionerismo en el empleo del romance precedido sólo por algunos pocos (el Beato Ávila, el Beato Orozco, y Fray Luis de Granada), al tiempo que se eleva por encima de las discordias del momento (dominicos y agustinos, hebraístas y helenistas, romancistas y latinistas, judaizantes y cristianos viejos) que estaban en el aire de las aulas de la Universidad de Salamanca en los difíciles años de la España en la que le tocó vivir. Como muy bien hace ver Caminero el reto que representaba esta integridad hermenéutica, y su dedicación al estudio sistemático de las Escrituras y a su difusión en tanto que verdad necesitada por todos son en parte algunas de las razones fundamentales por las que Marcel

¹⁴ En este respecto Alborg escribe: «No se ven claras las razones de que fray Luis tradujese para una monja un texto de contenido tan encendidamente amoroso, y más aún porque el escritor, en su 'declaración' o comentario, se ciñe casi exclusivamente a la letra del original sin adentrarse apenas a la interpretación mística, que hubiera sido más propia del caso. 'La traducción de fray Luis —dice el padre Vega— está hecha además con todo el rigor de un técnico y filólogo, y su exposición es más científica...' (P. Angel C. Vega, *Fray Luis de León, cit.*, p. 610).» Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura Española, Edad Media y Renacimiento*, 2ª. edición ampliada, Madrid, Gredos, 1970, pp. 810-811.

¹⁵ Acerca de las «resonancias salmódico-sapienciales» de Fray Luis, de «Jehová y el didactismo», «el sentimiento de la nostalgia», o «el salmo y la oración» en su obra poética, ver, Lourdes Morales-Gudmundsson, «Forma y teología salmódica en la poesía original de fray Luis de León», *Ciudad de Dios*, 201, Madrid, 1988, pp. 133-149.

¹⁶ Las Divinas Letras fueron inspiradas por Dios a los profetas para que les sirvieran a los seres humanos de consuelo, de hontanar de verdad y de remedio contra el pecado; y esta concepción abarca a todos, no sólo de un modo epistemológico, sino que es también engendradora de una ontología a partir de la cual le será posible a Fray Luis, bajo el legado de San Agustín, hablar por ejemplo de *allegoria facti*. Cf. *Tractatus de sensibus sacrae Scripturae*, cap. VII. f. 29v y 30v y además los capítulos VI, VII, VIII, y el X del mismo *Tractatus*.

Bataillon da en equiparar los principios de la interpretación filológica de Fray Luis con los puestos en acción por el humanismo de Erasmo o de sus adeptos¹⁷. El fomento del saber bíblico que no cumplieran los propios preladados o clérigos de su tiempo, en Fray Luis parece rebasar los límites de la textualidad escriturística canonizada para incursionar, guiado por el espíritu de las Escrituras e inmerso en una plataforma de pensamiento moralizante de tinte judeocristiano, en las traducciones de Píndaro, Horacio, Virgilio, Petrarca, Bembo o Della Casa, en sus imitaciones, o en sus propios sonetos amorosos y en las odas de su cultivado lirismo¹⁸.

Al querer desglosar el desarrollo mismo de su tarea como traductor, el filólogo admite que podía haber fácilmente caído en la tentación de formular un comentario (o una paráfrasis de índole similar a la de Arias Montano), de declarar o exponer el texto en el acto mismo de su traslado

pudiéndolo hacer muy fácilmente con mudar algunas palabras y añadir otras; lo cual yo no hice [...] porque entiendo ser diferente el oficio del que traslada, mayormente Escrituras de tanto peso, del que las explica y declara. (OCC-CC, p. 74.)

Al intentar explicar estas mismas técnicas del traslado¹⁹ entre el hebreo y el español, Luce López-Baralt, al glosar el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, aduce que en los enlaces –las peculiares formas de emparamiento que abundan tanto en la antigua poesía hebrea como en la obra del Santo– lo que se asocia son más bien «las sensaciones» que producen las piezas ligadas. San Juan, como con acierto señala esta crítica, en alianza con el texto hebreo del Cantar que le sirve de matriz e inspiración, omite el verbo ser²⁰ en las liras de la unión del *Cántico* no dejando que nada se interponga entre «la identidad transformada de los misteriosos, místicos amantes»²¹. El hebraísta de Salamanca, sin embar-

¹⁷ Marcel Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 763.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cf. Edward L. Greenstein, *Essays on Biblical Method and Translation*, Atlanta, Ga., Scholars Press, 1989.

²⁰ Es también de interés mencionar aquí el estudio original de Manuel Criado de Val: 'Ser' y 'Estar' en *Santa Teresa y en San Juan de la Cruz* en el que escribe: «...la profundización en el uso de [estos] verbos ['ser' y 'estar'] por parte de los escritores místicos ha influido en la lengua popular. El verbo 'ser' [...] y el verbo 'estar', su complemento especializado en español, son palabras 'metafísicas' que, por fuerza, han de tener un lugar también preferente en la experiencia mística y literaria tanto de Santa Teresa como de San Juan de la Cruz...» (Los corchetes son míos; consúltese: «Santa Teresa y La Literatura Mística Hispánica», *Actas del I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y La Mística Hispánica*, Madrid, 1984, 191). Fray Luis en su glosa, cuando en la versión original del texto masorético se omite el verbo ser conjugado en presente, agregando «algunas palabritas» lo pone entre corchetes para que no quede «oscurísimo el sentido».

²¹ A continuación, transcribo en su totalidad una glosa aclaratoria de esta estudiosa, que si bien está destinada a iluminar aún más la poesía y la prosa del místico carmelita, no por eso deja de ser relevante para lograr emplazar adecuadamente en su contexto, por vía de contrastes comparativos, algunas de las técnicas del pensador belmontino que como inspirado y sapiente traductor, traslada, declara y expone, al tiempo que hace resonar en su prosa los ecos de su poesía lírica de altísimo vuelo y mesurado rigor: «Recordemos que el poema ['Cántico'] se abre con una pregunta inquietante, que alude justamente al ámbito espacial: Adónde te escondiste, Amado...?. Y de repente vemos que el amado ha quedado equiparado a los espacios

go, aunque es también conspicuo dueño de la sagaz penetrante vivacidad y el delicado primor perceptivo del reformador carmelita²², es también un escriturario que no quiere dejar de ser entendido. En el «Prólogo» a su «Declaración» del Cantar, tratando de lograr en su traducción el mayor grado de eficacia con la menor medida posible de visibilidad e interferencia, pone cuidado de advertir y dejar en claro que:

Bien es verdad que, trasladando el texto, no pudimos tan puntualmente ir con el original; y la cualidad de la sentencia y propiedad de nuestra lengua nos forzó a que añadiésemos algunas palabras, que sin ellas quedara oscurísimo el sentido; pero éstas son pocas. (OCC-CC, p. 75.)

López-Baralt halla asidero en precisiones aclaratorias de esta naturaleza para enmarcar a Fray Luis de un modo casi palmario dentro de las coordenadas occidentalizantes que lo distanciarían de las tradiciones islámicas que, cristianizadas²³, nutren la obra del celestial místico de Fontiveros²⁴. Es cierto que, como ya ha sido señalado repetidas veces por la crítica, y Alborg da en resumir con garbo y ecuanimidad, en la obra del

mismos: a las montañas, valles, ínsulas, en una *metaforización completamente desconocida en el Siglo de Oro*, que Carlos Bousoño denomina como 'visionaria' o 'contemporánea' [«San Juan de la Cruz, poeta 'contemporáneo'», *Teoría de la Expresión Poética*, Madrid, Gredos, 1970]. Lo que se asocia en la imagen son las sensaciones que producen los elementos emparentados: para la Esposa —nos dice San Juan en sus glosas al *Cántico*— el Amado es como las montañas, porque la impresión que le producen éstas (altura, majestuosidad, buen olor) son semejantes a las que le produce el Amado. Lo mismo sucede con el misterio que sugieren las 'ínsulas extrañas', o la intimidad solitaria de los 'valles nemorosos': son las sensaciones que le va produciendo Dios al alma. *Estas asociaciones metafóricas se logran pues, por vía de sensaciones a-racionales, y, por más extrañeza, se establecen mediante frases nominales, omitiendo el verbo 'ser'*. No dice el poeta 'Mi Amado es las montañas', sino 'Mi Amado, las montañas'. El castellano, no cabe duda, nunca se manejó así en la Edad Aurea. [De tal manera esto es así que muchos copistas del 'Cántico', acaso extrañados por el misterio verbal del poema, *corrigen* el texto original. Así, el ms. 125 de las Carmelitas Descalzas de Valladolid lee 'Mira Amado las montañas'; mientras que la copia autógrafa de Ana San Bartolomé, hoy en Amberes, *corrige*: 'Mi Amado en las montañas'. Como éstas, hay otras variantes que nos indican con elocuencia cómo no se *toleraron* bien las 'inconsistencias' sanjuanísticas.] Advirtamos de paso las claves místicas inesperadas que nos da aquí nuestro poeta visionario: la Esposa se pregunta por el espacio donde se ha perdido el Amado, para luego descubrir que *El es* los espacios mismos, y que esta identidad inesperada se completa en la apreciación de ella, en ella: 'Mi amado es las montañas *para mí*'. Lo que ella buscaba está en ella misma, *es* ella misma [esto es asimismo evocador de la búsqueda del *Simurg* que aparece en muchos textos sufíes; y que Borges refiere en «El Acercamiento a Almotásim»]. De ahí, en parte, la soberbia intuición de San Juan de omitir el verbo *ser* en todas las líras de la unión: no hay nada que separa la identidad transformada de los misteriosos, místicos amantes.» [El primer y el último paréntesis recto son míos; Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, *San Juan de la Cruz: Obra Completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, I, pp. 33-34]; consúltese además Paul Fenton, «Some Judaeo-Arabic Fragments by Rabbi Abraham He-Hasid, The Jewish Sufi», *Journal of Semitic Studies*, primavera, 1981, 26, n. 1, pp. 47-72.

²² Cf. Dámaso Alonso, *Obras Completas II, Estudios y Ensayos Sobre Literatura*, Madrid, Gredos, 1973; y José L. Morales, «Paralelismo entre Fray Luis de León y San Juan de la Cruz», *Revista de Espiritualidad*, Madrid, 1968, 27, pp. 345-351.

²³ Ver Hava Lazarus-Yafeh, *Intertwined Worlds, Medieval Islam and Bible Criticism*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1992.

²⁴ En su admirable y bellísimo libro *San Juan de la Cruz y el Islam*, López Baralt arguye que la literatura del reformador carmelita es «voluntariamente misteriosa» pues enlaza escarpados misterios y raras extrañezas que provienen de cánones «reconociblemente semíticos». A su juicio la obra del Santo es «extraña incluso en un doble sentido: por 'semítica' y por profundamente occidental a la vez». Y continúa

bibliasta de Belmonte se empalman y acrisolan tradiciones dispares²⁵. El escriturario agustino con sutil ingenio, sin embargo, procura que su traducción sea inteligible, congruente y, que esté en consonancia con las vertientes de la tradición grecolatina que nutren los sentires de la edad áurea española y que se entrelazan amalgamándose para enriquecer con diferentes y variadas formas expresivas su labor creadora. Parece, no obstante, ser siempre escrupuloso y circunspecto acerca de la importancia que, en su traslado, tiene el responder al original y el mantener las tonalidades del texto bíblico sin que en la traducción se pierda la profunda solidez primordial de su distintivo sabor oriental:

El que traslada ha de ser fiel y cabal y, si fuere posible, contar las palabras para dar otras tantas, y no más ni menos, de la misma cualidad y condición y variedad de significaciones que las originales tienen, sin limitarlas a su propio sentido y parecer, para que los que leyeren la traducción puedan entender toda la variedad de sentidos a que da ocasión el original, si se leyese, y queden libres para escoger de ellos el que mejor les pareciere. (OCC-CC, p. 74.)

A la luz de lo antedicho, los rótulos de ordenación occidental-oriental que solazándose celebra Menéndez Pelayo, y que también informan algunos de los reparos críticos contenidos en sus dictámenes apreciativos del texto del Cantar²⁶, parecerían ser serviciales

afinando aún más: «Los contextos simultáneos occidentales y orientales de la poesía comentada de San Juan de la Cruz obligan al lector a ir ajustando constantemente su campo de referencia literario. En este sentido el polifacetismo literario de San Juan produce un efecto desconcertante». (Luce López-Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam*, 2ª ed. [1 esp. ola], Hiperión, 1990, p. 12). No es difícil hacer que sus palabras tengan vigencia también para Fray Luis. El escriturario agustino, en la «Dedicatoria» a su *Exposición del Libro de Job* escribe: «...hago tres cosas: una, traslado el texto del libro por sus palabras, conservando, cuanto es posible, en ellas el sentido latino y el aire hebreo, que tiene su cierta majestad; otra, declaro en cada capítulo más extendidamente lo que se dice; la tercera, póngole en verso, imitando muchos santos y antiguos que en otros libros sagrados lo hicieron y pretendiendo por esta manera aficionar algunos al conocimiento de la Sagrada Escritura, en que mucha parte de nuestro bien consiste, a lo que yo juzgo.» (OCC-LJ, p. 28). Es esa doble fidelidad al «sentido latino» y «al aire hebreo», la que, sin ser «voluntariamente misteriosa» como en el caso de San Juan, sitúa también a Fray Luis como egregio exponente del «polifacetismo literario» que López-Baralt atribuye al Santo de la orden del Carmelo, el que a su juicio «fue el único poeta espa. ol que tuvo la valentía artística de aclimatarlos [a los versículos hebreos] al vernáculo». Ver Luce López-Baralt, *San Juan de la Cruz, Obra Completa*, 1991, I, p. 38.

²⁵ Alborg lo sintetiza así: «Fray Luis fue la figura más excelsa y el más exacto resumen del Renacimiento hispano, porque nadie como él logró fundir en síntesis perfecta las principales corrientes de la cultura de su tiempo: la herencia clásica, la influencia italiana, la sustancia española tradicional, y el contenido religioso; en el que habría que distinguir a la vez el legado medieval y castellano junto a la constante presencia del elemento bíblico, que, en Fray Luis, como gran escriturario y teólogo que era, representa un componente fundamental. Parte también muy importante de las variadas corrientes que él armoniza es el influjo agustiniano, propio de su orden, del que recibe —al mismo tiempo que el rigor intelectual— el sentido místico, apasionado y contemplativo, tan característico de la persona del fundador.» (Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura Española, Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 803-804.

²⁶ Un crítico de la estatura cimera de don Marcelino cierra el primer párrafo de su nítido enfoque hermenéutico con un apósito desdichado y hasta diría disonante con el temple de su erudición: «Maravillosamente cumplió el sabio traductor la ley que se impusiera, a tal punto que de su traducción de los *Cantares* puede afirmarse que más que versión, es un verdadero calco. Todos los giros de la frase hebrea, están escrupulosamente seguidos, *todos los idiotismos conservados*.» Edición Nacional de las *Obras Completas de Menéndez Pelayo*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Santander, CSIC, *Biblioteca de Traductores Españoles*, Aldus, 1952, p. 295.

más bien para delinear que para dirimir algunas de las diferencias, unas de grado y otras de esencia, que se enuncian en las obras de Fray Luis y San Juan²⁷.

En 1991 el crítico norteamericano Harold Bloom expresó: «frequently we forget one reason why the Hebrew Bible is so difficult for us: our only way of thinking comes to us from the ancient Greeks, and not from the Hebrews. No scholar has been able to work through a persuasive comparison of Greek thinking and Hebrew psychologizing, if only because the two modes seem irreconcilable. Attempts to explain this opposition on a linguistic basis have failed, as reductiveness must fail when two antithetical visions of life are contrasted»²⁸. La obra y la vida de Fray Luis de León son una muestra fehaciente que invalida el sentido de estas palabras. De su vida, al describir al humanista, Unamuno escribe «alma llena de ardiente sed de justicia del profetismo hebraico, templada con la serena templanza del ideal helénico»²⁹. Y, en el espíritu de este señalamiento, en sus traducciones e interpretaciones de las Escrituras, sobre la matriz de la textualidad consagrada del hebreo, Moisés, Jesús, y Aquiles emergen en desconcertante coexistencia para enriquecer con atesorada complejidad el ubérrimo concierto de su discursiva realidad. El propio Fray Luis, con una modestia casi borgeana, testimoniaba que

toda la escuela es testigo que el S. Lucas del año 71 dije públicamente en la cátedra [...] que para el entero entendimiento de las escrituras *hay que saberlo todo*, y principalmente tres cosas: la theología escolástica; lo que escribieron los santos; las lenguas griega y hebrea; y que aunque a mí me faltaba mucho de todo esto, pero que si en mi mano fuese el tenello, yo lo escogiera para mí para el efecto sobredicho; y que los que se contentaban con menos eran hombres de mejor contento que yo³⁰.

Al trasladar y declarar el epitalamio en español el lírico salmantino atrae hacia el lenguaje de la Iglesia el momento humanista y, si se quiere, hedonista del Renacimiento. Y al hacerlo, insufla con edificante religiosidad al laicismo de algunos de sus lectores implícitos. Intercambia religión e irreligiosidad mejorando a ambas y dejando como legado alguna pregunta implícita y difícil de contestar, como la que parece emerger de las acusaciones que despertó su traducción del Cantar: ¿cuál es el significado último de la religiosidad y qué lugar ocupa el amor dentro de ella? Y, pese a que en 1994 José Manuel Blecua escriba que «en toda la obra poética del agustino no se encuentra la menor influencia de la sensualidad del Cantar, al revés de lo que le ocurre a San Juan de la Cruz»³¹, por lo general,

²⁷ Esto no implica afirmar, sin embargo, que las observaciones de Colin Thompson acerca de los señalamientos de Francisco García Lorca, pierdan su perentoriedad. Ver también Angel C. Vega, «Fray Luis de León y San Juan de la Cruz», en *Studia Philologica*, en *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, 1963, 3, pp. 563-572; y, José Oróz Reta O. A. R., «Poesía, verdad y contemplación en fray Juan de la Cruz y fray Luis de León», *Religión y Cultura*, Madrid, enero-febrero, 1985, pp. 643-652.

²⁸ Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths, Poetry and Belief from the Bible to the Present*, The Charles Eliot Norton Lectures 1987-88, Cambridge, Harvard University Press, 1991, p. 27.

²⁹ Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, cap. IV, n.º. 3, ed. F. Fernández Turienzo, Madrid, Alcalá, 1971, p. 206.

³⁰ M. Salvá y P. Sainz de Baranda, *Colección de documentos inéditos para la historia de España (CDIHE)*, 1847, 10, p. 361.

³¹ José Manuel Blecua, *Fray Luis de León, Cantar de los Cantares de Salomón*, Madrid, Gredos, 1994, p. 26.

tanto en la poesía como en la prosa de Fray Luis, en las que recibe tratamiento el amor entre hombre y mujer carnales, este tratamiento suele descubrir perceptibles dejos de sensualidad. Aunque no deba olvidarse sin embargo, que como se asienta en su teoría onomástica, el amor humano para Fray Luis no es más que un reflejo del amor divino, un impulso por el cual

se abrace y se eslabone toda aquesta máquina del universo, y se reduzca a unidad la muchedumbre de sus diferencias³².

Como en el pensamiento de San Agustín, lo múltiple busca sumirse en la unidad y este deseo, ínsito en el amor humano, es a su vez manifestación de la aspiración a la unión con Dios. Y si la sexualidad, por prestarse para la potencialización de una sensualidad erótmana y pagana, amenaza con emanciparse por sí sola y con desencauzar el sentido de reverencia por el misterio inefable y divino que vive en el seno mismo del amor humano, en su traducción e interpretación del Cantar (y en el resto de los escritos de Fray Luis), sin embargo, no deja de ser una manifestación más de la tendencia a la unidad por medio de un amor que es reflejo de la divinidad y que por ende busca unirse con ella. La consumación del acto carnal se convierte en una importante expresión del amor humano en aras de la trascendencia del amor divino.

En realidad, con su traducción y comentario Fray Luis responde al reto secular e intelectual renacentista del método racional y filosófico de Lorenzo Valla³³ y de Ficino. Y si la Iglesia se apropia de la pintura como género visual para convertirla en un vehículo aleccionante, al volcarse en busca de una traducción e interpretación literal del texto del Cantar, Fray Luis intenta purificar la conciencia erótica de la España de su tiempo³⁴, dándole nueva relevancia a la literatura bíblica en el enmarque de la literatura renacentista. Pero nadie traduce ni comenta 117 arduos versículos hebreos por el exclusivo artificio de un puro y estricto ejercicio de pugilato filológico, sin antes estar enamorado del amor, del hebreo, y de la cultura bíblica que precede al Nuevo Testamento. Este enamoramiento, que bien podría emanar en parte no poco significativa de su condición de descendiente de conversos, explica entre otras cosas el carácter de texto generador que tiene el epitalamio en su obra. Desde el acrisolado trasfondo en el que se sustentan sus discursos y sus voces poéticas, los comentarios al Cantar, con los

³² Alain Guy, «El amor platónico agustiniano en fray Luis de León y la mística de Santa Teresa de Ávila», *Filosofía y ciencia en el Renacimiento, Actas del simposio celebrado en Santiago de Compostela*, (del 31 de octubre al 2 de noviembre de 1985), Universidad de Santiago de Compostela, 1988, p. 224.

³³ Marcel Bataillon, *Erasmus y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México-Buenos Aires, F.C.E., 1966, pp. 25, 28, 30, 34, 95, 117, 325, 408, 506, 830.

³⁴ Como acertadamente señala Avelina Carrera de la Red, Fray Luis sabía que en la España de su tiempo cada vez se leía más en lengua vulgar y menos en latín, y se leía lo que llegaba a las manos: «los libros de *Celestina*, los de *Caballerías*, y otras mil prosas y obras llenas de vanidades y lascivias con que cada momento se emponzoñan las almas». *Apología del P. M. F. Luis de León, en favor de los escritos de Santa Teresa, Escritos Varios*, en *Obras Castellanas*, p. 1363. Citado por Avelina Carrera de la Red en la p. 95 de su artículo «Lengua y cultura humanísticas en 'El Cantar de los Cantares' de Fray Luis de León», *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1988, 11, pp. 83-108.

que se abre y cierra su carrera de escriturario, cifran de alguna manera, la búsqueda de una transformación en el modo de pensar, sentir, y experimentar el amor en la España renacentista; cambio que Fray Luis provoca a través del literalismo hermenéutico en romance y consume con la entrega (en la exposición castellana del Cantar) del legado de la cultura hebrea a la literatura española del Siglo de Oro y a las generaciones futuras.

En su época los conflictos religiosos emergentes de la coexistencia de escuelas opuestas de interpretación de las Escrituras, obligaban a cuestionarse la legitimidad de los estrictos parámetros de la moralización eclesiástica. La respuesta de Fray Luis, al traducir e interpretar el Cantar, es la de un individualismo humanista y piadoso que trata de integrar las dimensiones seculares de la vida dentro de una visión suprema, edificante y enaltecida, inspirada en ideales y valores religiosos³⁵. Es por eso que su glosa revela el cometido de un esfuerzo ecuménico abarcador hecho posible a través de la literatura. Judeidad y cristianidad coexisten en el seno de sus voces narrativas y poéticas, y el pluralismo religioso que patrocina se da de encontrones con la intolerancia teocrática del poder eclesiástico preexistente que intenta perpetuarse en un intransigente *status quo*. Es por eso que como bien escribe Blecua, «aunque es verdad que el Cantar no fue la cuasa principal del proceso, no es menos verdad que figuraba en las dos primeras acusaciones y que los inquisidores buscaron los manuscritos de esa exposición por todas partes»³⁶. Mientras que las tendencias eclesiásticas reaccionarias de su época se empeñan en subsistir como una fuerza de contralor social, Fray Luis, por el anhelo místico de su cultivado individualismo³⁷, se preocupa principalmente por el valor de la autenticidad del espíritu y por el implícito valor de una fidelidad a las emociones naturales del ser humano. En las voces poéticas y narrativas del escriturario prevalece un querer ahondar en la profundidad de un sentir humano insuflado de religiosidad. Y sus esfuerzos hermenéuticos iluminan con el brillo de una llama de amor viva el resplandeciente poder de un valeroso desafío. Si el dogmatismo eclesiástico de la España de su tiempo, miraba hacia el pasado para definir el presente, los textos de Fray Luis, en cambio, están abiertos al futuro, y se valen del presente para comprender e interpretar el pasado. Es por eso que proponen interpretaciones más complejas y más profundas de los Textos Sagrados. Si en los tribunales inquisitoriales se trasluce un apego por la consistencia filosófica y teológica de las interpretaciones, con miras a

³⁵ En este sentido el ejemplo de Fray Luis puede ser equiparado con el que en el principio de la era común pone en práctica Rabi Akiba. El caso de este instruido tal vez constituya otro clásico epítome de un intento consciente por apaciguar los miedos y las ansiedades de aquellos que se identificaban con el orden religioso institucionalizado. A través de las repetidas afirmaciones que este estudioso hiciera una y otra vez a los representantes del dogmatismo religioso de su tiempo, explicaba e insistía en dejar en claro que la imaginaria erótica del *Cantar de los Cantares*, podía, debía y tenía que ser incorporada sin alarmas ni temores de índole alguna a las filas del canon sagrado de las Escrituras, puesto que más que representar una amenaza a la santidad de la textualidad bíblica consagrada, constituía una alusión metafórica viva y llena de sentido a ideales de amor, de unión con Dios, y de suprema y enaltecida religiosidad. *El Talmud de Babilonia* (200-500 d.C.), Baba-Batra, 14a-14b.

³⁶ José Manuel Blecua, *Fray Luis de León, Cantar de los Cantares de Salomón*, 1994, p. 26.

³⁷ Ver José María Becerra Hiraldo, *Obra mística de Fray Luis de León*, Universidad de Granada, 1986.

presentar y defender una teología consistente con las creencias, sin detrimento de esto, Fray Luis se preocupa además por la autenticidad de las interpretaciones individuales y por crear una conexión real entre el lector individual y el texto con el cual éste se enfrenta.

LAS SOLEDADES DE AURELIA DE FERNÁNDEZ DE MATA: ¿UNA NOVELA HAGIOGRÁFICA?

Valentina Nider
Università di Cassino

1. Hace veinte años Maria Grazia Profeti¹ lamentaba la falta de catalogación del *corpus* de la novela barroca de tema hagiográfico y la escasez de trabajos críticos que tratan de relacionar los distintos textos entre sí y con los demás géneros narrativos de la época. En su análisis Profeti ampliaba mucho el elenco de los textos y formulaba unas hipótesis sobre la estructura del género, poniendo de relieve la libertad con la que los autores utilizan recursos y tópicos procedentes de la novela bizantina o cortesana, por lo que se refiere a la intriga, y de la pastoril, por lo que atañe a las descripciones y digresiones. Esta habilidad combinatoria tiene su explicación –según la estudiosa– en el especial contrato narrativo que autoriza al narrador a soslayar el problema de la verosimilitud gracias al prestigio de la materia. Recientes aportaciones que subrayan la pertenencia del género a la novela histórica², relacionan su éxito con la propaganda contrarreformista, con la crisis de la época y –ya lo había afirmado Profeti– con el afán de los narradores por abarcar un tema que, gracias a sus alardes de erudición, se tenía en mayor consideración que los demás géneros de novela.

¹ Cf. Maria Grazia Profeti, «Para la novela barroca de carácter hagiográfico», *Paradigma y desviación*, Barcelona, Planeta-Universidad de Padua, 1976, pp. 153-179.

² Cf. Juan Ignacio Ferreras, *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 47-49 y Carlos Mata Induráin, «Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica», en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata, eds., *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, EUNSA, 1995, (Anejos de Rilce nº 15, Serie Apuntes de investigación sobre Géneros Literarios, nº 2), p. 34.

No es éste el lugar más indicado para intentar esbozar taxonomías completas, pero sí hay que destacar la variedad de lo que generalmente se denomina «novela hagiográfica», al menos deslindando las obras que tienen un soporte histórico de las que no lo tienen, aunque de alguna manera las imiten. Éste es el caso de los textos que Nougé³, en su estudio pionero sobre el *Deleitar aprovechando*, señala como seguidores del que considera el inventor del género: Tirso de Molina. De hecho, dejando de lado la multiforme producción de Cristóbal Lozano, verdadero maestro del género, cuyas obras pertenecen a un contexto mucho más tardío, las demás obras citadas, tanto los *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena* de Campillo de Bayle y como las *Soledades de Aurelia* de Fernández de Mata, aún siendo novelas y planteando el problema religioso como fundamental no pueden considerarse, contra la opinión generalmente aceptada, novelas hagiográficas⁴.

Aquí me centraré en la segunda: publicada en 1638 y dedicada a una ilustre dama, fue reimpresa en el Siglo XVIII en la colección de Padilla con otra de cariz filosófico del mismo autor⁵. Sobre éste sólo sabemos lo que se infiere de sus obras, como su frecuentación de la corte, su antigongorismo⁶ y sus prevalentes intereses políticos y filosóficos, que aparecen también en esta novela a pesar de su evidente didactismo religioso.

³ Charles Nougé, *L'Oeuvre en prose de Tirso de Molina: «Los cigarrales de Toledo» et «Deleitar aprovechando»*, Paris, Institut d'Études Hispaniques, 1962, p. 471. Para la bibliografía remito al reciente artículo de Miguel Zugasti y Zugasti, «El Bandolero de Tirso de Molina: Novela histórica de tema hagiográfico. Apuntes para el estudio del género en el Barroco», *La novela histórica, op. cit.*, pp. 115-143.

⁴ Ferreras, *op. cit.*, p. 48 califica la obra de Fernández de Mata como de «auténtica novela de santos». Cf. G. Campillo de Bayle, *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*, ed. De Varela Hervías, Madrid, Almenara, 1949 y Rafael Lapesa, «El Lentiscar de Cartagena (1950)», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 286-289.

⁵ *Soledades de Aurelia*, Madrid, Catalina de Barrio y Angulo, 1639; *Soledades de Aurelia. Aora añadido el libro intitulado: Crates, y Hiparchia, marido y muger Philósofos antiguos*, Madrid, Joseph Alonso y Padilla, 1737 (utilizo esta edición remitiendo a las observaciones de Begoña Ripoll, -Fernando R. de la Flor, *El catálogo de libros de P. J. de Padilla, Crítico*, 51, 1991, pp. 75-97 sobre la fortuna de la novela en el siglo XVIII); *Ideas políticas y morales*, Toledo, Juan Ruiz de Pereda, 1640. Hay que destacar, en la dedicatoria de Fernández de Mata a Felipe IV, en su primera obra (publicada por la Imprenta Real), las oscuras alusiones al destino de su familia, cf. *Crates y Hiparchia, op. cit.* f. [6v]: «criados antiguos de V. Magestad fueron mis padres y hermanos, por mercedes de su Rey vivos, en servicio de su Rey acabados». Sin embargo en la última *Ideas políticas y morales, op. cit.*, f. [5v] la dedicatoria «A la eterna sabiduría», parece aludir a la escasa ayuda proporcionada por el rey: «No he querido amparo de humano rey, ni de otro algún poderoso, que premie mi ánimo. Vanidades son éstas que nunca me movieron, y mercedes, que con el tiempo faltan porque en tiempo se hazen».

⁶ Así se infiere de su crítica a un romance «En esta mansión Philipe» dedicado «a la montería de su Magestad en Ventosilla» cuyo juicio le había sido requerido por un amigo: cf. B.N.M. ms. 3889, ff. 40-46.

En su «Aprovação» del *Crates y Hiparchia*, el poderoso Agustín de Castro señala la originalidad de Fernández de Mata «porque despreciar la ambición de escriuir vn volumen o muchos muy crecidos, es cosa que la hazen pocos, y tener tan singular acierto a penas alguno. No dexa de invidiar a nuestra nación, lo que ella ha admirado en algunos librillos de otras que andan en manos y haze la nación de todos, pues en este se ven juntas la delgadeza del ingenio con la madurez del juicio, la elegancia con la pureza de estilo sin afectación, el peso de las sentencias con la muchedumbre de las noticias, sin el enfado de blasonarlas...»

2. Aurelia⁷, la protagonista, escribe en primera persona desde la atalaya de su definitiva elección de una vida retirada y religiosa en las soledades. Una serie de narraciones interpoladas, que compensan la falta de acción de la intriga principal, vertebran la estructura de la novela la cual resulta ser claramente divisible en tres partes de igual extensión. La primera, tras la presentación de la protagonista con unos rasgos que la definen con las usuales características de belleza y nobleza, empieza con un relato retrospectivo en el que ella revela cómo huyó a las soledades tras la muerte de una amiga. Sigue la invocación a la Magdalena hecha por la protagonista y el encuentro con un ermitaño, un antiguo soldado que relata su historia teñida de desengaño político-moral. Cierra esta primera parte, toda ella dedicada a la oposición corte/soledades, la transcripción de la carta con la que una dama intenta convencer a Aurelia de que vuelva a la corte y la respuesta altiva que la protagonista dicta a su nodriza y mensajera Nisa. El espacio es el estilizado de las soledades y de la ermita del soldado; el tiempo, en la narración de Aurelia, tanto en el episodio que provoca la huida de la corte como en el encuentro con el ermitaño, es el de «un día» impreciso, que parece ser el mismo. En la narración del ermitaño, la alusión a los largos años de vida eremítica se opone al día de su conversión.

La segunda parte se abre con la descripción del valle de Aurelia, donde la protagonista, llevada por un arrobamiento contemplativo, descubre el manuscrito de Fidenia, mujer seducida y abandonada que se había retirado a las soledades tras evocar el ejemplo de santa María Egipcíaca⁸ e invocar a san Juan Bautista, eremita por excelencia también frecuentador de desiertos. La transcripción corresponde a la lectura que del texto hace la protagonista en la noche siguiente al día del hallazgo. El cuento de Fidenia se centra en dos noches (la del rapto y la de su huida a las soledades) y en el día en que –tras cinco años de vida retirada– vuelve a encontrar, rechazándolo, a su antiguo seductor. Este encuentro marca también el abandono, por parte de Fidenia, del roble que le había servido de amparo durante aquellos primeros años y su traslado a la gruta cerca de unas ruinas donde la encuentra Aurelia.

La tercera parte se abre con el alba siguiente, cuando en sueños se le aparece a la protagonista la Verdad advirtiéndola de un peligro inminente, que ella reconoce des-

⁷ No tiene nada que ver con la santa francesa del mismo nombre cuya historia fue novelada también por F. F. Frugoni quien la dedica a una homónima noble y poderosa dama genovesa, cf. *La vergine parigina*, 1661. La novela española también va dedicada a una ilustre dama (no identificada) alabando su vida: «pues a imitación de Aurelia vive retirada y en soledades se deleita», cf.: «A una excelente virtud, y ingenio nunca dignamente alabado y como divino, poco a los hombres manifiesto, ilustre señora, gloria inmortal de su patria». No obstante Begoña Ripoll, *Bibliografía de la novela barroca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 83, sostiene que «no se conserva ningún ejemplar» de la *princeps*; cito la dedicatoria por el único ejemplar conocido conservado en la Hispanic Society; agradeciendo encarecidamente a Doña Sandra Snider, responsable de la biblioteca de dicha institución, su amabilidad y por el envío del microfilm.

⁸ Cf. p. 67 donde se recuerdan también Emiliana (*Biblioteca Sanctorum*, Istituto Giovanni XXIII, Città Nuova editrice, Pontificia università Lateranense, 1968, IV, p. 1182), Pitomenia, [no identificada]; Pelagia, *ibid.*, X, pp. 432-439; Lucina [no identificada]. No deja de llamar la atención el hecho de que tanto María Egipcíaca como Pelagia antes de convertirse fueron actrices, ¿quizá tenga esto algo que ver con la misteriosa dama de la dedicatoria?

pués en la persona de un antiguo cortejador al que rechazará. Este hecho marca en Aurelia el reconocimiento y la aceptación de su destino y conlleva la decisión de abrazar definitivamente la vida eremítica, fortalecida por el encuentro –en el mismo día– con Fidenia en su gruta. Allí llega también el ermitaño soldado con unos aldeanos transportando el cuerpo de otro ermitaño muerto en olor de santidad. Tras estos encuentros, la obra se cierra con un discurso de Nisa que valora la decisión de Aurelia como la victoria de una acertada educación.

3. Como puede verse por el resumen, Fernández de Mata se aleja bastante de las complicadas estructuras de la novela contemporánea, con su sinfín de personajes y episodios: de hecho, las tres narraciones son variaciones sobre el mismo recorrido iniciático, y presenta cada una su doble vertiente ritual y desacralizada⁹. Por lo que atañe a la primera, cabe señalar que ésta se manifiesta de manera disimulada pero, como se verá, está presente en cada una de las narraciones. La perspectiva más ‘noveltesca’ muestra unos personajes que desde una condición de ignorancia (Aurelia) o de pecado (soldado - Fidenia) y tras pasar por una sola prueba de interpretación –que en el caso de Aurelia y Fidenia está representada por el rechazo de sus pretendientes–, reconocen la verdad empezando así una nueva vida e integrándose en el grupo de los ya iniciados. En lo referente a la historia principal el esquema se completa con la presencia de un guía –es decir el padre/madre no biológico que indica el camino hacia la verdad– en la persona de Nisa; de un oponente, el seductor; y de unos ayudantes, Fidenia y el ermitaño soldado. Para realizar esta perspectiva en la obra se recurre a procedimientos tópicos en la novela de la época, entre los que hay que destacar la elección exclusiva de la **primera persona** para lo que se refiere a la narración de la protagonista y a los relatos de los personajes secundarios, interpolados en la acción principal gracias a un despliegue de recursos que van de la epistolografía, al manuscrito encontrado, al sueño alegórico. El empleo de la primera persona se justifica en parte por el abundante empleo de monólogos y diálogos, que remiten al género didáctico de más antigua tradición, ya experimentado por el autor en otras obras. De hecho, los relatos retrospectivos se cuentan en el diálogo entre los personajes y las narraciones de Aurelia y de Fidenia se conciben en tanto respuestas a las preguntas de un público potencial.

Sin embargo, la peculiar e insistente utilización del **presente** borra las distinciones tradicionales de la autobiografía religiosa –e incluso de las ficciones pseudo-autobiográficas como la picaresca¹⁰– entre un pasado dominado por el pecado y un

⁹ Empleo los términos de la narratología de Greimas Susan Suleiman, «La structure d'apprentissage. «Bildungsroman» et roman à thèse», *Poétique*, 37, 1979, pp. 24-42 muestra la identidad del esquema del percurso ritual iniciático (es decir de la pasividad a la acción) con el del «roman à thèse» señalando también los rasgos comunes con la estructura del *Bildungsroman*. Según la estudiosa el percurso pecado-gracia sería tan sólo una variante más fuerte del ignorancia-verdad.

¹⁰ Las relaciones entre los dos géneros por lo que se refiere a la cuestión de ambos tiempos (el presente y el pasado) que implican dos ‘yos’ distintos son estudiadas por Antonio Carreño, «Las paradojas del ‘yo’ autobiográfico: El *Libro de la vida de Santa Teresa de Jesús*», en Ch. Faulhaber, Kinkade, Penny, eds., *Studies in Honor of Gustavo Correa*, Potomac, Scripta Humanistica, 1986, pp. 255-263.

presente de salvación. La conciencia del significado de la elección de este tiempo verbal es evidente en las declaraciones de la protagonista quien, en el *incipit* advierte a sus lectores, acostumbrados a los monólogos de las damas fugitivas del teatro y de la novela o a los sermones de arrepentidas, que defraudará sus expectativas. Aurelia, tras declarar, siguiendo el consabido tópico autobiográfico, que escribe para sí misma¹¹, se dirige al público sea masculino, afirmando su orgullo intelectual de sabia y de escritora, sea femenino advirtiéndolo que, a pesar de las circunstancias, no va a contar sus desgracias y su caída, ya que «su inclinación» innata la defendió de los múltiples peligros y de las muchas ocasiones de corrupción que hay en la corte. La utilización del presente en el relato de su vida anterior se convierte, pues, en la cifra del reconocimiento de su predestinación y supone la interpretación de las incertidumbres pasadas como primeros pasos en el proceso de conocimiento de sí misma¹². El recurso a este tiempo verbal se explica también por el frecuente empleo de la figura de la *evidentia* que, tanto en el discurso de la protagonista como en el de los otros personajes, contribuye a vivificar unos episodios que los narradores, casi desdoblándose¹³, indican como los trances más difíciles y significativos de su vida. Por lo demás, la vista representa siempre, de acuerdo con los preceptos ignacianos, el punto de partida hacia más profundas consideraciones: tanto como acto físico presente: el mirar ejemplos piadosos¹⁴ o paisajes (hórridos o risueños, siempre reflejos de la voluntad divina), como acto intelectual, hacer revivir el pasado a través de la memoria¹⁵. Fidenia, por ejemplo, recuerda, como si lo estuviese viendo, a su padre en la noche de su huida:

Mi padre, a cuya estimación se debe más decoro, quiere dexarse de tanta demasía, quando le dicen que yo falto de casa. O lágrimas, ¿quién podrá deteneros con tan triste memoria? O culpa mía, ¿qué castigo te basta? No llora mi padre, el dolor lo impide, quiere hablar, y la palabra se le hiela, mira mi aposento, tienta la cama, buelva a mirar, llámame, sale de allí, búscame en el estrado y pierde sin remedio la esperanza.

¹¹ Rasgo presente también en la ficción pseudoautobiográfica, cf. por ejemplo Bernardim Ribeiro, *Menina y moça*, 1554; en cambio es de notar el hecho de que tanto en la obra portuguesa como en el modelo de toda narración en primera persona femenina, la *Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccaccio, se declara que la obra está dirigida tan sólo a un público femenino desengañado por los hombres.

¹² Cf. a este respecto la espléndida lectura de las *Confesiones* de San Agustín de E. Vance, «Le moi comme langage: Saint Augustin et l'autobiographie», *Poétique*, 14 (1973), pp. 163-177. Los puntos de contacto de la novela con la autobiografía agustiniana son por lo demás bastantes, cf. por ejemplo la importancia estructural de la muerte para impulsar a la conversión (en Agustín, por ejemplo, la de Nibirido y de Mónica; en Aurelia la de la amiga y la del ermitaño). Cf. las expresiones «conocimiento de ti propia», p. 24 y 38; «desdén de ti propia», p. 23; «contra ti propia», p. 149 con las que se alude al dinamismo del mundo interior en el proceso de autoconocimiento.

¹³ El desdoblamiento se hace patente en algunos casos, cf. por ejemplo: p. 64: «dentro de mi me llamaba: ¿adónde vas Fidenia?» y p. 54: «me voy alargando de mí propia». La narradora está consciente de estar representando unas escenas a la imaginación de los lectores, cf. p. 81: «la discreción este espectáculo discorra».

¹⁴ Véase, por ejemplo, las palabras con las que Fidenia empieza la descripción de sí misma, p. 82: «Consíderame bien, doy licencia de mirarme».

¹⁵ En algunas ocasiones se evocan las demás potencias aristotélicas: memoria, entendimiento, voluntad, cf. pp. 18; 47; 63; 95; 101; 118; 123. Los términos más empleados para indicar el ejercicio interior para elevarse de la contemplación de lo humano a lo divino son *hacer discurso* o *discurrir*, cf. pp. 32; 49; 52; 57; 66; 80; 101.

Quando se me representa la imagen de aquella noche triste, en que tanta desdicha vieron juntos mis ojos, fáltame virtud para explicarme; huye de mí el espíritu y el sentimiento entorpeze (pp. 62-63).

Tras la definitiva conversión, al despertar de la conciencia, la vida anterior es reducida por los tres personajes a los términos mínimos del epitafio¹⁶ y, en todo caso, referida con la reticencia¹⁷ propia de una perspectiva ultramundana que hace caso omiso de nombres, circunstancias temporales y espaciales, limitándola a los escasos rasgos del *exemplum*. Es sintomático del valor simbólico que se atribuye a los distintos tiempos verbales el hecho de que, en los tres relatos, los episodios determinantes para la conversión se coloquen en un día impreciso evocado con el imperfecto («iba un día»), que se utilice el pretérito perfecto en fórmulas introductorias (por ejemplo «nacé en la corte»), mientras que en la narración, como se ha visto, se emplea generalmente el presente. A través de una utilización tan exacta de los tiempos se marca el paso de la historia al discurso, del mundo narrado al mundo comentado, en pro de un afán didáctico y celebrativo que es central en la novela¹⁸. El empleo conjunto de la primera persona y del presente, como se ha dicho, se encuentra también en los monólogos y en los apóstrofes, tan frecuentemente insertados en los relatos, que remiten al aspecto 'confesional', en ambas acepciones de «confesión de fe» y «confesión de *louange*» –juntamente con la más obvia de «confesión de pecados»¹⁹– presentes en las *Confesiones* de San Agustín y en las obras que siguieron su modelo, como la *Vida* de santa Teresa. La mezcla de pasado y presente, o mejor, la anulación de aquél en éste, debida a la inclusión del lenguaje 'confesional' en un contexto narrativo, sería lo que produce un efecto ético en el público impulsándolo a una demorada aunque profunda transformación²⁰.

¹⁶ Cf. el ermitaño en su presentación a Aurelia: «Nací noble [...] inclinación me pidió armas, díselas [...] envejezco, reconozco mi estado mal seguro...» (p. 25). Fidenia a Aurelia: «Lo que aora soy, intenta borrarne lo que fui. A esta soledad vine muerta y siéntome a la vida restaurada» (p. 129).

¹⁷ Cf. por ej. Aurelia, p. 3: «Esta soledad adonde vine huyendo no importa referirla, mi juventud (demos la hermosura)...» y p. 123: «fuese el pretendiente, decir las circunstancias no importa»; Fidenia, p. 129: «Aquí [en las soledades] el conocimiento no se mezcla con el apetito humano, traerle a la memoria es mi mayor castigo [...]. Baste, señora, lo que oiste, no me consentas otro discurso de mis indignas obras. Algún árbol de estas soledades las sabe [se refiere al manuscrito «Desengaños de Fidenia»]».

¹⁸ Utilizo los términos empleados en su estudio ya clásico por Harald Weinrich, *Tempus*, Stuttgart, Verlag X. Kohlhammer GmbH, 1964; cito por *Le temps. Le récit et le commentaire*, trad. M. Lacoste, Seuil, Paris, 1973, pp. 39-44 quien destaca la mayoritaria utilización del presente en los resúmenes, porque este género comparte con los otros «discursos comentados» el hecho de fundarse en la existencia de un discurso anterior.

¹⁹ Cito por Pierre Courcelle, *Recherches sur les «Confessions» de Saint Augustin*, E. de Boccard, Paris, 1968, p. 13. Las dos primeras acepciones serían ejemplos de lenguaje «imputativo», para utilizar los términos de la teoría de la recepción: para Weinrich, «Le temps et le personnes», *Poétique* (1979), 39, pp. 338-352, en el registro jurídico, político, de la magia, etc., la palabra se identifica con la acción, a la manera del más conocido «yo te bautizo Pedro», ejemplo de lenguaje performativo en Austin.

²⁰ Weinrich, *ibid.* recuerda a este respecto la diferencia entre la primera fase del psicoanálisis, basada en el relato de los pacientes al médico, un relato en primera persona y al pasado, en el que intentan reconstruir el trauma de una sola vez («telling cure»), y el método freudiano en que los pacientes transcriben sus sueños en primera persona utilizando el presente, a lo largo de una cura de larga duración.

4. A pesar de la identidad de los recursos empleados, no se puede pasar por alto el hecho de que, en este contexto (muy 'confesional' en el sentido más obvio), la trayectoria de la protagonista se revela bastante original, ya que abandona el esquema de la caída y sucesiva iluminación por la gracia que caracteriza las historias de las demás figuras femeninas evocadas, santas incluidas. Aurelia sólo tiene que dar el paso que media entre un desengaño moral, filosófico y la renuncia de tipo religioso al mundo, y por ello sólo tendrá que comprender que la fragilidad humana siempre acosada por las tentaciones tiene necesidad de una intervención sobrenatural para salvarse.

A este propósito, Fidenia, que representa la mujer caída de la tradición literaria, fruto de una educación equivocada (p. 56), proporciona a la protagonista –que es de por sí un dechado de virtudes, sobre todo gracias a la educación que le ha proporcionado su nodriza Nisa²¹– un ejemplo de humildad y un modelo de comportamiento, previniéndola del peligro de las tentaciones siempre al acecho, incluso en las soledades. La relación entre la acción principal y la relatada por Fidenia, también en primera persona y en presente, es muy estrecha y comprende paralelismos y rasgos especulares que llevan a Aurelia a identificarse con la protagonista del manuscrito encontrado. En algunos casos hay coincidencias perfectas, por ejemplo Aurelia invoca a la Magdalena en el desierto, mientras Fidenia pide ayuda a san Juan Bautista, el embajador de la luz, acordándose de su permanencia en las soledades. Hay un cierto paralelismo incluso en la manera de concebir el relato como última pieza de la vida mundana de las protagonistas, como confesión general antes de entregarse a una vida que ya no tiene ningún contacto con la anterior. Por ejemplo, la transcripción del manuscrito encontrado empieza por el título, «desengaños de Fidenia», escrito en la corteza del roble donde estaba escondido, y se cierra circularmente recordando el momento en que Fidenia –antes de dejar definitivamente su primer abrigo e imponerse una más dura vida eremítica– había trazado dicha inscripción sepultando su historia profana en el árbol; igualmente la novela se abre con un apóstrofe de Aurelia a las soledades, que a primera vista parece referirse sólo al lugar, mientras que el epílogo, tras aludir a la futura vida de penitencia de Aurelia, descubre el juego disémico con el que se ha querido aludir a la propia novela, a que se imagina ahora encontrada por alguien:

Vosotras soledades no dudéis que todo claro juicio os apetezca, si el tiempo os descubriere después que yo os esconda. (p.150)²².

En otros casos la especularidad de las situaciones novelescas (como cuando ambas heroínas se ven acosadas por sus antiguos pretendientes al borde de una fuente) da lugar a dos distintas soluciones narrativas: Fidenia, mostrando su desgaste físico como

²¹ Es interesante el hecho de que Aurelia (cf. pp. 44-45) declare no tener afición al teatro ni a la poesía aunque sí a la música. Su rechazo no es debido a estas artes en sí sino al hecho de que están demasiado condicionadas por un público que sólo parece apreciar lo peor y lo más obvio.

²² Véase también otra alusión al título y al mismo juego dilógico, p. 48: «Soyle por razón obligada (al «valle de Aurelia») pues hallo en él un nuevo ejemplo de virtud, que tendrá suspensas estas soledades, tierna materia al que las leyere».

callada admonición, provoca el arrepentimiento del antiguo perseguidor, que se aleja derramando mudas lágrimas. Este encuentro determina, tras la zozobra emocional, el reafirmarse de su fe y el reconocimiento que «el lugar no muda naturaleza aunque distante de ocasiones mejor a la razón se sujeta» (p. 84). En la tercera parte cuando Aurelia, prevenida por la anterior lectura y por el sueño premonitorio, vive la misma situación (siendo requerida por un antiguo cortejador, que no novio, ya que no se le conoce deslíz ninguno a la protagonista), segura de resistirle, se empeña en un debate absolutamente racional sobre soledades y corte, vida eremítica y matrimonio, en el que ambos revelan una extraordinaria habilidad oratoria. Los términos empleados son más propios, es cierto, de una disputa escolástica que no de un debate amoroso, pero sirven para afirmar definitivamente, rechazando las objeciones del noble caballero, el significado y la licitud de la elección de Aurelia. Ésta se revela como una decisión dependiente de una voluntad superior, la única que podía autorizar la entrega a la vida eremítica, constantemente acosada de hipócrita incluso por representantes de la iglesia²³. En este debate Aurelia retoma los argumentos que ya había empleado en la respuesta a la carta –transcrita en la primera parte– que le había enviado una «señora título» quejándose de su ausencia y aleccionándola con decirle que «en toda parte halla lugar la virtud» (p. 36)²⁴. Por otro lado, en la respuesta al caballero, Aurelia desarrolla, en una dirección más de sátira moral que religiosa, el *memento mori* y el *vanitas vanitatum* expresados –también en la primera parte– en el discurso de una amiga que, contándole la muerte de otra, ocasiona la huida a las soledades de la propia Aurelia. La elección de las soledades se presenta así en un primer momento como el fruto de la debilidad de la protagonista que, aunque escarmentada, no consigue abrazar la vida monástica como lo hace su amiga. No obstante, las reflexiones filosófico-morales y el tema del menosprecio de corte y alabanza de las soledades son considerados en general como un primer paso hacia la conversión religiosa y al merecimiento de mayores favores divinos; ellos jalonan en efecto todo el texto, repitiéndose en los discursos de los tres personajes principales, en el epílogo de Nisa y también en la admonición de la Verdad, rechazada por los distintos estamentos de la sociedad, que prefieren a su enemiga la Mentira.

Sin embargo, el paso del desengaño a la conversión religiosa en los tres personajes principales se debe a intervenciones superiores que se manifiestan en misteriosas coincidencias y siempre son obstaculizadas por fuerzas negativas, a las que los protagonistas se refieren como a un «no sé qué». Esto demuestra la vigencia de un esquema iniciático-ritual en estado puro que se superpone al mismo esquema desacralizado de

²³ Vossler lo señala repetidamente, recordando una carta de Santa Teresa (17 enero 1570) en la que «se libra muy bien de exhortar a sus hijas espirituales y mucho menos de aconsejarles una vida solitaria, pues sólo debe recurrir a ella quien se siente llamado por la vocación y guiado por una disposición innata», Vossler, *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1946, p. 202.

²⁴ Hay un reflejo de esta afirmación en las palabras del pretendiente, pp. 117-118: «Dexa este modo de vida, por diversos modos se consigue el cielo, no has de ser estremada en esta parte. Una mala elección prueba la ignorancia del que elige. Si algunos en las soledades perfección alcanzaron, fue con áspero modo, y a fuerza de divinos brazos. Que a ti puedan valerte, no lo niego, mas virtud que por blando medio se alcanza, su dignidad se tiene ni adquirirse con suave trato la desluze».

las dos intrigas novelescas protagonizadas por Aurelia y Fidenia. Por ejemplo, para Aurelia son fundamentales el descubrimiento del manuscrito de Fidenia –que un «no sé qué» había escondido– y el sueño premonitorio del alba que, a pesar de su alegoría aparentemente profana, se confirma como explícitamente sobrenatural:

fingir sueños dio motivo a muchos para enseñar a otros, que nunca con tal arte vi enseñados [...]. Revelación (al parecer) fue la mía, no inventiva soñada, verdad del cielo, tuya soy, seguiré tus passos... (108)²⁵.

El desengaño proporcionado por la experiencia directa o indirecta representa, así, sólo una primera fase, anterior a la vida verdaderamente ascética, que está reservada a esos pocos, cuya elección se manifiesta por signos inequívocos.

5. La relación entre los ermitaños y Aurelia no es la usual en la novela de la época, donde el encuentro del protagonista con las soledades y el ermitaño –aún en los casos en los que éste no es visto con una luz totalmente negativa²⁶– aparece tan sólo como una etapa en el recorrido novelesco; puesto que Aurelia, tras su decisión, ya definitiva, de dejar la corte, va en busca de los que considera imprescindibles maestros. Por otra parte, a los ojos de los ermitaños, asombrados por la determinación, los pocos años y la inocencia de la joven, Aurelia representa un ejemplo de pureza originaria que fortifica su fe. En la novela aparecen representadas las distintas etapas de la vida religiosa, desde el noviciado lleno de entusiasmo y de incertidumbres de Aurelia, a los arrobos místicos de Fidenia y del ermitaño soldado y, finalmente, a la muerte en olor de santidad del viejo ermitaño, cuando aparecen misteriosas luces y angelicales aldeanos.

La extrema rarefacción de las circunstancias espacio-temporales²⁷ y la escasez de personajes son otras características de la obra que, como hemos visto, corresponden estrechamente a la subdivisión de su estructura ejemplar. Cabe señalar que el mundo natural de las soledades está absolutamente separado del mundo pastoril; éste aparece por contigüidad, a medio camino entre la corte y las soledades, sólo dos veces: en el cuento de

²⁵ Siempre se manifiestan oposiciones sobrenaturales o misteriosas al cumplimiento de la conversión, cf. el caso del ermitaño, p. 30: «no sé como la luz que el misterio intérprete de mi deseo quiere ocultarme entonces, con otra que le Cielo me propone descubro y ella me restaura». Se repiten las mismas palabras en el caso de Fidenia, p. 74: «no se qué espíritu embidioso me quiere defender el passo»; sigue una luz de salvación, p. 75: «Ábrese entonces aquel nublado inmenso con más tremenda luz. No puedo resistirla, caygo atónita en una cabidad del árbol, y sin sentido soy assí en dicha».

²⁶ Beatriz Chenot («Presencia de ermitaños en algunas novelas del Siglo de Oro», *BHi*, 81, 1980, pp. 59-80) ha señalado *Soledades de Aurelia* –fijándose brevemente en las descripciones de lugares y personas– entre los escasos ejemplos en los que la figura del ermitaño está juzgada positivamente. Sobre la figura literaria del ermitaño, su importancia y evolución en la novela, en el teatro y en la iconografía de la época remito a Michela Ambrogetti, «La fortuna del ermitaño nel teatro del Siglo de Oro», *Actas del Coloquio teoría y realidad en el teatro del siglo XVII* (1978), Roma, 1981, pp. 463-470 y a la bibliografía recogida por Aurora Egido «La de Montesinos y otras cuevas», en *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre la Galatea, el Quijote y el Persiles*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 179-222.

²⁷ Es de destacar el apego a los distintos tópicos retóricos: por los que remito a Luisa López Grigera, «En torno a la descripción en la prosa de los siglos de oro», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 347-357.

Fidenia, que había sido abandonada por su seductor en una aldea de pastores, y cuando la protagonista revela que el *locus amoenus* donde ella alberga es llamado por los pastores «valle de Aurelia». Sin embargo hay elementos, como las descripciones, las apóstrofes a la naturaleza y las digresiones, que se acercan a los tópicos de la bucólica²⁸, amén de otros que, aun procediendo de una larga tradición literaria, tienen su punto de referencia en la novela pastoril. El primero está sin duda representado por el multiforme personaje de Nisa, que aparece al principio como teatral mensajera y dueña de la protagonista, mientras que en el curso de la obra se revela depositaria de una sabiduría que la acerca a las magas y astrólogas, cuyo papel es fundamental en la pastoril. Sus conocimientos astronómicos le sirven para elaborar un discurso en el que la belleza de los planetas y de las constelaciones del firmamento se contraponen a lo efímero del aparato de una fiesta, discurso que Aurelia transcribe en su respuesta a la carta de su amiga. No obstante, en el epílogo, la sabiduría de Nisa se revela fundada sobre todo en la observación de la sociedad y su hipocresía. Por eso, al alabar el feliz éxito que ha tenido la educación de su pupila, no presume atribuirse todo el mérito, repartiéndolo entre la elección de las soledades, donde hay menores peligros, la inclinación natural de Aurelia, los ejemplos de otros (como Fidenia) y finalmente, sus consejos y la correcta educación.

El personaje del sabio o de la sabia en la novela pastoril está frecuentemente ligado a otro tópico, el del palacio de la fama, que aquí recibe un tratamiento radicalmente distinto. Fidenia, tras su encuentro con el antiguo seductor, en su búsqueda de un lugar más apartado da con un templo y un jardín en ruinas con sus inscripciones, sus fuentes y sus estatuas derribadas de diosas antiguas. La lección de desengaño que ofrecen templo y jardín procede tanto de su ruina como de los frescos pintados en una cueva que allí se encuentra. Ésta es una verdadera «cueva de la fama» al revés, desde el letrero de la entrada que recita: «Casa de placer, casa de desengaño». En los frescos se representan temas políticos: cinco de ellos retratan la caída de príncipes de la historia griega y romana y tres la adversa fortuna de los privados, debida a la crueldad de sus príncipes. Generalmente se muestra, en un primer cuadro, al personaje en la cumbre de su éxito, y en el siguiente su caída; el significado moral está explicitado por los epígrafes que Fidenia lee con dificultad debajo de cada imagen. Estos últimos expresan, en el estilo lacónico de los lemas de los emblemas, una sentencia general que, si bien se puede aplicar al contenido de las imágenes, no contiene generalmente referencias específicas al *exemplum* histórico retratado²⁹. De esta

²⁸ En la obra se cita la segunda égloga de Garcilaso, vv. 38-40, cf.: «Cuán bienaventurado / aquél puede llamarse / que con tan dulce soledad se abraza». Karl Vossler, *op. cit.*, p. 192, recuerda la versión a lo divino de los mismos versos, dedicados a San Pablo el ermitaño por Juan López de Úbeda, *Cancionero y vergel de flores divinas*, Alcalá, 1588, fol. 158. En el final hay un recuerdo virgiliano, probablemente heredado del mismo Garcilaso, égloga I, 413-421, cf. p. 150: «Callemos, que ya el solitario cantando, llama desde las peñas a la noche, caen las sombras de los montes y cuantos ojos va el silencio cerrando, tantos sobre la tierra abrir el cielo quiere».

²⁹ Cf. 1) p. 88: «Ni coronas, ni fuerzas»; 2) p. 89: «Raro sol sin nube»; 3) p. 90: «Trono en la fama, ceniza en Egipto» (en este caso se refiere a Pompeyo); 4) p. 91: «Poder quanto se quiere, querer quanto se puede, no basta»; 5) p. 92: «Entre nada y todo nada»; 6) p. 94: «Carga de hierros»; 7) p. 95: «Lejos o con arte». No he encontrado ninguna de estas sentencias citadas por los emblematistas españoles ni por los que se incluyen en Arthur Henkel, y Albrecht Schöne, *Emblemata Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, JB Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1978.

manera hay que descifrar los nombres de los personajes y la acción representada desde los escasos elementos que nos proporciona la descripción hecha por Fidenia: así la historia clásica, en lugar de constituir un paradigma precedente exhibido en el que insertar, ennobleciéndolos, episodios de la historia patria, como hacen Montemayor, Lope y otros muchos, se convierte en *exemplum* de desengaño abstracto y atemporal, casi un precedente de la «cueva de la nada» del *Criticón*³⁰.

Fuera de la gruta, en el jardín, Fidenia se dirige a las estatuas de las diosas antiguas, transformadas en abrigo para las aves o cubiertas por el ramaje de las plantas. Las diosas son reconocibles, pero las condiciones de sus efigies reflejan la caducidad de los valores profanos que representan: Minerva o de la sabiduría; Venus o de la hermosura; Juno o de la majestad y fuerza. El itinerario iniciático entre las ruinas se convierte para Fidenia en un recorrido hacia su definitivo desengaño: ella comprende que su caída no la ocasionan su debilidad de mujer y sus pecados sino el destino ineludible de todos los hombres, por muy poderosos que sean. La imagen del jardín en ruinas, raro en la época³¹, vuelve a aparecer en la invocación final de Fidenia al roble en el que había vivido, para destacar la fuerza y perpetuidad de lo natural, en comparación con la caducidad de lo humano: «Hospedaje mío ... muchos laureles sepultaste, muchas hermosas plantas, jardines esmerados, huertos pulidos» (p. 100). En un monólogo Fidenia se refiere a la falta de artificiosidad de las soledades en comparación con el jardín, mostrando preferir las primeras:

Grata recreación del alma, hermosura, que toda se franquea, ¿Cuál jardín regalado se te opone? Nunca pudieron inclinarme fuentes encerradas, fuentes con melindres, fruta con Alcalde.(p. 110)

En esta contraposición entre jardín y libre naturaleza, que no parece simplemente una variante de la oposición corte/aldea, sino que implica un concepto totalmente distinto del hombre en el mundo natural, quizá pueda verse un reflejo de la disputa sobre el modelo de jardín a la francesa y jardín a la inglesa, que se desarrollaría sobre todo en el siglo siguiente, pero de la que se conocen precedentes ilustres ya en el XVII³².

³⁰ Para la cueva de la Fama remito al excelente trabajo de Fraederick A. De Armas, «Caves of Fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel», *Studies in Philology*, LXXXII, 3, 1985, pp. 332-358 y a Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 243; para más bibliografía cf. Egido «La de Montesinos y otras cuevas», *op. cit.*

³¹ Emilio Orozco Díaz, «Ruinas y jardines: su significación en la temática del barroco», en *Temas del barroco de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947, pp. 171-172 se refiere brevemente al tema del jardín abandonado recordando por ejemplo a Ulloa Pereira, *Obras*, 1674, p. 199, quien describe un jardín seco y a Lope en su «Huerto deshecho». Sobre la imagen del jardín en decadencia, Corrado Rosso, «La tipología del giardino», *La letteratura e i giardini. Atti del Convegno internazionale di studi di Verona*, Garda 2-5 Ottobre 1985, Leo Olshchki, Firenze, 1987, pp. 1-17.

³² Para el tema del jardín en España, entre retórica y *ars topiaria*, remito a Aurora Egido, «Introducción» a Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Madrid, Cátedra, 1981; para la querrela entre 'landscapistas' y defensores del jardín a la francesa a Esther Menascé, «Dal giardino di Adone al giardino assiro: il giardino nella letteratura inglese fra Spencer e Milton», en *La letteratura e i giardini*, *op. cit.*, pp. 75-88.

6. Para acabar quiero subrayar una vez más el papel de lo femenino en la obra, en la que los únicos nombres propios son de mujeres, como Nisa, Aurelia y Fidenia, o de diosas, como hemos visto, y en la que incluso las alegorías –Verdad y Mentira– están representadas de manera antropomórfica como damas rivales. También la sátira anticortesana está enfocada desde un punto de vista femenino, cuando se describe el miedo a la multitud y a la violencia que puedan causar celebraciones sociales aparentemente divertidas, como un juego de cañas y la entrada de un embajador. Quizá por eso no explore Fernández de Mata, como hacía Tirso con amplificaciones y abundancia de detalles para «lisongea[r] el apetito enfermo» de sus lectores, el tópico de la *descriptio personae*, limitándose a describir escuetamente los cuerpos ya resecaos por la abstinencia de la vida eremítica, y aludir tan sólo de pasada a la belleza aún floreciente de la protagonista y, en la invocación a la santa, a los cabellos de la Magdalena³³.

Las confidencias y la solidaridad entre mujeres, así como sus mezquinas rencillas y envidias, afloran en las cartas que se intercambian las amigas³⁴ y en sus conversaciones, que ponen de relieve las angustias de la dama cortesana condenada a ostentar siempre una belleza perfecta para halagar a hombres que están siempre insidiándolas: «culpadas quedan las mujeres [le dice Aurelia a su antiguo pretendiente], por bien que a tales hombres correspondan, si los admiten son fáciles; si se abstienen necias» (p. 120). La mujer tampoco queda excluida del tema político ya que, si éste lo trata sobre todo el ermitaño soldado, es Fidenia quien comenta y descifra, según su propia cultura y conocimiento del mundo, los frescos dedicados a la caída de los príncipes (donde, sin embargo, no aparece mujer alguna) y la sabia Nisa, quien en la sátira sobre los estados del epílogo, critica a los hombres en cuanto expresión del poder.

Aurelia y Nisa representan un modelo de mujer distinto, si bien limitado a la esfera religiosa: su conversión es, ante todo, una conversión intelectual, ya que ellas rechazan en primer lugar el papel tradicional de la mujer en la sociedad –tal y como hacen muchos personajes de María de Zayas³⁵– huyendo a unas soledades que representan el espacio de «una amable libertad» que les permita expresar sentimientos y lágrimas «justas, no fáciles con nota de mujer» (p. 48) y adueñarse de su libre albedrío³⁶.

³³ Sobre la iconografía de la Magdalena que desarrolló el tópico ambiguo de la descripción de la bella penitente remito al catálogo de M. Mosco, *La Maddalena fra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, Milano, Mondadori, 1986 y para más datos a Delia Eusebio, «Introduzione», Anton Giulio Brignole Sale, *Maria Maddalena Peccatrice e Convertita*, ed. D. Eusebio, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore in Parma, 1994, pp. I-CXXXII.

³⁴ Se trata de tres cartas, la de la amiga muriéndose de una enfermedad, que otra amiga lee en presencia de Aurelia, y es el móvil inmediato de la huida de ésta a las soledades; la de la noble dama que quiere convencer a Aurelia para que vuelva a la corte, y la respuesta dictada por la protagonista a Nisa. En los tres casos, la lectura se imagina en voz alta.

³⁵ Me refiero sobre todo a los *Desengaños amorosos*, 1647 (publicados después de la novela de Fernández de Mata), en los que la mayoría de los personajes femeninos, rechazando el matrimonio acaban en un convento. También María de Zayas defiende la inteligencia de la mujer y presenta modelos de mujeres que no aceptan pasivamente su destino.

³⁶ Cf. p. 121.

APUNTES SOBRE LA ELEGÍA POÉTICA EN EL PRIMER TERCIO DEL XVII

Yolanda Novo

Universidade de Santiago de Compostela

El estudio más abarcador y sistemático del estatuto y evolución de la elegía poética en la Edad de Oro se recoge en las Actas de los últimos Encuentros (noviembre de 1994) convocados por el Grupo P.A.S.O de las Universidades de Sevilla y Córdoba, en el marco de una amplia investigación sobre géneros poéticos áureos que por el momento se ha plasmado en tres imprescindibles publicaciones sobre la silva y la oda, prolongadas, precisamente, en otra tercera centrada en la elegía¹. En este volumen, en el que tuve ocasión de participar con un trabajo sobre el género en Lope de Vega (pp. 227-260), quedan elucidadas en sus detalles más sobresalientes las líneas maestras del mismo desde Garcilaso hasta los poetas de la generación de Quevedo, a partir de sus antecedentes romanos, neolatinos e italianos, y también en fiel maridaje con realizaciones textuales coetáneas de estos dos últimos ámbitos. En sintonía con lo allí dicho, reviso ahora ciertos perfiles del funcionamiento de la elegía en lengua castellana en torno a unos cuantos textos más de diferentes autores, compuestos entre 1580 y 1635 aproximadamente, a fin de contrastar desde ellos las conclusiones sobre el género en el primer tercio del XVII emanadas de mi estudio de la elegía lopesca que acabo de

¹ Los importantes volúmenes sobre la silva y la oda a que me refiero fueron publicados en Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1991 y 1993, respectivamente. El de la elegía vio la luz, en el mismo lugar editorial, en 1996. Este volumen, al lado de otros fundamentalísimos trabajos de Claudio Guillén y Begoña López Bueno sobre tales asuntos genéricos vistos en perspectiva sistémica, viene a cubrir un vacío crítico en el estudio de géneros poéticos del Siglo de Oro, en el que aún queda mucho por estudiar, sobre todo por lo que hace al siglo XVII. Sobra decir que las aportaciones de P.A.S.O. son, por su continuidad y altura, imprescindibles.

aludir². A saber, y en apretada síntesis, que en ese tercio primero del seiscientos la andadura de este género neoclásico y humanista³, de por sí compleja desde su momento inaugural, toma los rumbos más nuevos y desviados dentro del sistema intrínsecamente dinámico y plural en que se venía integrando⁴.

Pues la dialéctica de relaciones y polaridades establecidas por la elegía vernácula renacentista con otros géneros en verso limítrofes –la epístola y la égloga muy en particular–, desde la encrucijada de las dos centurias áureas hasta la muerte de Lope en 1635 se verá crecientemente ampliada, rehecha y transmutada hasta extremos que, las más de las veces, difuminan sus formantes y hasta los enmascaran o diluyen en los de otras clases poéticas que están sufriendo un proceso de reestructuración parejo. Se producen nuevas y transgresoras –por poco canónicas– conjunciones intergenéricas que desestabilizan el sistema en el cual el espacio y naturaleza de la elegía castellana venía estando más o menos establemente definido, y, por ello, «modelizado», en el doble sentido de este término: esto es, como una especie poemática dotada de constantes y variables delimitadas y reconocibles en virtud de unos poemas castellanos fundacionales etiquetados como «elegías» –las dos de Garcilaso– y, en consecuencia, erigida en dechado o modelo digno de ser emulado con fecundidad. Tanta, que todavía en los primeros treinta años de la centuria las fórmulas más canónicas de la elegía –y del decoro genérico estatuido para ella en su transitar⁵– siguen vigentes, aunque en menor medida y en convivencia con otras.

² Y que fue precedido de una primera incursión en «La elegía poética en Lope», *Edad de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. XIV, 1995, pp. 223-234.

³ Neoclásico (y no provenzal ni autóctono castellano) en su origen, realidad ésta que actúa como referencia inexcusable del proceso de la *imitatio* humanista de las clases en verso. Su arraigo no hispánico se demuestra en el ausente anclaje que tiene en los estereotipos de ciertas elegías funerales castellanas en verso de la Edad Media, como las coplas manriqueñas en ocasión del óbito paterno o la *Tragedia trobada a la dolorosa muerte del Príncipe don Juan* (c. 1497), de Juan del Encina. Pero la elegía humanista castellana era también un género petrarquista a estas alturas, por la consabida conjunción de petrarquismo y neoclasicismo connatural en la poesía culta del Siglo de Oro ya desde sus comienzos.

⁴ Si las fechas a que circunscribo estas notas no abarcan con exactitud un tercio de siglo, sino algo más, se debe a la necesidad de acoger los primeros experimentos elegíacos de poetas pertenecientes a la generación de 1580 redactados al filo de 1600 en coincidencia con las aportaciones y difusión de las de otros más viejos. El propósito es observar sus modulaciones postreras durante algo más de cuarenta años, con la emblemática fecha de la muerte de Lope de Vega –1635– como límite final, al paso de fases concretas. Dentro de las principales situaré los poemas en su clase temática, ya que este aspecto fue en el principio el menos alterado, debido a que la abarcadora semántica de los asuntos adjudicados a los élegos, amor y muerte, permitan acoger como subtemas y motivos a otros muchos; por eso la *materia* actúa como el marco en que operan las modificaciones. Éstas, como se dirá, afectarán finalmente también a este aspecto, hasta que se difuminen, rebajen su pertinencia o desaparezcan, sustituidas por otras, esas dos motivaciones temáticas originarias.

⁵ Véanse, a título de ejemplo, las tres elegías de Lope más canonizadas, todas de asunto funeral y etiquetación genuina. Su espectro de redacción va de 1612, aproximadamente, a 1633: *A la muerte del P. Gregorio de Valmaseda. Elegía*, inserta en *Rimas sacras* (1614), *En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla. Elegía*, incluida en *La Filomena* (1621) y *Elegía en la muerte de Jerónimo de Villaizán*, editada suelta en 1633 y reimpresa facsimilarmente en *Lope de Vega. Obras sueltas*, ed. Pérez Gómez, Cieza, El aire de la almena, 1969, vol. II.

El proceder renovador se agudizó, repito, en los años finales del tramo temporal aquí acotado⁶, y, como enseguida trataré de demostrar, se concretó en el intenso y sistemático desvío –abierto y muy lábil– de los élegos versos hacia otros moldes, clases, formas estróficas e incluso géneros discursivos hasta entonces más alejados de su órbita, de cuya *dispositio*, espectro versificatorio y códigos retóricos se apropia. Con ellos la elegía se resituará en una reorganizada red de armonías entre géneros y contragéneros ahora diferente y casi siempre conflictiva –en el sentido de extraordinariamente dinámica–, porque en sus arriesgados –e incluso irreverentes– contactos, la elegía castellana irá perdiendo paulatinamente su condición de «género» (=elegía) para adquirir la de «modalidad» o procedimiento (=lo elegíaco), susceptible de incorporarse total o parcialmente en otras especies en verso de índole muy diversa, a las que difumina, o bien capaz de imantar lo elegíaco en otras que lo enmarcan y en las que se enmascara. De este modo se hicieron imprecisos sus confines, esto es, la elegía perdió buena parte de la implicación genérica de sus principales invariantes. A cambio, ganó en versatilidad discursiva y en amplitud de «variables».

Porque las contaminaciones habidas en el plano constructivo –el de la *dispositio*– arrastraban consigo, lógicamente, las de buena parte de la invención y de la elocución a las que desde antes el género iba asociado⁷. En consecuencia, la esfera en la que acaecen los contagios e intersecciones recíprocos abarca un amplio espectro constructivo al que ha de atenderse críticamente.

Por ahora dejaré de adelantar conclusiones para subrayar que esta mutación de la elegía aconteció en el seno de los fuertes cambios poéticos⁸ acaecidos desde las primicias de ese período histórico y cultural que se viene denominando «Barroco», y que discurrieron por la fuerte y progresiva desestabilización de sistemas de todos los géneros, mayores y menores, previamente sancionados por prácticas que, con mayor o menor prurito, miraban atentamente a la Poética clasicista. Entre otros muchos factores, la

⁶ Dos antologías también emblemáticas –las *Flores...* de Espinosa, 1605 y el *Cancionero Antequerano*, 1627– iluminan los hábitos poéticos de este trecho, caracterizado sobre todo por el afianzamiento del cultismo y el conceptismo, el triunfo de Góngora y el gongorismo (con las polémicas en torno a él de fondo), al paso, asimismo, de un nuevo neopetrarquismo y de nuevas dimensiones de la expresión de lo ascético, religioso y moral en verso. Todo ello concomitante con la burla, la sátira, y una compleja y casi sistemática utilización de técnicas paródicas en todos los ámbitos.

⁷ Pues un género poético se constituye, ante todo, como una compleja «forma interior» compacta ensamblada a uno o varios esquemas métricos y estróficos pertinentes, que actúan como su forma «exterior», en modo alguno arbitraria. La elección preferente del terceto encadenado para la elegía (sin que ello supusiera relegar del todo otras estrofas), debido a su afinidad a la cadencia y estructura sintáctica del dístico latino, vino a emparentarla con la epístola y, a veces, también con la oda moral humanista. Nótese que ésta, en manos de Fray Luis de León, aceptó ocasionalmente el estrofismo del terceto encadenado, como sucede en la oda XVII; en él vertió igualmente Fray Luis su traducción de la elegía II, iii de Tibulo. Esas otras estrofas y metros que también podían admitir muchas plasmaciones castellanas de la elegía del XVI fueron siempre de abolengo clasicista y petrarquista, habida cuenta del concepto vigente de decoro, lo cual dejaba fuera de la esfera elegíaca versificaciones vernáculas castellanas como, por ejemplo, el romance.

⁸ Sigo a C. Guillén en su concepción y formulación del «cambio literario» en sus múltiples trabajos cimentados sobre este concepto teórico, en particular, *Entre lo uno y lo diverso* y *Teorías de la historia literaria*, respectivamente en B., Crítica, 1985, y M., Espasa-Calpe, 1990.

nueva dinámica de contragéneros y géneros poéticos estaba promovida por la potenciación máxima de la práctica de la *contaminatio* en la constitución retórica de unos y otros, y amparada, como se sabe, en la ruptura de los equilibrios ideales de *res* y *verba* y de *ars* e *ingenium*. Se apoyaba el cambio, asimismo, en la reinterpretación del principio de la *variatio* a la luz de una óptica ante todo retórica (y ya no sólo ni principalmente poética) en el acto de la creación literaria. En este, en consecuencia, los procesos imitativos de modelos y la mimesis cobraron un nuevo cariz, en conjunción, también, con el nuevo sentido del *decorus* y sus resoluciones menos convencionales, por laxas y transgresoras. Al colofón por excelencia de todo ello, el «conceptismo» en su dimensión más amplia y profunda, a sus bases y técnicas, se ha de remontar, en definitiva, el remozamiento y recomposición del sistema de géneros poéticos áureos en que cualquier poeta del XVII canalizaba su expresión en verso. Y en dicho sistema la elegía jugó, indudablemente, un importante papel.

Mis apuntes de ahora sobre los rasgos específicos y la trayectoria del nuevo tipo de elegía y de lo elegíaco que florece al calor de los principales *momenta* de la «nueva poesía», a partir de unas cuantas calas textuales, tienen este contexto inexcusable. Pues no hace falta indicar, por obvio, que las metamorfosis de las que aquella emergió fueron el camino de su vigorización, ya que, como todos los demás moldes, también la elegía en verso, sin perder su arraigo en tradiciones latinas y vernáculas —ésta de estirpe italiana—, aspiraba a sorprender y maravillar, con ribetes inusitados, el ingenio del lector, y a encauzar en sus pautas —aun a riesgo de que quedasen desvirtuadas, diluidas y hasta disueltas— el conjunto de innovadores asuntos, dicciones, modalizaciones, discursos, tipos versificatorios y registros poéticos ensayados entonces. Los textos que traigo a colación aquí, indicados en la Bibliografía final, creo que así lo muestran.

Sirvan de preámbulo a dicha tarea un par de aclaraciones previas. La primera tiene que ver con las designaciones de los poemas, ya que éstos, a tenor de la creciente amplitud semántica y retórico-formal del género, no siempre llevan en cabeza, o en algún lugar del propio texto, la rotulación genuina de «elegía», sino otras que solían rubricar los tipos y clases de géneros y estrofas implicados con ésta: a saber, «canción», «epístola», «égloga», «elogio», «endecha», «romance», «idilio», «silva» y hasta «octavas», creándose por este lado una paradoja interna entre la apariencia modal del texto así señalizada y su esencial naturaleza, dualidad ésta muy acorde con el arte de tensiones que por esos años preside la literatura. En el caso de carecer de este tipo de marcas, tampoco el cauce estrófico de los textos elegíacos parece del todo determinado, ya que desde el terceto encadenado y la estancia —crecientemente alirada—, la elegía fue admitiendo otras muchas variedades versificatorias. Al respecto, viene al caso recordar que las dos elegías canónicas de Garcilaso, en tercetos encadenados ambas y de tema funeral y amoroso respectivamente, acotaban y hacían externamente reconocible el género también a través de su título, convenientemente separado así del de las otras clases poéticas a las que acompañaban en un conjunto textual unitario. Claro que en él, bajo tal marbete («elegía»), las dos realizaciones garcilasianas cobijaban unos patrones poéticos más denotados que los de sus dechados clásicos, tanto en el rango de la materia como en el de la forma, sin que por ello dejasen de

perpetuarse en muchos de ellos los que procedían de los tradicionales cruces de la elegía con la epístola y la égloga principalmente⁹.

Pues también es preciso destacar —y ésta es mi segunda puntualización preliminar— que, ciertamente, ya los dos textos garcilasianos encabezadores de la serie genérica que nos ocupa nacieron en diálogo evidente con estos otros dos géneros —así contragéneros—, responsables de ampliar la andadura canónica posterior de la elegía de rasgos inherentes a ambos. Así pues, con la égloga se coincide principalmente en la interpelación a un tú retórico, el eventual marco bucólico para expresión de la pena, el distanciamiento de la voz en personaje-pastor y el estrofismo en estancias petrarquistas¹⁰, mientras que con lo epistolar, por su parte, hay convergencia especialmente en el componente moral y satírico, en el *sermo* a trechos conversacional, así como en la interpelación a un tú extratextual o no retórico, y en el empleo preferente del terceto encadenado¹¹.

I. Situación entre 1580 y 1605:

Ilustran la más amplia mixtura con estos dos contragéneros —sin restarle todavía

⁹ Bien conocidos, y sobre los cuales versaron varios estudios imprescindibles, entre los que destacan los ya canónicos de Rivers y Claudio Guillén para todo lo concerniente a la polaridad epístola-elegía. No es fácil resumir a estos efectos el sincretismo originario de la elegía romana, a caballo de epístola horaciana y ovidiana, y también de exequias y epitafios, epigrama funeral y moral, sátira y bucólica. La gestación poligenética de la elegía romana, principal dechado de la vernácula renacentista, pervive parcialmente en la inicial constitución de ésta. Así lo atestiguan desde el plano teórico muchos comentaristas y exegetas de entonces (Robortello, Scaligero, Minturno y Herrera, entre otros). Tal indeterminación, que afectaba antes a los constituyentes formales que a los de la *res* —bien moldeada en motivos y tópicos de carácter amoroso y fúnebre— hubo que pesar en los experimentos garcilasianos a la hora de fijar para nuestra elegía unas marcas invariables que, sin traicionar aquella mixtura originaria, la acotasen distintivamente. Y que veo, en apretada síntesis, en los siguientes rasgos: longitud media del poema plegada a una dicción no condensada, y separada por ello del soneto y del epigrama; terceto encadenado como preferente molde estrófico, sin descartar la estancia petrarquista (siempre que aceptemos que los dos lamentos de Salicio y Nemoroso de la *Egloga* I forman parte de *corpus* elegíaco garcilasista); el llanto íntimo y personalizado por afirmación de la ausencia de un ser querido y la consiguiente tonalidad lamentativa; la interpelación constante a un tú no retórico (y también retórico, en la égloga citada); el estilo medio con erudición moderada y *exempla* clásicos; disposición retórica ajustada al esquema de encomio, lamentación y consolación, sobre todo para el asunto fúnebre; la no divagación muy prolija hacia *exempla* y lo circunstancial del yo o hacia la descripción de su entorno espacial; la dicción confesional y meditativa sobre lo privado del yo y su mundo interior; y, en fin, un atenuado escoramiento hacia la reflexión moral y existencial con tenues pinceladas satíricas, y que no alcanzaba a constituirse en el motivo central del poema ni a desarrollarse. Para el proceder de géneros y contragéneros dentro de un sistema poético, véase, entre otros, C. Guillén, «Sátira y poética en Garcilaso», reimpresso ahora en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48.

¹⁰ Aunque, como se sabe, éstas no fuesen exclusivas del relieve estrófico del género de la égloga.

¹¹ Pese a que tampoco los «graves» tercetos fuesen exclusivos de la epístola horaciana. Éstos que acabo de enumerar eran, sintéticamente, los patrones particularmente distintivos de ésta, con la cual se enlazaba, de paso, con la ovidiana, ya que ambos tipos se hallaban fundidos, a esas alturas del XVI, para el asunto amoroso. Por eso ciertos componentes modelados en las *Heroides* se pueden hallar en los de nuestra primera elegía vernácula de tema erótico. Así, la acentuación de recursos emotivos y los contornos de ficcionalización novelesca en que se puede encuadrar el lamento del yo poético ante su interlocutora ficticia.

por ello su canonicidad al que nos ocupa— varios textos redactados en una fase primera que llega a 1605, año de publicación de las *Flores...* de Espinosa, y cuyo arranque situó en los aledaños de 1580. En este decurso, ya al amparo de las siete elegías herrerianas recogidas en *Algunas obras...* (1582), envasadas siempre en *terza rima*¹², las polaridades con la epístola horaciana vinculada a la materia amorosa platonizante quedan muy acentuadas, intensificando e incrementando a tal punto la reflexión existencial y moral que ésta llega a ocultar ocasionalmente el eje temático (el amor). Así sucedía en las Elegías IV y VII del volumen de 1582, que comienzan respectivamente «A la pequeña luz del breve día» y «Si el presente dolor de vuestra pena...»¹³, donde la queja amorosa servía de excusa para la disquisición existencial de ribetes moralizantes¹⁴, como si por ello cumpliesen la función de poemas parentéticos dentro del *canzoniere* herreriano.

Hago notar que el conjunto de las aportaciones herrerianas a la práctica de la elegía no se limitó a esto, fruto, en realidad, de una prolongación más abierta de la marca «epistolar» ya muy evidente en la Elegía II garcilasista. Con el poeta Herrera, otro importante dechado del género, también cobraron vida y se esbozaron otras contaminaciones genéricas y estróficas ausentes en el arquetipo inicial, que cristalizarán con todas sus implicaciones precisamente a partir de los aledaños de 1605. En efecto, en sus manos la elegía se cubrió de ricos matices elocutivos, al reforzar su *ornatus* a la luz del cultismo y de una retórica que no obviaba el empaque apropiado a la canción petrarquista más solemne. Y muy embrionariamente se dio mayor funcionalidad a los matices encomiásticos. Se acentuó, asimismo, el registro descriptivo, responsable de una mayor extensión de la pieza¹⁵, lo que acaso facilitarí­a posteriormente la hibridación de la elegía no sólo con la canción petrarquista sino con otras clases poéticas muy opuestas, de factura «suelta» y dicción menos condensada, como el romance y la silva.

Así pues, con Herrera quedó virtualmente más ensanchado el paradigma de aspec-

¹² Seguramente con el fin de diferenciarlas, también por esta vía, de las canciones petrarquistas que aparecen en el mismo volumen, que suelen situar su motivación y asunto en la esfera de lo público. No es ocasión de extenderse en la fisonomía de las elegías de Herrera, próxima a las de Bernardo Tasso, ni a su concepción teórica del género vertida en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega*, 1580, muy bien analizadas, una y otras, en el capítulo correspondiente del volumen publicado en la Universidad de Sevilla por el grupo de investigadores P.A.S.O., citado en la nota 1. También para la separación teórica y práctica de elegía y canción por Herrera, y la concepción de ésta en sus *Anotaciones...*, véase el indispensable artículo de B. López Bueno, «De poesía 'lírica' y poesía 'métrica': sobre el género 'canción' en Fernando de Herrera», *Hommage á Robert Jammes*, Anejos de Criticón, 1, Toulouse, PUM, 1994, pp. 721-738.

¹³ Cito los poemas de Herrera por la ed. de C. Cuevas, *Poesía castellana original completa*, M., Cátedra, 1985. Estas dos elegías, en pp. 399-409 y 459-465, respectivamente.

¹⁴ Por esta ladera se abren concomitancias de algunas elegías herrerianas con aspectos reflexivos esenciales a la oda horaciana, separada de la elegía no sólo por la mayor extensión de ésta sino porque esta clase de oda sigue delimitando su espacio genérico en torno a la reflexión moral de transcendencia pública y privada, pocas veces al compás de la queja amorosa.

¹⁵ Habida cuenta de que para la elegía amorosa —y las de Herrera modelizan plenamente y clausuran esta clase— la longitud, según el primer canon, era algo menor que para la fúnebre. Llama la atención que Herrera no se acomode a esta distinción de elegía funeral y elegía amorosa marcada por Garcilaso en lo tocante a la longitud de la pieza: el tipo amoroso, en Garcilaso no sobrepasaba los 193 vv., mientras que las elegías herrerianas de igual materia podía alcanzar, como la IV, los 265 vv.

tos discursivos de la elegía genuina¹⁶. Por eso en este momento prebarroco se detecta el contacto de la elegía con ciertos usos de la canción petrarquista en estancias. Sirva de muestra la publicación, en la I parte de las *Flores de poetas ilustres*, de una de Góngora («Qué de envidiosos montes levantados...») tan plegada a las pautas de la elegía erótica de raíz ovidiana que sólo tiene de canción petrarquista neoplatónica su diseño estrófico¹⁷.

Por su parte, una composición de Juan de Arguijo redactada conjeturalmente hacia 1587 verifica la pervivencia, a finales del XVI, de la polaridad elegía-égloga, con el segundo ingrediente más realzado dentro del asunto funeral que le es propio, y en el contexto de un poema autónomo¹⁸. Se trata de la elegía —aunque carezca de este título— *De Don Juan de Arguijo a la muerte de su amigo el Hermano Tercero de la Compañía de Jesús*¹⁹. Compuesta en estancias aliradas y de extensión algo superior a los parámetros de la elegía mortuoria de Garcilaso²⁰, ésta de Arguijo se engasta en un marco bucólico al que se conforma el proceso de distanciamiento de la voz poética en faz de personajepastor que se lamenta al son de sus movimientos espaciales, de forma que el llanto por el amigo fallecido se asemeja a un canto *amebeo* plegado a la *tópica* y configuración de la elegía funeral meditativa e intimista, al recuerdo de la Elegía I de Garcilaso. La misma intersección genérica cobrará vida algo después, empero en torno al amor como tema, de la mano de Góngora y su poema en estancias aliradas «Sobre trastes de guijas...», de 1603²¹.

La hibridación de elegía y epístola poética en el tramo temporal que antecede a 1605 la ilustra nítidamente la composición de Lope «Serrana hermosa, que de nieve helada...», redactada entre 1600 y 1603, y editada en *El peregrino en su patria* (1604). Aquí el lamento elegíaco por ausencia de Lucinda —el confidente poético— es formulado por el yo al amparo de la retórica epistolar, con el «doble amor» de la tradición elegíaca romana de fondo²².

¹⁶ Sin que, por ello, pierda su anclaje en la meditación sobre el ámbito privado del yo, que en Herrera es el punto de separación fundamental de la elegía respecto de la canción. Cfr. B. López Bueno, art. cit., *passim*.

¹⁷ Este poema se encuentra en Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, según la ed. moderna de Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín, 2ª ed, Sevilla, 1896, vol. I, pp. 73-74. En la misma recopilación incluyó Espinosa un poema en estancias aliradas de Lope, «Sentado en esta peña...», pp. 154-156 de la misma ed., que puede considerarse una protoelegía lopesca temprana —parece redactada hacia 1591-95—, en la que los formantes elegíacos se muestran muy sometidos a la matriz eclógica en que se formula la pena por la ausencia de la amada.

¹⁸ Quiero decir que no es parte de una égloga en verso, como las elegías de la égloga I de Garcilaso, ni se inserta en un libro de pastores.

¹⁹ Cfr. Juan de Arguijo, *Obra poética*, ed. S.B. Vranich, M., Castalia, 1971, pp. 222-237.

²⁰ En Garcilaso y poetas de su entorno la funeral siempre era más extensa que la amorosa, sin duda porque la disposición retórica de los poemas funerales, del exordio a la peroración, pasando por la descripción de los hechos sucedidos con *exempla* eruditos, los argumentos de consolación y la alabanza, requerían esta formalización expandida.

²¹ Esta pieza lleva el rubro de «canción» en la ed. de *Obras completas* gongorinas preparada en su día por los hermanos Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1967.

²² Para más pormenores en el análisis de este texto de Lope, véanse mis observaciones y notas en el trabajo citado en la nota 1, 1996.

II. Situación entre 1606 y 1635:

En la fase posterior, situada entre la colección de Pedro Espinosa y la muerte de Lope en 1635, la elegía cubre un itinerario complejo en el que Góngora y el asentamiento del gongorismo jugaron un papel crucial. Ya sean de raigambre amorosa –en creciente disminución cuantitativa–, ya sean mortuorios, los élegos –ahora tan versátiles que también admiten el «fragmento» porque no siempre recubren la totalidad de un poema exento– caminan por derroteros casi siempre más abarcadores, al potenciar nuevos contactos de naturaleza genérica y, ante todo, estrófica²³. Por un lado, las interferencias con la égloga y la epístola adquieren sus fórmulas más extremadas en el tramo final de estos treinta años, y como emblematizan dos textos del Lope anciano: *Egloga a Claudio* (mejor, «epístola» elegíaca), de 1632, y *Amarilis. Egloga* (1633), que es parcialmente una larga elegía en octavas encajada en un global disfraz virgiliano, el mismo que, al lado de otros, sirviera a Góngora años antes para sus innovadoras *Soledades*.

Ahora bien, otro sendero alternativo y paralelo a éste será más audaz, y sintomáticamente lo trazó lo elegíaco al acogerse a la meditación sobre la muerte. Aunque también en este ámbito se observan dos direcciones diferentes. La una casi reduce la elegía al elogio y al encomio, en ocasiones ditirámico. Generalmente sucede esto cuando la motivación textual es el óbito de un personaje público socialmente importante. Entonces, toda la retórica y tópica de la poesía áulica circunstancial se superpone al lamento íntimo, que apenas queda insinuado. A esta factura se amoldan sendas elegías en tercetos de Bartolomé Leonardo de Argensola y Jáuregui escritas, la una, con ocasión del fallecimiento de la Reina Margarita de Austria en 1611, y la otra al morir el hermano del Conde de Lemos, en 1608. Se trata, respectivamente, de «Con feliz parto puso al heredero...»²⁴ y de «Partió la noche de su albergue oculto...»²⁵. En las dos, la alabanza solemne desmesurada del muerto y sus allegados reduce a su mínima expresión y pertinencia los vectores elegíacos, que brillarán por su ausencia en las posteriores *Nenias en la muerte del Sr. Rey Felipe III*, compuestas por Góngora en 1621²⁶. En definitiva, uno y otro son ilustrativos de la manera en que el panegírico suele adular la *quaerimonia* acendrada y los argumentos consolatorios personalizados. Éstos quedan ahogados en los modos de la canción celebrativa o en ciertos rasgos de poemas heroicos breves, en beneficio de la necesaria mitificación épica del fallecido y de la enumeración solemne de sus perfiles vitales al compás de *exempla* muy eruditos,

²³ Recalco esto último, por ser un rasgo ejemplar de uno de los relieves más sobresalientes de las vías exploradas ahora para experimentar la renovación genérica: acudir a intercambios estróficos insólitos.

²⁴ Cfr. B. Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. J.M. Bleuca, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, t. II, pp. 42-51.

²⁵ En Jáuregui, ed. de *Poesía* preparada por J. Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, nº 19.

²⁶ Esta «nenias» de Góngora las rotulan los Millé y Giménez como «canción», en su *ed. cit.* A fin de observar una excepción a este acoplamiento de lo público y el escoramiento evidente de la elegía a lo exclusivamente encomiástico, véase la elegía escrita por Jáuregui por el mismo motivo que la de Argensola (ed. de *Rimas* suyas en la ed. de Matas Caballero *cit. supra*, nº 18): es una pieza en estancias en que la alabanza a la reina Margarita se equilibra con la meditación existencial, no muy profunda ciertamente, pero en tono recogido.

casi siempre mitológicos e históricos²⁷. No ha de extrañar, por ello, que incluso en ciertas rúbricas de elegías funerales poco alteradas, los términos «elogio» y «elegía» se confundan²⁸.

El segundo rumbo posible de lo funeral, asimismo fecundo, lo tomó la elegía casi siempre al socaire de la pérdida de un ser cercano —extratextual o fingido— que repercute en los afectos del sujeto poético. Su conmoción emotiva se detiene, en este caso, en la meditación privada sobre la *vanitas*, el desengaño, el *homo solus*, el valor de la amistad, el paso del tiempo y su inexorable colofón, la muerte, todo ello empapado más de una vez de un notable ascetismo espiritualista y religioso de tintes neostoicos cristianos, hacia el que se sublima el desconsuelo del yo. A tal efecto, la elegía funeral de Lope dedicada a la muerte de Carlos Félix, de 1612, representa mejor que ninguna otra la culminación de esta nueva dimensión²⁹.

Desde esta ladera existencial y espiritual, la elegía de cualquiera de todas las clases temáticas reseñadas —las modelizadoras del XVI y las nuevas— puede, asimismo, arribar a otros asuntos. A saber: la evocación de los avatares vitales del ser humano entre fortuna e infortunios, la añoranza de edades doradas perdidas, y los extravíos metafóricos a partir de los que el sujeto, en su evocación dolorida, restituye lo perdido en la escritura. Estos perfiles se amplifican por momentos hasta el recuento rememorativo de los avatares vivenciales del propio yo poético, la sátira moral y social, el memorial autobiográfico y la reflexión metaliteraria. Materias y dicciones poéticas todas ellas que ya alcanzan a tener un tratamiento elegíaco autonomizado, tal y como se plasma meridianamente en *Egloga a Claudio* (1632), *Huerto deshecho* (compuesta entre 1632-33) y, en parte, en *El Siglo de Oro. Silva moral* (1635), piezas las tres del Lope senil donde amor y muerte de un allegado carecen ya de pertinencia temática³⁰. Por no citar, otra vez, las *Soledades* de Góngora.

Precisamente algunos pasajes de la *Soledad* segunda, redactada seguramente entre 1613 y 1626 en su versión definitiva³¹, ofrecen el más arriesgado fundido de elegía, «soledad» barroca, pastoral y poema descriptivo de estos años, bajo la fórmula de la joven, humanista y poliédrica silva. En los vv. 116 a 171 y del 542 al 611 (estos últimos correspondientes al canto amebeo de Lícidas y Micón), la dicción lamentativa refuerza el sentir del peregrino desterrado en nostálgica búsqueda de su propia identidad arcádica y amorosa, teñida de desengaño y melancolía y de todo un metaforismo de destierro

²⁷ Casi siempre estos *exempla* son mitológicos, como en Herrera.

²⁸ Como sucede en Lope, *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro. Al rey nuestro Señor*, 1631.

²⁹ Esta composición no sólo verifica el ascetismo posible al que puede acoplarse en general la elegía, sino que lo inserta en una dirección claramente religiosa reforzada en este caso por la inclusión del texto en el libro poético más importante del ciclo penitencial lopiano: *Rimas sacras* (1614). En términos similares se puede hablar en Lope de la *Elegía en la muerte del P. Gregorio de Valmaseda*, del mismo volumen, y de *Eliso. Egloga en la muerte del Rvdo. P. Maestro Hortensio Félix Paravicino* (redactada en 1633 y editada en *La Vega del Parnaso*, 1637), personajes reales ambos con los que Lope tuvo vínculos de amistad.

³⁰ Estróficamente, las tres piezas de Lope son, respectivamente, tercetos encadenados, estancias petrarquistas y silva.

³¹ *Vid.* al respecto la introducción de R. Jammes a su edición de las *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 21. Por esta edición citaré los versos que señalo en adelante.

que encuentra en la imagen de la «barquilla» destrozada su mejor representación³². Este registro y actitud del personaje poético no se alejaban en demasía de la dolorida queja ni del «melancólico vacío» del monstruo Polifemo ante el rechazo de Galatea, vertida en varias octavas de la *Fábula de Polifemo y Galatea* que el Góngora mayor había creado un poco antes. En estos dos poemas extensos suyos, pero muy especialmente en *Soledades*, la modalidad elegíaca impregna porciones del poema y permeabiliza con su poética al resultado genérico global, que en ambos casos resulta ser un original fundido de poema narrativo, elegía, poema descriptivo, canción amorosa y égloga.

Como se ve, nuevas materias elegíacas van requiriendo de otros moldes genéricos y estróficos, sobre todo de estos últimos, en los que reposarse «decorosamente»: uno de ellos la silva, que, como se ha apuntado, en ciertos casos va etiquetada como «Idilio». Así por Francisco de Quevedo en las elegías amorosas de Erato —la musa de la elegía, precisamente— que cerraban el *canzoniere a Lisi*³³. De este tipo de elegía amatoria en silvas ya era representativo un poema de Soto de Rojas anterior a 1611, el titulado *A Fénix en Generalife, ausencia*, una elegía de claro abolengo ovidiano³⁴. Pero también las otrora narrativas y épicas octavas reales —así en el *Polifemo* gongorino y, como ya señalé, en la porción elegíaca de la *Egloga Amarilis* de Lope— se pueden plegar a la retórica del lamento.

Finalmente, cumple destacar una última metaformosis de la elegía muy arriesgada: la producida en su acercamiento a distintas variedades del romance vernáculo. Me refiero a la endecha y el romancillo. A esta serie métrica abierta, de verso siempre corto, y de proteica naturaleza desde sus experimentaciones en manos de los poetas nuevos, se dirigió otra de las travestizaciones de la elegía —de sus modalizaciones, mejor— que forma parte, en fin, de la convulsión extrema a que la nueva poesía sometió el sistema poético barroco en las décadas segunda y tercera del XVII. Entiéndase cuánta transgresión implicaba emparejar elegía y romance, habida cuenta del antagónico decoro adquirido por cada uno hasta no hacía mucho. Verdad es que en el supuesto de que el romance todavía no hubiese alcanzado la categoría de género poético, su morfología y especializaciones no parecían compenetrarse muy bien, *a priori*, con la de la elegía humanista. De manera que sorprende su intercambio mutuo desde 1610 en adelante, como singularísima vía de acogida de todos y cada uno de los matices temáticos a que los élegos habían expandido su materia. Véase cómo Carrillo y Sotomayor incluye en sus *Obras* (1611) una *Elegía al remedio del amor, del autor*, en romance,

³² Recuérdese que esta imagen es la misma que la de las famosas «barquillas» funerales incluidas en Lope de Vega, *La Dorotea*, 1632, ya presente mucho antes en el soneto 150 de las *Rimas*, 1602, 1604, «Rota barquilla mía...»

³³ De entre la abundante bibliografía sobre las silvas de Quevedo, véase ahora, por sus profusas referencias a estos «idilios», M.A. Candelas Colodrón, en S. Fernández Mosquera (ed.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago de Compostela, Universidad y Consorcio, 1995, pp. 161-185.

³⁴ La cito por una selección moderna del libro en que figuró, el *Desengaño de amor en rimas*, ed. de N. Marín, Granada, Diputación Provincial, 1982, pp. 41-43. Véase el facsímil completo de este volumen de Soto de Rojas preparado por A. Egido, Málaga, R.A.E., Caja de Ahorros de Ronda, 1991.

mientras el Conde de Salinas, por su lado, compone antes de 1630 una «endecha» sobre la soledad amorosa desde un ángulo elegíaco³⁵. Pero será Lope de Vega, en las cuatro «barquillas» funerales y existenciales de su *Dorotea* (1632) y en el romancillo amoroso de la misma obra («Ay riguroso estado...»), quien lleve a su clímax compositivo y retórico la creciente funcionalidad de esta clase de mezcla hacia los años treinta.

A la vista de lo expuesto, no será muy osado postular que la creciente permeabilidad y ductilidad de la elegía en el primer tercio del XVII fue un hecho irrefutable, que la reconvirtió en una modalidad de discurso poético en verso tan lábil y receptiva que pudo adaptarse a heterogéneos esquemas métricos y, paulatinamente, contaminarse sin contención de los formantes retóricos y estructurales de otros géneros y especies. Por todo ello, en los años treinta sobre todo, lo elegíaco no necesitó ya albergarse en el diseño completo de un único poema extenso, sino que supo dibujarse en el interior de otro tipo de composición que, a su vez, podía, virtualmente, engrosar un texto en verso más amplio, esto es, una unidad poemática mayor. Si estos procesos que, sin duda, inyectaban nueva savia al género fueron efectivamente más extremados en el ámbito de la reflexión sobre la muerte y sus motivos colaterales, fue porque, debilitado el neopetrarquismo y la mitificación extremada del amor espiritualizado, la expresión elegíaca del sentimiento ya no contaba, a fin de reactualizarse por novísimos senderos, con la apoyatura de los códigos petrarquistas convencionales, tan desgastados. Por eso, en las pocas muestras amorosas de la etapa final aquí recogidas, la elegía se reactiva regresando al erotismo ovidiano –y faltó el tiempo para observar a esta luz las elegías en serie de las *Eróticas o amatorias* (1618) de Villegas–, o bien solapándose al remozado bucolismo virgiliano o a la joven «soledad» barroca y su retórica de la melancolía. Y asimismo en la confluencia con ciertas especies de silvas y romances de cariz erótico.

En general, pocas clases poéticas de entonces supieron abrir su compás genérico, modal y discursivo, a tantos temas, formas y metros. En tal capacidad para asumir un arte de paradojas constructivas estribó, a mi entender, la vitalidad y complejidad de este género y/o cauce en el primer tercio Barroco. Aunque en ella sembrase la semilla de su disolución.

³⁵ Cfr. Carrillo y Sotomayor, *Obras*, ed. R. Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990, pp. 304-310, y Conde de Salinas, *Antología poética (1564-1630)*, ed. T.J. Dadson, Madrid, Visor, 1985, poema LXIX, pp. 123-125.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, «Con feliz parto puso al heredero...», en *Rimas*, ed. J.M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, t. II., pp. 42-51.
- ARGUIJO, Juan de, *De Don Juan de Arguijo a la muerte de su amigo el Hermano Tercero de la Compañía de Jesús*, ed. de *Obra poética* de Arguijo preparada por S.B. Vranich, Madrid, Castalia, 1971, pp. 222-238.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, *Elegía al remedio del amor, del autor*, en *Obras* (1611), ed. R. Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990, pp. 304-310.
- CONDE DE SALINAS (Silva y Mendoza, Diego de), *Endecha sobre la soledad amorosa, redactada hacia 1630, poema LXIX, de la Antología poética (1564-1630)*, ed. T.J. Dadson, Madrid, Visor, 1985.
- GÓNGORA, Luis de.
- «Qué de envidiosos montes levantados...», aparecido por vez primera en las *Flores de poetas ilustres...*, recopiladas por Pedro Espinosa, 1605, parte I, pp. 73-74, de la ed. moderna de esta antología preparada por Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, 2ª ed.
 - «Sobre trastes de guijas...», en *Obras completas*, ed. de los hermanos Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1967.
 - *Nenias en la muerte del Sr. Rey Felipe III*, edición citada de Millé y Jiménez.
 - *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. A. Parker, Madrid, Cátedra, 5ª ed., 1983.
 - *Soledad II*, según la ed. de *Soledades* preparada por R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, (vv. 116-171 y 542-611).
- HERRERA, Fernando de, *Elegía IV, «A la pequeña luz del breve día...»* y *Elegía VII, «Si el presente dolor de vuestra pena...»*, de *Algunas obras...*, 1582, pp. 399-409 y 459-465, respectivamente, de la ed. de C. Cuevas, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985.
- JAUREGUI, Juan de, «Partió la noche de su albergue oculto...», ed. de *Poesía* preparada por J. Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, poema nº 19.
- QUEVEDO, Francisco de, *Elegías amorosas varias que cierran Canta sola a Lisi*, de la musa *Erato*, de su *Poesía original completa*, ed. J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 535-541.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *A Fénix en Generalife, ausencia, del Desengaño de amor en rimas*, ed. moderna en la selección preparada por N. Marín, Granada, Diputación Provincial, 1982.
- VEGA CARPIO, Lope de:
- «Serrana hermosa, que de nieve helada...», incluida en *El peregrino en su patria*, 1604, ed. J.B. Avalue-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
 - *A la muerte de Carlos Félix. Canción*, incluida en *Rimas sacras*, 1614, ed. de J.M. Blecua, Lope de Vega, *Obras poéticas, I*, Barcelona, Planeta, 1989, 2ª ed. con adiciones.
 - *Egloga a Claudio*, 1632, *Vid.* ed. facsímil de la ed. suelta de hacia 1632 en Lope de Vega, *Obras sueltas, I*, ed. A. Pérez Gómez, Cieza, El aire de la almena, 1968.

- *Amarilis. Egloga*, primera ed. suelta de 1633, luego reeditada en *La Vega del Parnaso*. 1637, ed. facsímil de F.B. Pedraza, Madrid, Ara Iovis, 1993.
 - Las cuatro «barquillas» funerales y el romancillo «Ay riguroso estado...» de *La Dorotea*, 1632, ed. E.S. Morby, Berkeley y Madrid, 1969, 2ª ed. revisada.
 - *Huerto deshecho* (R.: 1632-33), ed. facsímil de la suelta de 1633 por E. Asensio, Madrid, Tipografía Moderna, 1963. Reeditada luego en *La Vega del Parnaso*, Cfr. en el facsímil citado.
 - *El Siglo de Oro. Silva moral*, 1637, ed. facsímil de *La Vega del Parnaso*, 1637, cit. *supra*.
- VILLEGAS, Esteban Manuel de, *Eróticas o amatorias*, 1618, ed. moderna de N. Alonso Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.

PARA LA TRAYECTORIA DEL *ENCOMIO* PARADÓJICO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO. EL CASO DE MOSQUERA DE FIGUEROA

José Valentín Núñez Rivera
Universidad de Sevilla

Dos son los objetivos retóricos en que se polariza el género demostrativo. Por un lado, el encomio de una causa digna desde un punto de vista ético y estético, adornada por lo tanto de cualidades reconocidamente merecedoras de ser elogiadas y, por contra, la vituperación de vicios, tachas morales o defectos físicos. Existe además un tipo especial de discurso epidíctico que podríamos considerar a medio camino entre las alternativas de alabanza y descalificación, consistente en hacer merecedores de encarecimiento entes en principio vituperables, por su carácter indigno o insignificante. El dechado más difundido sobre los subgéneros epidícticos lo constituyó el tratadito de Menandro. De él parte la identificación de ese tipo específico de alabanza, que define como *encomion paradoxon*, si bien finalmente no llega a tratarlo de modo particular, limitándose a nombrarlo de pasada (III, 346). En la *indignitas* del sujeto elogiado radica precisamente el talante paradójico de la *laus*, para la que el orador se sitúa en los límites de la *paradoxa*, postura contraria a la común opinión, o conciencia general de los valores indiscutidos (es decir, la *endoxa*)¹. Por tanto, la paradoja atenta contra el sentimiento jurídico de la mayoría, haciendo prevalecer el criterio de lo extraordinario,

¹ Véase, por ejemplo, Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1990; Theodore C. Burgess, «Epidictic Literature», *The University of Chicago Studies in Classical Philology*, III, 1902, pp. 89-261; Arthur Stanley Pease, «Things without Honor», *Classical Philology*, XXI, 1926, pp. 27-42.

lo chocante o lo bizarro. Rechaza, así pues, el axioma de la verdad unívoca, frente al relativismo de las cosas («Son las paradojas monstruos de la verdad», afirma Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, XXIII), imponiendo una pauta paródica que la carga de connotaciones burlescas y humorísticas. Esta modalidad de ejercicio erístico alcanzó una evidente eclosión en la corriente sofística, habida cuenta las enormes dotes persuasivas que exigía la defensa de lo *turpe*. Más tarde, a lo largo del siglo XVI, el género registró unas altísimas cotas de popularidad en el seno del humanismo europeo, proliferación que Rosalie Colie ha calificado de verdadera «epidemia paradjica»². Consiguió además su plasmación literaria definitiva en el difundidísimo *Elogio de la locura* de Erasmo, bajo cuyo magisterio han de ser valoradas en mayor o menor medida todas las realizaciones paradjicas posteriores. La adoxografía, por lo demás, con su trastrueque de los esquemas axiológicos instituidos, da pie al topos del mundo al revés, la interpretación carnavalesca de la realidad o la literatura del loco, relaciones todas ellas interesantísimas que se escapan a mi propósito actual. El de ofrecer unas notas sobre la repercusión del género en España, centrándome sobre todo en autores conectados de una u otra forma con el grupo académico sevillano de la segunda mitad del XVI, y de modo muy particular en las dos paradojas (*En loor de la nariz muy grande* y *En loor de las bubas*) de Mosquera de Figueroa, uno de sus participantes más activos³.

Han sido bastante estudiadas las repercusiones del modelo paradjico en Inglaterra, en Francia y también en Italia⁴, aunque, sin embargo, salvo algún aspecto concreto o un autor determinado, no se ha abordado su trayectoria en la Literatura Española del Siglo de Oro. No obstante, Francisco Rico ha trazado, por ejemplo, el itinerario de la loa dramática de alabanzas y su relación con los *paradoxa encomia*⁵. Igualmente provechoso resultaría tener en cuenta ahora la dimensión académica del género. El notable alarde de ingenio al que obligaba el ejercicio del pseudoelogio hizo que muy pronto se convirtiera en una de las diversiones favoritas de las reuniones humanísticas italianas. Esta tradición académica de la paradoja en vernáculo se inaugura en 1543 con la colección en prosa de Ortensio Lando (*Paradossi cioe sententiae fuorti del comun parere*), que despliega un considerable aparato de apoyaturas eruditas, autoridades clásicas y contemporáneas y todo un arsenal de pruebas para rebatir la común opinión contra la que se argumenta⁶. La ejercitación exhibicionista de la elocuencia y la demostración de las facultades de ingenio conocerán terreno abonado a medida que el espíritu filosófico

² Rosalie L. Colie, *Paradoxia epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, Princeton University Press, 1966.

³ Estos apuntes son el resultado del laborar previo a la edición de la obra de Mosquera que tengo ultimada.

⁴ Henry Knight Miller, «The paradoxical Encomium with Special Reference to its Vogue in England, 1600-1800», *Modern Philology*, LIII, 3, 1956, pp. 145-178; M. T. Jones-Davies (ed), *Le paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1982.

⁵ Francisco Rico, «Para el itinerario de un género menor: algunas loas de la 'Quinta parte' de comedias», en A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, eds., *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 611-621.

⁶ W. G. Rice, «The Paradossi of Ortensio Landi», *Michigan University Publications Essays and Studies in English*, 8, 1932, pp. 59-74.

de las primeras reuniones humanistas (por ejemplo la de Aldo Manucio en Venecia, 1502) deje paso «al cultivo de una literatura banal, agostada en el juego de salón y en una temática ocasional y vacía»⁷ (como se muestra, por ejemplo, en la Academia degli Arcadi, Roma, 1690). Los cenáculos literarios españoles desarrollarán paralelo gusto por la praxis del discurso adoxográfico. El ejemplo más evidente de esa tendencia lo constituyen las *Actas* de la Academia de los Nocturnos de Valencia (1591-94) donde encontramos un nutrido compendio de paradojas en prosa (alabando la breva, las cosas pequeñas, la ceguedad, la injusticia o la ignorancia...) de cuidada técnica oratoria y amplio despliegue erudito. A él se incorpora un no menos elevado número de poemas octosilábicos en alabanza de menudencias e insignificancias, de mayor sencillez inventiva⁸. Al conjunto se pueden unir los dos poemas que en loor del puerco y la mosca fueron leídos por Juan de Arjona en la academia granadina de don Pedro de Granada Venegas (1598-1603)⁹. E incluso cabe mencionar las liras a una pulga intercaladas por Castillo Solórzano en su novela académica *Las Huertas de Valencia* (1629). Estos ejemplos bastarán para probar el éxito de la paradoja en los ámbitos académicos durante la última década del siglo XVI y principios del XVII.

Sevilla conoce en este mismo periodo, y aun antes (a partir de la segunda mitad del XVI), un animadísimo ambiente académico que se desarrolla en torno a Juan de Mal Lara, en primer lugar (hasta 1571, año de su muerte); más tarde, con el liderazgo de Herrera, Francisco de Medina y el canónigo Pacheco; y por último, bajo el auspicio de su sobrino homónimo (hacia 1600). No poseemos por desgracia ningún tipo de actas parecidas a las de Valencia, pero sí contamos con la evidencia de tres obras que pueden funcionar como *memorandum* respectivo de cada uno de los núcleos académicos señalados: la *Filosofía vulgar* de Mal Lara, las *Anotaciones* herrerianas y el *Libro de retratos* de Pacheco¹⁰. Al margen de los testimonios aducidos, quiero hacer hincapié en tres manuscritos sevillanos –todos misceláneos y confeccionados en los mismos años– que permiten identificar algún aspecto de la vida académica de la ciudad, sobre todo en su vertiente más lúdica y festiva. Comenzaré con el ms. 82-3-38 (actual 56-4-34) de la Biblioteca Capitular y Colombina que halló en 1845 Aureliano Fernández Guerra y posteriormente describió en un apéndice al tomo I del *Ensayo* de Gallardo¹¹, quien ya

⁷ Véase Aurora Egido, «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII», *Estudios Humanísticos*, 6, 1984, pp. 9-26, p. 11.

⁸ Téngase en cuenta la edición en proceso de publicación a cargo de José Luis Canet, Evangelina Rodríguez y José Luis Sirera, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 4 vols., 1988-1997. Los mismos autores han participado junto a otros en el volumen *De las academias a la enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad* (Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993), que sirve para completar el marco académico valenciano además de ofrecer interesantísimos datos sobre el modelo académico y su funcionamiento.

⁹ Publicados por Francisco Rodríguez Marín en *BRAE*, XXIII, 1936, pp. 339-380.

¹⁰ Sobre las academias españolas en general y las sevillanas en particular, cf. José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961; W. F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVI*, Madrid, RAE, 1963; Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVI*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 33-56.

¹¹ A. Fernández Guerra, «Noticia de un precioso códice de la Biblioteca Colombina, con varios rasgos inéditos de Cetina, Cervantes y Quevedo», en B. José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Rivadeneyra, 1863, Tomo I, col. 124 y ss.

lo había tenido en sus manos en 1810 y reseñado en el nº 1 de *El Criticón*. El manuscrito, datable en la primera década del XVII, contiene entre otros opúsculos (la *Casa de locos de amor* y *Relación de lo que pasa en la cárcel de Sevilla*) el *Sueño de las calaveras* y el *Alguacil endemoniado* de Quevedo (1605-1608) y otras dos obras a él atribuidas, como la *Genealogía de los Modorros* y la *Premática que este año de 1600 se ordenó*. Pero su fama y cita recurrente se debe a que copia la novela de *La tía fingida* atribuida a Cervantes. Para nosotros, sin embargo, son únicamente relevantes un *Vejamen (que dio el Dr. Salcedo al Dr. Alonso de Salazar)*, en la *Universidad de Granada el año de 1598*¹² y unos gallos salmantinos (*Actus gallicus ad magistrum Franciscum Sanctium...*)¹³. Recoge además dos paradojas de Mosquera de Figueroa, conocidas fundamentalmente a través de este ms. (*Paradoja en loor de la nariz muy grande* y *Paradoja en loor de las bubas y que es razón que todos las procuren y estimen*, ff. 47-73) y se transcribe la paradoja de Cetina donde *Trata que no solamente es cosa mala, dañosa ni vergonzosa ser un hombre cornudo, mas que los cuernos son buenos, honrados y provechosos*; y la relación de un torneo burlesco en San Juan de Aznalfarache donde se hace uso extenso de esta modalidad. El segundo manuscrito, perdido por Gallardo en el aciago día de san Antonio de 1823, es la famosísima colección de obras de entretenimiento recogidas por Francisco Porras de la Cámara, racionero de la Catedral de Sevilla, y reunidas sobre 1605 para alegrar las siestas de su superior don Fernando Niño de Guevara (muerto en 1609). El cartapacio contenía la *Novela de la Tía fingida*, y las versiones primitivas de *Rinconete* y *Cortadillo* y *El celoso extremeño*¹⁴. Y según la reconstrucción de Foulché Delbosc añadía toda una serie de piezas jocosas: cuentos, agudezas y genialidades de Juan Farfán; floresta de chistes, prontitudes y ocurrencias de los sevillanos; un elogio del Ldo. Pacheco; y variedad de cuentos festivos, cartas jocosas, invectivas, vejámenes...¹⁵

Mucho menos conocido es el tercer manuscrito que traigo a colación, el *Libro de varios tratados de graciosidad i erudición, de diferentes autores* (Biblioteca de Letras de Sevilla)¹⁶, una nueva recopilación de sales y agudezas, realizada por el propio Pacheco (post 1620) que reunió, entre otros escritos, varios *Sueños* de Quevedo (el *Alguacil endemoniado*, el *Juicio final*, el *Infierno*); la *Casa de locos de amor*; *Carta de un catarribera*; *Vejamen al doctor Gordejuela*. Según consta en el índice, se copiaba el *Sermón de Aljubarrota*, que falta, y lo más sorprendente, las *Paradojas* de Mosquera de Figueroa, que tampoco se transcriben en el manuscrito, quizás por haber sido arrancadas. Las similitudes temáticas entre los tres códices no pueden ser más evidentes;

¹² Editado y estudiado por Aurora Egido, «Un vejamen de 1598 en la Universidad de Granada», *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, recogidos y publicados por C. Argente del Castillo et al., Granada, Universidad, 1989, pp. 445-460.

¹³ Vid. Francisco Layna Ranz, «Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI y XVII): 1. Gallos», *Criticón*, 52, 1991, pp. 141-162.

¹⁴ Remito a la bibliografía aportada por José Montero Reguera, «La obra literaria de Miguel de Cervantes (ensayo de un catálogo)», *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 43-74.

¹⁵ «Étude sur *La Tía fingida*», *Revue Hispanique*, VI, 1899, 266-269.

¹⁶ Vid. su descripción por parte de Bonaventura Bassegoda en la edición de Francisco Pacheco, *El arte la pintura*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 16-17.

tanto que muchas de las composiciones aparecen repetidas. Lo más destacable resulta ser, con todo, la copresencia de géneros tan propios de la actividad académica como gallos y vejámenes junto a las paradojas, pertenecientes al mismo contexto festivo. Téngase en cuenta además que tanto el gallo universitario¹⁷ como el vejamen académico¹⁸ constituyen dos modalidades del vituperio personal y se sitúan en el mismo plano de parodia epidíctica que el elogio burlesco. Este material de ejercicios retóricos en clave humorística debió constituir, por consiguiente, uno de los entretenimientos predilectos de ese grupo de sesudos tertulianos que se reunía en los salones del conde de Gelves y que pasará más tarde al palacio del duque de Alcalá. Debemos insistir en ello.

Pedro Mexía, que se escapa por su edad (1497-1551) a las fechas que venimos manejando, ha de ser tenido en cuenta, sin embargo, como uno de los iniciadores del encomio paradójico en el ámbito sevillano. En la segunda parte del «Coloquio del Porfiado» (el cuarto de sus *Coloquios*, 1547) lleva a cabo por boca del polemista Narváez el elogio de las excelencias del asno. Dado el importante éxito editorial del libro (editado 16 veces y con muchas versiones en otras lenguas) y la insistencia en la cita de la paradoja de Mexía por parte de sus continuadores, hemos de concluir que se trata de uno de los modelos genéricos más apreciados. Muy primeriza debe ser asimismo la paradoja de Cetina (muere en 1554-57) en favor del cornudo, de corte parecido a la de Mexía y que se copia, como señalé anteriormente, en el códice colombino junto a las dos de Mosquera. Aunque sin adjudicación expresa, puede atribuirse al sevillano gracias a un cartapacio perteneciente a la biblioteca del conde de Campomanes¹⁹ donde se copió en 1590 («Quinta paradoja, hecha en alabanza de los cuernos, fecha por Gutierre de Cetina»). Según apreciación de Fernández Guerra la pieza fue compuesta para leerse en casa de Hernán Cortés²⁰, fundándose quizá en que se le nombra en el cuerpo de la obra. Compuso Cetina otras dos paradojas en tercetos sobre la pulga y la cola o el rabo (según algunos mss. también alabó a la mujer necia) todas ellas atribuidas en algún momento a Hurtado de Mendoza, quien elogió, a su vez, la zanahoria y los cuernos (pieza esta última de evidentes concomitancias temáticas con la de Cetina²¹). La amistad de ambos poetas data de su estancia en Venecia (a partir de 1539) y de este contacto

¹⁷ Además del artículo de Aurora Egido citado en n. 12, véase «De ludo vitando. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca», *El Crotalón, Revista de Filología*, I, 1984, pp. 609-648.

¹⁸ M. Soledad Carrasco Urgoiti, «Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII», *Revista Hispánica Moderna*, XXI, 1965, pp. 97-111.

¹⁹ Gallardo, *op. cit.*, II, col. 436.

²⁰ *Op. cit.*, col. 1250. Por una referencia del Obispo de Comenge, D. Pedro de Navarra, en sus *Diálogos de la preparación* (1567) se confirma la existencia de la academia (1544-1547). Pero entre sus miembros no incluye a Cetina. De la inferencia de Fernández Guerra, Juan Pérez de Guzmán supuso de modo totalmente aleatorio que «las paradojas de Mosquera, y la pulga, la cola y los cuernos de Cetina fueron destinados a ese cenáculo académico» («Las academias literarias del siglo de los Austrias», en *La ilustración española y americana*, XXXI, 1880, p. 107). Dato repetido por Sánchez (*op. cit.* p. 199), sobre cuyo nulo fundamento advierte King, (*ob cit.*, p. 24).

²¹ Véase mi artículo «Tradición retórica y erotismo en los *paradoxa enkomia* de Hurtado de Mendoza», en Luis Gómez Canseco *et al.*, eds., *El sexo en la Literatura*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997, pp. 99-122.

pudo surgir su común interés por la paradoja en verso. El *capitolo* de alabanza burlesca en *terzine* había alcanzado en la Italia de la época un extraordinario desarrollo por parte de Francesco Berni y sus correligionarios, quienes, en diversas antologías de *Rime piacevole*, loaron sin descanso seres y cosas carentes de honor. Cetina y Hurtado son los máximos representantes (sobre todo el segundo) de la poesía bernesca en la primera mitad del Quinientos. En esta dimensión burlesca y antipetrarquista habrá que tener en cuenta un poco más adelante al también sevillano Baltasar del Alcázar, que según noticia del propio Mosquera, hizo una paradoja sobre el ratón hoy perdida. Y junto a él a su amigo Juan de la Cueva, traductor además de la *Batracomiomaquia*, dechado canónico de la epopeya burlesca y uno de los modelos de legitimación para los discursos paradójicos modernos²². Barahona de Soto, otro de los poetas en estrecho contacto con el círculo sevillano (a partir de 1573-79) y amigo de Mosquera, hubo de concurrir durante sus estudios de medicina en Granada (1568-70) a las reuniones promovidas por Alonso de Granada Venegas, padre del Venegas que cité antes. Durante su estancia en Osuna, donde reanudó su licenciatura (1570-71), participó en la Academia de D. Cristóbal de Sandoval, para la que escribió la paradoja a la pobreza, dirigida al secretario de la Universidad, Martín de Morales²³. La difusión del Berni en el círculo sevillano —y por tanto del gusto por lo paradójico— se refuerza definitivamente con el testimonio de su lectura por parte del grave Herrera, que lo cita en varias ocasiones a lo largo de su *Respuesta* a las *Observaciones* del Prete Jacopín.

Nos hemos movido en una franja temporal que abarca aproximadamente desde los años 40 a los 70. Las paradojas de Mosquera son algo más tardías. Debieron componerse durante la década de los noventa (quizás en 1596)²⁴. Como inmediatamente veremos, las obritas de Figueroa fueron conocidas y copiadas por Pacheco. Y curiosamente el pintor, bajo el sobrenombre de «Fiel», participó en las 5 primeras sesiones (1591) de la Academia de los Nocturnos. Esta experiencia académica en Valencia pudo constituir un acicate para trasladar el modelo a su tertulia de Sevilla, donde se fomentó del mismo modo la práctica del alarde paradójico. Una nueva muestra supone la fiesta literaria que tuvo lugar en 1606 en la localidad sevillana de San Juan de Aznalfarache, promo-

²² José Cebrían, «Juan de la Cueva traductor de la *Batracomiomaquia*», *Revista de Literatura*, XLVII, 93, 1985, pp. 23-39.

²³ Vid. José Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica manierista y épica del manierismo)*, Málaga, Diputación, 1995.

²⁴ Difícil resulta saber cuál es la fecha exacta de su realización. La data de 1569 suscribe el tríptico. Fernández Guerra (col. 1248), sin embargo, sostiene que sólo el elogio de las bubas fue escrito en este momento y afirma que la alabanza al narigudo es necesariamente posterior a 1582, dado que en ella se hace referencia a un sucedido en ese año. Él mismo afirma además que cierto crítico había interpretado una confusión del copista en la fecha, proponiendo 1596, con intención de atribuirlo a Quevedo. Sin ánimo de hacer esto segundo, yo mismo soy partidario de suponer un trastrueque de cifras. En la paradoja sobre la nariz grande se cita la *Historia de los godos* de Julián del Castillo, efectivamente de 1582, pero también a Juan Horozco Covarrubias, *Tratado de verdadera y falsa profecía*, de 1588. Y en la *laudatio* de las bubas se utiliza el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas Selvago, cuya primera edición conocida data del mismo año. Nos acercamos, por tanto, a la década de los 90. Si está claro, con todo, que ambas piezas son contemporáneas, puesto que quedan enmarcadas por el prólogo. En ningún caso, por añadidura, las bubas son anteriores a la nariz, ya que hacen referencia a ella como ya escrita.

vida por Diego Jiménez de Enciso para celebrar la fiesta de Santa Leocadia el 4 de julio (día de san Laureano). La relación del torneo burlesco en forma de carta a don Diego de Astudillo Carrillo se nos ha transmitido en el código colombino (ff. 108-135) y en opinión de Fernández Guerra fue escrita por Cervantes, que ejercería como secretario de las justas. El programa incluía una comedia, un torneo y el certamen poético, donde abundaron los temas paradójicos (elogios de los que hablan mucho y mal, los dómynes y pedantes, la sopa en vino o las almorranas). No quiero terminar este recuento sin referirme de nuevo a Cervantes, que en su periplo sevillano (a partir de 1587) hubo de entablar contacto, al menos con algunos de los miembros más destacados del grupo. Quizá con Alcázar y de seguro con Mosquera al que conoció en Écija cuando, a la sazón, ejercía como corregidor, y para el que compuso un soneto preliminar a su *Comentatio de disciplina militar* («No a menester el que tus hechos canta...»). El alcaláino se sintió pronto atraído por la técnica paradójica, aplicándola tanto a la estructura global del *Quijote*, grandioso homenaje al topos erasmiano de la *docta ignorantia*, como a determinadas microestructuras narrativas: el elogio de los alcahuetes (I, 22)²⁵ o *El caballero del verde gabán*²⁶.

Tras la revisión de este material se puede apreciar la amplia y continuada repercusión que tuvo el esquema del elogio paradójico en los ambientes literarios hispalenses de la segunda mitad del XVI. El gusto por un género tan gratuito como alambicado pone de manifiesto una vez más la importante veta lúdica y festiva que caracterizó a este grupo poético. Una manifestación que ha sido revalorizada y bautizada como «escuela sevillana de la sal» por Henri Bonneville²⁷. Coexistiendo con la poética herreriana, elevada y trascendente y al lado de la poesía horaciana y neoestoica de los autores de transición al XVII, las sesiones académicas relajan el tono de su producción para dejar paso a la broma, la facecia y el chiste, características constantes de este tipo de divertimento. Lo más relevante es la frecuente asunción de ambas dimensiones por parte de un mismo poeta, que encarna de este modo el prototipo renacentista del *vir doctus et facetus*.

A ese mismo modelo de comportamiento prestigiado por el humanismo responde la figura de Cristóbal Mosquera de Figueroa. Los datos que durante varios siglos se poseyeron sobre su biografía proceden, como en la mayor parte de los poetas coetáneos, del elogio elaborado por Pacheco en su *Libro de retratos*, hasta ser matizados y completados por Rodríguez Marín tras su incansable rebusca por los archivos sevillanos²⁸. El pintor proporciona asimismo el reducido catálogo de sus obras (*Comentario en breve compendio de disciplina militar*; *Glosa sobre derecho civil* y *El Eliocriso*, ambas perdi-

²⁵ Vid. F. Sánchez Escribano, «Un tema erasmiano en *El Quijote*, I, xxii», *Revista Hispánica Moderna*, XIX, 1953, pp. 88-93.

²⁶ Francisco Márquez Villanueva, «El caballero del verde gabán y su reino de paradoja», en *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 147-227.

²⁷ Henri Bonneville, «Sobre la poesía de Sevilla en el Siglo de Oro», *Archivo Hispalense*, LV, 1972, pp. 79-112.

²⁸ F. Rodríguez Marín, *Nuevos datos para la biografía de cien escritores de los siglos XVI y XVII*, Madrid, RABM, 1923, pp. 87-101.

das) entre las que «Escribió [cito sus propias palabras] algunas paradojas, de que yo tengo dos, con grande felicidad, i otras obras» [probablemente se refiera a su obra poética]. Dos cuestiones deben ser subrayadas. Primero, que Mosquera escribió una serie más amplia de paradojas a las hoy conocidas (esto se confirma como proyecto en la prelación a la obra). Y segundo, que Pacheco tiene al menos copiadas esas dos, cosa que también se demuestra por el índice que confecciona para su manuscrito misceláneo. Ambos hechos debidamente relacionados podrían significar, por consiguiente, que la transmisión de la obra de Mosquera se ha realizado vía Pacheco, al igual que ocurre con la poesía de Herrera, Alcázar o Rioja. Fue, por su parte, Nicolás Antonio quien precisó en su *Biblioteca Hispana Nova* el título de las dos paradojas de marras y la existencia de un Proloquio introductorio (ed. de 1783, I, p. 248). Gallardo en sus notas sobre Mosquera tradujo la descripción de Nicolás Antonio («Inédito dejó dos paradojas festivas y eruditas en castellano, una en elogio de las grandes narices y otra en alabanza del mal venéreo; con un Proloquio de la utilidad de las paradojas y autores que las han escrito», III, col. 931) y más tarde, Fernández-Guerra resumió el dicho prefacio y transcribió algunos fragmentos (muy pocos) del elogio de las bubas. A esto más o menos se reducía hasta el momento la información sobre las paradojas de Mosquera, que según mi información siguen permaneciendo inéditas.

Efectivamente, la obra se compone de una prefación apologética del género, seguida de sendas paradojas, propuestas a modo de ejemplificación. Un sistema de referencias anafóricas y catafóricas permite inferir que se trata de un conjunto organizado de manera unitaria. La prefación justificativa del género bajo acometido resulta constante en los ejercicios paradójicos canónicos (Cicerón, Erasmo, Alciato, Lando). Se comprende la pertinencia de un proemio que incida sobre la dificultad del tema y capte la benevolencia de la común opinión del auditorio, contra la que se va a argumentar a lo largo del escrito. Por ello, una de las convenciones genéricas en este tipo de prólogos consistirá en la apelación a un catálogo de autoridades antiguas y modernas inclinadas al ejercicio del *genus humilis*. Comienza Mosquera con la abierta defensa del método paradójico, recurriendo en primer lugar a la autoridad de Cicerón en su prefacio de las *Paradoxa Stoicorum*. Echa mano además a la conversación recogida por Filóstrato que sobre este asunto Apolonio de Tania mantuvo con un joven filósofo, al hilo de la cual sintetiza Mosquera algunos de los mecanismos del elogio burlesco. Destaca entre ellos, la mezcla de lo docto y lo facetado, o de la erudición y la burla («mezclando cosas graves con donaires y donaires con cosas graves», dice el poeta). Mezcla de la que hace gala el propio Figueroa a lo largo de la obra. Acto seguido propone una completísima galería de autoridades para refrendar la decisión propia de ensalzar argumentos ínfimos. También Lope de Vega en la silva V de la *Gatomaquia*, se acoge a la tutela de tan ilustre progenie burlesca, coincidente prácticamente con la que aduce el sevillano o, sin ir más lejos, con la del mismo Erasmo en su carta-prefacio a la *Moría*. La nómina se abre con los archiconocidos modelos grecolatinos (la *Bathracomiomaquia* de Homero; Sócrates, alabanza de Ducicis, el cruellísimo tirano de Egipto; Sinesio de la calva; Carneades, la injusticia; Favorino, la fiebre; Diocles, el nabo; Philóstrato, en la *Vida de Apolonio*, la cigarra; Catón, la berza; Luciano, la mosca; Plinio y Virgilio, el mosquito;

Ovidio, la nuez y la pulga). Después pasa revista a algunos de los hitos humanísticos (Erasmus, Argenterio, Juan Fernelio, Guillermo Rondeletio). Entre los italianos (en vernáculo) cita a El Mauro, el Molza y Hanibal Caro. Destaca entre todos a Esopo (por sus fábulas entre animales), Cicerón y Alciato (los seis libros de las *paradoxa ad Pratum*). Cita, por último, a los autores españoles: el asno de Mexía, la zanahoria de Mendoza, la cola de Cetina, aparte de una araña de Luis de Ávila y un ratón de Baltasar del Alcázar, ambos desconocidos. Finaliza su justificación ofreciendo alguna de las definiciones de paradoja establecidas por Alciato o Cicerón y explicando también la razón por la que alaba la nariz y las bubas conjuntamente. Esto es, según sus palabras, «por la particular correspondencia y conformidad que estas dos cosas tienen entre sí, que, por ser las bubas tan regaladas, ordinariamente se acogen a la parte más tierna y delicada del rostro donde obran los efectos que vemos». Y lo ejemplifica mediante una facecia que remata el proemio: «Y así, arrastrando un grande ingenio de Sevilla de un amigo que tenía buena parte de bubas, le dijo que era gran abogado de las narices y preguntando por qué, le respondió: «Dílogo porque siempre habla por ellas» (ms. 82-3-38 de la Biblioteca Colombina, f. 49. Modernizo el texto, según mi edición del ms.).

A partir del espacio proemial, el desarrollo dispositivo e inventivo de cualquier discurso laudatorio se continúa con la aportación de una serie de argumentos que prueben la credibilidad del sujeto defendido y resalten su utilidad, belleza y nobleza. En el caso del pseudoelogio burlesco tanto la *probatio* como la *refutatio* requieren un gran alarde de ingenio, erudición y arte retórico. Por ello, las pruebas presentadas por el autor para reforzar la argumentación son muy ricas y dispares y están regidas por el principio de la *amplificatio* y el sobrepujamiento, mediante el adorno mitológico, la cita de autores antiguos y modernos o el recuerdo de ejemplos y lugares paralelos. Todo ello da lugar a un estilo ampuloso e hinchado por la inclusión de referencias pedantescas, que al ser aplicado, sin embargo, a una materia ínfima, supone la ruptura del decoro entre la *elocutio* y la *inventio* («En materias humildes grandes versos», como sostiene Lope en *La Gatomaquia*, V, 42). Para caracterizar de forma muy rápida el horizonte de referencias asumidas por Mosquera podríamos afirmar que se nutre del mismo material manejado en las misceláneas y florestas de la época (Pedro Mexía o Torquemada, por caso), auténticas «ollas podridas» de datos, hechos y anécdotas diversas²⁹. Así pues, los principios articuladores de la *inventio* podrían agruparse en cuatro grandes bloques. 1) La cita erudita de los autores antiguos y modernos que configuran la cultura escolar del momento y que se refleja en silvas y florestas: la *Biblia*, la patrística, la emblemática (Pierio Valeriano), autores clásicos (Plinio, Aristóteles, Platón, Plutarco, Apolodoro), polianteadas y enciclopedias renacentistas, abundante literatura médica antigua y contemporánea y alguna materia jurídica. Mosquera anota, aunque no siempre cuidadosamente, las fuentes de las que bebe con apostillas en los márgenes del ms. 2) Junto a la cultura libresca, la incorporación de la propia experiencia, de los acontecimientos vistos y vividos y más tarde recordados en forma de anécdotas. 3)

²⁹ Vid. Asunción Rallo Gruss, «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, III, 1984, pp. 159-180.

También en contraposición a los relieves de erudición, la inserción de proverbios, sentencias, chistes y epigramas, dichos, y cuentecillos risibles, que ayudan a dulcificarlos (el tema de los antojos, las referencias a los abogados, etc.). 4) Y, al igual que en las misceláneas, el interés desmedido por los datos y noticias de tierras ignotas o lejanas, las costumbres ajenas, los fenómenos naturales, lo anómalo, combinado todo ello, eso sí, con los conocimientos científicos. El paradigma compositivo elegido en ambas paradojas es el cauce epistolar en su modalidad de la carta jocosa. Esta presentación del discurso resulta especialmente adecuada por la necesidad de identificar y apelar a un destinatario expreso al que poder convencer de la opinión extravagante defendida. Mosquera se dirige a un Vuestra Merced, que en el primer caso se caracteriza por su narizota y en el segundo por su avanzado estado sifilítico. Esa misma será la técnica aplicada por Antón Francesco Doni en su elogio del cornudo incluido en la *Zucca* de 1551.

El tema de la alabanza de la nariz grande se sitúa en la órbita de paradojas relativas a los defectos físicos (así, la famosísima calva de Sinesio). En Italia fue desarrollada en los *capitoli* de Lodovico Dolce, Francesco Sansovino y Giulio Strozzi dedicados «al naso»³⁰. La paradoja entra en colisión con la común opinión literaria que hace del narigudo uno de los objetivos más constantes de la sorna satírico-burlesca. Repárese sólo en el soneto «A una nariz» de Quevedo, quien bebe de las fuentes de la *Antología Griega* y de Marcial. No puedo detenerme en todos los detalles de la argumentación. Sólo comentaré que Mosquera se centra en la importancia de la nariz para las facultades del olfato y el sustentamiento; también en su relevancia estética (para lo que recuerda a personajes narigudos de la Antigüedad: Ciro, Ovidio, Grifo y la fealdad de aquellos que no la poseen). Aporta como ejemplo a los animales dotados de un gran apéndice nasal (águila, elefante, rinoceronte, león) y otros a los que se les abre para que rindan mejor (los caballos y los halcones). Transcribe refranes sobre narices y narizotas. Traduce dos epigramas de la *Antología* de Planudes y compone otros propios; relata varios casos de venganza entre reyes o emperadores que se mutilaron las narices (Genserico y Honorico, Actisanes y Amases, Justiniano, Tiberio y Leoncio). Y lo más interesante de todo: trae al recuerdo diversas anécdotas y sucesos en las ciudades que ha frecuentado: Salamanca, Sevilla, Granada. En todos ellos sus protagonistas intentan de un modo u otro aumentar el tamaño de sus narices.

Por su parte, el elogio de las bubas entraría en el grupo de composiciones relativas a ensalzar enfermedades. En lengua latina destacan, por ejemplo, la fiebre cuartana de Favorino o Aretino; la *Tragopodagra* atribuida a Luciano o la *Lauspodagrae* y *De podagrae laudibus* de Pickheimer... En Italia se compusieron *capitoli in lode del mal francese* (Il Bino), y en España Castillejo loó el palo de Indias *estando en la cura de él* y Lucas Hidalgo incluyó un elogio de las excelencias de las bubas en sus *Diálogos de apacible entretenimiento* (1610), que guarda estrecha relación de contenido con el de Mosquera. Lo que merece ser destacado en este caso es, sobre todo, su atento conocimiento de la tratadística contemporánea sobre el mal francés, que incorpora en su obra

³⁰ Paolo Cherchi, «L'encomio paradossale nel manierismo», *Forum Italicum*, IX, 1975, pp. 368-384.

y le sirve de fundamento para discutir las diversas teorías acerca del origen de la enfermedad, la diversidad de nombres adjudicados, sus posibles causas, etc. (Por ejemplo, Fracastorio, Valeriola, Rostinio, Andrés del Alcázar, Díaz de Isla, Rondeletio, Mattiolo, Fioravanti...). Compara las bubas con otras enfermedades y encuentra que sus dolores no pueden parangonarse a los terribles sufrimientos del gotoso, por ejemplo. Las bubas hacen nobles y dignos de respeto a aquéllos que las adquieren, de suyo gente regalada y principal. Cuenta también algunas facecias y anécdotas e incorpora composiciones poéticas de no poco gracejo.

Durante el Siglo de Oro, en definitiva, se desarrollan en la literatura española dos modelos principales de encomio paradójico. Uno tiene como dechado fundamental el *capitolo* bernesco y se configura en tercetos encadenados. Otro se escribe en prosa y está caracterizado por su mayor envergadura retórico-erudita, como el modelo de Cicerón, Erasmo u Ortensio Lando. La obra de Mosquera, cuya intención responde de modo evidente a la máxima de Lando («opera non meno docta che piacevole») pertenece al segundo. Su intención reside en mostrar, por un lado, el grado de conocimientos y datos librescos adquiridos, mezclándolos, por otra parte, con la narración de una serie de anécdotas y sucesos francamente divertidos y muy interesantes para conocer algunos aspectos de la mentalidad y la vida cotidiana de la época. Tal fluctuación entre lo útil y lo dulce es justamente la que relaciona a la paradoja con otros esquemas compositivos de enorme éxito durante los siglos XVI y XVII, como los gallos, los vejámenes académicos, la disputa burlesca, las misceláneas, los problemas, las preguntas y respuestas o la carta jocosa.

PUESTA EN ESCENA Y RECEPCIÓN DE LA COMEDIA BURLESCA: *EL CABALLERO DE OLMEDO* DE F. A. DE MONTESER

Maite Pascual Bonis
Escuela de Arte Dramático de Navarra

La Escuela Navarra de Teatro dedica parte de su atención al teatro clásico español. Hemos montado generalmente teatro breve, pasos, entremeses, bailes entremesados, incluso organizamos una fiesta barroca. Varios de estos montajes se han representado en el marco de los Congresos del Siglo de Oro organizados por Ignacio Arellano en la Universidad de Navarra, fruto de la colaboración de estas dos entidades: una formadora de filólogos y la otra de actores.

Pero hoy me referiré a la puesta en escena de una comedia burlesca: *El caballero de Olmedo* de Francisco Antonio de Montesper estrenada en octubre de 1995 en la Sala de la Escuela Navarra de Teatro, dentro de las actividades del Aula de Teatro de la Universidad Pública de Navarra.

Haré un poco de historia. La aparición de la edición crítica de Celsa Carmen García Valdés *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo*¹ nos animó a plantearnos un trabajo con los alumnos de Interpretación de la Escuela Navarra de Teatro, por ser un tipo de comedia apenas representado y poco conocido que les permitiría adentrarse en el género cómico y en la dicción del verso clásico con una obra de menor amplitud que la comedia del Siglo de Oro.

He de decir que, sobre todo, nos atrajo la carga de juego que contenía esa comedia

¹ Celsa Carmen García Valdés, *De la tragicomedia a la comedia burlesca: el caballero de Olmedo*, Pamplona, Eunsa, 1991.

burlesca de Francisco Antonio de Monteser, esa capacidad de juego tan indispensable para todo actor, tan difícil de conseguir y tan indisolublemente unida al teatro, al arte de la Interpretación, al *hipocrités*. Esta obra permitiría a nuestros alumnos **jugar en escena**, en su sentido más amplio debían *jugar a ser otros jugando*, no en vano la obra comienza, en su primera jornada, con una escena en que Alonso y Tello, en una noche muy cerrada, juegan materialmente *al escondite*:

TELLO: Di, señor
 ¿que se perderá en perdernos?
 D. ALONSO: Nada más de que nos hallen.
 TELLO: Entonces pareceremos.
 D. ALONSO: Pues yo me pierdo a este lado.
 TELLO: Yo a estotro lado me pierdo.
 D. ALONSO: ¿Estás perdido?
 TELLO: Sí²

Por razones que no vienen al caso, este primer intento con alumnos de Arte Dramático no pudo llevarse a cabo y quedó a la espera de tiempos mejores.

Esos tiempos llegaron, el año pasado, con los alumnos del Aula de Teatro de la Universidad Pública de Navarra. Después de haber montado obras del S.XX, nos pareció interesante adentrarnos en ese gran momento de la historia del teatro español que fue el Siglo de Oro y creímos que la burla, el disparate, la parodia, acercarían este teatro a alumnos de carreras como Telecomunicaciones, Dirección de Empresas, Ingeniería Industrial, Agronomía, Derecho y Magisterio. Esta obra podía ayudar a conseguir algunos de los objetivos del Aula de Teatro: hacer teatro y crear futuros espectadores críticos que tengan un conocimiento experimental de lo que ha sido la historia del teatro.

Era un reto para nosotros y decidimos afrontarlo. Nos apetecía probar con ese mundo al revés y disparatado tan pocas veces representado y que también forma parte del gran corpus de obras del teatro Áureo.

Organizamos un equipo de trabajo formado, en un primer momento, por tres profesores: María José Sagüés, profesora de interpretación que llevaría la Dirección de la Puesta en Escena, Patxi Fuertes, profesor de Lenguaje e Historia del Arte, que diseñaría la escenografía y el vestuario y Maite Pascual, profesora de Lenguaje y Literatura Dramática e Historia del Teatro, que asesoraría la parte de análisis del género, del texto y de lo que fue la puesta en escena del teatro español del Siglo de Oro en su momento histórico.

Nuestro primer planteamiento fue: ¿Qué hacer? ¿Qué tipo de puesta en escena abordar? ¿Una puesta en escena arqueológica? ¿Una puesta en escena actualizada que tomara el texto de Monteser como *pre-texto*?

Apostamos por una puesta en escena que fuera lo más cercana posible al momento en que se escribió, pero que a su vez no fuera una obra fósil, muerta, sino que intentara conectar con el espectador de hoy, con un objetivo fundamental: arrancar su risa, como

² C. C. García Valdés, *op. cit.*, vv. 11-17.

lo pudo hacer en su momento con el público del S.XVII, como señala Federico Serralta «en la comedia burlesca la unidad de los recursos cómicos reside solamente en su intención común de provocar la risa»³.

Sin embargo había una serie de problemas añadidos: obra de una época muy alejada de la que nuestros alumnos viven, el verso y su dicción, la comprensión del texto, la comicidad del S.XVII, la capacidad de jugar y la disposición de los propios alumnos del Aula a aceptar nuestra sugerencia.

Hicimos la propuesta y la reacción en un primer momento no fue precisamente de entusiasmo sino de ¡Vaya rollo y en verso! ¿Quién va a entender eso?

Se les pidió un mínimo de confianza. Explicamos en qué consistía el teatro del Siglo de Oro y en concreto el objetivo de la comedia burlesca. La explicación y el reto que suponía pareció animarles. Se pasó a una primera lectura que volvió a sumirles en el desánimo, entendían muy poco y no veían cómo se podía hacer reír con ese texto, además ¿cómo iban a actuar a la vez que declamaban el verso?

Una segunda lectura y una explicación más exhaustiva, unida a un primer intento de actuación-improvisación, es decir pasar del dicho al hecho, permitió dar paso a ese margen de confianza solicitado que se veía reforzado por la ilusión de lucir un vestuario de época, en este caso podríamos establecer un paralelismo entre nuestros aprendices de actores que se quedaron *prendados* de ese posible vestuario y los del Siglo de Oro que tenían en el vestuario uno de sus valores más preciados.

Adentrarnos, pues, en nuestra propuesta suponía acercarnos a los aportes de aquellos investigadores que se han preocupado por la comedia burlesca conscientes, como señala Ruano de la Haza, de que «este acercamiento podrá ser de cierta utilidad (...) reconstruyendo, dentro de lo posible, el montaje original de una pieza, el director moderno podrá adaptarlo o cambiarlo a sabiendas de lo que está adaptando o cambiando; o quizás, viendo cómo se hacía, desee conservar algunas de las características del montaje original»⁴.

Nos sirvieron de gran ayuda los trabajos de Federico Serralta, Mouné, García Lorenzo, C. García Valdés, Ignacio Arellano, sobre la comedia burlesca y las ediciones críticas que van saliendo de comedia burlesca *El caballero de Olmedo* de Monteser, ya citada, y *Mala ventura sin buscarla*, edición dirigida por Ignacio Arellano.

Todos estos estudios nos ayudaron a entender mejor el subgénero, el texto concreto, para ir buscando la manera adecuada de interpretarlo. Lamentablemente son muy escasos, por no decir nulos, los datos sobre cómo se pudo representar en su época histórica la comedia burlesca.

No podíamos perder de vista que trabajábamos con estudiantes que hacen teatro y no con profesionales.

Teníamos claro que el objetivo principal de la comedia burlesca no es muy diferen-

³ Federico Serralta, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, C.N.R.S., 1980, p. 111.

⁴ José María Ruano de la Haza, «Prólogo» de «La puesta en escena del teatro clásico», *Cuadernos de teatro clásico* (1995), nº 8, p. 13.

te al de cualquier otro teatro inscrito, como ella, en el Arte Cómico, y ese objetivo supone, como señalaba Charles Mauron «una voluntad de hacer reír», de lograr la risa cómplice del público con todos los medios a su alcance. Por lo tanto, la interpretación de los actores debía transmitir la comicidad inmersa fundamentalmente en la palabra, pero que en escena debe trasladarse también al tono, al gesto, al movimiento, al ritmo, al tempo, acompañados por un vestuario y un atrezzo en consonancia con el mundo carnavalesco en el que se inscribe este tipo de comedias.

Además de la información teórica sobre el teatro del Siglo de Oro, de la comedia burlesca en concreto, de la época en la que la obra estaba situada, era necesaria una referencia a la comedia de Lope de Vega del mismo título pues, como señala Marc Vitse, «la comedia burlesca, metaliteratura o género referencial, recoge paródicamente el conjunto de personajes del teatro cómico-serio»⁵ y era preciso para interpretar los personajes escritos por Montaner tener la referencia de los parodiados. Los actores debían entender perfectamente el texto y las diferentes situaciones dramáticas que se iban creando. Por último, era fundamental que los actores se lo pasaran bien jugando en escena si queríamos transmitir y lograr esa sensación en los espectadores.

Es evidente que un director, a la hora de una puesta en escena, sabe que sus primeros y fundamentales receptores son los actores y que la recepción de su obra, por parte de los espectadores, dependerá totalmente del nivel de comprensión y de interpretación de esos actores. Ellos eran los únicos capaces de hacer creíble, en esta obra, la burla, el disparate, la subversión y la lógica de lo ilógico y lo incoherente.

Al plantear la puesta en escena constatamos algo que no era nuevo, y es que en *El caballero de Olmedo* apenas hay didascalias explícitas que nos pudieran orientar. Solamente encontramos algunas referencias al espacio lúdico de los actores, sobre todo las que señalan entradas y salidas de personajes: *vanse, salen*, las que indican su colocación en el espacio escénico: *dentro, al paño, sale Elvira a una reja*, algunas que detallan acciones: *apaga la luz de un soplo, cantan, riñen, andan como a oscuras, D. Pedro encuentra a Tello, escóndense, desmábase, vanse los dos representando y la música. A un tiempo salen D. Pedro, el Rey y acompañamiento*, y alguna otra detallando elementos de atrezzo: *con varas de alguacil, sácalo (el retrato)*.

Llama la atención la ausencia total de didascalias, con referencia al vestuario no hay ninguna didascalia explícita, excepto cuando dice *vase, dejando la capa*.

Al parecer, la obra se podría plantear con un vestuario propio del año 1651, fecha en que sabemos se estrenó la obra en palacio, coincidiendo con las fiestas de carnaval.

Sin embargo, una lectura detallada deja entrever inmediatamente que son las didascalias implícitas en la acción y sobre todo en las diversas situaciones dramáticas grotescas, absurdas y paródicas planteadas en el texto las que van marcando la pauta de la puesta en escena a todos los niveles. El caballero de Olmedo no es tal, es un *toreador cobarde*, el rey es un pelele, la dama no es discreta, todos juegan con y por el honor, D. Alonso, muerto, habla con su asesino y con el Rey pidiendo justicia y un largo etcétera.

⁵ Marc Vitse, «Elementos para una conclusión», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, C.N.R.S., 1980, p. 215.

Así pues era más que evidente que estas situaciones exigían un vestuario acorde no sólo con la época sino también con la intención disparatada de la obra. Por lo tanto recurrimos a otras comedias burlescas y en la edición de *La ventura sin buscarla* las didascalias explícitas de vestuario son numerosas mostrando la *ridiculez* que debía imperar en el vestuario carnavalesco de todos los personajes, así señala: «sale el Rey y el Duque, su privado, entrambos vestidos redículamente, el Rey con su tusón, que será un gatillo pequeño por remate de él»⁶. Y más adelante: «Sale la Infanta (...) vestido de mujer antiguo con moño de estopa y dos cascarones de huevos u de naranjas por arracadas (...)»⁷.

Con esta perspectiva, se diseñó un vestuario documentado en la época, pero procurando introducir algunos elementos ridículos. El libro *Las tarascas de Madrid* de José María Bernáldez Montalvo nos ayudó a encontrar algunos datos visuales sobre vestuarios ridículos, así en una tarasca de 1663 las indicaciones para construir los personajes que se colocan encima de la tarasca incluía este dato: «esta a de ser muger redicula con perendengues i abujetas i laços»⁸.

El vestuario diseñado más ridículo fue el del Rey, de colores chillones, con peluca exagerada y más cercano al esperpento que a la elegancia. En los otros personajes he de reconocer que hubo cierto miedo en pasarse de rosca en la ridiculización y había algunos elementos de adorno, pelucas, postizos, buscando ese efecto pero eran poco notables. Una vez estrenada la obra, vimos claramente que había que haber ridiculizado muchos más todo el vestuario y plantearlo en la línea del Rey. El efecto en los espectadores era muy claro. El elemento visual es fundamental en toda puesta en escena teatral y en esta obra uno de los elementos visuales por excelencia es el vestuario, y resultó evidente que debía apoyar la línea de acción del texto para acentuar más ese significado de burla y parodia y lograr mucho más la risa cómplice del espectador. Decidimos, después, agudizar algo más los elementos ridículos de los diversos personajes.

Nuestro análisis evidenció que la palabra es el elemento fundamental en el que se sustentan la mayor parte de los chistes, equívocos (hierro/yerro), burlas, disparates y situaciones absurdas y grotescas, tal y como muy bien habían señalado Mouné: «lo esencial es la invención verbal, compleja y a menudo de inspiración popular, en una situación cómica»⁹ y Serralta: «En la comedia burlesca se encuentran concentrados todos los recursos de lo que llamaremos la *cultura verbal* del Siglo del Oro, o sea de ese fondo común de esquemas verbales en los cuales la palabra como forma, o como juego entre forma y contenido, vale tanto o más que como factor de comunicación conceptual»¹⁰.

⁶ Ignacio Arellano, *La ventura sin buscarla*, Pamplona, EUNSA, 1994, p. 100.

⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁸ J. M. Bernáldez Montalvo, *Las tarascas de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1983.

⁹ Robert Moune, «El caballero de Olmedo de F.A. de Monteser, comedia burlesca y parodia», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, C.N.R.S., 1980, p. 91.

¹⁰ F. Serralta, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 108.

El enamoramiento del galán y la dama se lleva a cabo, a oscuras, a través de la voz

- ELVIRA (dentro): ¡Piedad, Cielos!
 D. ALONSO: Qué es lo que escucho?
 TELLO: Una voz
 Que anda penando en un cuerpo.(...)
 D. ALONSO: Voz, ¿Qué intentas?
 TELLO: Voz, Qué quieres?
 ELVIRA (Dentro): peditos favor.(...)
 D. ALONSO: ¿Eres voz de tiple?
 ELVIRA (Dentro): No
 TELLO: ¿eres bajo?
 ELVIRA (Dentro): No por cierto
 D. ALONSO: Pues ampararla me toca
 TELLO: ¿Por qué causa?
 D. ALONSO: Yo me entiendo:
 Porque siendo toreador,
 me será de gran provecho
 el granjearla, que sin duda
 es esta la voz del pueblo.
 TELLO: Voz, sin sentir te amparamos.

Una vez producido el *enamoramiento* el galán y la dama se despiden de la siguiente manera:

- D. ALONSO: Adiós, dama sospechosa.
 ELVIRA: Adiós, mi galán a tientos¹¹.

Era, pues, muy necesario que los actores vieran la importancia primordial que tenía la palabra, que se oyera y, sobre todo, que se entendiera lo que decían para poder disfrutar de toda la comicidad inherente a la palabra. Así pues había que cuidar especialmente, la voz, la dicción y la técnica vocal. Para el problema que presentaba la dicción del verso, contamos con la ayuda del actor Emilio Gutiérrez Caba que estuvo unos días con los alumnos haciendo un taller de dicción del verso que les ayudó a acostumbrar el oído a esa nueva forma de hablar, basada en la musicalidad unida al ritmo y la rima y a descubrir la importancia que tiene *el buen decir* del verso para poder comprender lo que se expresa. El verso, una vez aprendido, se presta a correr y a no respetar el ritmo marcado por cada estrofa y cada verso, y esta rapidez incide directamente en el público que no puede entender lo que los actores *recitan*.

En nuestro análisis vimos también que la música y el canto se expresa en didascalias explícitas ya desde la primera escena de la primera jornada, *cantando*, hasta la penúltima escena de la tercera jornada donde se canta la famosa copla referida al caballero de Olmedo termina con la didascalia, *vanse los dos representando y la música*, incluso

¹¹ C. C. García Valdés, *op. cit.*, vv. 76-90 y 173-74.

en didascalias implícitas el canto y la música se encuentran presentes a lo largo de la obra. Ya en la primera escena, Tello plantea una curiosa forma de caminar:

TELLO: Pues canta, que con los pasos
 de garganta llegaremos.
D. ALONSO: ¡Lindamente has discurrido!
TELLO: Todo al hombre está sujeto.
D. ALONSO: Cantando
 Por la posta a Medina
 Voy desde Olmedo.
TELLO: Señor, como yo no canto,
 no camino y tú vas lejos¹²

La bibliografía revisada sobre las comedias burlescas hace referencia a la importancia que tenía la música y la danza, elementos que tampoco eran ajenos a las comedias propias de los corrales y en general a todo el teatro del Siglo de Oro español.

Díez Borque recoge en los avisos de Barrionuevo, al comentar la comedia burlesca *La restauración de España*, representada en el Retiro el 26 de junio de 1655, lo siguiente: (...) el gracejo y sainetes de Cáncer; entremeses y danzas de otros ingenios de la Corte. (...) hay diversidad de bailes, juguetes, entremeses, músicas... en la comedia burlesca del día de S. Juan de 1655¹³.

Teresa Ferrer, al hablar de teatros y representación cortesana, también señala la importancia que la música y la danza tenía en estas representaciones: «en ocasiones la música, el canto, y el baile, formaban parte de la propia representación de la comedia, como introducción a algún cuadro o escena»(...) ¹⁴.

Estas informaciones nos llevaron a incluir una danza al comienzo y otra al final de la comedia ya que la música y la danza añaden un elemento lúdico al espectáculo. Para llevar adelante esto, contamos con Santos Vibot que enseñó a los alumnos las danzas que después se incluyeron en el montaje.

Hemos de añadir el curso de esgrima teatral que algunos integrantes del Aula hicieron ese verano con Ricard Pous y que también se incorporaría en la escena en que D. Rodrigo y D. Alonso *juegan* a reñir, con espadas, por causa de Doña Elvira, parodiando las luchas por el honor en las comedias de capa y espada:

D. ALONSO: ¿Venís armado?
D. RODRIGO: No soy
 hombre yo que en nada excedo
 sólo traigo puesto el miedo(...)

¹² C. C. García Valdés, *op. cit.*, vv. 173-74.

¹³ José María Díez Borqué, «Noticias de Barrionuevo», *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de Teatro clásico* (1995), nº 8, p. 284.

¹⁴ Teresa Ferrer, «Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de Teatro clásico* (1995), nº 8, p. 219.

- D. ALONSO: Pues, ¿qué queréis?
 D. RODRIGO: ¿qué quiero? Partir el sol.
 D. ALONSO: Eso ya es hacer extremos
 D. RODRIGO: Hágoelo por quien nos mira
 D. ALONSO: No hay más sol que Doña Elvira.
 D. RODRIGO: Bien decís, la partiremos¹⁵.

El espacio escénico que se deduce del texto, es sencillo, no necesita de complicaciones de tramoyas ni de grandes cambios escénicos ya que lo fundamental son los personajes y sobre todo lo que dicen y hacen. La única exigencia es que el espectador entienda las escenas que suceden en interior y en exterior.

Teresa Ferrer al hablar de las representaciones cortesanas señala: «el soporte material de la representación es tan circunstancial como la misma representación. El lugar de todos estos espectáculos es el del recinto privado. Los salones y jardines de los palacios son habilitados para la fiesta teatral. (...) lo habitual no era que el espectáculo cortesano contase con salas construidas desde el principio pensando en sus necesidades de puesta en escena, sino que el espectáculo se adaptase a las dimensiones de las salas (...)»¹⁶.

Teniendo en cuenta esas premisas, lo resolvimos representando un espacio que recordara el palacio (intentando que el espectador asociara la obra con el lugar donde habitualmente se representaban las comedias burlescas que era en palacio y para un público cortesano). Un suelo ajedrezado acotado por cuatro columnas servía para delimitar, en cada momento, el espacio interior y el exterior que la comedia exigía.

Un espacio simple, lo suficientemente abierto para poder desarrollarse en él los juegos propuestos por el dramaturgo, de fácil montaje y que además permitiera su traslado sin grandes dificultades para poder llevar la obra a diferentes lugares. Los alumnos del Aula participaron en la construcción del decorado, previamente diseñado. En cuanto a la luz, se optó mayoritariamente por luz blanca, jugando con la intensidad.

Con todos los aspectos de la puesta en escena casi resueltos, sólo quedaba como decía Cervantes por boca de Pedro de Urdemalas ejercitar las características que todo actor ha de tener: *De gran memoria primero.... etc. etc.*

Otro interrogante surgió al poner en pie la interpretación. ¿Qué estilo interpretativo utilizar?

Analizando la línea de acción de la obra la podríamos concretar en: Doña Elvira solicita un favor a D. Alonso y Tello, mientras juegan a oscuras al escondite, favor que D. Alonso promete y acaba la obra en boda, cumpliéndose el favor prometido, al resucitar Doña Elvira a D. Alonso de una muerte fingida en presencia del Rey, y de todos los personajes de la obra. Lo de menos es lo que sucede en la obra, lo más importante es **cómo sucede**, subvirtiendo, por medio de la burla, lo grotesco y el chiste, el orden establecido sobre todo en las comedias «serias» de capa y espada, por llamarlas de

¹⁵ C. C. García Valdés, *op. cit.*, vv. 683-685 y 689-694.

¹⁶ Teresa Ferrer, *op. cit.*, p. 216 y 223.

alguna manera, y por extensión en la sociedad. Estoy de acuerdo con Celsa Carmen García Valdés cuando dice «el argumento, como en cualquier comedia burlesca, carece de interés. Lo importante es la habilidad del autor para tratar las situaciones. La línea argumental es solamente un pretexto para que el autor luzca su ingenio y la habilidad con que sabe sacar partido de los recursos cómicos. Si en una comedia burlesca prescindimos de los rasgos de ingenio y de los recursos cómicos, nos quedamos con las manos vacías»¹⁷.

García Lorenzo comenta muy claramente cómo los aspectos fundamentales de la comedia «amor, honor, valentía, discreción, gallardía, misterio, destino, son puestos en solfa por el dramaturgo y la historia del caballero, reducido su conflicto al mínimo, se convierte en disculpa para la burla, el disparate y la chanza»¹⁸.

Parecía, pues, evidente que un estilo interpretativo naturalista era lo menos indicado para este tipo de comedia burlesca, ya que lo más natural y verosímil de la obra era lograr la risa a través precisamente de hacer creíble la incoherencia, lo inverosímil, el absurdo, el disparate, el sin sentido, mostrando la vida precisamente al revés de lo que es, como dice Serralta «la comedia burlesca no muestra la vida ni como es, ni como debiera ser sino **como no es**».

Por lo tanto se necesitaba un estilo más externo, hacia afuera, unido a las acciones físicas del último Stanislavski, a los movimientos. Buscando los gestos precisos que debían acompañar a la palabra dicha por cada personaje, atendiendo a la intención expresa de esa palabra, procurando que ayudara a clarificar su significación.

Como señala Ignacio Arellano: «Del aspecto preciso de la gesticulación y movimiento de actores, sólo algunos rastros pueden deducirse de las didascalias explícitas e implícitas, pero son suficientes para permitirnos inferir el tipo de actuación que caracteriza a la comedia burlesca: gesticulación, en suma, del ámbito de lo descompuesto y exagerado»¹⁹.

Había que trabajar en la línea de un estilo exagerado, grande, ya exigido por la comedia de todos los tiempos desde Aristófanes y Plauto, más cercano al estilo interpretativo enseñado, hoy en día, por los conocedores de la *Commedia dell'Arte*. No se trataba de trasladar los movimientos de Arlequino a Tello, de Pantalone a D. Pedro, del enamorado a Alonso y de la enamorada a Elvira sino de acudir a esa forma de hacer improvisación codificada, muy trabajada y preparada de antemano, que hace creer al público que el juego comienza y surge espontáneamente en ese momento en la escena. Toda la obra está enmarcada en el juego y había que jugar con el texto, con el cuerpo, con el espacio, con la música, con el vestuario.

Este fue el estilo interpretativo que pretendimos mantener, aunque resultaba muy difícil encontrar esa *naturalidad de actuación*, diciendo verso del S.XVII, y además a actores que no dominan precisamente la técnica interpretativa. Hasta que los actores no

¹⁷ C. C. García Valdés, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸ L. García Lorenzo, «La comedia burlesca: el caballero de Olmedo de F.A. de Monteseo», *Actas de las jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, C.S.I.C., 1986, p. 207.

¹⁹ I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 648.

controlaron perfectamente el texto no se logró entrar en la dinámica de juego exigida por la obra: uniendo texto y acción. Mientras el texto se memorizaba, se trabajaba *jugando* acciones similares a las planteadas en la obra pero con el texto que los actores quisieran improvisar en prosa. De todas formas, siempre costaba agudizar el movimiento, el gesto. Se les decía: «pasaros, sin problema». Y contestaban: ¿más?, ¿no es teatro clásico? ¿se puede hacer? Sigue presente en nuestros alumnos esa concepción de Teatro Clásico como sinónimo de estático y aburrido.

Era fundamental que los alumnos entendieran perfectamente los chistes, las parodias, y en qué momentos había que agudizar y evidenciar el ingenio del juego, la burla, la parodia, la ridiculización, la exageración, recursos propios de todo teatro cómico que se precie.

También debían ser conscientes y conocer aquellas burlas y bromas que quedarían en el hermetismo porque tienen demasiado que ver con un referente sociopolítico, cultural y literario muy alejado de nosotros. Esos elementos decidimos respetarlos y dejarlos en nuestra puesta en escena para los eruditos y expertos en teatro del S. de Oro ya que no afectaban al ritmo ni a la comprensión de la obra, aunque no arrancaran la risa de los actores ni de la mayoría de los espectadores.

Intentamos añadir elementos visuales, sobre todo gestuales, que ayudaran a entender mejor el texto. Por ejemplo, en la jornada primera, se encuentran escondidos, pero a la vista del público, D. Alonso, D. Pedro, Doña Elvira y se da el siguiente diálogo:

DOÑA ELVIRA: ¿Un viejo te da cuidado?
D. RODRIGO: Sí, que suele en muchos viejos,
 al tiempo que el sol se pone,
 salir la estrella de Venus²⁰.

La estrella de Venus tiene una clara connotación sexual que es fácil de acompañar con un gesto muy fálico y muy carnavalesco y entendible por todo el mundo.

Lamentablemente no siempre fue tan fácil la solución. Tampoco nos desesperamos, pues la línea de acción, la burla de toda ella se podía seguir aun sin captar la totalidad de los chistes, como ya dije.

El texto se mantuvo casi por completo, siguiendo la edición de Celsa Carmen García Valdés, cuyo aparato crítico nos fue de mucha ayuda, sobre todo para la comprensión del texto. Solamente cambiamos al final dos versos por resultar imposibles de entender y nos parecía importante que se entendieran:

DOÑA ELVIRA: ¡Qué! ¿No murió mi alegría?
D. ALONSO: No, esposa, porque tenía / No, esposa, porque fingía
 yo la muerte sobresano/yo la muerte cual villano²¹.

Las claves de la risa en *El caballero de Olmedo* las han desarrollado muy bien tanto

²⁰ C. C. García Valdés, *op. cit.*, vv. 439-442.

²¹ C. C. García Valdés, *op. cit.*, vv. 1788-1790.

Mouné, como García Lorenzo y Celsa Carmen García Valdés todos coinciden en la parodia de la obra de Lope o de la copla popular y de las convenciones dramáticas del momento.

Para Mouné no sólo parodia la obra de Lope sino también las obras anteriores incluido el romance popular. Entre los recursos cómicos podemos concretar la utilización de la noche como el espacio en el se van a encontrar, a tientas, el galán y la dama, el planteamiento de la muerte, en el que D. Rodrigo, el asesino, comenta a D. Alonso:

D. RODRIGO: Así os estáis, don Alonso,
cuando yo y diez compañeros,
a mataros esperamos
en el camino de Olmedo?

D. ALONSO: Perdonad; no lo sabía²².

Se burla también de temas frecuentes en la comedia tradicional: retrato, declaración de amor, el duelo, el desmayo etc. Establece una ridiculización del Galán, honor, dama, rival, matrimonio, padre y por último de la figura del rey.

La obra se presta a buscar la comicidad también mediante el juego corporal propiciando la oscuridad, tan abundante en la obra, insinuaciones corporales, *tocamientos*, como señala Luciano García Lorenzo: «En esta aparente oscuridad, el cuerpo, y sobre todo, las manos de don Alonso, ¿permanecían quietas o, efectivamente, *tentaban* a doña Elvira²³».

Este juego corporal formó parte también de la interpretación de la obra.

Según García Lorenzo, Monteser no seguiría a Lope. Para nosotros no era el elemento más importante si seguía o no a Lope, para nosotros era cómo interpretar la comicidad, cómo transmitirla, en un momento en que ya los referentes *comedia del S. de Oro* y sus convenciones, *coplilla popular*, no están presentes. Nuestra preocupación fue plantearnos ¿qué hay de universal, de presente en esta obra pasada, qué referentes pueden servir a los espectadores de hoy? Apostamos por una respuesta positiva, ya que si bien las situaciones tenían mucho que ver con la parodia de la Comedia Nueva, nos parecía que eran perfectamente comprensibles y capaces de provocar la risa por sí mismas sin ese referente, tratando temas tan universales y tan propios de la comicidad como la ridiculización, la desacralización de la muerte, el sexo, el amor, el honor. El hombre necesita exorcizar esos temas tabúes. Pero como dice Jean Sareil: «Bien entendu, la désacralisation comique suppose la complicité du public»²⁴, es decir la *confabulatio* plautina sigue teniendo la misma vigencia que cuando él la utilizó.

Así pues, solamente un análisis de la recepción nos podría contestar los interrogantes planteados.

²² *Ibid.* vv. 1547-1551.

²³ L. García Lorenzo, *op. cit.*, p. 212.

²⁴ Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris, PUF, 1984, p. 31.

Recepción

En esta puesta en escena ha tenido muchísima importancia la recepción. Así como hay directores que dicen que no la tienen en cuenta a la hora de crear y producir sus montajes, en nuestro caso no fue así, para los integrantes del Aula era evidente que el público es ese elemento importantísimo que hace posible el milagro de la supervivencia del teatro. Nuestros alumnos se planteaban en todo momento si el público entendería, si les aplaudirían o si más bien la gente se saldría del espectáculo. Estaban de acuerdo en la afirmación de P. Pavis «La production n'est jamais réalisée sans la perspective d'un récepteur potentiel²⁵. En todo momento nos preocupó la recepción del texto. Creíamos que de alguna manera había que explicar al público el tipo de obra que iba a presenciar. El hecho de llamarse *El caballero de Olmedo*, se prestaba a confusiones con la tragicomedia de Lope de Vega. Por lo tanto, optamos por explicar en el programa algo del autor y de la obra y el significado de la palabra **abanino** y un dibujo de ese objeto que tenía mucha importancia para entender la obra. Incluimos la definición que aporta el Diccionario de Autoridades.

La recepción ha estado presente en todos los momentos y aspectos de la producción del espectáculo incidiendo en la escenografía, el vestuario, la promoción etc.

Decidimos acercarnos al público hacia la obra que iba a ver poniendo un pequeño texto, a modo de loa, en boca de una de las damas de compañía del rey que se dirigía al público, como si fuera el que hubo en palacio, en la corte de Felipe IV en 1651, explicando que ella, Juana de los Reyes, autora de comedias, –por cierto, Juana de los Reyes fue una autora que estuvo en Pamplona en 1654– había estado buscando una comedia burlesca para el carnaval de 1651 y había encontrado ésta... y terminaba diciendo: la risa, el mundo al revés, el disparate está servido... que la fiesta comience ya: ¡Viva D. Carnal!

A estos vítores, contestaban los actores que entraban en palacio (por el patio de butacas) bailando una danza hasta llegar al escenario donde, al terminar la danza, comenzaba la representación de la comedia burlesca que terminaba de la misma manera, con otra danza. Debo explicar que esta obra se ha representado en Pamplona, en pueblos de Navarra, en festivales universitarios de Bilbao, Cádiz, Santiago de Compostela, Lugo y Pontevedra.

Después de todas estas representaciones, ha habido reacciones para todos los gustos, desde el espectador que dice que esta obra no tiene vigencia y que es contestado por un joven de instituto que comenta que ha descubierto que el teatro clásico es divertido y que se lo ha pasado muy bien, hasta los supuestamente eruditos y críticos de prensa que comentan que ese Rey ridículo no existía en el teatro clásico español y que el vestuario estaba mal hecho (por los elementos ridículos). Parece ser que en el Sur había mayor respuesta a la obra, en general.

Podemos concluir que el público se refa, en más momentos de los que los actores habían previsto, captaba muchos chistes verbales como:

²⁵ P. Pavis, *Voix & images de la scène*, Lille, Presses Universitaires, 1985, p. 233.

«Baja de la honra»
«como es de noche el día
con la oscuridad no veo».
«Adiós dama sospechosa,
adiós mi galán a tienta».
«Nací en Medina de un parto
que es costumbre en aquel reino...»
«Aun escondido le tiemblo
sólo en mirarle la calva
se me ha erizado de miedo».
«¿Quieres venir que esperamos
para matarte yo y otros diez caballeros.»

El público no entraba al principio. Creo que no supimos captar la atención en esa especie de juego del escondite planteado por Monteser entre Alonso y Tello y es prácticamente la aparición de la VOZ de Doña Elvira la que logra arrancar las primeras risas y la que señala a los actores: esto funciona.

Los momentos de mayor comicidad de la obra siguen siendo ayer como hoy los que ridiculizan el amor y sus convenciones marcadas por un orden establecido, (enamorarse a tienta, ridiculizar las normas de la honra y el honor), los que ridiculizan las fuerzas vivas (autoridad): rey, padre. La escena en que se burla la muerte, exorcizando los miedos humanos. A veces la dicción del verso acusaba una cierta velocidad y esto hacía que los chistes verbales se perdieran y otras veces las risas del público impedían captar el chiste que llegaba a continuación. No siempre se mantenía el ritmo de la obra y esto también incidía negativamente en la recepción.

De todas las escenas, la que más éxito ha tenido ante el público es la aparición del rey y su séquito y sus posteriores intervenciones en otras escenas, no es casual que esta escena fue concebida mucho más exagerada y grotesca que las otras: un rey amanerado y vestido ridículamente con un séquito no menos ridículo.

Estas reacciones nos han hecho concluir que toda la obra debía haberse llevado, sin miedo, por ese mismo camino de exagerar y agudizar lo grotesco y lo ridículo, incluidas las danzas que se montaron pensando más en la referencia al palacio donde se representaba, que a la exigencia del texto burlesco, y debían haber sido danzas y bailes más en consonancia con la estética alegre y desinhibida del carnaval, época del año en la que todo vale, todos los sueños son posibles, aunque sea por un día.

Puedo concluir, sin miedo a equivocarme, que los elementos básicos de la comicidad persisten, y, hoy como ayer, cumplen su cometido a la perfección: la risa continúa.

CRONICA DE LOS TURCOS DE ANTONIO DE HERRERA Y TORDESILLAS (cap. VII, IX, X y XI). UNA SÍNTESIS DE LA HISTORIOGRAFÍA Y DE LAS LETRAS RENACENTISTAS

Ljiljana Pavlović Samurović
Universidad de Belgrado

Antonio de Herrera y Tordesillas (1549-1625) era el cronista oficial de Castilla y «coronista mayor de Indias», uno de los más renombrados al fin del siglo XVI y al principio del XVII, en la Corte de los reyes españoles Felipe II, Felipe III y Felipe IV; para aquel entonces era uno de los humanistas españoles más informados sobre las obras españolas e italianas históricas. Personaje letrado, de conocimientos muy vastos no únicamente de la historia española, sino de las de Inglaterra, Francia e Italia, había escrito numerosas obras leídas con mucho interés y admiración por sus contemporáneos¹. Hoy casi olvidado y muy poco estudiado, mencionado de vez en cuando en el

¹ Sus obras más importantes:

Historia de lo sucedido en Escocia e Inglaterra, en cuarenta y cuatro años que vivió María Escocia, 1589.

Historia de los sucesos de Francia, desde el año de 1585 que comenzó la liga católica, hasta el fin del año 1598, 1598.

Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano que consta de cuatro libros publicados de 1601-1615:

Primera parte de la historia general del mundo desde el año MDLIX hasta el de MDLXXIII, 1601.

Segunda parte desde el año de MDLXXV hasta el de MDLXXXV.

contexto de la historiografía peninsular renacentista, A. de Herrera con su vasta y nutrida obra ofrece un aspecto no suficientemente conocido de las letras españolas del siglo XVI.

Igualmente como un número considerable de españoles de su época –hombres de estado, militares, doctriñeros, diplomáticos, comerciantes, pero también escritores e historiadores– Herrera y Tordesillas mostraba un interés muy vivo para Turquía, este nuevo imperio, poderoso y amenazante que representaba un peligro latente para muchos países europeos, para los territorios españoles también. La expresión de este interés combinado con inquietud, temor, curiosidad y, algunas veces, hasta con una admiración velada, representan varias obras histórico-literarias que pertenecen a subgéneros híbridos que contienen descripciones del origen del estado turco, de las etapas diferentes de su rápido desarrollo, así como de los diferentes aspectos (religioso, social, militar, costumbrista) de la vida de sus habitantes.

Chronica de los Turcos de Herrera y Tordesillas pertenece a este grupo de obras típicamente renacentistas, en aquel tiempo muy populares y leídas, ahora casi completamente olvidadas.

Su *chronica*, «La qual príncipalm.te sigue ala que scribio Juan María Viçentino, chronista de Mahometo, Bayasít y Suleyma Señores dellos», como la mayoría de este tipo de textos españoles representa una traducción y, probablemente, refundición (esto queda para unas investigaciones futuras) del texto de un autor italiano para nosotros todavía desconocido.²

Los humanistas españoles utilizaban textos italianos, unas veces aceptándolos como fuentes históricas fidedignas, otras, interpretándolos de un modo polémico y criticando algunas ideas o actitudes de sus autores. El ejemplo que viene al caso es una obra española, refundición y al mismo tiempo crítica del libro *Commentari delle cose dei turchi* (1541) del historiador italiano Paolo Giovio: *Palinodia de los Turcos* (1547) de Vasco Díaz Tanco de Frejenal donde el autor español, traduciendo, refundiendo y al mismo tiempo criticando el libro italiano, expresa su actitud indudablemente antiturca y se enfrenta a la mucho más reconciliadora del humanista italiano.³

La fecha de la redacción de la *Chronica de los Turcos* de Herrera y Tordesillas queda insegura. En el manuscrito más antiguo considerado como texto original (Bi-

Tercera parte desde el año de 1585 hasta el de 1598, 1612.

Comentarios de los hechos de los Españoles, Franceses y Venecianos en Italia y otras repúblicas, Potentados y capitanes famosos italianos desde el año 1281 hasta el de 1559,1624.

Chronica de los Turcos. La qual principalmente sigue a la que scribió Juan María Viçentino, chronista de Mahometo, Bayasit y Suleyman Señores dellos, ¿1598?

Discurso sobre los provechos de la historia.

Discurso y tratado de la historia e historiadores españoles.

² Gracias a las informaciones recientes obtenidas desde Italia, se me ofreció, por fin, la posibilidad de identificar a Juan María Vicentino. Parece probable (las investigaciones profundizadas quedan por realizarse) que se trata de Giovanni María Angiolello (¿1451?-¿1524?), nacido en Vicenza, lo que explica por qué los españoles lo llamaron *Vicentino*. Es autor de una *Historia Turchesca* (existen tres manuscritos: dos en París, Archives du Ministère des Affaires Etrangères y Bibliothèque Nationale, y en Milán, Biblioteca Ambrosiana), publicada por Giovanni Batista Ramusio en su obra *Segondo volume della navigationi et viaggi* (1583).

³ Vasco Díaz Tanco, *Palinodia de los Turcos*. Reimpresión facsimilar de la rarísima edición de Orense, 1547. Badajoz, 1947.

biblioteca Nacional de Madrid, Mss 3624) se encuentra una nota firmada por el autor: «Acabé esta historia a 20 de diciembre del año de 1578 (1598?)». Pero, al final de la obra figura el año 1565 el cual, teniendo en cuenta la fecha del nacimiento de autor, resulta poco probable. La obra gozaba de fama y popularidad; despertaba un interés vivo en los historiadores de las épocas posteriores –lo atestiguan numerosas copias conservadas, hechas durante los siglos XVI, XVII y hasta el XVIII. En los fondos de manuscritos renacentistas de la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentran varias copias de esta *Chronica* (Mss 3606, 5763, 7074).

El libro (Mss 3624) contiene 25 capítulos donde el autor, siguiendo un orden cronológico describe el origen y establecimiento de la dinastía otomana, da a conocer a sus soberanos y caudillos militares –«Príncipes de los Turcos» los llama el autor, ofrece una imagen de la presencia turca en el suelo europeo y luchas contra las huestes cristianas.

Chronica de los Turcos de Herrera y Tordesillas ofrece varias posibilidades de estudio: estructural, tipológica, estilística, comparativa, etc. En la presente comunicación nos limitaremos al estudio histórico-literario de los capítulos donde el autor describe la resistencia de los estados serbios medievales a la agresión turca y el destino de sus soberanos: «Lázaro Despot de la Servia» y «el Señor Marco Crayo Vichió,» tratando de comparar los hechos históricos conocidos con su presentación en el texto analizado y buscando algunos elementos literarios en un texto considerado como histórico.

En cuatro capítulos ellos aparecen como protagonistas del conflicto entre dos civilizaciones en el terreno balcánico:

Capitulo septimo de Amurath primo; tercero principe delos Turcos.

Capitulo noveno dela diuision q hubo entre El Emperador de Constantinopla y los señores de su stado y El s or Marco Crayo Vichío su cuñado, y del mucho daño que dellolesiguio.

Capitulo decimo, como el gran Turco Amurath passo en Greçia primera vez.

Capitulo honze de Pansarte quarto señor delos Turcos.

Sobre Marco Crayo Vichió, personaje histórico de la edad media serbia y héroe legendario de los cantares de gesta serbios y de otros pueblos balcánicos, se han conservado pocos documentos auténticos. Hijo del rey Vukašin de la poderosa familia Mrnjavčević que disputaba el trono del imperio serbio al emperador Dušan, su creador, se supone que nació en 1335. Titulado primero rey joven (*kraljević*) lo que le designaba como heredero de la corona, después de la muerte de su padre llegó a ser el rey serbio (*kralj* Marko) junto al rey Uroš. Después de haber ocupado la mayor parte del territorio de estados serbios, los turcos avasallaron a varios soberanos eslavos; el rey Marco, también, tenía que hacerse vasallo del soldán.

Crayo Vichió es sin duda su primer título –*kraljević* (pron. *krallevich*)– deformado de diferentes maneras por los copistas españoles y, posiblemente, por los copistas italianos. Una explicación probable de esta deformación hemos dado en un trabajo anterior⁴.

⁴ Lj. Pavlović -Samurović, «Los elementos renacentistas en la *Palinodia de los turcos* (1547) de Vasco Díaz de Frejenal», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de oro*. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1993, t. II, p. 753-759.

La mayoría de las numerosas investigaciones consagradas al rey Marco versaban sobre los aspectos comunes y diferencias existentes entre el personaje histórico muy poco conocido y el personaje legendario, complejo, caballero excepcional, extremadamente popular en el área balcánica. También existen estudios sobre las relaciones sueltas entre la épica italiana y francesa con la de los países yugoslavos⁵.

Después de una batalla importantísima acaecida el 28 de junio de 1389 en el campo de Kosovo entre el ejército turco bajo el mando del soldán Amurates y las huestes serbias y de sus aliados encabezados por el príncipe (*knez*) Lázaro Hrebeljanović, terminada con la muerte de miles de soldados y la de ambos caudillos, había empezado la rápida decadencia de los estados serbios. La historiografía moderna ignora la mayoría de hechos concernientes al desenlace de la batalla. Los protagonistas y acontecimientos han pasado a la leyenda y continuaron existiendo en la poesía oral serbia (existe, con esta temática, un ciclo de cantares de gesta de la tradición oral, de gran valor artístico), así como en las obras literarias, poéticas y dramáticas, de los escritores de los siglos XVI y XVII de la República de Dubrovnik (Ragusa) y de Boka Kotorska (Boca o Golfo de Cataro), dos grandes centros culturales eslavos del litoral dalmata en aquel entonces. Según las investigaciones realizadas por el profesor Miroslav Pantić expuestas en su estudio *Knez Lazar i Kosovska bitka u staroj književnosti Dubrovnika i Boke Kotorske (El príncipe Lázaro y la batalla de Kosovo en la literatura antigua de Dubrovnik y de Boka Kotorska)* publicado en su obra citada en la nota N° 4, el tema de la batalla de Kosovo y sus protagonistas, teniendo como base el evento histórico, sufrieron varias transformaciones conforme a las poéticas renacentistas y barrocas.

La temática de la batalla de Kosovo está también tratada en las literaturas extranjeras, principalmente francesa e inglesa.

Pero en varias crónicas renacentistas españolas también, como por ej. en la *Silva de varia lección* (1540) de Pero Mexía y en la *Palinodia de los Turcos* (1547) de Vasco Díaz Tanco de Frejenal figuran textos sobre la batalla de Kosovo y los héroes nacionales serbios⁶.

En los textos de los capítulos mencionados de la *Crónica de los Turcos* de Herrera y Tordesillas consagrados al rey Marco y al príncipe Lázaro aparece una historia rela-

⁵ André Vaillant, *Les chants épiques des Slaves du Sud. Revue de cours et conférences*, Paris 1932.

Nikola Banašević, *Ciklus Kraljevića Marka i odjeci francusko-talijanske viteške književnosti. (Avec un résumé en français: Le cycle de Marko Kraljević et les échos de la littérature chevaleresque franco-italienne)*, Knjižice Skopskog naučnog društva, III. Skoplje 1935.

Miroslav Pantić, *Iz književne prošlosti*. SKZ, Beograd, 1978, pp. 98-137.

Mavro Orbin, *Kraljevstvo Slovena*, SKZ, Beograd 1968, pp. 54, 68, 313, 314, 320.

Ljubomir Zuković, *Narodni ep o Marku Kraljeviću*. Beograd 1985.

Nada Milošević-Dorčević, *Kosovska epika*. Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1990.

Jovan Deretić, *Zagonetka Kraljevića Marka*. SKZ, Beograd 1995, pp. 124-197.

⁶ Ljiljana Pavlović-Samurović, *Knez Lazar u delu «Palinodia de los Turcos» (1547) španskog pisca Vaska Dijasa Tanka* (resumen en español: *El príncipe serbio Lázaro en la obra «Palinodia de los Turcos» (1547) del escritor español Vasco Díaz Tanco*. Zbornik MSC-a, t.19/1, pp. 561-569., Filološki fakultet, Beograd, 1991.

«Lo histórico y lo imaginativo en la *Silva de varia lección*» (cap. XIV) de Pero Mexía en *Ka filozofiji umetnosti. U spomen Milanu Damjanovicu*, Univerzitet umetnosti u Beogradu i Esteticko društvo Srbije, Beograd, 1996, pp. 356-362.

tivamente coherente y lógicamente expuesta, sobre la resistencia del pueblo serbio a la invasión de las numerosas tropas turcas, en el contexto de la presencia e invasión otomana dentro de la Península Balcánica. El autor describe la situación en Grecia: discordia entre el emperador y sus vasallos, guerras entre los herederos del trono turco; Amurates, «muy codicioso deseñorio» esperaba la oportunidad para entrar en Grecia y conquistarla; «Tenía entonces el emperador en pensamiento de conquistar la tierra de Marco Crayo Vichió señor de la Vulgaría; el qual era casado con hermana del dicho Emperador /.../» (Mss 3624, f. 5/v).

Desconocemos todas las fuentes posibles de Herrera salvo la existencia del texto de Juan María Vicentino, aún no localizado y *Comentarios* de Paolo Jovio, obra muy conocida y utilizada por los cronistas españoles renacentistas; pero en todo caso, el Marco que él presenta a sus lectores tiene pocos vínculos con los escasos documentos conservados del personaje histórico serbio. El parentesco con el emperador de Constantinopla, su rivalidad porque el señor Marco «no reconocía señorio al imperio» y emperador codiciaba sus tierras, que causaron, según Herrera, mucho daño, provienen probablemente de algunas fuentes literarias. Y casi todo lo que sigue representa, a nuestro entender, una transmutación de los poco conocidos hechos históricos en una materia pseudohistórica, con indudables rasgos literarios. Así Herrera en seguida había descrito la situación en el imperio griego así como la del estado turco —guerras civiles, luchas para el poder, supremacía política, territorios— desarrollando dos hilos de narración paralelos: la organización de la resistencia de los serbios y sus aliados contra la invasión turca y el desorden en Grecia que causó la alianza entre el emperador griego y Amurates: «Enel año de Mil y trezientos y sesenta por los peccados y mala suerte delos christianos, començo a hauer gran diuisión entrelas Varones griegos y el emperador de Constantinopla. El señor Marco Crayo Vichió cuñado del dicho emperador ayudaba alos Varones griegos. /.../ Los Varones griegos y el señor Marco hizieron grande exercito contra el Emperador, y como El no fuese poderoso de resistillos, demandó y requerío por socorro a Amurath gran Turco, El qual /.../ depresto le embió el socorro q era obligado delos quinze Mil Turcos pagados por el tiempo quenla capitulación estaua.» (f. 6/v) Aunque unos cinco mil griegos, impresionados por el ejército imperial fortalecido por las tropas turcas —«pasose alguna gente delos varones asu parte»— los rebeldes quedaron bastante fuertes; «ellos eran buenos capitanes, y El señor Marco el mejor que en aquel tiempo hauía en toda la greçía» (idem). Después de una batalla sangrienta, los rebeldes fueron vencidos y los turcos «corríeron, robaró y saquearon toda la tierra delos dichos rebeldes, y lleuaron infinitas animas captiuas en Turquía con gran vituperío dela christiandad» (f. 7/r). En este párrafo final el autor no menciona al Señor Marco.

Según el documento histórico conservado —se trata de la mención más antigua del rey Marco— fechado en 1361, este año él había llegado a la ciudad de Dubrovnik al frente de una delegación de la corte serbia para arreglar unos asuntos militares y económicos pendientes entre el imperio serbio y la República de Dubrovnik⁷.

⁷ Nenad Ljubinković, «Kraljević Marko - Istorija. Mit. Legenda» en *Danica*, Beograd, Vukova Zaduzbina, 1994, pp. 177-178.

En estos fragmentos de la crónica existen dos hechos que no concuerdan con los históricos –primero, la esposa de Marco, Todora, era hija de Hlapen⁸; segundo, es poco probable que en 1360 Marco sea mezclado en disturbios entre los «varones griegos» y el Emperador de Constantinopla, teniendo en cuenta que en esta época, después de la muerte repentina del emperador serbio Dušan acaecida en 1355, protegía los derechos legítimos de su joven hijo Uroš amenazado por los nobles, hasta por el propio padre de Marco, rey Vukašin.

En el capítulo X de la crónica el autor sigue describiendo la invasión del poderoso ejército turco bajo el mando de Amurate y su llegada hasta los territorios serbios: «Derramo seassi mismo con su gente por algunas tierras convezinas al imperio. Assi q en pocos dias gano la ciudad de Andrinopoly y otros muchos lugares y tierras, y comenzando aseguir lavia dela Seruía, poniendo gra espanto en todas aquellas tierras, El señor Lazaro Despot dela Seruía y el señor Marco çrayo Vichió, señor dela Vulgaría, y algunos otros señores demenor stado dela Albania, viendo prosperar tanto al dicho gran Turco, hizieron contra el liga y confederación (?), y ajuntando un poderoso exercito le venieron abuscar, El gran Turco Amurath animosamente les dió batalla, enla qual el exercito christiano fue roto, y muertos muchos enella, y enel alcance fue preso el s or Lazaro Despot dela Seruía, y el Turco le mando cortar por medio. Quedaron del dicho señor Lazaro tres hijos pequeños, los quales estaban en guardia» (f. 7/v.). Continuando la exposición de los acontecimientos acaecidos, Herrera y Tordesillas cuenta el acto de la venganza de la muerte de Lázar: «El señor Lazaro tenia un esclavo denación serufano, el qual era su cauallerizo, y fue preso con su señor. y assi estuvo algunos dñs enla caualleriza del Turco haziendo el mismo officio, y aquello con tanta dilig a q al Turco selo loaron. mando q setruxese undia vn cauvallo; y él esclavo selo truxo; y como el Turco se puso en vna piedra para entrar enla silla, el esclavo echó mano avn puñal, y ledió todas las heridas q hubo lugar por las caderas azia la ingle, delas quales el Turco murió /.../» (idem).

Sin mencionar más a Marco, el cronista termina este capítulo con unos pormenores sobre el contrato del gran Turco con los capitanes de dos carracas genovesas para el traslado de las tropas turcas «dela Natholía enla Greçía», avisando a sus lectores que lo «dice el obispo de Nucera», es decir ya mencionado en este trabajo el historiador italiano Paolo Giovio (Jovio en español).

A pesar de su contenido indudablemente histórico, este fragmento ofrece un aspecto literario, basado posiblemente en las leyendas formadas bajo la influencia de la tradición oral épica serbia. Se trata de la batalla de Kosovo, en aquel entonces en Europa muy conocida, aunque el autor español no menciona ni el topónimo, ni la fecha. Lo que es de proveniencia histórica son los nombres de los dos caudillos –Lázaro y Amurates– y sus muertes. Lo demás pertenece a la tradición legendaria todavía no investigada. Sobre la manera de morir de Lázar y Amurates no se han conservado informaciones históricas fidedignas. La relación de la venganza de la muerte de Lázar pertenece al área legendaria. En la tradición oral serbia la había efectuado un caballero

⁸ Jovan Deretić, *Zagonetka Kraljevića Marka*, Beograd, SKZ, 1995, pp. 128-129.

serbio muy valiente, Miloš Obilić (o Kobilić), acusado durante la cena solemne celebrada en vísperas de la batalla, de una traición futura. Muy ofendido, promete a Lázaro y a los demás nobles presentes matar a Amurates —y lo ejecuta— por la mañana del mismo día de la batalla; no logrando escapar, fue asesinado por los guardias turcos.

La narración del esclavo leal que sacrifica su vida para vengar la muerte de su soberano proviene probablemente de otras fuentes legendarias (¿o históricas?); sobre el personaje de Miloš, muy popular en los cantares de gesta serbios, la historiografía no conoce nada al respecto. Este episodio aparece en otras crónicas españolas, como por ejemplo en la *Palinodia de los Turcos* de Vasco Díaz Tanco de Frejenal, donde el esclavo anónimo por mismas razones mata a Amurates: «le dio siete puñaladas con que le mató e a el le hicieron pedazos»⁹.

Lo de hijos del príncipe Lázaro tampoco corresponde con los documentos históricos accesibles. Él tenía dos hijos y varias hijas; su hijo Stefan, después de la batalla de Kosovo tenía que aceptar el vasallaje turco, como lo hizo el rey Marco y otros príncipes cristianos vencidos, y de mandar una de sus hermanas como esposa del soldán Bayazeto.

Y, por fin, no existe ninguna prueba de la eventual participación de Marco en la batalla de Kosovo. Él y el príncipe Lázaro fueron contemporáneos pero no compañeros de armas. Pero en la crónica de Herrera y Tordesillas entre ellos existía no solamente una alianza política y militar, sino un vínculo casi fatal, lo que representa un elemento literario, anhelo del escritor para dar un dramatismo a su narración histórica. En el capítulo XI el cronista cuenta las luchas entabladas por «Pansarte quarto señor delos Turcos», según él, hijo y heredero de Amurates; pero, el heredero de Amurates era Bayazeto. La mayor parte de este capítulo corto el cronista lo dedicó a los combates de Pansarte contra las huestes de Marco: «/.../ y fue contra El señor Marco, El qual por estar malo sepuso conel dicho pansarte en guerrería algun tiempo, enel qual se hizieron grandes cosas de ambas partes, y nunca se perdió vna fortaleza delos christíanos, antes todas las vezes q salian a dar enlos cercadores mataban tantos (o) pocos menos q eran los q salían dela tierra. conualeció El señor Marco y socorrió se dealgunos señores q eran delos q haúa escapado dela batalla ,donde fue preso Lazaro, y acordaron sedar la batalla en aquel mismo lugar, donde fue muerto Amurath, y juntos ally los exercítos pelearon todo vndía desde hora de terçia hasta puesto ELsol, y venída q fue la noche, retruxeron se los Turcos asu Real, y El señor Marco y sus compañeros seretruxeron y bolbieron alsuyo q era junto avna tierra q se llamaba Seliní. Otro dia los dos exercítos bolbieron asu batalla, y hubieron los Turcos lavictoría con mucha *occisión* de christianos, entrelos quales murió el señor Marco Crayo Vichió y muchos otros señores /.../» (f. 8r/v).

Nos resultó imposible reconocer la batalla descrita. Porque, conforme a los documentos históricos, Marco murió en 1395 cerca de Rovine en el combate entre Bayazeto, de quien era vasallo, y el rey húngaro Sigismundo, cuya victoria deseaba.

⁹ Vasco Díaz Tanco, *Palinodia de los Turcos*. Reimpresión facsimilar de la rarísima edición de Orense 1547. Introducción bibliográfica por D. Antonio Rodríguez-Moñino, Badajoz, Institución de Servicios Culturales, 1947, *Casos notables de fortuna y crueldad* (sin paginar).

Pero el cronista (autor o únicamente traductor y recopilador de textos ajenos dentro de los cuales probablemente predominaban los italianos) había creado una situación nueva de fuerte carácter dramático: A pesar de la gran fuerza militar turca, el rey Marco y sus señores, los pocos sobrevivientes después de la batalla de Kosovo, resistían animosamente a los ataques de los turcos, «y nunca se perdió vna fortaleza de los christianos»; Marco estaba enfermo algún tiempo (parece un lugar común utilizado para aumentar el dramatismo de la situación de los cristianos), pero después de haber recobrado la salud, reempezó con la guerra. Y, explicando el anhelo de los señores serbios de «dar la batalla en aquel mismo lugar, donde fue muerto Amurath» —este lugar debió de ser Kosovo— representa aquí un doble símbolo: el de la terrible derrota cristiana, y el de la muerte del odiado soldán causada por el valiente vengador serbio. El cronista utilizaba una gradación discreta en la enumeración de los hechos acontecidos, dejando entrever la posibilidad de la venganza de los cristianos. Siguió una corta descripción de dos días más de la batalla y, de repente, como una conclusión corta, el informe de una nueva victoria otomana y de la muerte de Marko Kraljević y sus caballeros.

Este episodio es más literario que histórico y corresponde a la imagen de Marco conservada en la literatura popular serbia, caballero valiente, defensor de la cristianidad, apoyo y compañero de armas del príncipe Lázaro, adversario de los turcos hasta su muerte.

En el siglo XVI Marco ya pertenecía a la mitología balcánica y representaba un símbolo de patriotismo abnegado en la lucha contra la ocupación militar otomana.

Chronica delos Turcos de Herrera y Tordesillas parece que gozaba de fama no solamente durante la vida de su autor sino también en épocas posteriores; lo atestiguan varias copias de su texto existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid. Junto con el manuscrito N° 3624 considerado como el original, hemos encontrado una copia del siglo XVI (Mss 7074), una de 1604 (aunque sin nombre de autor, se trata del mismo texto, Mss 5763) y una hecha en el siglo XVII (Mss 3606). La estructura del libro y el contenido de los capítulos analizados resultan casi idénticos. La ortografía y las formas morfológicas concuerdan con las normas vigentes de cada época. Pero nos parece interesante comparar la forma del título de Marko Kraljević utilizada por varios copistas en los manuscritos citados, porque existen diferencias importantes:

Marco Crayo Vichío (Mss 3624)

Marco crayebico, Marco crayovichio (Mss 7074)

Marco crayo birchio, Marco crayo, Marco crabeyeco (Mss 5763)

Marco Crayo Vichio, Marco Crayebico, Marco Crayvico (Mss 3606)

Según nuestro parecer, estas diferencias no tienen origen en la evolución de las reglas ortográficas, sino en el desconocimiento de la auténtica forma fonética de la palabra serbia *kraljević* (pron. *krallevich*). Estas transcripciones (hay otras también) figuran en varios textos histórico-literarios españoles escritos durante los siglos XVI y XVII. Estamos casi seguros que Herrera y Tordesillas y otros humanistas españoles ignoraban el significado de esta palabra. ¿De dónde vino? Para desentrañar esta cuestión sería útil pero muy difícil investigar de un modo detallado y complejo todos los

textos accesibles utilizados por Herrera y Tordesillas para la elaboración de su obra, así como las fuentes de sus fuentes, principalmente italianas.

Las investigaciones realizadas por los autores yugoslavos, especialmente por el profesor Nikola Banašević, y extranjeros (ver nota N° 4) desde el comienzo del siglo casi todas trataban la presencia probable de temas, motivos y personajes de las obras literarias occidentales: francesas e italianas, en su mayoría de la literatura caballeresca, en nuestra literatura oral. Pero un repaso de temas y personajes históricos o legendarios serbios presentes en varias crónicas españolas del siglo XVI sugiere la posibilidad de una investigación en sentido inverso. Es decir, una búsqueda de caminos histórico-literarios (escritos u orales) existentes en el siglo XV y a principios del XVI entre el área de los países eslavos balcánicos y mediterráneos y la de la España renacentista (con Italia como intermediario).

Los cuatro capítulos estudiados, a pesar de su modesto valor histórico (fechas y nombres equivocados, confusión de datos) reflejan lo esencial de los acontecimientos narrados: ausencia de una fuerte solidaridad entre los países cristianos que causó tantos desastres en la lucha contra el peligro otománico, codicia y crueldad de los caudillos turcos, patriotismo de los soberanos serbios.

Lo que el profesor Deretić llama «el enigma de Kraljević Marko» después de análisis, aunque muy superficial, de la *Chronica de los Turcos* de Antonio de Herrera y Tordesillas y de otros cronistas españoles renacentistas, se vuelve aún más enigmático, y los límites entre historia y literatura se van disminuyendo. Por eso opinamos que la *Chronica de los Turcos*, aunque su contenido sea histórico, tiene un aspecto literario como la *Palinodia de los Turcos* de Vasco Díaz Tanco y *Silva de varia lección* de Pero Mejía: es, como escribe el profesor Antonio Prieto, una «mezcla de los géneros literarios»¹⁰, la cual ofrece al lector una visión a veces subjetiva de los sucesos narrados, aunque el autor traducía y refundía obras extranjeras.

Las nuevas aportaciones documentales sobre el contexto europeo en el cual Herrera y Tordesillas escribía su *Chronica de los Turcos* (o refundía varias fuentes históricas españolas y extranjeras) explicarían quizás estos vínculos todavía insuficientemente conocidos entre la historia y literatura en la Europa del siglo XVI. En este momento, lo único que nos queda, sería la opinión de López Pinciano «que vna misma acción y acaescimiento puede ser fábula y historia¹¹/.../».

¹⁰ Antonio Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, Vol. I., 1986, pp. 14.

¹¹ López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, Vol. II. Reimpresión. Edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, p. 10.

ORALIDAD, ESCRITURA Y VISUALIDAD EN EL QUIJOTE

José María Paz Gago
Universidade da Coruña

En su condición de primera novela moderna, el *Quijote* manifiesta la consolidación de la escritura como soporte de la literatura en general y del relato de ficción en particular; sin embargo, el régimen oral propio a la expresión literaria durante los siglos precedentes ha dejado una huella profunda e interesantísima en la novela cervantina, cuyos personajes narran, leen en voz alta o escuchan buena parte de las narraciones que se integran en ella.

En el *Quijote* se establecen unas complejas relaciones entre oralidad y escritura, pues ambas confluyen en un texto a medio camino entre la cultura oral propia de los siglos medievales y la cultura escrita que comienza a consolidarse, un siglo después de la invención de la imprenta.

El soporte originario y original de la literatura no es la escritura sino la oralidad; como recuerda Meletinsky, la literatura fue en un principio un arte oral y la voz constituyó el factor fundamental en las manifestaciones literarias hasta bien entrada la Edad Moderna. No hay que olvidar que la misma creatividad literaria es verbal pues se genera de forma mental, produciéndose oralmente –antes de llegar a la escritura puesto que el pensamiento humano y su dimensión imaginaria se realizan verbalmente¹.

Hasta el siglo XII la oralidad es el régimen predominante y casi exclusivo –los manuscritos que circulan son muy escasos– tanto en la creación como en la conserva-

¹ Meletinsky, E. «Sociétés, cultures et faits littéraires», Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D. y Kuschner, E., *Théorie littéraire*, Paris: PUF, 1989, pp. 13-29, p. 18. Santerres-Sarkany, St. *Théorie de la littérature*, Paris: PUF, 1990.

ción y transmisión de las manifestaciones poético-narrativas. A partir del siglo XV, con la invención de la imprenta de caracteres múltiples, se produce por vez primera una multiplicación significativa de los textos escritos, pero no será hasta el siglo XVI cuando la escritura literaria empiece a aventajar a la oralidad².

El *Quijote* se encuentra precisamente, en los primeros años de la décimo-séptima centuria, en ese umbral entre oralidad y escritura, entre medievalidad y modernidad, acogiendo en sus páginas esa coexistencia de la voz y la letra, el griterío del recitador multiforme y el silencio del libro. Como no se produce, no podía producirse, una ruptura entre los mecanismos orales utilizados hasta entonces y la incipiente práctica de la escritura, en el relato cervantino lo oral queda naturalmente inscrito en lo escrito. Ricardo Senabre ya puso de manifiesto que «la oralidad fue», desde la Antigüedad, «un elemento unificador en los mensajes de contextura narrativa», perviviendo y dominando las formas narrativas medievales y renacentistas, hasta «acabar fundiéndose con otros procedimientos en el magno crisol del *Quijote*»³.

En el más completo trabajo dedicado a estos aspectos en el relato cervantino, Michel Moner iniciaba su excelente exposición poniendo de relieve la falta de atención al papel de la tradición oral, de lo que él llama con acierto «la poética del arte verbal»⁴. La crítica cervantina, en efecto, no se había ocupado de las estrechas relaciones entre palabra y escritura que se producen en la obra. La novela de Cervantes refleja fielmente, en efecto, la convivencia de ambas, iniciando el largo proceso que conducirá a la hegemonía de la escritura impresa en papel, hegemonía que sólo se consumará en los tres últimos siglos.

Precisamente, la novela moderna puede aparecer y consolidarse cuando el invento de Gutenberg se difunde y se generaliza, instaurando un sistema de comunicación literario nuevo y diferente. El *Quijote* es una novela de transición entre el modelo comunicativo oral, transmitido mediante la voz en presencia de los interlocutores, y el nuevo sistema de comunicación unilateral, a través del texto impreso que hace posible la lectura silenciosa y solitaria⁵. Primera novela moderna, sí, pero novela de transición

² Es P. Zumthor el teórico que más ha profundizado en la importancia de la oralidad. Pueden verse, entre otros: *Introduction à la poésie orale*, Paris: Seuil, 1983. «Le texte médiéval entre oralité et écriture», *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Amsterdam: J. Benjamins, 1985, pp. 827-843. «Poétique de la voix», *Change in Language and Literature*, Budapest, 1986. *La lettre et la voix*, Paris: Seuil, 1987.

³ Senabre, R., *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1987, pp. 103-104.

⁴ Moner, M., *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Bibliothèque de la Casa Velázquez, 1989, p. 10.

⁵ Cfr. Talens, J., «El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico», *Curso de teoría de la literatura*, Villanueva, D., Bobes Naves, C., et al., Madrid, Taurus, 1994, p. 132. Sobre el particular, es mucho más explícito el Profesor Senabre en un texto que no nos resistimos a citar largamente: *Por fortuna para los nuevos lectores y para la consolidación del género, nace la imprenta. El nuevo sistema de producción —muy lento al principio, pero no tanto como la copia hecha a mano— permitía al mismo tiempo la difusión de los textos y su consumo privado. La literatura narrativa de ficción encontraba por fin el medio que le permitía separarse de los géneros de transmisión oral. Y la novela acabó siendo, en efecto, le beneficiaria principal del invento de Gutenberg... Parece casi simbólico el hecho de que, como género moderno, la novela se haya desarrollado gracias al invento de la imprenta, que abre la era moderna y transforma por completo el panorama europeo, y al abrigo del creciente individualismo burgués, en inesperada correlación con la práctica de la lectura solitaria... (Ibid., 1987: 107).*

que conserva las formas precedentes, las revisa y las reestructura para transformarlas decisivamente; por eso la oralidad es una forma omnipresente en las páginas de un relato cuidadosamente escrito a mano y descuidadamente pasado a las planchas de la imprenta⁶.

1. *Entre oralidad y escritura: la lectura en voz alta*

La clave se encuentra en la modalidad que, en la frontera entre ambas, integra justamente oralidad y escritura: el texto escrito para ser leído en voz alta, la forma de lectura más difundida y frecuente en los primeros siglos modernos. Sólo un reducido número de intelectuales realizaba en la época la lectura individual silenciosa, siendo la lectura, tanto privada como pública, practicada en voz alta por la mayor parte de la gente. Este hábito generalizado desde la Antigüedad se mantendrá hasta bien entrada la Modernidad, mucho más allá de la invención trascendental de Gutenberg⁷.

Sobre la España de los Austrias aportó Maxime Chevalier datos significativos, según los cuales la casi totalidad de la población rural y del proletariado urbano de las ciudades «quedan al margen de la civilización de la escritura», no alcanzando «el nivel cultural de la lectura corriente y de la práctica del libro», ya que su cultura era fundamentalmente oral, siendo analfabetos todos los aldeanos y la mayor parte de los artesanos, un 80 % de la población española de entonces⁸. Lo mismo ocurría en el resto de Europa si aceptamos la autorizada opinión de Henri-Jean Martin, evocada por Chevalier, de acuerdo con la cual las únicas personas que podían leer y escribir en el XVII eran solamente aquellas cuyo oficio lo exigía⁹.

Estas conclusiones tan desalentadoras nos llevarían a suponer que un 80 % de la población española y europea no podía disfrutar de la creación literaria. Si la literatura medieval es popular y oral, llegando a todo el pueblo a través de los mecanismos pro-

⁶ The Compositor of the First and Second Madrid Editions of Don Quijote. Part One, London: The Modern Humanities Research Association, 1975. El análisis de las peculiaridades ortográficas de cada uno de los cajistas que intervienen en la confección de la edición princeps de la novela es interesante, aunque Flores saca conclusiones poco coherentes. Véase la revisión realizada por F. Rico en la edición de Biblioteca Clásica (Barcelona: Critica, en prensa).

⁷ El hábito de la lectura en voz alta, generalizado desde la Antigüedad y cultivado hasta bien entrada la Edad Moderna, ha sido estudiado en profundidad: Balogh, J. «*Voces paginarum*. Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens», *Philologus*, 82, 1926-1927, pp. 83-202; Crosby, R. «Oral Delivery in the Middle Ages», *Speculum*, 11, 1936, pp. 88-110; Auerbach, E. *Literatursprache und Publikum in der Lateinischen und in Mittelalter*, Bern, 1958; Zumthor, P. *Ibid.*, 1972, pp. 37 y ss. En el ámbito hispánico, Margit Frenk ha demostrado con impresionante acopio de pruebas documentales el fenómeno: «Lectores y oidores. La difusión de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 101-123. «Ver, oír, leer...», *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid: Castalia, 1984, pp. 235-240. «La ortografía elocuente (Testimonios de lectura oral en el Siglo de Oro)», *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Kossof, A. D., Amor y Vázquez, J. et al. eds., Madrid: Istmo, 1986, pp. 549-556.

⁸ Chevalier, M. *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976, pp. 14-19.

⁹ *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII e siècle (1598-1701)*, Genève: Droz, 1969, pp. 537-538.

pios de la oralidad, son esos mismos mecanismos los que permiten el acceso al goce poético y narrativo –como al espectáculo teatral– a las capas populares de los albores de la modernidad, las cuales podían escuchar de labios de expertos lectores y recitadores novelas de caballerías, libros de pastores o sonetos amorosos.

En nuestros siglos áureos, la escritura era utilizada, efectivamente, por unos pocos privilegiados, pero no por ello el pueblo, la inmensa mayoría iletrada, permanecía ajena a la literatura escrita que llegaba a las gentes del campo y de las ciudades como hasta entonces, oralmente. La oralidad siguió siendo el mecanismo esencial de difusión y de conservación de los textos literarios hasta hace apenas dos siglos, a través de la lectura a viva voz ante un auditorio más o menos amplio. Los pocos libros que entonces existían y circulaban llegaban a muchos a través de esa práctica de transición entre la cultura de la escritura y la cultura oral que era la lectura en voz alta, omnipresente en las páginas del *Quijote*¹⁰.

Debe matizarse, en mi opinión, la conclusión de Chevalier según la cual el público de la literatura de entretenimiento era reducido y minoritario. Eran pocos, evidentemente, los propietarios y usuarios de libros, pero eran muchos más los que accedían a ellos ya que, como reconoce el propio Chevalier, los manuscritos y las modalidades orales pervivieron durante los siglos áureos junto a los libros impresos. Senabre insiste en que la mayor parte de nuestros poetas de los siglos XVI y XVII se desinteresaban de la publicación de sus obras, escritas para una transmisión esencialmente oral; al igual que el teatro, la poesía y la narrativa se siguen concibiendo *como un producto destinado a la lectura en alta voz o a la recitación ante un círculo de amigos*¹¹.

Es evidente que entre la difusión de los textos impresos y la generalización de una práctica tan particular y difícil en un contexto comunitario-oral como su lectura privada, solitaria y silenciosa, debió de pasar un tiempo prolongado, con modalidades mixtas de reproducción y transmisión de la literatura tales como la lectura oral en voz alta, técnica en la que siguen teniendo relevancia muchos rasgos característicos de la oralidad.

Hoy parece indudable que los textos narrativos o poéticos, como los teatrales o parateatrales, se leían e *interpretaban* en voz alta ante un auditorio amplio en tertulias y sobremesas domésticas, en la Corte y en los palacios de la nobleza, en las academias cultas o en los cenáculos eruditos, en la plaza pública o en torno al fogón de una venta.

Los testimonios que se conservan sobre esta práctica son abundantes aunque puntuales, lo que ha llevado a los investigadores a no aceptar una certeza absoluta sobre ella, aunque, en nuestra opinión, no parece necesario ni normal insistir o testificar sobre una práctica cotidiana como la forma más natural de leer en la época. De todos modos, tanto en obras eruditas e históricas como en textos de ficción, encontramos

¹⁰ Chevalier *Ibid.*, 1976, pp. 30 y 46-47. El autor se basa en las investigaciones de B. Bennassar sobre el escaso número de propietarios de libros y bibliotecas en el Siglo de Oro español (*Valladolid au Siècle d'Or*; Paris and The Hague: Mouton, 1967, pp. 510-512), pero es evidente que la lectura oral es precisamente la modalidad que permite el acceso a la literatura de creación de un gran número de personas a partir de unos pocos ejemplares impresos.

¹¹ Senabre, R. *Ibid.*, 1987, p. 10. Véase, a este respecto, Rodríguez-Moñino, A. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968.

abundantes y muy explícitas referencias al fenómeno de la lectura oral ante un auditorio sediento de escuchar historias y de vivir experiencias literarias¹².

Difundidísimos entre todas las clases sociales durante el XVI, los tan populares libros de caballerías, hipotextos privilegiados y excusa argumental del relato cervantino, demuestran fehacientemente la práctica de su lectura en alta voz y sobre ello hay algunos testimonios inexcusables, a los que Chevalier, sin embargo, se resiste a dar crédito¹³. Se trataba de una lectura de masas, popular, a pesar y en razón del analfabetismo, pues justamente esas lecturas de viva voz podían entenderse y escucharse sin necesidad de saber leer.

Son muy conocidos los testimonios recogidos por Luis Zapata en su *Miscelánea* (T.1: 182-183), según los cuales el mismísimo Emperador, al igual que la Emperatriz y muchos de sus cortesanos, mandaba que le leyeran en voz alta novelas de caballerías. También se cita con frecuencia al morisco Román Ramírez, quien sabía de memoria largos capítulos de los *Amadises* para recitarlos en presencia de señores y caballeros, al igual que ciertos artesanos de Sevilla que leían esos mismos libros en voz alta en las Gradass de la Catedral de Sevilla, si hemos de creer el testimonio del letrado Juan Arce de Otorora en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*¹⁴.

Además del análisis de algunos pasajes del *Quijote*, objeto central de nuestra investigación, sólo añadiré un testimonio nuevo, que me parece especialmente gráfico y significativo. Se trata de un texto cronístico en el que uno de los primeros escritores indios que tienen acceso a la historiografía, Titu Cusi Yupanqui, al describir los hábitos de los conquistadores, nos dice que *los españoles hablaban a solas con unos paños blancos*¹⁵, interpretación ingenua y muy plástica de la forma en que se leía entonces, en voz alta.

No menos definitiva es la definición del verbo leer que nos da Covarrubias:

pronunciar con palabras lo que por letra está escrito, testimonio lexicográfico hábilmente apuntado por Margit Frenk¹⁶ para demostrar la sinonimia existente en los siglos XVI y XVII entre los términos leer, oír, escuchar e incluso ver y mirar, sinonimia

¹² Así lo expresa Frenk: *...los hechos no cambiaron de cuajo –no pudieron cambiar– con el advenimiento de la imprenta. A la vez que se extendía más la costumbre de leer en silencio, los textos continuaban oyéndose, y los dos modos de recepción siguieron corriendo parejas por lo menos durante dos siglos* (1984, pp. 235-236). *Pero en los siglos XVI y XVII el escribir y el leer estaban aún estrechamente asociados con la voz. Contra lo que suele pensarse y decirse, el advenimiento de la imprenta no eliminó de cuajo el multiseccular hábito de leer en voz alta; la lectura puramente visual, silenciosa, sólo se fue generalizando poco a poco, y tardará algún tiempo en imponerse* (1986, p.550). Una visión general sobre estos fenómenos puede verse en Havelock, E. A. *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, London, Yale U. P., Paidós, Barcelona, 1996.

¹³ *Ibid.*, 1976, pp. 71 y ss., p. 89. Es imprescindible, a este respecto, la consulta de la obra de Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953 (en especial, p. 115).

¹⁴ Harvey, L. P. "Oral Composition and the Performance of the Novels of Chivaldrry", *Oral Literature. Seven Essays*, Duggan, J. J. ed. Edimburgo and London, 1975, pp. 84-110 (p. 97); Chevalier, M. *Ibid* 1976, pp. 75-76 y 90- 91. Frenk, M. *Ibid.*, 1984, p. 236.

¹⁵ Relación de cómo los españoles entraron en el Perú y el suceso que tuvo Manco Inga en el tiempo que entre ellos vivió, 1570, Manuscrito de la Biblioteca del Escorial. En *Colección de Libros y Documentos para la Historia del Perú*, Urteaga Romero ed., 1/2, Lima, 1916. Véase *Crónicas Peruanas de interés indígena*, BAE, n° 209, Madrid, Atlas, 1968, en especial Estudio preliminar, p. LIX.

¹⁶ *Ibid.*, 1984, pp. 235 y ss.

que puede dar idea de la fusión de tales acciones y de la coexistencia de dos soportes, voz y papel, de dos modalidades, oralidad y escritura, en nuestros siglos áureos¹⁷. Dado que la escritura, como la imagen, se percibe visualmente, la visualidad también participa de esta fusión de soportes y modalidades comunicativas, y por eso López de Velasco aconseja que no «sólo se á de escreuir a satisfacción del oydo, pero aun es necessario contentar a los ojos»¹⁸.

1.1. *La oralidad en el Quijote*

Especial valor para nosotros tiene precisamente el *Quijote*, donde las modalidades folclóricas –refranes, cuentecillos, romances– abundan no sólo como temas y motivos, subgéneros y tipos discursivos, sino que reflejan todos los mecanismos de la oralidad y, en concreto, de esa práctica de la lectura en voz alta que manifiesta la dimensión oral de la escritura impresa en la época.

Así, en el capítulo 32 de la Primera Parte, Juan Palomeque aporta una espléndida descripción de la circunstancia contextual en que se realizaba esta particular práctica de recepción literaria:

—... *Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos del más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas...* (DQ I, 32: 393)¹⁹.

Sobre sus lecturas preferidas, el ventero dice *que querría estar oyéndolos noches y días*; la ventera replica con irónica gracia que ella también, pues sus mejores ratos son *cuando vos estáis escuchando leer; yo también gusto mucho de oír aquellas cosas* (DQ I, 32: 393), declara a renglón seguido Maritornes; la misma insistencia en la percepción auditiva de las historias caballerescas confiesa la hija de los venteros: *también yo lo escucho, y en verdad que aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oílo*. Los dueños de la venta poseen dos libros, *Don Cirongilio de Tracia* y *Felixmarte de Hircania*, que hacen las delicias de amos, criados y segadores, todos convertidos en oyentes ávidos de escuchar su lectura.

Entre los papeles que obran en poder del ventero se encuentra la *Novela del Curioso Impertinente*, un manuscrito sobre cuya escritura se especifican detalles significativos: *quiero ver qué papeles son ésos que de tan buena letra están escritos...* dice el cura comprobando que se trata de ocho pliegos escritos a mano (DQ I, 32: 398). El narrador da precisiones esta vez sobre la forma de leer, personal y silenciosa –*leyó el*

¹⁷ De todos modos, Chevalier se resiste a dar credibilidad a estos testimonios sobre lecturas públicas populares, y sólo admite el hecho como una posibilidad remota (1976, pp. 92-93), pues las caballerías eran lecturas casi exclusivas, en su opinión, de un público formado por caballeros (?).

¹⁸ Juan López de Velasco, *Orthographia y pronunciación castellana*, Burgos, 1582, p.10. Cit. in Frenk, *Ibid* 1986, p.556.

¹⁹ Utilizamos la edición de L. A. Murillo, 3 vols., Madrid, Castalia, 1984, 3ª ed.

cura para sí tres o cuatro renglones— frente a la forma en que la leerá íntegramente a continuación, a petición de Cardenio —*le rogó que la leyese de modo que todos la oyesen* (DQ I, 32: 399)—, de Dorotea —*Harto reposo será para mí entretener el tiempo oyendo algún cuento*— y de todos los presentes.

Se trata, pues, de una de aquellas lecturas en voz alta que realiza el cura ante un amplio grupo de personajes, cuya atención es reclamada con una muy explícita fórmula declarativa *Estenme todos atentos, que la novela comienza desta manera...* (DQ I, 34: 399), expeditiva apelación a sus oyentes. La crítica se ha referido a la complejidad planteada por el estatuto del cura como enunciador del *Curioso*, a la vez narrador y narratario, extradiegético e intradiegético, además de lector empírico, puesto que la narración es filtrada en todo momento a través de su voz, y en este sentido Molho hablaba, recurriendo al código fílmico, de una narración en *off*²⁰.

El uso generalizado en la época de este tipo de lecturas ante un público ávido de emociones, seducido por la irresistible atracción del relato, se manifiesta en la justificación del clérigo para su decisión de llevar a cabo una lectura fatigosa y prolongada a tan altas horas, *entendiendo que a todos daría gusto y él le recibiría* (DQ I, 32: 399). Todos los receptores intradiegéticos se dejan envolver por esa erótica de la narración característica de los personajes del *Quijote*, por ese placer cognoscitivo y sensitivo que provoca en ellos la acción de narrar, tanto en sentido activo (relatar) como pasivo (escuchar y/o leer).

La interrupción que sufre la lectura del *Curioso*, al insertarse un episodio protagonizado por el héroe de la diégesis, la aventura de los cueros de vino, es un rasgo de oralidad muy relevante. Este tipo de interrupciones permitía al recitador descansar y recuperar el aliento, además de mantener la expectación de los oyentes intensificando el suspense²¹. Al ser frenada bruscamente la progresión de la intriga, los receptores intradiegéticos son espoleados por la pasión narrativa que les atenaza —*Cardenio, Dorotea y todos los demás le rogaron la acabase. El, que a todos quiso dar gusto, y por el que él tenía de leerla, prosiguió el cuento* (DQ I, 35: 441)— y les inclina irremediablemente hacia ese placer —el gusto— provocado por la acción de escuchar la narración, esa novela leída en público y en voz alta.

1.2. Lectores y oyentes en el Quijote

El sistema de lectores-oyentes va engrosándose: el cura y el barbero, Cardenio y

²⁰ Parr, J. A. *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark, Juan de la Cuesta Press, 1988; "Narración y transgresión en el *Quijote*", *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 107-126, p. 113. Molho, M. «Instancias narradoras en don Quijote», *Modern Language Notes*, 1989, 104, pp. 273-285. Paz Gago, J. M. *Semicrítica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam y Atlante, Rodopi, 1995, p. 115.

²¹ Moner *Ibid.*, 1989, p.84. Las mismas ideas expone Frenk (1982), para quien la puntuación servía en muchos casos para marcar pausas en la lectura oral, *eran sitios donde el lector descansaba y tomaba aliento* (*Ibid.*, 1986, p. 554).

Dorotea, Luscinda y Don Fernando, insisten para que la última pareja que hace su entrada en la venta se sume al grupo. Una vez finalizada la lectura de la historia contenida en *El Curioso*, la inclinación natural de estos personajes movidos por la erótica del placer narrativo²² les lleva a pedir al cautivo que inicie la narración oral de su propio relato, que *les contase el discurso de su vida, porque no podría ser sino que fuese peregrino y gustoso* (DQ I, 38: 472).

Inmersos en el placer de escuchar en voz alta un nuevo relato, los personajes se disponen de la mejor forma posible a asumir la función de oyentes; tal como apunta el enunciador principal, sólo una vez que las condiciones de comodidad, silencio y atención han sido reunidas, el narrador inicia su relato que concluirá con la consabida apelación al auditorio *—no tengo más, señores, que deciros de mi historia* (DQ I, 41: 513)— solicitando de ellos una valoración tanto estética como formal, si les ha resultado agradable —placentero— y si les ha parecido excesivamente extenso. Esta estrategia de interpelación a los receptores intradieгéticos revela la previsión de los oyentes empíricos ante los que se leería, en la realidad, el texto.

La extensión ajustada al tiempo de recitación y escucha es otro rasgo propio de los textos orales que conserva la escritura cervantina, lo cual explica la extensión regular de los capítulos del *Quijote*, en función, probablemente, de las posibles lecturas públicas²³.

También en este sentido, Moner afirma que la preocupación constante por la forma de contar se refiere a la *performance* característica de la narración oral, al gesto y a la voz de los recitadores²⁴. El fenómeno resulta evidente en las declaraciones del cura o don Fernando cuando comentan *el modo con que habéis contado, y los efectos que el relato produce en el auditorio: maravilla y suspende a quien los oye*. El narrador, por su parte, hace extensivo el juicio de don Fernando sobre la percepción placentera de la narración a todo el sistema de oyentes, ficcionales y reales²⁵, poniendo inteligentemente de relieve *el gusto que hemos recibido en escuchalle* (DQ I, 42: 514).

Las técnicas de la *performance* oral debieron ser completísimas y fundamentales en las edades exclusivamente orales, pero se conservaron en los siglos modernos, como demuestra esta preocupación por los modos de contar: *Y proseguid adelante; que el cuento es muy bueno, y vos, buen Pedro, lo contáis con muy buena gracia* (DQ I, 12: 165). Como harían los profesionales de la poética oral, todo el relato del pastor-estudiante Pedro aparece sembrado de aserciones dirigidas al receptor *—no os sabré buena-*

²² Se trataría, para Senabre, de una *apetencia que parece inscrita en la misma naturaleza humana: el placer de fabular, la necesidad de contar y oír historias* (*Ibid.*, 19S7: 111).

²³ La corta extensión de los capítulos de los libros de caballerías y del *Quijote* permitiría, en opinión de Frenk, la lectura oral sin que se cansasen ni el lector ni sus oyentes (*Ibid.*, 1982, p.109). En este sentido, Moner piensa que, el hecho de ser objetos de lecturas en voz alta explicaría *le fractionnement de la matière —il faut bien reprendre haleine— et le recours au suspens qui permet de tenir l'auditoire en éveil* (*Ibid.*, 1989, p. 84).

²⁴ *Ibid.*, 1989, pp. 96 y ss.

²⁵ La utilización repetida de la apelación explícita a los receptores produce una especie de diegetización del lector empírico, que de este modo es incorporado al universo ficcional de la novela (Schuerewegen, F. "Reflexions sur le narrataire", *Poétique*, 70, pp. 247-254. Paz Gago, *Ibid.*, 1995, pp. 119-120).

mente decir, –y no se piense que porque Marcela se puso en aquella libertad... cuya presencia real se suponía en un modelo de comunicación literaria cara a cara.

Puesto que todo relato metadieгético exige la presencia de un receptor-oyente integrado en la ficción –personajes determinados por esa erótica auditiva– los metarrelatos de Cardenio y Dorotea se realizan ante el cura y el barbero a quienes el primero ruega *que escuchéis el cuento, que no lo tiene,...* *El propio recitador se suma a sus impacientes oyentes –los dos, que no deseaban otra cosa que saber de su misma boca la causa de su daño, le rogaron se la contase* (DQ I, 27: 332)– para escuchar un nuevo relato oral, asumido esta vez por Dorotea.

Como ya hemos apuntado, mediante las apelaciones constantes a los oyentes y lectores presentes en la diégesis, el narrador trata no sólo de comprobar que están ahí y que el acto narrativo oral, cara a cara, se consuma efectivamente, satisfaciendo esa especie de erótica de la narración que rige el comportamiento de los personajes cervantinos, sino que además nos está dejando el testimonio de la oralidad intrínseca de su relato; al dirigirse a los receptores intradieгéticos, se está dirigiendo a los oyentes empíricos, a los que impreca como si realmente estuviesen escuchándolo, pues ese era el mecanismo habitual de la recepción literaria en la época: los lectores escucharían realmente la voz del narrador en la voz física y real del lector-recitador.

La estrategia se explota hasta sus últimas consecuencias en otro metarrelato asumido por el cabrero Eugenio. Don Quijote se instituye de nuevo en oyente, dando muestras de tener un gran deseo por escuchar *el cuento deste buen hombre*; explícitamente hace extensiva su pasión narrativa a todo el sistema de receptores, que se disponen a escuchar el relato oral de la historia de Leandro: *–Yo por mi parte, os oiré, hermano, de muy buena gana, y así lo harán todos estos señores, por lo mucho que tienen de discretos y de ser amigos de curiosas novedades... –insistiendo en los efectos pragmáticos sensoriales, informativos o estéticos que provoca el relato en el auditorio– ...que suspendan, alegren y entretengan los sentidos como, sin duda, pienso que lo ha de hacer vuestro cuento. Comenzad, pues, amigo, que todos escucharemos* (DQ I, 50: 589).

Buena parte de los personajes de la novela están movidos por una pasión irrefrenable de contar historias, continuamente realizan el acto de narrarlas oralmente, ante otros personajes que se instituyen en oyentes, movidos a su vez por una pasión auditiva de escuchar historias²⁶. Una larga cadena de recitadores, de enunciadores innumerables de relatos, se dan cita en el seno de la novela de Cervantes para integrar inmejorablemente en la escritura impresa las prácticas milenarias de la oralidad.

No dejaremos de poner de relieve un fenómeno interesante que se produce en el Quijote de 1615, en el cual buen número de personajes han leído la novela de 1605: son lectores de un objeto concreto, un libro impreso con las aventuras de don Quijote²⁷.

²⁶ Como cualquier fenómeno que se estudie en el *Quijote*, también el de la oralidad es inabarcable. Aquí nos hemos limitado al aspecto de la narración oral de historias ante personajes-oyentes; en un interesante trabajo, Martínez García se refiere ampliamente a don Quijote como oyente de poesía y otras manifestaciones de lo oral como los discursos, los refranes o los diálogos entre los dos protagonistas. Martínez García, F., "Oralidad y lectura en el Quijote", *Estudios Humanísticos. Filología*, Universidad de León, 15, pp. 112-113.

²⁷ Paz Gago, *ibid.*, 1995, pp. 71-72, 128-129.

La primera novela moderna muestra y demuestra el medio comunicativo característico de la modernidad y de su literatura, al integrar en la ficción el soporte por excelencia de la escritura moderna, el libro impreso. Estamos entrando en la Galaxia Gutenberg.

En este sorprendente gesto metaliterario tan característico de Cervantes, los personajes de la Segunda Parte se convierten en lectores del primer volumen, un objeto a la vez real, pues fue impreso efectiva e históricamente en 1604, y ficcional, pues aparece en el mundo realista de la novela cuyos habitantes hacen referencia a él y a su materialidad como libro impreso en circulación.

La alusión al propio libro y a la imprenta en el *Quijote* supone una reflexión sobre el fenómeno de la escritura impresa que va a imponerse progresivamente en la cultura moderna y que llama poderosamente la atención en el primer cuarto del siglo XVII²⁸: un personaje letrado, el bachiller Sansón Carrasco, se refiere a la historia de don Quijote *que anda ya impresa en libros* (DQ II, 2: 57); un representante de la nobleza culta, la duquesa, también habla del caballero *de quien anda impresa una historia* (DQ II, 30: 270) y el pastor fingido hace referencia *a una historia que de sus hazañas anda impresa y yo he leído* (DQ II, 58: 478). Como puede apreciarse, casi siempre se trata de esas minorías cultas y letradas a las que se refería Chevalier.

Además, hay referencias explícitas en el relato a la impresión material del libro como objeto comercial, con datos más o menos precisos sobre la tirada y ciudades en que se editó. El Bachiller Carrasco, en efecto, nos informa al principio de la Segunda Parte de que *el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aún hay fama de que se está imprimiendo en Amberes...* (DQ II, 3: 59-60).

La imprenta constituía una revolución tecnológica y creativa que sorprende en la época porque la oralidad continuaba siendo el soporte esencial de la literatura. Se inaugura así este nuevo soporte, la escritura impresa sobre pergamino o papel, que marca la transmisión y la conservación de los textos narrativos en los cuatro siglos siguientes.

Si los personajes del *Quijote* se sienten atraídos y seducidos por su función de receptores oyentes, Sabry habla de esa fascinación que nosotros, lectores reales, sentimos al contemplarlos ejercitar esa actividad gustosa y placentera, no sólo de escuchar relatos leídos en voz alta, sino también de leerlos en solitario. La representación de la lectura en la diégesis nos lleva a vernos reflejados en esa actividad placentera que es la lectura silenciosa, tal como la hacemos nosotros hoy en día²⁹.

Como inicio de una nueva clase genérica, la novela, el relato de Cervantes continúa coexistiendo con formas o modalidades precedentes, como señala Senabre, participa *del mismo tipo de transmisión y recepción oral*³⁰ que aquéllas. Por eso es más sorpren-

²⁸ Jaksic ha expuesto con acierto cómo Cervantes ilustra en *El Quijote* el impacto social y cultural de la imprenta en la España de los siglos XVI y XVII; al igual que los molinos de viento, la imprenta constituye uno de los avances tecnológicos que irrumpe en la España de la época como manifestación inequívoca de la modernidad. Jaksic, I, "Don Quixote's Encounter with Technology", *Cervantes*, 14/1, 1994, pp. 86 y ss.

²⁹ Sabry, R. «Les lectures des héros du roman», *Poétique*, 94, 1993, pp. 185-204, p. 185.

³⁰ Senabre, R., *Ibid.*, 1987, p. 104.

dente todavía en el *Quijote* esa reflexión sobre el libro, hecha desde el propio libro, como soporte material que utilizarán cada vez en mayor medida esos nuevos receptores, los lectores, del género que inaugura, y es éste uno de los síntomas innegables de su modernidad.

2. Escritura y visualidad: del texto escrito al texto fílmico

El aspecto visual está presente en un texto en todo adelantado a su tiempo y ello se revelará no sólo en el contexto de ilustradores, grafistas y pintores que traducen plásticamente los personajes o los pasajes más célebres de la novela, sino también en los festejos, mascaradas y fastos a través de los cuales, al igual que ocurre con innumerables novelas de caballerías³¹, el pueblo los interpreta en imágenes festivas y carnavalescas desde muy temprana fecha. El público constituido por los oyentes más populares o los lectores cultos se amplía así a las masas de participantes en esos festejos o a los espectadores de las no pocas transposiciones, escénicas primero y cinematográficas después, que de la novela se hicieron.

En el siglo del cine, en efecto, numerosas versiones fílmicas explotan eficazmente la dimensión espectacular del *Quijote* y en este sentido habla Moner del extraordinario poder de sugestión de un texto *générateur d'images á profusion*³².

2.1. La visualidad inscrita en la novela

La configuración argumental y el mecanismo ficcional del *Quijote* se basa precisamente en un problema de percepción visual e imaginativa que afecta al protagonista: ante determinados estímulos visuales, don Quijote sufre una anomalía referencial y comportamental en virtud de la cual interpreta lo que ve haciendo referencia al universo ficcional maravilloso característico de sus lecturas preferidas, las novelas de caballerías, y no al mundo realista en el que vive y existe³³.

Uno de los ejemplos más relevantes es el de las sucesivas ventas a las que llega el hidalgo en su periplo. En el capítulo 2 de la Primera Parte, cuando llega al primero de esos mesones del universo realista, don Quijote percibe un castillo del universo ficcional caballeresco; el narrador da cuenta de ese cambio de sistema referencial operado por el protagonista, como consecuencia de una percepción visual e imaginativa peculiar: *y como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba, le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era castillo* (DQ I, 2: 82).

³¹ Chevalier, M. *Ibid.*, 1976, pp. 80 y ss.

³² Moner describe minuciosamente las *qualités plastiques* y *los effets de visualisation* presentes en una novela que no duda en definir como *livre d'images* (*Ibid.*, 1989: 115 y ss. esp. 121).

³³ Paz Gago, *Ibid.*, 1995, pp. 188 y ss. cfr. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986, en 1988, pp. 83-84.

La estructuración narrativa de la novela se basa en el *ensarte* o serie abierta de episodios, las aventuras protagonizadas por el nuevo caballero andante³⁴, cuya función desencadenante es siempre el estímulo perceptivo: ante la visión de determinados hechos o seres del mundo básico de la novela que favorecen su inclinación caballeresca, don Quijote sustituye el sistema referencial realista por el de los libros maravillosos cuyo modelo genérico es el *Amadís*. Este fenómeno, iniciador del desarrollo narrativo de las diferentes aventuras, siempre encuentra su expresión en diferentes lexemas verbales de percepción visual, física o psíquica, como *ver*, *descubrir*, *mirar*, *imaginar*, *parecer*, *figurar*,... para referirse a la visualización alternativa del narrador extradiegético, de Sancho o de otros personajes, y la de don Quijote, que lleva a cabo la transformación imaginativa de los seres u objetos percibidos.

En esa clave visual se desarrolla la más celebre aventura de don Quijote, la de los molinos de viento: la secuencia narrativa se abre con una información objetiva del narrador sobre la percepción correcta –*En esto descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo*– pero don Quijote cree descubrir *treinta, o pocos más, desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla*, reviviendo en su imaginación las luchas entre caballeros andantes y gigantes que se repetían en sus lecturas favoritas. El narrador cede la palabra a Sancho para rectificar la curiosa e interesada visualización de su amo –*Mire vuestra Merced que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento*– pero don Quijote se aferra a su anómala visión: *ellos son gigantes* (DQ. I, 8: 127 y ss.).

Otro ejemplo muy gráfico de la dimensión visualizante de la novela cervantina es el episodio de la bacía de barbero que don Quijote percibe como Yelmo de Mambrino. La instancia narrativa extradiegética nos informa con toda objetividad de cómo el protagonista descubre *un hombre a caballo, que traía en la cabeza una cosa que relumbra como si fuera de oro* (DQ I, 21: 252 y ss.). El sujeto de la visión aporta la suya propia: *si no me engaño, hacia nosotros viene uno que trae en su cabeza puesto el yelmo de Mambrino*. Ante el escepticismo de Sancho, el caballero andante pide una confirmación de su percepción –*¿no ves aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?*– pero el sencillo escudero se reafirma en su recepción realista, dando una completa descripción de todo lo que entra en su campo de visión –*Lo que yo veo y columbro no es sino un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra*.

A partir del estímulo visual, el brillo del latón, el hidalgo imagina haber descubierto el yelmo que Reinaldos arrebató al Rey moro Mambrino, objeto maravilloso importado por don Quijote del universo ficcional maravilloso al universo realista en el que lo

³⁴ La técnica narrativa propia de los libros de caballerías es, efectivamente, la sucesión de aventuras (Zumthor, P. "De Perceval à don Quichotte. L'espace du chevalier érrant", *Poétique*, 87, 1991, pp. 262-263). Concebimos la aventura como noción a la vez temática y narratológica, *la unidad mínima del relato caballeresco* para Curto (Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI, Madrid, Fundación Juan March –mecanografiado– 1976, p. 12).

que se ve y existe es una bacía de barbero. Como siempre, el narrador se ocupa de restituir el mecanismo ficcional normal en la novela aclarando con toda precisión la visualización objetiva del conjunto: *Es, pues, el caso que el yelmo, y el caballo y el caballero que don Quijote veía era...*, relatando cómo el barbero se había puesto sobre la cabeza una bacía de azófar con la prudente intención de proteger de la lluvia su sombrero nuevo.

2.2. Transposiciones visuales: del Teatro al Cine

Es la representación, teatral o parateatral, la principal forma de transposición visual de una historia ficcional hasta la aparición del cinematógrafo, a finales del siglo pasado. Frente al término más extendido de *adaptación*, es más adecuado y preciso el de transposición, propuesto precisamente por Genette para designar los cambios de modo representativo en una obra de ficción: del modo narrativo al dramático (dramatización) o a la inversa (narrativización)³⁵.

La imagen tiene una funcionalidad especialmente relevante en aquellos pasajes de la novela cervantina en los que se integra argumentalmente la dimensión espectacular propia de la representación teatral, festiva o carnavalesca. Además del complejo sistema de códigos escénicos y pláticos, visuales y auditivos, narrativos y orales, que el narrador despliega en el pasaje del Retablo de Maese Pedro, todas aquellas secuencias que suponen la representación fingida del mundo maravilloso de las caballerías para engañar visualmente a don Quijote —la de la Princesa Micomicona y las secuencias que se desarrollan en el Palacio de los Duques particularmente— contienen una explotación pertinente e intencional de la visualidad, mediante recursos tanto léxicos como argumentales.

Todo el complejo sistema de receptores que aparece en la Segunda Parte es citado, con referencias muy precisas a su posición y situación espacial, cuando el narrador se dispone a describir la puesta en escena del Retablo de Maese Pedro, de modo que los personajes presentes en la venta se convierten esta vez en espectadores. El narrador se refiere a la circunstancia precisa de la recepción y apela explícitamente a los lectores, oyentes y espectadores empíricos en esa clave visual: *Puestos, pues, todos cuantos había en la venta, y algunos en pie, frontero del retablo, y acomodados Don Quijote, Sancho, el paje y el primo en los mejores lugares, el trujamán comenzó a decir lo que oír y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente* (DQ II, 25: 239).

El intérprete que declama la historia representada en el retablo, el trujamán, es un narrador-recitador —*un conteur professionnel*, para Moner— que usa todos los recursos característicos de la narración oral, desde las fuentes folclóricas —*Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes...*

³⁵ Cfr. Paz Gago, *Ibid* 1995, pp. 272 y ss.

(DQ II, 26: 240)– hasta los comentarios metanarrativos muy propios del recitador –*las cuales no digo yo ahora porque de la prolijidad se suele engendrar el fastidio; basta ver cómo...* (DQ II, 26: 243)–; el proceso comunicativo instaurado por este relato adquiere aquí un relieve polifónico, superponiéndose a los códigos sonoros de la voz y los efectos especiales –*se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas, y dispararse mucha artillería...* (DQ II, 26: 240)– el espectáculo protagonizado por los títeres ante los personajes de la diégesis.

Los valores visuales del pasaje son evidentes y sus trazas se inscriben perfectamente en el relato de modo que oralidad, escritura y visualidad se entrecruzan y se confunden admirablemente en este capítulo 26, estructurado mediante constantes expresiones que apelan a la visión, incitaciones a la mirada³⁶, orientaciones del punto de vista a través de adverbios o demostrativos con fuerte valor delfínico e invitaciones continuas a observar lo que es, en definitiva, un espectáculo ofrecido a los ojos atentos del auditorio: *Pendientes estaban todos los que el retablo miraban, de la boca del declarador de sus maravillas* (DQ II, 26: 239-240); y *vean vuestas mercedes allí como está...* (DQ II, 26: 240); *Miren vuestras mercedes también como... Miren también un nuevo caso que ahora sucede, quizá no visto jamás* (241) *Y veis aquí donde salen...* (242). Si estas expresiones eran frecuentes en la técnica de los profesionales de la literatura oral, para buscar la complicidad del auditorio, no carecen de significación visual en sí, y de hecho los recitadores solían ayudarse de soportes visuales como viñetas, ilustraciones e imágenes diversas³⁷.

Este relato transcrito en la doble clave de la narración-declamación y de la representación con marionetas ya había dado lugar a la célebre versión musical de Falla, la cual dio origen a una versión escénica que significaría los inicios de la carrera cinematográfica del más universal de nuestros cineastas, Luis Buñuel. Desgraciadamente, el director aragonés no realizó una versión fílmica de un texto esencialmente visual, pero dirigió una curiosa representación teatral, anécdota vital de gran trascendencia para su historia personal y para la historia del cine³⁸: recién llegado a París, en 1925, el pianista Ricardo Vines le propone, por azar, dirigir la parte escénica del *Retablo de Maese Pedro* de Falla. Aunque Buñuel no tenía ninguna experiencia teatral, se decide a improvisar un interesante experimento plástico-escénico que significará su debut como *metteur en scène* (1975: 45). Actores con máscaras y títeres siguiendo la música con pantomima logran un éxito poco corriente para una improvisación que hará nacer en el joven aragonés la vocación cinematográfica. En efecto, a partir de esta versión escénico-musical del célebre pasaje cervantino, Buñuel descubre el cine como medio de expresión artística que utilizará desde entonces.

Desde muy pronto existen relatos cinematográficos basados en la novela cervantina, de la que se realizan transposiciones fílmicas en los primeros años del siglo. Con su precariedad y limitaciones representativas propias, el cine primitivo trató de traducir

³⁶ Moner *Ibid.*, 1989, pp. 101-104 y 118.

³⁷ Moner *Ibid.*, 1989, pp. 118 y ss.

³⁸ Francisco Aranda, *J. Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975.

en imágenes la historia de don Quijote, corroborando esa sorprendente fusión de oralidad, visualidad y escritura que se produce en el texto fundador de la modernidad literaria.

Si oralidad y escritura coexisten en un texto fronterizo entre las modalidades medievales y el soporte impreso que empieza a generalizarse, lo cierto es que la aparición de la imagen dotada de movimiento supondrá una seria concurrencia para el libro impreso en la contemporaneidad³⁹, especialmente a partir del momento en que empiezan a descubrirse sus posibilidades narrativas, es decir, la especial adecuación y la utilidad del texto fílmico para contar historias ficcionales⁴⁰.

Aunque las primeras transposiciones fílmicas de obras literarias fueron bastante deficientes, como corresponde a un estadio arcaico en el que prima lo teatral sobre lo propiamente fílmico, lo cierto es que el cine significa tanto una potenciación definitiva de los elementos visuales como una recuperación de la dimensión oral. Es especialmente interesante el fenómeno producido en el cine mudo, en el que la escritura sigue muy presente en las didascalias o carteles que dan título a cada cuadro, sintetizan la historia o reproducen las palabras de los personajes. Además, en esos primeros años, las proyecciones eran acompañadas de un explicador que en voz alta, como los antiguos recitadores, sintetizaba y comentaba lo que ocurría en la pantalla.

Podemos considerar como primera película —el primer texto fílmico de ficción de una cierta duración— de la historia del cine precisamente una versión del *Quijote*, producida entre 1902 y 1903 por Charles Pathé y el hombre que, al frente de la Casa Pathé, convertiría el cine en un espectáculo popular de considerable difusión⁴¹, Ferdinand Zecca. En efecto, el *Don Quichotte* dirigido por Lucien Nonguet, asistente de Zecca para las grandes puestas en escena, puede considerarse como el primer filme de ficción extenso de la historia, *le premier grand filme* para Rapp y Lamy⁴².

En esos primeros años del cine mudo, los pioneros de la nueva forma de expresión adoptan el *Quijote* como fuente obligada, como relato escrito de inspiración para sus producciones fílmicas. De 1908 es la primera y única versión del *Quijote* que produjo el cine mudo español: *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, obra de Narcís

³⁹ El tomo I de la monumental *Histoire de l'édition française* dirigida por H. J. Martín, R. Chartier y J. P. Vivet, lleva por título *Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVII^e siècles* (Paris, Promodis, 1982). Es significativo el título del volumen IV, que abarca la época contemporánea: *Le livre concurrence* (Paris, Promodis, 1986). En el artículo que dedica a esa concurrencia, Cathérine Bertho afirma que *Tout au long du XIX^e et du XX^e siècle l'édition a été confrontée à une concurrence multiforme. La presse première, lui a disputé le temps des lecteurs; après 1895 et la naissance du cinéma, la radio, puis la télévision lui apportent un défi autrement redoutable: celui de l'image et du son* (1896, p.23).

⁴⁰ En el contexto de la Semiótica y la Pragmática del cine, la mejor fundamentación teórica del concepto de texto aplicado al filme se encuentra en Casetti, F. «Le texte du filme», *Théories du filme*, Aumont, L. y Leitrat, J. L. eds., Paris, Albatros, 1980 y *Dentro lo sguardo*, Milano, Bompiani, 1986.

⁴¹ En el sentido propio y francés del término popular; en efecto, tal como demuestra ampliamente Noël Burch, el cine en Francia fue un espectáculo populista, dirigido al pueblo bajo (*El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 2ª ed. 1991).

⁴² Rapp, B. y Lamy, J. Cl. *Dictionnaire des filmes*, Paris, Larousse, 1990, p. 232. Esta película aparece citada en el Catalogue Pathé de Henri Bousquet (Paris, H. Bousquet ed., 1996), precedida del número 722, con el título *Aventures de Don Quichotte* y una breve descripción.

Cuyás, asociado con Andrés Cabot en la Productora Iris Filme, que llegará a los 250 metros. El propio Méliès, la persona que convierte en arte y en espectáculo aquella sorprendente invención técnica de sus compatriotas los Lumière⁴³, realiza en 1909 *Les aventures de Don Quichotte*⁴⁴ y ese mismo año Emile Cohl ensaya una primera versión en dibujos animados.

Camille de Morlhon, otro de los colaboradores de Zecca considerado como uno de los primeros guionistas de la historia, se separa de la casa Pathé para abordar empresas cinematográficas de mayor alcance y audacia, como un nuevo *Don Quichotte* filmado en 1913 y protagonizado por uno de los actores más celebrados de la época, Claude Garry. Al actor, que había sido protagonista de películas tan importantes como *Notre Dame de Paris* (1911) o *Le Courier de Lyon* (1911), se le ofreció por encarnar el personaje de Alonso Quijano la suma más alta de las pagadas hasta entonces a un actor, 350 de los antiguos FF⁴⁵.

En 1915, las transposiciones fílmicas del *Quijote* se internacionalizan, saliendo de las fronteras francesas: Edward Dillon rueda en los Estados Unidos su *Don Quixote*, con Wolf Hopper y George Walsh, para el Triangle Fine Arts de Griffith, mientras que en Italia Amleto Palermi termina *Il sogno di Don Chisciotte*. Los años 20 verán aparecer adaptaciones inglesas, la de Maurice Elvey de 1923, o la versión cómica y disparatada del danés Lau Lauritzen, de 1926.

Ya nos hemos referido a la dimensión visual del pasaje de la princesa Micomicona, pues se trata de una representación espectacular ideada por sus convecinos para engañar a don Quijote y hacerle regresar definitivamente a su aldea. Una vez expuesto el plan, Dorotea se ofrece a llevarlo a cabo, *pidiendo que la dejaran el cargo de saber representar todo aquello que fuese menester*, (DQ I, 29: 362). Para un engaño esencialmente visual, no se descuida ningún aspecto de la representación, desde los actores más apropiados hasta el vestuario y la actuación: *A lo cual dijo Dorotea que ella haría la doncella menesterosa mejor que el barbero, y más, que tenía allí vestidos con qué hacerlo al natural... porque ella había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros* (DQ I, 29: 362).

La eficacia de los preparativos y del aspecto e interpretación de Dorotea es total, sobre todo ante los ojos de Sancho, tal como apunta un convencido narrador: *Pero el que más se admiró fue Sancho Panza, por parecerle —como era así verdad— que en todos los días de su vida no había visto tan hermosa criatura* (DQ I, 29: 362:).

⁴³ Véase a este propósito la amplia bibliografía de M. Malthete-Méliès, en especial *Méliès l'enchanteur*, Paris, Hachette, 1973 y el colectivo *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984.

⁴⁴ Abel apunta la existencia de una adaptación anterior, la de Jacques Lorrain presentada en el Teatro Víctor Hugo de París, de acuerdo con la noticia recogida en «New Pieces in Paris», *The Era Almanack*, London, 1904, p. 73. De todos modos, no queda claro si se trata de una versión teatral o cinematográfica. Abel, R. *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1994.

⁴⁵ Jeanne, R. y Ford, Ch. *Histoire Encyclopédique du Cinéma, 1895-1929*, Paris, Laffont, 1947, p. 65. Jeanne, R. *Cinéma 1900*, Paris, Flammarion, 1965.

Este pasaje pudo haberse convertido en la gran superproducción del cine mudo español, si se hubiese llevado a cabo el ambicioso proyecto ideado por Ricardo Marín en 1928, con guión de Florentino Hernández Girbal, bajo el título de *Dorotea o la princesa Micomicona* (1928)⁴⁶.

Todos los aspectos técnicos estaban pensados hasta el detalle: se pensaba emplear 50.000 metros de negativo de tipo pancromático, además de 300 metros en color; en la filmación intervendrían dos cameramans extranjeros, haciendo dos negativos a la vez y auxiliados por operadores españoles, de forma que pudiesen utilizarse 6 u 8 cámaras a la vez; la película debería tener 5.000 metros, divididos en 4 capítulos y 16 partes. Marín y Hernández Girbal elaboraron en tres meses un guión en 40 tomos encuadernados. Toda la película se conserva planificada y escenificada plásticamente en los 20 tomos que conforman un completísimo *story board* o guión dibujado con 4200 dibujos numerados con los planos de la película resueltos: encuadres de cara, desplazamientos, tornas en gulo, composición de grupos, movimiento de figuras, luces, efectos,... Otros 14 tomos de 300 páginas contienen el guión técnico con dobles impresiones, trucajes, juegos de cámara...

Los 6 tomos restantes corresponden al índice de interiores y exteriores, documentación histórica y costumbres de la época, los bocetos de indumentaria, atrezzo y decorados. Los exteriores iban a rodarse en La Mancha, Sierra Morena, Andalucía (Úbeda, Baeza, Écija, Ronda, Granada, Córdoba y Sevilla), Castilla (Salamanca, Valladolid, Palencia, Tordesillas y Ávila) y Extremadura (Mérida, Cáceres, Guadalupe y Trujillo), mientras que estaba previsto rodar los interiores en grandes estudios extranjeros con 25 decorados representando con todo lujo de detalles una calle de la época, jardines, salones, casas,....

Entre las secuencias más audaces se encontraba un fantástico carnaval nocturno en el Guadalquivir o una cacería de jabalíes con más de 50 jinetes; la reconstrucción de una feria de la época en Baeza y una fiesta de licenciatura en Salamanca, con toda la pompa y el esplendor de los festejos de nuestros siglos áureos.

Se había pensado en un reparto con los mejores actores de la época: las hermanas Elisa y Aurora Ruiz Romero, como Dorotea y Lucinda respectivamente junto a Juan de Orduna, Manuel San Germán, Carranque de los Ríos y Mary Marín. Con una exquisita preocupación de fidelidad a los gustos de la época, director y guionista prepararon figurines y diseños del vestuario⁴⁷.

Desde Georg Wilhelm Pabst (1933) hasta Orson Welles (1957-1985), desde Rafael Gil (1947) hasta Manuel Gutiérrez Aragón (1992), pasando por la valiosa versión soviética de Grigori Kozintsev (1957) o la menos valorada comedia musical de Arthur Hiller, *Man of la Mancha* (1971), el texto fundador de la modernidad literaria ha entablado una relación intertextual especialmente fecunda con el Séptimo Arte.

⁴⁶ González López, P. y Cánovas Belchi, J. T. *Catálogo del cine español. 1921-1930*, vol. F2. Películas de ficción, Madrid, Filmoteca Española, 1993, p. 95.

⁴⁷ Datos recogidos del artículo aparecido en la revista barcelonesa *Arte y Cinematografía*, 331-332, 1928, pp. 27-31.

Seguida por la de U. B. Iwerks en 1934, la primera adaptación al cine sonoro y al género musical es el *Don Quichotte/Don Quixote* de Pabst, transposición muy libre con guión de Paul Morand que consigue plasmar visualmente el planteamiento argumental y narrativo del texto cervantino. La extensión de esta comunicación no nos permite un análisis pormenorizado de las principales transposiciones fílmicas del Quijote que iremos ofreciendo en futuros trabajos, algunos ya en vías de publicación.

LAS RELACIONES DE SUCESOS MANUSCRITAS EN LA BIBLIOTECA GERAL DE COÍMBRA

Nieves Pena Sueiro
Universidade da Coruña

Deseo agradecer a los organizadores de este Congreso la oportunidad que se me brinda de exponer aquí el fruto de mis investigaciones.

Agradezco a la Universidade da Coruña la beca que me permitió viajar a Coímbra y poder conocer los fondos de su Biblioteca Geral.

También quiero agradecer al personal de la Biblioteca Universitaria Geral de Coímbra, y muy especialmente a su director, Don Aníbal Pinto de Castro, la particular colaboración y ayuda que en todo momento nos han prestado sin la que este trabajo no hubiera sido posible.

La colección de manuscritos de la Biblioteca Universitaria Geral de Coímbra comprende un conjunto importante de documentos: 3.160, numerados y catalogados en forma de ficha y en forma de libro¹. Se trata de una colección muy variada e interesante ya que contiene un número importante de volúmenes facticios entre los que podemos encontrar muchas *Relaciones de sucesos*. Las *Relaciones* han representado un papel trascendental en la cultura y en la Literatura del Siglo de Oro, y actualmente son fundamentales para el estudio de esa época porque nos ofrecen datos acerca de los temas más diversos. Las *Relaciones manuscritas* han sido hasta el momento poco estudiadas; en general, tienen especial interés por su rareza bibliográfica² y por su valor informativo, más que por su calidad literaria.

¹ *Catálogo de manuscritos da Biblioteca Geral de Coímbra*, Coímbra, Universidad, 1935-1971.

² Como señalan Pedro M. Cátedra y Carlos Vafflo al referirse a los «Pliegos poéticos españoles del siglo XVI de la Biblioteca Universitaria de Barcelona», en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional*, Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986, pp. 73.

Por ello nos propusimos catalogar las *Relaciones de sucesos* existentes en la colección de manuscritos de Coimbra, pues consideramos que sería importante dar cuenta de la subsistencia de estos papeles informativos manuscritos³. Fue necesario revisar todo el catálogo y, posteriormente ver y describir cada una de las *Relaciones* que encontrábamos, tarea no muy sencilla debido al mal estado de conservación de gran parte de estos manuscritos (algunos de difícil identificación y lectura por la mala calidad del papel o/y de la tinta, estropeados por el paso del tiempo), y también porque generalmente se encuentran encuadradas entre papeles varios, lo que da lugar a despistes y a dudas en la clasificación o separación de varios pliegos. Para la catalogación utilizamos un sistema de bases de datos relacionales⁴ que nos permitía agilidad en el proceso y, posteriormente, la consulta relacionada de los datos, pudiendo así obtener conclusiones. Para la realización de catálogo no impusimos más límite que el que la propia colección significaba: se trata de *Relaciones manuscritas*, sin limitación cronológica (en un principio nos habíamos propuesto acotar nuestro campo de trabajo ciñéndonos a los siglos XVI-XVIII, pero no fue necesaria esta restricción ya que todas, excepto dos, se refieren a esa época), ni tampoco acotaciones temáticas o idiomáticas.

Del examen y catalogación exhaustivos de esa colección de manuscritos obtuvimos 250 *Relaciones* y 257 ejemplares de *Relación*. Consideramos que es un número bastante importante, ya que constituyen un 12,2% de la colección de manuscritos (además hay que tener en cuenta que gran parte de ellos son apostillas⁵).

Podemos estimar que el número de *Relaciones* que se conservan es alto. Esto es una prueba de que se han escrito muchas y de que probablemente se hayan producido más, las cuales debido a su débil formato y a su naturaleza efímera no han resistido el paso del tiempo. La existencia de esta cantidad importante de *Relaciones* fuera de nuestras fronteras, referidas a los lugares más diversos, confirma la «moda informativa» europea, que curiosamente coincide con el auge del correo y que más tarde dará lugar al nacimiento de la información periódica (gacetas, avisos, diarios...).

Si analizamos las *Relaciones* catalogadas obtenemos datos muy curiosos y significativos:

Casi todas son *anónimas* (223), y hay pocas firmadas (34) de las cuales algunas son

³ Acerca de las *Relaciones de sucesos* manuscritas, es tajante lo que señala José Simón Díaz: «...el primer error extendido consiste en suponer que toda «Relación de sucesos» aparece impresa. De seguir este criterio, tendríamos que prescindir de las piezas más antiguas...», *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, C.S.I.C., 1976, pp. VIII.

⁴ El sistema informático utilizado es el diseñado para nuestro *Catálogo de Relaciones de sucesos (1500-1750) en las bibliotecas de la provincia de La Coruña*, realizado bajo la dirección de la Prof^a Sagrario López Poza. Este modelo de diseño supone una revolución en el campo de la catalogación, ya que permite almacenar los datos de una obra de manera que no tengamos que volver a repetirlos cada vez que encontramos un ejemplar o una edición diferente de ésta, evitando así la redundancia; además, mediante este sistema podemos relacionar los datos, y realizar consultas de manera sencilla, ágil y flexible.

⁵ Concretamente los códices 1834 a 2528 y 2626 a 2949 contienen apostillas de Teología, Derecho canónico, Filosofía...

de autores famosos como: Lucas de Andrade⁶, Tomás Pinto Brandão⁷, etc. Hay además una *carta-relación* escrita por una mujer: Feliciano de Milán⁸.

Por lo que se refiere al año, no puede establecerse para la mayoría de las *Relaciones* una datación segura, sólo nos podemos valer de las indicaciones que nos da el autor, y éste puede fechar la *Relación* cuando la comienza, cuando la acaba, o simplemente referir la fecha a la que se refiere el suceso, sin que tenga nada que ver con la fecha de escritura de la *Relación*. Por lo tanto, aunque existen 180 *Relaciones* fechadas, y sólo 77 sin año, no podemos certificar las dataciones como absolutamente ciertas. A pesar de ello, si distribuimos por siglos las *Relaciones* con año, nos encontramos con que hay una *Relación* del siglo XV, concretamente de 1476, 15 *Relaciones* del siglo XVI, 74 del siglo XVII, 89 del XVIII y sólo 1 del XIX. Las conclusiones que se pueden sacar de aquí, y que trataremos más adelante, son obvias.

Los títulos de las *Relaciones manuscritas* suelen ser largos, pero no tanto como en las impresas, ya que como generalmente no tienen portada han de acomodarse a un breve espacio introductorio. Se observa un afán por transmitir lo inaudito o extraño del suceso, así como su veracidad. Algunas veces no presentan título o está tan disimulado que se confunde con el texto.

El tamaño de las *Relaciones* es mayoritariamente el folio (166) y 4° (86), aunque hay algunas en 8° (5). Generalmente ocupan pocas hojas, uno o dos pliegos, y suelen estar encuadradas entre *Papeles Varios*, en pasta (113), holandesa (83), aunque también en pergamino (24), o cartoné (11). Existen algunas que tienen la forma de libro (9 de 257 ejemplares de *Relación*).

En cuanto al lugar al que se refieren las *Relaciones*, existe una gran variedad. Algunas no lo apuntan y las restantes se dividen entre Portugal (9), y sus diferentes regiones, Lisboa (38), Coímbra (12), Alentejo (6), Évora (4), Goa (7), etc., pero hay un número importante de *Relaciones* que refieren sucesos ocurridos en los lugares más variados o exóticos⁹, como Madrid (8), España (6), Rio de Janeiro (3), la India (3)...

El idioma de la mayor parte de estos documentos es el portugués (228), aunque hay también algunos en español (22)¹⁰, en italiano (2), francés (1), latín (1), e incluso hay uno políglota (3).

⁶ A este autor hace referencia Anselmo, *Bibliografía de obras impresas en Portugal, s. XVII*, Lisboa, 1926. También Palau, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Anticuaria de Antonio Palau, 1948-1977.

⁷ Podemos encontrar noticias de este autor en la obra de Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana, II*, Coímbra, Atlântida editora, 1966. También Violeta Crespo Figueiredo dedica parte de un artículo a este autor, «Papéis volantes do século XVII, 6. Riso», en *Historia*, 6 (1978), Lisboa, pp. 71-83.

⁸ La *Relación* de esta autora no tiene título, ya que está escrita en forma de carta; sin embargo, en el *Catálogo dos manuscritos...* se le asigna el título siguiente: [*Carta de D. F. Feliciano de Milão, dando novas da corte, sobretudo do que se passava em tôrno de el-rei D. Afonso 6º*], 1 h. No sabemos nada más de esta mujer, ni Agulló y Cobo, ni Palau, ni Simón Díaz, dicen nada acerca de ella.

⁹ Acerca de esto véase el estudio de Violeta Crespo de Figueiredo, «Papéis volantes do século XVIII, 2. O exotismo no tempo de D. Jo o V», en *Historia*, 2, (1978), Lisboa, pp. 66-73.

¹⁰ Hay que tener en cuenta que Portugal formó parte del territorio español durante sesenta años (de 1580 a 1640), por lo que no es de extrañar que existan bastantes documentos en nuestro idioma.

La mayor parte de las *Relaciones* están escritas en prosa (231), si bien hay algunas en verso (15), y otras que combinan ambas formas (11). Sólo hemos encontrado 3 con ilustraciones.

Por lo que se refiere a la tipología¹¹, la mayor parte de las *Relaciones* relatan sucesos histórico-políticos¹² (131), algunos de ellos de marcado carácter satírico¹³, pero también hay un número importante que narran fiestas, bien monárquicas¹⁴ (75) o religiosas¹⁵ (13); otras, las menos, cuentan casos extraordinarios¹⁶, referidos a desgracias personales¹⁷ (11) —como partos monstruosos, violaciones, etc.—, pero también a adversidades naturales¹⁸ (18) —terremotos, inundaciones, incendios—, o a milagros¹⁹ (6); también hay tres *Relaciones* de viajes²⁰.

La temática lleva consigo implicaciones diversas: de tamaño del pliego o libro, sociológicas, editoriales, etc., y a partir de ella podemos extraer informaciones muy interesantes. Ninguno de estos datos es gratuito y conviene sacar a partir de ellos ciertas conclusiones.

Nos encontramos con que la mayor parte de las *Relaciones son anónimas*, con fecha del siglo XVIII, de tema histórico-político, escritas en portugués, en prosa, ocupando pocas hojas, en tamaño folio o 4º, y referidas a lugares diversos, pero preferentemente portugueses o españoles. Lo más curioso es que son *Relaciones manuscritas*,

¹¹ Seguimos la tipología establecida en nuestro *Catálogo de Relaciones de sucesos (1500-1750) en las bibliotecas de la provincia de La Coruña*, tesis de licenciatura defendida en diciembre de 1995, (en prensa).

¹² Sirva como ejemplo la *Noticia da prissam do Principe de Castella Don Carlos Filho del Rey Phelipe 2º*, 4 f, mss 393.

¹³ [Noticia das profecias da camponesa de Valentano, Bernardina Renzi, relativas aos interesses jesuíticos; pormenores da doença e morte do Papa, Clemente XIV; o que se notou na auptosia feita o seu cadáver; suspeitas de envenenamento], 4 h, mss 532, encuadernado en *Papeles Varios*.

¹⁴ Como la *Relacion de las solemnes fiestas, con q la ciudad de Badajoz aclamó al Rey Fernando VI en el dia 6 de Enero de 1747*, 6 h, mss 493. O la *Relação do Falecimento de El Rey D. Joao o 3º*, e do que se fez no seu enterro. Ano 1557, 12 fol, mss 504.

¹⁵ Sirva como ejemplo la *Notícia verdadeyra do Ornato que se vio na caza da Madre Soros D. Paula Maria, Relligioza no Mosteiro de Oldivellas Sñra q qn El Rey D. João o 5º trazou com as mais distintas honras Obrigado de hum amoroso afeto*, mss 537, 4, [1723].

¹⁶ Refiriéndose a este tipo de *Relaciones* en el siglo XVIII, dice Violeta Crespo Figueiredo: «Havia, portanto, que cultivar esta literatura de tanto proveito para um regime absolutista. E, na verdade, D. João V só honrou com privilégio real três tipos de folhetos dos seus gazeteiros descontando pouquíssimas excepções sem continuidade: os bélicos e políticos, os piedosos, e estas relações de casos raros», en «Papéis volantes do século XVIII, 1. O mundo em perigo. Monstros e calamidades», en *Historia, 1* (1978), Lisboa, pp. 61.

¹⁷ Así la *Relaçam da monstruosa Fera que apareceu e se matou na montanha del Pico Cacosta do Reyno de Galiza*, 4 f, mss 617.

¹⁸ Existen muchas de estas *Relaciones* que tratan el tema del terremoto que sufrió Lisboa en 1755. Sirva como ejemplo: *Da grande inundaçãõ das aguas q houve no ano de 1626 em Espanha*, 2 f, mss 581.

¹⁹ *Verdadeira Relaçao do muito grande e portentozo milagre que aconteeço em o sancto cruçifixo do coro da Igreja das freiras do Religiozissimo mosteiro de sancta Monica de goa, em oito de fevereiro de mil & seiscentos e trinta e seis annos. He feita pello Reverendo Padre mestre Frey Diogo de Sancta Ana...* 9 fol, mss 509.

²⁰ Entre ellas la *Relaçam da viagem que fez o Excelentissimo Bº de S. Paulo até o Rio de Janeiro na nau de guerra Srº Nazaret partindo desta cide. de Lisboa em 9 de Mayo de 1746*, 10 h, mss 165.

escritas en un tiempo en que la imprenta alcanzaba gran auge; entonces ¿porqué no se imprimieron estas *Relaciones*? Está claro que se trata, generalmente, de una *literatura marginal*²¹, escrita para y, a veces, por el pueblo. Pero ello no justifica que no se hayan impreso; de hecho tenemos noticia de más *Relaciones* impresas que manuscritas. Además, Coímbra fue el segundo centro impresorio de Portugal²². Entonces cabe preguntarnos por qué conservamos en Coímbra tantas *Relaciones* manuscritas. ¿Se trata de obras clandestinas, no aptas para la publicación²³ debido a su tema, ya que algunas contienen relatos de protesta sutil ante la situación de unos países que declinan, y de unos gobiernos corruptos? ¿O simplemente son originales, o quizás tan sólo borradores de *Relaciones* destinadas a la impresión, a la que sólo algunas llegaron?

Afirmar que todas estas *Relaciones* son papeles clandestinos sería demasiado atrevido, pues muchas de ellas son muestras claras del dirigismo político o religioso (sobre todo las que relatan fiestas monárquicas o religiosas, o casos milagrosos) por lo que no habría ningún problema que impidiese su impresión. No cabe duda, sin embargo, de que existe un número elevado de *Relaciones* que contienen una velada pero importante carga satírica, sobre todo las escritas en el siglo XVIII²⁴; esto supondría en algunos casos la imposibilidad de imprimir estos papeles, pero no siempre, ya que no era difícil imprimir furtivamente, bastaba con omitir el pie de imprenta o simplemente de poner en la portada el nombre de cualquier impresor u oficina extranjera.

Pero no debemos pensar que, por ser las *Relaciones* un género popular se trate siempre de papeles con información subversiva («papeles prohibidos»), pues también caben otras posibilidades. Puede darse el caso de que estas *Relaciones manuscritas* sean originales o borradores de *Relaciones impresas*, de las cuales algunas no se han imprimido, y otras sí, pero no todas se conservan. Prueba de ello es que hemos encontrado en catálogos noticias de que se conservan en algunas bibliotecas ejemplares impresos de algunas de las *Relaciones* manuscritas de Coímbra²⁵, e incluso en el *Catálogo de manuscritos* de la propia biblioteca coimbricense se comenta de alguna que es original o copia de una impresa.

Nos encontramos con un doble planteamiento, no opuesto: las *Relaciones* manuscritas de Coímbra o bien son originales o copias de un texto impreso, o son manuscritos

²¹ Acerca de este tema véase el trabajo de M^a Cruz García de Enterría, *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983.

²² En 1530 se imprimió por primera vez en Coímbra, y fue precisamente el índice del *Especo de conciencia*, obra impresa en Toledo en 1522.

²³ Hay que tener en cuenta que la censura había entrado en vigor en Portugal en el siglo XVI.

²⁴ «Toda esta atitude colaborante, ou pelo menos passiva, perante as letras oficiais e as decisoes politicas cabe apenas dentro da face mais calma e organizada da produção papelística. Mas há uma outra face, desenfreada e irregular. Diz respeito, toda ela, a um mesmo fil o temático, humorismo e sátira, muito explorado entre os anos de 1740 e 1760», Victoria Crespo Figueiredo, «Papéis volantes do séc. XVIII. Público, política e censura», en *Historia*, 7, (1978), Lisboa, pp. 71-78.

²⁵ Entre ellas las de autores como Tomas Pinto Brand o, (mss 38 y mss 39) del que conservamos varias *Relaciones* impresas en Lisboa en la Biblioteca Geral de Coimbra, y de las cuales la investigadora Violeta Crespo Figueiredo (*op. cit.*) nos cuenta el enorme éxito que alcanzaron, o las de Lucas de Andrade, (mss. 134) de las que Palau da noticia de haberse imprimido en Lisboa, por Antonio Álvarez, 1653, 4^o, 14 h.

que nunca se han imprimido, o si lo han hecho ha sido de forma clandestina, por tener un contenido de sátira política y moral y de ataque a ciertos sectores pudientes. Creemos que ambos planteamientos son paralelos y no excluyentes, y que la existencia de estos manuscritos responde a las dos razones aquí expuestas.

En resumen, hay que decir que en la Biblioteca Geral de Coímbra existe una importante colección de *Relaciones manuscritas*, cuyo estudio merece ser elaborado más extensamente, y del cual se pueden extraer las siguientes conclusiones:

Las *Relaciones* eran un «género» muy consumido en la época, prueba de ello es el gran número que nos queda de ellas.

Las *Relaciones manuscritas* presentan las mismas características que las impresas, aunque difieren un poco en la temática y en el formato: las manuscritas suelen tratar más los temas de forma subversiva o satírica, y además, hay más en forma de pliego, y muy pocas en forma de libro.

Muchas de estas *Relaciones manuscritas* son copia u original de obras impresas, aunque existen bastantes de las que no tenemos noticia de su impresión. Otras son escritos subversivos, que por sus características temáticas no podían imprimirse o lo hicieron de forma clandestina.

Concluimos, por lo tanto, afirmando, a la vista de los resultados, que las *Relaciones de sucesos* tuvieron gran auge en el Siglo de Oro, y su difusión, manuscrita o impresa, leída o escuchada, fue muy amplia. Estas conclusiones no son más que las extraídas de un sólo catálogo en una sola biblioteca, por ello, y para sostenerlas o desecharlas serían fundamentales datos acerca de *Relaciones manuscritas* en otras bibliotecas. Es necesario fomentar su catalogación y estudio, sobre todo vistas las múltiples informaciones que nos aportan sobre el ámbito sociocultural de la época que a los que aquí estamos nos ocupa.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Relaciones de sucesos, I. Años 1477-1619*, Madrid, C.S.I.C., 1966.
- , *Relaciones de sucesos (1620-1626)*, en *Homenaje a Don Agustín Millares Carló*, Gran Canaria, Universidad, 1975, I, pp. 349-380.
- ANSELMO, A. J., *Bibliografía de obras impresas en Portugal: S. XVI*, Lisboa, 1926.
- BARBOSA MACHADO, Diogo, *Biblioteca Lusitana II*, Lisboa, Atlântida editora, 1966.
- Catálogo dos manuscritos da Biblioteca Geral de Coímbra*, Coímbra, 1935-1971.
- CÁTEDRA, Pedro M. / VAÍLLO, Carlos, *Los pliegos poéticos españoles del siglo XVI en la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, en *El libro antiguo español, I*, Madrid-Salamanca, Biblioteca Nacional, 1986, pp. 73-118.
- CRESPO FIGUEIREDO, Violeta, «Papéis volantes do século XVIII. 1. O mundo em perigo (monstros e calamidades)», en *Historia, 1* (1978), Lisboa, pp. 54-65.

- , «Papéis volantes do século XVIII. 2. O exotismo no tempo de D. João V», en *Historia*, 2 (1978), Lisboa, pp. 66-72.
- , «Papéis volantes do século XVIII. 6. Riso», en *Historia*, 6 (1978), pp. 71-83.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz, *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983.
- PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispano americano*, Barcelona, Librería anticuaria de Antonio Palau, 1948-77.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1596-1650)*, Madrid, C.S.I.C., 1976.

INTERPOLACIONES Y GÉNEROS LITERARIOS EN *EL QUIJOTE*

Aniano Peña
Mary Washington College

«...la mayor locura... dejarse morir» (*Quijote*, II, 74)

Claramente, la primera parte del *Quijote* es un experimento de estructuración de la novela ideal, mediante un debate dialéctico del autor con las formas literarias al uso.

Si abrimos *La Galatea* (1585) –primer intento cervantino como escritor serio–, ya en el prólogo encontramos a su autor consciente de la responsabilidad con que se enfrenta. En primer lugar, hay que salvar el fin aristotélico de toda obra artística, «deleitar aprovechando». Por eso escribe: «para más que para mi gusto sólo le compuso su entendimiento»¹.

Admite con cierto tono humilde de escritor novel, que lo que ofrece al mundo de las letras es simplemente una «égloga», en tiempo que la poesía anda tan desfavorecida y dentro de un género pastoril no totalmente de su gusto. Este género, sí, le ofrece un campo abierto de «más que medianos provechos, como son enriquecer el poeta considerando su propia lengua» (609), pero parece anticipar otros géneros literarios de mayor aspiración que le lleven a «empresas más altas y de mayor importancia» (609).

En otro prólogo de mucha más transcendencia, el puesto en el umbral de su obra cumbre, Cervantes-escritor establece un diálogo profesional con el «desocupado lector»: «Sin juramento me podrás creer», le dice, «que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y discreto que pudiera imagi-

¹ Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Obras Completas, p. 609.

narse» (79). «Hijo del entendimiento» parece oponerse a «hijo de la imaginación», estableciendo así la importancia básica de la verdad en la obra literaria. Y llega a confesar el trabajo que le costó la estructuración de esta historia, no por esterilidad – como la experimentada al hacer la «prefación»–, sino por su afán de huir de las corrientes literarias al uso. Y después de recorrer uno por uno los ingredientes utilizados por esos autores para saciar el gusto de ese «antiguo legislador que llaman vulgo» (80), concluye consciente del nuevo ideal propuesto para su historia: «De todo esto ha de carecer mi libro» (80). Y apoyado en los preceptos clásicos y en el arte de la verdad ejemplar, Cervantes satirizará los libros de caballerías, por boca del canónigo, como disparatados, lascivos y faltos de verosimilitud, un pecado irremisible contra la verdad universal, la moral y el entendimiento.

Refiriéndose a esta conciencia cervantina como escritor, Menéndez Pidal comenta: «es sabido que Cervantes corregía y daba más de una forma a sus producciones» (28). Esto parece salir al paso de los ligeros juicios de algunos críticos que han hablado irresponsablemente de «inconsciencia cervantina», «ingenio lego» (Menéndez Pelayo), «descuidos y genial precipitación», «acierto casual», «burro flautista», en términos fabulescos. Pidal, por lo contrario, insiste en «depuración», que implica una profunda meditación, una íntima convivencia del artista con su creación. Américo Castro habla de «conciencia artística del autor», anticipo del «Cervantes sabía lo que hacía» (97), de Avalle-Arce. El documento firmado con Rodrigo Osorio (1592) confirma esta seguridad del genio en busca de perfección: «Y si habiendo representado cada comedia pareciere que no es una de las mejores que se han representado en España, no seáis obligado de me pagar por la tal comedia cosa alguna»². Más aún Cervantes tenía plena conciencia de que su obra lograría difusión universal debido al gran contenido de valores humanos: «a mí se me trasluce», asegura Carrasco, «que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzca» (II, 3, 46). La había concebido como manantial de continuos y diferenciados usos, según aquel comentario del bachiller: «los niños la manosean, los mozos la leen...» (II, 3, 51). Y en el *Viaje del Parnaso*, insiste: «Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo / al pecho melancólico y mohíno / en cualquiera sazón, en todo tiempo» (OC, 81).

Si bien es en la segunda parte del *Quijote* donde esta toma de conciencia cervantina es más patente, la primera parte, sin embargo, nos ofrece un rico proceso de experimentación mediante el diálogo del autor con los géneros literarios existentes: relatos caballerescos, novelas pastoriles, sentimentales, picaresca, de cautivos. Es un intento de extensión e inclusión, que en la segunda parte se convertirá en un todo de profundidad. «Cervantes crea la gran novela inclusiva», escribe Pedro Salinas, en «*Don Quijote* y la novela» (107). Obra de afluencias, como el río Amazonas es suma de otros ríos. «Novela total» la denomina el amigo Morón-Arroyo, en *Nuevas meditaciones...* (160), calificativo que aclara en páginas posteriores: «En el todo del *Quijote* se aprovechan todos los experimentos anteriores de la novela» (193).

² Ver «Contrato con Rodrigo Osorio,» en Asensio y Toledo, J. M., *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Cervantes*, Sevilla, 1864, p. 27.

La estructura inicial de esta obra cumbre de nuestras letras se percibe como una historia de hidalgo y escudero siguiendo paródicamente el patrón de los libros de caballerías. En esta pretendida biografía «monda y desnuda,» el autor (llámese don Miguel o Cide Hamete) se ve presionado a introducir historias al margen del argumento central, y materiales de géneros preexistentes. La novela (el *Amadís*), relegada a los hechos de sus personajes céntricos, sería una mera yuxtaposición de aventuras dentro de un molde preestablecido, sin interés por sí sola para sostenerse como ficción extensa³. La inclusión, pues, de estos así llamados «episodios», será un experimento narrativo justificable según la relación que guarden con el héroe y la historia principal.

Pero pronto Cervantes se sintió incómodo con este recurso estructural, usado en la primera parte en un afán de complacer al «melancólico lector». De ahí que, una vez salida a la luz la historia de don Quijote y Sancho, la someta a crítica. Tres son los defectos que le achacan lectores, bachilleres y retóricos: (1) El no haber ocultado la enormidad de palos que constantemente recibe el caballero. (2) La omisión de algunos detalles, un tanto embarazosos, referente a Sancho. (3) «Una de las tachas que ponen a la tal historia», dijo el bachiller, «es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote» (II, 3, 50). La prohibición de la *Ars poetica* (14-19) horaciana se erguía amenazante. Estas palabras de Sansón nos sugieren, por otra parte, cómo el autor tenía conciencia de la naturaleza diferente de otras historias no sometidas a crítica precisamente por estar más en consonancia con el protagonista y la acción principal. Una de ellas, ya en los preámbulos del *Quijote*, y que aquí particularmente nos interesa, es la «Historia de Marcela y Grisóstomo», totalmente dominada por la presencia e interés de nuestro caballero.

Este episodio nos ofrece un doble experimento estructural: una historia construida con fragmentos aportados por varios narradores, y la introducción del grupo en el que los protagonistas son meros testigos presenciales o participantes secundarios.

Marcela, dechado de honestidad y hermosura, es —como tantas bellas en la obra cervantina, y me viene a la mente Gelasia, la ninfa cazadora de *La Galatea*— dueña absoluta de sus pasiones⁴. A pesar de su virtuosa circunspección y guardada con celoso

³ En el capítulo 44 de la segunda parte, el pretendido editor nos aclara este proceder: «Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete al escribir este capítulo, no le trujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada, como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo insoportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse» (II, 44, 349).

⁴ Siempre había visto como antecedente y paralelo de este episodio de Marcela y Grisóstomo, la historia de Gelasia y Lenio en *La Galatea*. Y me alegra ahora al comprobar una confirmación en *Nuevas meditaciones...*, de Morón-Arroyo (pp. 161-162).

recato por su tfo el beneficiario, su belleza y riquezas suscitan en mancebos, hidalgos y labradores ricos, un afán terreno, si bien honesto, con rasgos de amor cortés tradicional, aunque en el caso la meta del matrimonio domine el corazón de los pretendientes. Pero esta chica tan maravillosa, para mejor proteger su donceller, y hambrienta de libertad, amanece un día hecha pastora de su propio ganado, harta de ser sobrina de clérigo y hastiada de tanto requiebro empalagoso. Y es entonces cuando todo el campo se torna en una Arcadia artificial de enamorados disfrazados de pastores, que siguen y persiguen los atractivos de hermosura tan extremada. La descripción cervantina es del mejor gusto pastoril:

Aquí suspira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas. Cual hay que pasa todas las horas de la noche sentado al pie de alguna encina o peñasco, y allí, sin plegar los llorosos ojos, embebecido y transportado en sus pensamientos, le halló el sol de la mañana, y cual hay que, sin dar vado ni tregua a sus suspiros, en mitad del ardor de la más enfadosa siesta del verano, tendido sobre la ardiente arena, envía sus quejas al piadoso cielo. Y déste y de aquél, y de aquéllos y de éstos, libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela (I, 12, 179-180).

Uno de estos pastores frustrados, la víctima más reciente y notoria, ha sido Grisóstomo, muerto de desesperación por falta de correspondencia a sus servicios amorosos. En la ceremonia de su entierro, que se va a celebrar con la solemnidad y pompas fúnebres dispuestas en su testamento, se hallan sus últimos versos titulados «Canción desesperada», que Grisóstomo compuso en el término en que le habían puesto sus desventuras.

Nos hallamos ante un envés de novela pastoril con inclusión y deconstrucción de un contenido sentimental expresado paródicamente en forma de una «cuestión de amor». Como Leriano en *La cárcel de amor* (1492), Grisóstomo muere, al parecer, de amores: «Leriano se dexaba morir», dice el texto de Diego de San Pedro. Esto implica que en los últimos días de este desventurado amante, rechazado por Laureola, hija del rey de Gaula, no hubo el menor intento de superar la circunstancia fatal dejándose morir de consunción física contra las quejas y lloros de madre y amigos. Es bien sintomático el recordar aquí el gran temor de Sancho al ver pasar de este mundo al vencido hidalgo convertido ahora en el agónico Alonso Quijano el Bueno: «¡Ay!... No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo, y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía» (II, 74, 575).

Américo Castro coloca este acabamiento de Grisóstomo dentro de esos casos de «muerte post-errorem», consecuencia de la inarmónica incongruencia operada por el amor. En esta misma línea de víctimas fatales están todos esos amantes quienes en su vida amorosa han cometido un fundamental error: Anselmo, en el *Curioso impertinente*: «un necio e impertinente deseo me quitó la vida... pues yo fui el fabricante de mi deshonor» (I, 35, 437); Carrizales, en *El celoso extremeño*: «a ti no te culpo, ¡oh niña mal aconsejada!... Le vino un terrible desmayo...; el dolor le apretó de nuevo, que el seteno día le llevaron a la sepultura» (O.C., 918-919). Casos paralelos encontramos en el *Persiles*: el del portugués Manuel de Sousa Coutiño, el del polaco Ortel Banedre, el

de la sensual Rosamunda —una «Grisóstomo» con sayas— que se abrasa en amores por Antonio, el bárbaro, que no la corresponde: «Ya, ya la muerte me va pisando las faldas, y extiende la mano para alcanzarme la vida... Rosamunda, con los continuos desdenes, vino a enflaquecer, de manera que una noche la hallaron en una cámara del navío sepultada en perpetuo silencio» (O.C., 1570-1571).

El acabamiento de Grisóstomo se venía teniendo por muerte de amores. Pero, en 1941, don Américo publicó un artículo, «Los prólogos al *Quijote*», interpretando la muerte del pastor-estudiante como un caso de suicidio, de muerte *post-errorem*. Castro basa su conclusión en un examen detallado de la «Canción desesperada». Estas son sus palabras:

Del contexto de la prosa del *Quijote* en que se habla de la muerte de Grisóstomo, nadie saca la impresión de que el pastor obstinado se suicidó; esto es, sin embargo, lo que hizo y anuncia que va a hacer en la canción del capítulo 14, en donde dice que tomará una soga, se ahorcará, flotará su cuerpo al viento, no lo enterrarán en sagrado, ir al infierno, porque muere «sin lauro o palma de futuros bienes»... He hecho la experiencia de preguntar muchas veces a quienes han leído el *Quijote* de qué mal murió Grisóstomo, y la respuesta era que «de amores». No habían leído la canción. (300-301)

Los partidarios de la muerte natural frente a suicidio arguyen que la «Canción desesperada» es anterior al *Quijote*. A Valle-Arce desmenuza el tema en *Nuevos deslindes cervantinos* (91-115). Una vez probado el valor «perfectivo» de las variantes de la *Canción* al ser insertada en el capítulo XIV del *Quijote*, concluye: En el fin misterioso del pastor-estudiante, la tesis de la muerte natural y la tesis del suicidio se ensamblan para darnos una de las más genuinas creaciones poéticas de Cervantes, dentro de esas parejas antinómicas tan típicamente cervantinas ante la realidad ambivalente: ventacastillo, bacía-yelmo, albarda-jaez, suicidio-muerte de amores. La razón estriba en que en esta colaboración artístico-ideológica entre autor y lector, hay una presentación equilibrada de indicios en pro y en contra de ambas tesis. «Aquí, posiblemente Cervantes», son sus palabras, «sin dictaminar en pro o en contra, muestra su 'hipocresía heroica' como decía Ortega» (111), y Américo Castro, añadido yo.

Sin disentir totalmente con el Marqués de la Lealtad, hay algunos detalles, sin embargo, que parecen contradecir la idea castriana del suicidio. En primer lugar la reacción negativa de los abades del pueblo ante las disposiciones paganas o no cristianas del testamento de Grisóstomo, sobre todo en lo referente a su entierro solemne en el campo, como si fuera moro, ya que, según ellos, parecen cosas de gentiles y traen a todo el pueblo escandalizado. De haberse claramente suicidado, las autoridades eclesiásticas habrían tenido que seguir las disposiciones categóricas del Derecho Canónico para tales casos. El Canon 1241 implica la privación de entierro en sagrado, de misa exequial, de aniversario y de oficio fúnebre público, entre otros, «a los suicidas de quienes conste que se quitaron la vida deliberadamente» (Arregui, 772). El Derecho ofrece, sin embargo, una provisión para casos dudosos. «Se consultará al Ordinario en casos de dudas, si el tiempo lo permite; y si perseverara la duda, el cadáver recibirá sepultura eclesiástica, evitando el escándalo» (c. 1240, 2, 772). La oposición de los

abades al entierro en sagrado implicaría duda sobre la causa de la muerte o actitud de evitar el escándalo? Los términos «quitarse la vida», del Derecho Canónico, «dexarse morir», de la *Cárcel de amor*, y «muerte de amores», de Cervantes ¿se corresponden en realidad?

Las variantes de la *Canción* que hablan de «hierro», «torcida sogá», «duro lazo», bien pudieran ser símbolos poéticos de una desesperación y suicidio interno propios de la muerte de amores. Por otra parte implican cierta indecisión o duda en el propio Grisóstomo en cuanto al método a elegir: ¿hierro, o sogá? «Desesperarse» tiene una doble acepción: una es suicidio o intento de suicidio físico, y otra es pérdida de la esperanza. Ambas acepciones implican responsabilidad moral, pecado. He aquí un caso, entre muchos, en la obra de Cervantes: El alférez Campuzano, al darse cuenta del gato por liebre que le habían dado en su «casamiento engañoso», confiesa: «Aquí dio fin a su plática (la huéspedá) y yo di principio a desesperarme, y sin duda lo hiciera si tantico se descuidara el ángel de mi guarda en socorrerme acudiendo a decirme en el corazón que mirase que era cristiano y que el mayor pecado de los hombres era el de la desesperación, por ser pecado de demonios» (O.C., 994).

La desesperación de Grisóstomo no implica suicidio necesariamente, sino pérdida de una doble esperanza: la de conseguir a Marcela, y la de conseguir la salvación eterna según el verso de: «sin lauro o palma de futuros bienes», de la *Canción desesperada*. Todo está dentro de la actitud tradicional contra el «amor loco». Debido al estado pecaminoso en que le ha puesto la pertinacia de su loca porfía, tras un amor imposible y contra toda razón y moderación, se deja arrastrar por esa corriente de fatalismo que le lleva a una muerte de amores (elemento sentimental), sin que necesariamente incluya el cuchillo fatal o el ahorcarse de un árbol, como apunta Avalor-Arce (109). Hasta el mismo discurso de Marcela y el epitafio de la tumba parecen claramente confirmar la tesis de muerte natural.

Sin que hayamos totalmente resuelto el problema, la inclusión estructural de este episodio en los umbrales del *Quijote*, nos sugiere las siguientes conclusiones: Al insertar Cervantes estos elementos de novela sentimental (suicidio-muerte de amores), nos está demostrando la imposibilidad moral de la tradición platónica dentro de la sociedad de su tiempo dominada por la iglesia. Es absurdo concebir una modelo como Marcela, sobrina de un beneficiado pueblerino. Por otra parte, esta angustia y desesperación de Grisóstomo no es ni cristiana ni ejemplar, es un pecado. El mito pagano del entierro en despoblado choca igualmente con las leyes religiosas de los pueblos campesinos españoles controlados por la democracia frailuna. Esta inconsecuencia de la novela sentimental en la España de Cervantes, es paralela a la inconsecuencia de la caballería andante en la misma sociedad. La divinización de la dama por locos enamorados (Leriano, Calisto, Grisóstomo, Lenio y todo el resto de la fingida Arcadia) es un pecado que desconstruye la idealización pastoril, sentimental y caballeresca. De ahí que el caso Grisóstomo parezca una dramatización de la crítica anterior de Vivaldo de esos caballeros andantes, quienes en vez de acudir a Dios como buenos cristianos, cuando acometen peligrosas aventuras, «antes se encomiendan a sus damas con tanta gana y devoción como si ellas fueran su Dios: cosa que me parece que huele algo a

gentilidad» (I, 13, 184). Finalmente, el lógico y bien razonado discurso de Marcela destruye igualmente el mito pastoril de estilo de vida culto y amor idealizado. La deformación burlesca de esta utopía de la erótica pastoril, según Casaldueiro, nos la da Cervantes en el umbral del capítulo siguiente a esta historia, en el episodio de los yangüeses, al describirnos con un humor de perlas, las malaventuras de Rocinante —un Grisóstomo nada poeta, pero más jugueteón— con las jacas galicianas —unas Marcelas menos filósofas discurseantes, pero con sutilísimas razones en las ancas.

El hecho de que Cervantes no haya proyectado penumbra alguna sobre esta fingida pastora («un alma de armiño, presuntuosa de su albur», según don Américo), es porque esta «maravillosa muchacha descansaba sobre esa última intuición de lo humano, en la cual se basa todo el *Quijote*: ‘Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos’» (I, 14, 197)⁵. En la misma trayectoria estaba don Quijote, de ahí que proteja la huída de esta desenvuelta muchacha precisamente él, amante del campo, de la soledad, caballero de la fe, según Unamuno, pero convertido aquí en auténtico caballero de la santa libertad.

OBRAS CITADAS

- ASENSIO Y TOLEDO, J. M., «Contrato con Rodrigo Osorio», en *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Cervantes*, Sevilla, 1864.
- ARREGUI Y ZABALA, *Compendio de Teología Moral*, Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1954.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.
- CASTRO, Américo, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967.
- CERVANTES, Miguel de, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1965.
- , *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 1985.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *De Cervantes a Lope de Vega*, Madrid, Austral, 1945.
- MORÓN-ARROYO, Ciriaco, *Nuevas meditaciones del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1976.
- SALINAS, Pedro, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1961.

⁵ Ver Américo Castro, «Los prólogos al *Quijote*», p. 282.

PAPEL SIMBÓLICO Y FUNCIÓN DEL ARTE RETÓRICO Y LA PRÁCTICA HERMENÉUTICA EN LA *POLÍTICA DE DIOS* I

Carmen Peraita
Villanova University

Quevedo no está interesado en glosar las acciones de Cristo bajo el prisma de una validez universal aplicada al comportamiento de cada individuo. El autor puntualiza que se ocupa sólo de aquellos elegidos que protagonizan el mundo de la política. Por tanto, la comunidad de lectores hacia la que se encauza el texto es, en principio, restringida: la órbita cortesana. Esto está justificado, afirma la *Política*, en lo reducido del número de interlocutores al que impartió Cristo su doctrina. Quevedo hace hincapié en que la enseñanza política del Evangelio no se dirige a todos los hombres, sino al grupo circunscrito a la esfera de gobierno, a la élite que controla el poder. Ahondando en este punto, señala Lorenzo van der Hammen en su dedicatoria: «nunca las cuestiones y preguntas [de Cristo] eran con el pueblo, sino con los Escribas y Fariseos, o con los Apóstoles» (34)¹.

En consecuencia, los avisos y enseñanzas introducidos por Quevedo aquí parten de tales presupuestos: se dirigen sólo a los gobernantes. Éstos se encuentran deslindados en dos grupos radicalmente distintos: los reyes (cuyó poder procede de Dios) y sus consejeros, elegidos éstos por los reyes. Quevedo plantea las relaciones de Cristo y sus Apóstoles en términos de un vínculo eminente y casi exclusivamente político.

La mayoría de los avisos se orientan a exhortar al monarca y sobre todo, ponerle en

¹ Cito por la edición crítica de J.O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966. Los otros textos quevedianos están citados por *Obras*, ed. A. Fernández-Guerra y Orbe, BAE, Madrid, Atlas, 1946, v. 23.

guardia sobre los peligros que entrañaba para el gobierno de la monarquía, la acaparación de funciones –no sólo político-administrativas sino también de representación –por parte de una facción *valida*: «Nada ha de recelar tanto un Rey, como ocasionar desprecio en los suyos, y éste sólo por un camino le ocasionan los Reyes, que es dejándose gobernar» (114). Por otra parte, éstos, los que asisten al monarca, son enfáticamente considerados el origen más frecuente del mal gobierno de la monarquía (aunque para Quevedo, el auténtico responsable sea siempre el rey).

En el imprescindible y sugerente estudio sobre las estrategias retóricas de expresión de lo ideológico en la *Política*, Clamurro observa acertadamente que nos encontramos ante un trabajo de exhortación moral². Si bien esta dimensión es parte esencial del escrito, no obstante, para mejor comprender otras significativas vertientes, creo interesante desplazar el énfasis de la investigación desde la dimensión moral hacia otros aspectos de la *Política*. Por cuestión de tiempo, me voy a limitar hoy a perfilar lo más sobresaliente en relación con la función que asigna Quevedo, y el papel simbólico que adquieren, el arte retórico y la práctica hermenéutica, que además de elementos estructurales de la construcción discursiva, constituyen en sí mismos, temas de reflexión en la *Política*. Ambas disciplinas –retórica y hermenéutica–, se integran en líneas de pensamiento cuya función es «alegorizar», cifrar y trasponer al plano textual, las peculiares circunstancias políticas en que se desarrolló el cambio de reinado de Felipe III a Felipe IV.

Desde el punto de vista tipológico, y por su vocación esencialmente pragmática, la *Política* pertenece al género humanista del discurso político. El propósito del texto es la utilidad práctica, guiar al príncipe en sus acciones, y en este caso concreto, en sus relaciones con quienes le rodean, el ministro valido y sus secuaces. El contexto histórico-político de los últimos años del reinado de Felipe III y de la entronización de su joven sucesor, determinan las coordenadas sobre las que se estructura la reflexión política. La muerte de Felipe III propicia una intensificación de la crítica al reinado del piadoso monarca, considerado el último responsable de los males de gobierno, por parte de un Quevedo preocupado, no sólo en términos morales, sino sobre todo políticos, por los asuntos que estaban afectando a la monarquía.

El repertorio de virtudes, vicios y males políticos al que se circunscribe la temática de la *Política* es bastante exiguo, y viene directamente configurado por una reacción –de la que no están exentos intereses personales del propio Quevedo– ante lo que se consideró como el fracaso de Felipe III para gobernar. La *Política* (al igual que el escrito coetáneo los *Grandes anales de quince días*) incluye claras y numerosas censuras indirectas a Felipe III.

La reflexión de Quevedo se centra en el rey que es «reino de su ministro» (104), la falta de protagonismo de Felipe III en la formulación de la política, su carencia de virtud de gobierno, lo que se percibió como desapego del monarca a reinar y negligencia en el cuidado de la imagen real pública, en definitiva, en la ineptitud de un monarca, por otra parte intachablemente católico, pletórico de virtudes ortodoxamente cristianas, de excelencia moral y manifiesta piedad.

² *Language and Ideology in the Prose of Quevedo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, p. 121.

Por tanto, la *Política* no ofrece al príncipe una instrucción sistemática, una doctrina referida a todas (o casi todas) las principales actividades de gobierno. El texto se presenta como un intento de adoctrinamiento enfocado sólo sobre aspectos específicos de la misión del monarca. Estos aspectos se centran en las relaciones del rey con «criados y ministros»: «Diga a voces la vida de Christo, que cosa ha de encargar vn Rey a su criado, y que han de ser los criados de los Reyes» (104). Al autor le interesa censurar elementos concretos de la política del valimiento, tal y como la llevaron a cabo Lerma y Uceda, y la toleró Felipe III.

La *Política* reflexiona sobre los males de una nueva forma de gobierno, que entre otros factores, había alterado los fenómenos de representación del monarca. El eje sobre el que se configura el escrito son las exigencias que había impuesto una práctica política diferente, los dilemas suscitados por lo que Quevedo denomina «nuevo y arriesgado instrumento de la privanza» (GA). En definitiva, el autor está cuestionando las consecuencias que entrañaba el control exclusivo de la esfera política por parte de un valido, las «novedades» que esto había introducido en el equilibrio entre monarquía y aristocracia cortesana, con un claro beneficio a favor de esta última. Acerca del carácter novedoso del valimiento como modo de gobierno, Francesco Benigno observa:

La asunción por un ministro del control del proceso de decisiones y el monopolio de la gracia regia por su facción, constituían una modificación importante del sistema político, anuncio de transformaciones significativas no sólo en la estructura de toma de decisiones sino también en la organización de las facciones, en la conformación de las clientelas, en las mismas reglas implícitas que conformaban la lucha política (17).

Destacando la vertiente política de su reflexión, Quevedo presenta su texto como una suerte *sui generis* de espejo barroco de príncipes³. El escrito afirma que tiene el doble propósito de «edificar» al tiempo que, barroca y paradójicamente, «reflejar» a Felipe IV. Y reflejándolo, el texto ejercería así literalmente la función de espejo del rey que afirma ser. Siguiendo una estrategia utilizada con frecuencia en panegíricos reales renacentistas, la *Política* indica que a quien el monarca ve reflejado en la lectura del texto, propuesto como ejemplo de comportamiento, es a sí mismo: «viua imitandose a si: no se canse de copiarse las acciones de vn dia en otro» (113). En palabras de Quevedo, Felipe IV es su propia «historia verdadera y viua» (42)⁴.

De acuerdo con esta metáfora «especular», el rey debe verse reflejado en su lectura del discurso quevediano, que es también, por otra parte, espejo de las acciones de Cristo: Felipe IV y Cristo aparecen por tanto inextricablemente ligados en su tarea política. La dimensión panegírica que encabeza tradicionalmente los escritos de instrucción para el monarca, está aquí barrocamente hiperbolizada.

³ Fr. Cristobal de Torres observa en los preliminares que la *Política* está «tan lleno de sentencias morales y verdades Católicas, que puede ser espejo de Principes christianos» (29).

⁴ Algo similar leemos en la carta de Quevedo a Olivares que acompaña el envío del manuscrito de la *Política*: «Lea V.E. lo que ejecuta, y habrá sido más hazafioso que bien afortunado en ser letor de advertimientos que le son alabanza y no amenaza» (5 de abril de 1621).

La dedicatoria a Felipe IV concluye con un «Imitad a Christo, y *leyéndome a mí, oidle a él*, pues *hablo* en este libro con las *plumas* que le sirven de *lenguas*» (38). Quevedo se presenta y autoriza a sí mismo como el mediador por excelencia –la pluma interpuesta –entre Cristo y el rey: «Oyga V. Magestad, no a mí, pues no es mi pluma la que habla, ni la que escriue» (113). Según el escritor, él no «descifra», ni glosa o comenta: su pluma, que se convierte en la lengua de Cristo, transcribe directamente las palabras de éste. Esta afirmación de claro valor estratégico apunta, sin duda, hacia una ilusión de neutralidad ideológica, de certeza o «trasparencia hermenéutica» podríamos decir, con respecto al texto evangélico. También, esta imagen de imparcialidad aparta cualquier idea de partidismo, afán de medro quevediano, y subraya la independencia del Quevedo aspirante a consejero real, con respecto a las rivalidades que enfrentaban a las facciones cortesanas.

Quevedo se concede a sí mismo en prácticamente todos sus escritos políticos, una función crucial de consejero al lado del monarca: es el autor de un discurso (espejo) orientado a edificar al rey en sus tareas de gobierno –en especial, a advertirle del mal gobierno de su valido– y, por todo ello, a beneficiar a los vasallos⁵.

Esta «autoasignada» función de consejero, junto con el interés en resaltar su objetividad e integridad políticas y su preocupación por el bien común, es parte de la tentativa de construirse Quevedo una nueva «identidad» política, presentar una imagen pública diferente, que constituyese una alternativa a su pasada actividad de secuaz de Osuna, y le permitiera hacerse un hueco en el nuevo equilibrio de poder⁶.

El cambio de imagen de escritor satírico a glosador de los Evangelios, de mano derecha de Osuna a consejero en ciernes de Felipe IV, se organiza en torno a la confianza quevediana en su pericia para persuadir al rey, confianza justificada porque según el autor, su texto (su consejo) se fundamenta en la verdad de Cristo. La instrucción del príncipe sólo puede llevarse a cabo mediante una palabra/verdad que mueva y convenza. El propósito de edificación aparece ligado aquí a la competencia para persuadir (influir y actuar), que debe poseer eficazmente el discurso. Varias invocaciones, de las que no está exento, además, cierto matiz beligerante, ponen de relieve la clara función política de la eficacia persuasiva: «Quisiera poder hablar con V. Magestad con tal *afecto* y tal *espíritu* en esta parte, que merecieran mis voces estar de asiento en los oídos de V.M., donde *fuera* *centinelas mis palabras* en el passo más peligroso que ay para el coraçon de los Principes, en la senda que más frequentan los aduladores, y los desconocidos» (93).

Autorizada por la palabra de Cristo, Quevedo da por sentado la verdad y ética de su palabra, considerada en la *Política* como la «verdad». Lo que reclama aquí a través de

⁵ Quevedo reafirma en *Marco Bruto*, «¡Gran ceguedad es la mía, que con vanidad de Maestro estoy enseñando estas cosas a los Príncipes, de quien las aprendo! Mas no por eso seré culpable. Yo hago oficio de espejo, que les hago ver en sí, lo que en sí no pueden ver» (143a).

⁶ Del intento de convertirse en propagandista oficial forma parte también el «cambio de imagen» de escritor burlesco a escritor «serio». En la «Aprobación», Pedro de Urteaga afirma que «Los versados en los opusculos manuscritos del Autor, por ventura estrañarian aqueste libro por el habito de ver en sus tratados tal fertilidad de discursos entretenidos, que mueuen risa; pero el arbol aquí se despojo de flores, y nos ha dado fruto de verdad pura» (23).

un movimiento cordial y emotivo, lo que él denomina «afecto» y «espíritu», es efecto persuasivo para su palabra, don de mover al monarca y sobre todo, influir y actuar sobre él. Por otra parte, esta palabra deberá defenderle de otra palabra (la de Satanás), palabra del interés propio antepuesto al bien de los vasallos, de la codicia de los enemigos de la monarquía, encarnados aquí, como apuntamos más arriba, en sus ministros validos, en aquéllos que «auiendo adquirido con maña la gracia de vn Príncipe están a su oreja» (91).

Dentro de la función de buen consejero que se adjudica, o pretende adjudicar a sí mismo, Quevedo expresa su ansiedad ante las dificultades –literales y metafóricas– que tiene que atravesar su discurso para acceder al rey, ante el hecho que acceder y persuadir al rey estén tan estrechamente vinculados. En concreto, Quevedo apunta a las trabas interpuestas por el carácter restringido del contacto directo con el monarca, que era reservado al valido. El escritor expresa inquietud ante la posibilidad de que sus palabras –por otra parte, a partir de la caída de Osuna, su único modo de alcanzar una posición de poder en la corte madrileña– sean interceptadas, contradichas o anuladas, y no alcancen a su destinatario último: Felipe IV.

De ahí que en la *Política* Quevedo insista en que el monarca debe tener despejados, «desembarazados» los oídos al «grito» del texto, a la palabra quevediana (su más valioso consejero): «Señor, si el Espíritu Santo, ya que no me reparta lengua de fuego, repartiessse fuego a mi lengua y adiestrassse mi pluma, *desembarazando el paso de los oídos y de los ojos en los Principes*, creo que introducirán en sus corazones mis gritos y mi discurso, la más importante verdad, y la más segura doctrina» (120)⁷.

El orbe político se caracteriza por ser, en la construcción textual quevediana, el ámbito donde se oponen distintos y encontrados artes de persuasión: el verdadero, el de Cristo, y el falso, el de Satanás. La *Política* se concibe como el espacio donde se produce un enfrentamiento de discursos provenientes de distintas facciones, encaminados a hacerse con el control de la gracia regia y enfocados a contrarrestarse entre sí. Por ello, la acción de exhortar a Felipe IV se plantea en términos de contienda y conflicto. En cierto modo, Quevedo reproduce en el terreno de la retórica, las rivalidades por monopolizar el acceso al monarca. Tales luchas eran una de las dinámicas del gobierno de validos, como indica Benigno:

El choque de facciones había adquirido características que lo convertían en algo muy distinto de las viejas contraposiciones de clanes nobiliarios (...) Se trataba ahora de un juego esencialmente cortesano, y lo que estaba en juego era el control de la gracia regia, concretamente el acceso a los enormes recursos económicos y políticos puestos a disposición de la formación y evolución del Estado moderno» (59).

⁷ Quevedo auna el «riesgo» o interés del monarca, el suyo propio y el bien común. Esta identificación de intereses entre el rey y Quevedo es una de las estrategias (persuasorias) más comunes desplegadas en sus escritos político-históricos. En la *Vida de Marco Bruto* vuelve a aparecer la misma inquietud –que su discurso pueda alcanzar efectivamente el oído del monarca, persuadirle, moverle y aleccionarle–, esta vez con la posible interferencia de Olivares en mente: «Si esta parte la sé decir y hallo quien me la sepa creer, yo seré el más justificado acreedor que tenga la conservación de los reyes y monarcas. *Mi riesgo y el suyo es que los que a mí no me pueden contradecir el decirlo, los contradirán a ellos el creerlo*» (142b/143a).

Sin duda, podemos afirmar que la preocupación por el arte de persuadir en la *Política* refleja este juego de enfrentamientos cortesanos que generó el valimiento: «y cada uno presume de apoderarse de la voluntad [del rey], y nadie echa al otro sino por acomodarse; y por esto, unos serán persecución de otros, y nunca se tratará del remedio, y será la variedad, sino peor en los efectos, más escandalosa y aventurada» (115).

Hasta aquí hemos examinado la función y el papel simbólico que cobra el arte retórico en la *Política*. Veamos ahora, de forma panorámica, lo que ocurre con la práctica hermenéutica.

La hermenéutica de la *Política* destaca por la libertad del «acto de desciframiento» de la palabra evangélica, o para decirlo de otra manera, la multiplicidad de interpretaciones a la que Quevedo la somete, enfocada a vincular la palabra-acción de Cristo con el contexto político quevediano, a establecer un inmediato paralelismo entre Cristo y Felipe III. La disquisición se funda en el paralelo (o analogía) que instituye entre «el gobierno» de Cristo —que en la *Política* aparece caracterizado por las acciones equivocadas del ministro valido Pedro, los engaños del ministro de hacienda Judas y del primer y pésimo privado que existió, Satanás— y lo que habían sido los gobiernos lermista y ucedista.

Quevedo concibe el buen gobierno de la monarquía como una proyección (natural) de las palabras de Cristo. Para Quevedo éstas tienen un significado patentemente político, que él aplica de forma tácita, es decir, no hay una sola referencia explícita a Felipe III ni a los Sandoval⁸. Quevedo soslaya por completo los dilemas epistemológicos planteados en tratados políticos humanistas acerca de la interpretación de la figura de Cristo como rey en lo terrenal.

Uno de los principales objetivos del escrito quevediano es, por tanto, recontextualizar dentro de una dimensión estrictamente política, de gobierno de la monarquía, las acciones y las palabras de los Evangelios. Es decir, se trata de presentar a Cristo desempeñando efectivas tareas de gobierno, lo cual posibilita el mencionado paralelismo con la circunstancia de la corte madrileña. Así se explica que Quevedo reitere tenaz e incansablemente que Cristo fue «rey en lo temporal», «enviado por Legislador» (43), que «ejerció jurisdicción civil y criminal» (45), que recibía memoriales y despachaba a boca con sus ministros. El texto no hace hincapié en la dimensión espiritual Cristo/sacerdote que vino a redimir a todos los hombres, sino en Cristo/rey en lo temporal, que «se muestra con seueridad de Monarca» (70), que vino a «gobernar», a «conquistar» e «imperar», a edificar con su ejemplo a príncipes y reyes en cuestiones de gobierno, a liberar al hombre de la tiranía del gobierno del hombre, a enseñar la «*Política* de la verdad» y «deshacer la política del engaño», ejemplarizada en los desaciertos de Pedro, las traiciones de Judas, las tentaciones de Satanás. Cristo subraya con frecuen-

⁸ Esta táctica de aludir —generalmente censurándole— a algún poderoso personaje contemporáneo sin nombrarle es muy frecuente en la obra político-histórica quevediana. Los lectores coetáneos no tenían dificultad para reconocer al aludido; para este tema en la *Vida de Marco Bruto*, cfr. Peraita, «From Plutarch's Glossator to Court Historiographer: Quevedo's Interpretive Strategies in *Vida de Marco Bruto*», *Allegorica*, 17 (1996), pp. 74-94.

cia en el texto el «aspecto beligerante» de su misión: «No vine a embiar paz, sino espada» (Mateo 10, 34) (83).

Una de las estrategias de las que se sirve Quevedo para recontextualizar a Cristo como rey en lo temporal, es el uso de un léxico barroco referido a actividades de gobierno. Así, por ejemplo, Pedro es «valido» (48), «privado», «ministro» que hace «consultas» (96); Judas es el «Consejero Iscariote» (61) y «ministro de hacienda»; el evangelista Juan y san Juan Bautista son «privados de Cristo» (61); san Pablo es «buen gouernador, buen valido» (118); también Dios tiene sus «validos» (83). Quevedo utiliza el término «valimiento» en relación con un supuesto intento de los apóstoles Juan y Jacobo de acaparar la gracia de Cristo (91). Asimismo, explica que Cristo puso «en el ánimo de los Apóstoles» el dar «audiencias» (99). Por otra parte, «Christo no remitió memoriales, y vno que remitió a sus discipulos le descaminaron» (64). El capítulo VII se divide en «Consulta de los apóstoles», «Decreta Christo en quanto a despedirlos, y remitirles el socorro a ellos» y «Vltimo decreto de Christo» (64-65). En otro pasaje, afirma Quevedo «¡A qué de consultas está respondiendo S. Juan desde el Euangelio» (61). Satanás viendo retirado a Cristo, «entró a negociar con él» (120) y «truxo» tres «memoriales» para «despachar» (120). La tentación de Satanás a Cristo en el desierto ejemplifica al ministro que «propone hazer de los insuficientes, y no beneméritos magistrados» (121). En los que «vendían ovejas» (san Juan, cap. 2) «se representan los Príncipes y *Procuradores de las comunidades en Cortes*, y las justicias que assuelan y destruyen los pobres, los vasallos, los vecinos y encomendados» (113)⁹. El capítulo XVI, que glosa el episodio «dejad que los niños se acerquen a mí», versa sobre «Cómo, y a quién se han de dar las audiencias de los Reyes» y critica al «Rey que se esconde a las quejas, y que tiene porteros para los agraviados» (100).

Instruir al gobernante es aquí enseñarlo a «leer», a «descifrar» la dimensión política de la palabra de Cristo y a recelar de aquellos ministros privados que practican el «lenguaje de Judas» y el de Satanás (76). Para Quevedo, educar al príncipe cristiano consiste básicamente en «adiestrarlo» en un arte hermenéutico político fundado en la interpretación de la palabra de Cristo, quien enseñó «el lenguaje político de la Verdad». Por ello, el propósito es familiarizar a Felipe IV con determinadas técnicas retóricas, que le permitan desentrañar el auténtico significado político de los arcanos divinos.

En ocasiones Quevedo atribuye un sentido oculto, misterioso, a las palabras y sentencias de Cristo, sentido que es descifrado por la glosa. Así, p.e., en el episodio de las bodas de Caná, que es interpretado como ejemplo del tratamiento que debe dar en público el rey a sus vasallos, «[mostró] Christo cómo se debe hablar misteriosamente en tales ocasiones» (71). A imitación de Cristo, razona el escritor, el lenguaje regio debe tener, en la esfera pública, un carácter cifrado. El acto hermenéutico quevediano adiestrará a Felipe IV a descifrar él también tal sentido, a la vez que a poner en práctica

⁹ «pues el que llega a su Rey, proponiendole un idiota, vn vicioso, vn vano, vn malintencionado, vn usurero, vn cruel para el Obispado, y para la judicatura, para el virreynato, para la Secretaria, para la Presidencia, esse ¿que otra cosa propone, sino el memorial de Satanás, que de las piedras el escandalo de la Republica, endurecidas en sus vicios haga pan?» (121).

un lenguaje regio propio (y cifrado) a imitación del de Cristo. En definitiva, el monarca debe aprender de los Evangelios a través de Quevedo, una técnica —una clave— de lectura del escenario político que además, le haga diestro en el uso de una retórica política cristiana, lo cual quiere decir aquí ejemplar, severa y eficaz, e inspirada por la conveniencia regia. Leer el discurso quevediano se convierte así en una actividad fundamental del aprendizaje del monarca¹⁰.

En conclusión, si las disquisiciones sobre el arte retórico apuntan a las dificultades para acceder al rey, a los enfrentamientos entre las facciones de los Sandoval y los Guzmán y representan un intento de concederse a sí mismo Quevedo autoridad en el arte del consejo al monarca, la reflexión sobre el funcionamiento de la práctica hermenéutica ejemplifica los escollos de la actividad política —y la necesidad entre otras, de la «cifra de la voluntad»—, proporcionando a Felipe IV lecciones prácticas sobre su propia circunstancia política y la necesidad de ser diestro en el lenguaje misterioso de Cristo.

¹⁰ Compárese con lo que escribe Quevedo en *Sobre las palabras que dijo Cristo a su santísima madre en las bodas de Caná de Galilea sobre las «plumas tan diuinamente alentadas» de los evangelistas: «con las mismas letras callan mucho en lo que dicen, y dicen mucho en lo que callan»* (346a, Tomo XLVIII).

OTRAS NOTICIAS PARA LA RECONSTRUCCIÓN BIOGRÁFICA DEL CONDE DE VILLAMEDIANA*

Isabel Pérez Cuenca
Universidad San Pablo CEU
Mariano de la Campa
Seminario Menéndez Pidal

La búsqueda de las fuentes documentales atesoradas en los Archivos Históricos de Protocolos nos depara, sin duda, importantes hallazgos. Bástenos citar, a modo de ejemplo, los trabajos de Shergold y Varey para la historia del teatro y de Crosby y Jauralde para Quevedo¹.

Buena parte de los datos relacionados con el mundo literario duerme todavía «el sueño de los justos» entre los legajos notariales. Ocasionalmente ven la luz breves corpus documentales, referencias, extractos, resúmenes o noticias sobre temas muy concretos que nos ayudan a desentrañar aspectos relacionados con nuestro pasado literario.

En el caso de don Juan de Tassis y Peralta y su familia, los primeros datos publicados extraídos de Archivos se debieron a Pérez Pastor, quien en 1907 resumió 32 documentos². En 1926 el erudito vallisoletano Narciso Alonso Cortés inventarió otros 26,

* Esta reconstrucción no corresponde a calas esporádicas en los fondos del Archivo, sino a la búsqueda rigurosa y metodológica que sobre el mundo literario venimos realizando desde hace dos años como miembros de un grupo de investigación. En el período en el que se preparó este trabajo el doctor Mariano de la Campa Gutiérrez disfrutó de una beca postdoctoral otorgada por la Fundación Caja de Madrid.

¹ Los trabajos de Shergold y Varey publicados en la colección Támesis (serie: «Fuentes para la Historia del Teatro en España»). Crosby, J. y Jauralde, P., *Quevedo y su familia en setecientos documentos notariales (1567-1724)*, (Anejo de Manuscr. Cao.), Madrid, Edad de Oro, Universidad Autónoma, 1992.

² Pérez Pastor 1907, 482-487.

todos ellos expedidos en Valladolid³. Más recientemente Matilla Tascón en dos publicaciones ofrece 78 referencias del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid⁴.

De este mismo Archivo hemos localizado algo más de una treintena de documentos de los que daremos una pequeña muestra al insertarlos en la biografía de Villamediana.

Podemos considerar siete períodos bien delimitados en la biografía del 2º conde de Villamediana. Uno que abarca desde su nacimiento hasta la marcha de su familia a Valladolid con la corte en 1601. Un segundo que coincide con la estancia de la corte en Valladolid, 1601-1605. El tercero engloba los años que van desde la vuelta de la Corte a Madrid hasta su marcha a Italia, 1605-1611. El cuarto cubre la permanencia del conde en Italia y va desde 1611 hasta 1615. El quinto abarca desde su vuelta a España hasta el destierro, 1615 a 1618. El sexto se centra en el período del destierro de 1618 a 1621. Y, el último abarca desde su vuelta a la Corte, tras la muerte de Felipe III, y llega hasta su muerte en agosto de 1622.

Estos siete períodos vitales se interrelacionan con sus dos períodos poéticos: el petrarquista, que abarca desde sus primeros poemas hasta la vuelta de su viaje a Italia (1599-1615), y el gongorista, desde 1615 hasta su muerte en 1622. Rozas puso en claro cómo estos dos períodos poéticos se dividen en cuatro grandes grupos: la poesía amorosa de corte petrarquista (1599-1610); la poesía estética de corte gongorino y marinista (1611-1615); las fábulas mitológicas de inspiración ovidiana y estilo de Marino y Góngora (1616-1617); y la poesía vivencial con una doble vertiente: la poesía moral y los poemas satíricos (1618-1621)⁵.

Si nos damos cuenta, los tres primeros períodos en que hemos dividido su biografía coinciden con la época cortesana y la poesía petrarquista. El 4º y 5º con el período gongorino y marinista y de las fábulas mitológicas. Y los dos últimos (6º y 7º) se corresponden con la visión satírico-moral.

Primer período: Desde su nacimiento hasta la mayoría de edad y época del traslado de la Corte a Valladolid

El apellido Tassis se afincó en España en época del emperador Carlos V en la persona de Raimundo de Tassis (abuelo paterno del poeta), quien se instaló en Valladolid como Correo Mayor de su Magestad. Casó en esa ciudad el 1 de marzo de 1540 con doña Catalina de Zúñiga o de Acuña (según se puede leer en los documentos ya firmara con el apellido del padre ya con el de la madre: don Pedro de Acuña, apodado el Cabezudo, descendiente del primer conde de Buendía y doña Leonor de Zúñiga, descendiente del rey Pedro I el Cruel, vecinos ambos de Valladolid, los cuales habían contraído matrimonio en 1503)⁶.

³ Alonso Cortés 1923, 36-38.

⁴ Matilla 1984, 84 y 1987, 535-543.

⁵ Rozas 1980, 15-20.

⁶ Alonso Cortés 1923, 37, nº 21. Sobre los ascendentes del conde véase: Cotarelo 1886, 11-16; Alonso Cortés [1913], 21-35 y 1928, 44-46; Rozas 1980, 8-9. Doña Catalina era hermana del poeta don Hernando de Acuña por tanto nuestro poeta tuvo como tío-abuelo a tan distinguido personaje literario.

Conservamos el documento sobre el nombramiento de Correo Mayor de Raimundo de Tassis en 1539⁷.

Don Raimundo tuvo 6 hijos, tres varones: don Juan, don Pedro y don Felipe, y tres hijas: doña Mariana, doña Ángela y doña María. Conservamos también la partida de bautismo de doña María, hija de Raimundo de Tassis, a 6 de septiembre de 1543 en Valladolid⁸.

Don Juan, el primogénito, heredó el título de Correo Mayor, según documento de cesión que extractó Pérez Pastor, en el cual tras haber cedido parte de los privilegios del oficio de Correo Mayor a 9 de octubre de 1577, ahora hace renuncia de todos los derechos que se había reservado sobre ello, a 7 de febrero de 1579⁹.

Junto a los escritos relacionados con su familia ya conocidos¹⁰, ofrecemos como novedosos una serie de documentos en los que se tratan diferentes asuntos: a) las riñas y peleas que el padre de nuestro poeta tuvo en su juventud (Cotarelo nos cuenta, siguiendo a López de Haro, cómo tenía marcado el rostro por los desafíos y duelos «en cinco veces que estuvo en duelo, salió siempre gloriosamente»¹¹), como se indica en dos documentos de 1568 en que los contrincantes se perdonan las heridas recibidas en una reyerta; b) la tutoría sobre su sobrino, don Felipe de Tassis, hijo de don Pedro de Tassis en 1586; c) la acogida en su casa de don Pedro López de Navaja, Correo del rey, en 1587; d) el ingreso en un convento en 1588 de una sobrina de don Juan de Tassis, hija de don Pedro de Tassis, veedor general de la armada en los estados de Flandes; e) un censo realizado en 1588; f) las compras de una banda de oro y una cruz de oro en 1590 y 1596 respectivamente; g) y un poder de su abuela en 1596¹².

Don Juan de Tassis, hijo de Raimundo de Tassis, y padre de nuestro poeta, casó con doña María de Peralta, hija de Antonio de Peralta, caballero del hábito de Santiago y de doña Casilda Muñatones, descendiente de los condes de Falces¹³.

Por lo que deducimos de la documentación, don Antonio de Peralta estuvo al servicio de su Magestad, quien a la muerte de aquél dotó a su viuda y a su hija (doña Casilda Muñatones y doña María de Peralta) con ciertas rentas. Más tarde esta doña María se convertiría en mujer de don Juan de Tassis y Acuña y en madre de nuestro personaje. El documento notarial que presentamos a continuación fue escrito en 1577 cuando don Juan y doña María ya estaban casados, y en él se solicita que las rentas que habían sido concedidas en 1561 a las dos mujeres pasen ahora al marido de doña María¹⁴:

[] Don Phelipe por la gracia de Dios rrey de Castilla [...] Por quanto nos por vna nuestra çedula fecha en Esperança a veynte e çinco de diciembre del año passado de

⁷ Matilla 1987, n° 3.

⁸ Alonso Cortés 1923, n° 22.

⁹ Pérez Pastor 1907, n° I.

¹⁰ Alonso Cortés 1923 y Matilla 1987.

¹¹ Cotarelo 1886, 14-15.

¹² *AHPM*, Prots. 515, 719, 296, 1303, 297, 590, 812, 803, 2389.

¹³ Cotarelo 1886, p. 16 y Alonso Cortés 1928, 45. Doña Casilda de Muñatones, abuela materna del poeta, aparece constantemente presente en la vida del conde, según muestra la documentación.

¹⁴ *AHPM*, Prot. 719, ff. 1341-1345v.

myll e quinientos y sesenta e vno, acatando lo que don Antonio de Peralta gentil hombre de nuestra cassa nos sirbió especialmente en algunas jornadas de guerra, y, que biniendo de Siçilla en las galeras de aquel rreyno a Nápoles, murió peleando con ciertas galeras de turcos hizimos merced a doña María de Peralta su hija y de doña Casilda de Muñatones, su muger, de las scriuanías de rrentas de la çiudad de Ávila y villa de Medina del Campo y merindades de Campos, Carrión, Monçon, y Saldaña, y otros partidos, y que por ser entonces la dicha doña María, menor de hedad, fue nuestra boluntad que la dicha doña Cassilda de Munatones, su madre, gocasse del balor de las dichas scriuanías hasta que la dicha doña María, su hija, se cassase [...] y agora, por parte de la dicha dona Cassilda y dona María, su hija, nos a sido suplicado que acatando que, la dicha doña María está cassada con vos don Juan de Tassis, hijo de Rreymondo de Tarssis, nuestro Correo Mayor, fuessemos serbido de daros título de las dichas escribanías para que las tengáys por la uida de la dicha doña María, vuestra muger, conforme lo contenido y declarado en la dicha nuestra cédula que de suso se haze minción e como la nuestra merçed fuesse y nos tubímoslo por bien [...] dada en San Lorenzo el rreal a primer día de junio de mill quinientos y setenta e siete años antes y después vala. Yo el Rey. [Asiento de la carta, firmantes].

En los primeros años de la década de los ochenta nació nuestro personaje don Juan de Tassis y Peralta en la ciudad de Lisboa, pues sus padres acompañaban al monarca Felipe II cuando entró en Portugal en diciembre de 1580, recientemente viudo, junto con su sobrino el Archiduque Alberto. En abril de 1581 Felipe fue aceptado solemnemente como rey por las Cortes portuguesas, y en junio entró en Lisboa, permaneciendo en este país durante dos años. En febrero de 1583 abandonó Portugal, haciendo una entrada triunfal en Madrid en abril del mismo año, seguido de su séquito, entre quienes figuraban su Correo Mayor, su esposa y el hijo de ambos, el pequeño Juan de Tassis y Peralta¹⁵.

La fecha del nacimiento de nuestro poeta ha sido punto controvertido por los eruditos antiguos. Cayetano Alberto de la Barrera¹⁶ (1860) y J. Eugenio Hartzembusch¹⁷ (1861) sitúan el nacimiento de Juan de Tassis y Peralta en 1580, sin duda, influidos por Barbosa Machado que así lo indicaba, como bien señaló Cotarelo¹⁸. Cotarelo colocó la fecha de nacimiento bien entrado el año de 1582, fecha que parecía confirmarse por su partida de bautismo el 26 de agosto, tal como descubrió Narciso Alonso Cortés cuando publicó una certificación de la misma¹⁹.

Sin embargo, en documento que aportamos más abajo, firmado el 31 de diciembre de 1599, se afirma que «es de edad de diez y ocho años», por lo que creo que debemos retrasar la fecha de nacimiento a 1581, entre septiembre y diciembre y no la de 1582.

No volvemos a tener noticia de nuestro personaje hasta 1599, fecha en la que confluyen diversos acontecimientos: aparecen sus primeros poemas publicados en preli-

¹⁵ Parker 1991, 174-179 y Pierson 1984, 201-206.

¹⁶ Barrera 1860, 479-488.

¹⁷ Hartzembusch 1861, 41-97.

¹⁸ Cotarelo 1886, 17-18 Barbosa Machado 1741-59, 771-772.

¹⁹ Cotarelo 1886, 17-18 y n. I Alonso Cortés 1928, 43-44, Rozas 1980, 9, y Ruiz Casanova 1990, 14, aceptan la fecha de 1582 tras los datos de Alonso Cortés.

minares de libros²⁰; viaja a Valencia donde se celebran las dobles bodas reales del monarca y de su hermanastra Isabel Clara Eugenia y obtiene de su familia ciertos derechos de emancipación.

Es ésta su primera etapa de formación²¹ en la que escribe poemas amorosos de corte petrarquista, poesía cortesana. Aparecen impresos sus primeros dos sonetos: «El que busca de amor y de ventura» y «Gloria y honor del Índico Occidente», incluidos en los preliminares de libros.

Es también la época en que acompaña a Valencia al rey y a la infanta para los dobles desposorios reales.

El Correo Mayor, don Juan de Tassis y Acuña, no podía acompañar al monarca por encontrarse de embajador en París por lo que tuvo que ir en la comitiva regia su hijo representándole. Tenía 17 años y cumpliría 18 en el término de esta delegación.

En 1599 acompaña al rey Felipe III para recibir a Margarita de Austria, hija del archiduque Carlos y de María de Baviera. Partieron para España Margarita y su madre el 22 de septiembre de 1598 y recogieron en su camino al archiduque Alberto. El 10 de febrero iniciaron su periplo marítimo desde el puerto de Génova rumbo a España. Desembarcaron en Vinaroz (Castellón) el 21 de marzo. El rey salió de Madrid para encontrarse con Margarita el jueves 21 de enero. Atravesó Vicálvaro y Ocaña, llegando al reino de Valencia el 4 de febrero, donde tras cruzar por Fuente la Higuera, Montesa, Játiva, Denia, Oliva, Gandía y La Albufera llegó a la capital del Turia. Allí permaneció el mes de febrero y parte de marzo dedicándose durante el período de Cuaresma a actos piadosos y religiosos. Mientras tanto Margarita se paraba en Murviedro donde pasó la Semana Santa, momento este en que fue visitada de incógnito por el rey, para entrar en Valencia el domingo 18 de abril.

Después de los ocho días de alborozo y alegría que duraron las bodas se trasladaron a Barcelona, desde donde despidieron al nuevo matrimonio formado por el archiduque Alberto y la infanta Isabel Clara Eugenia, y, a María de Baviera, madre de la reina Margarita, que partieron el 7 de junio. Los nuevos monarcas marcharon después a Tarragona, Valencia y Denia desde donde se encaminaron a Zaragoza, aquí llegaron el 11 de septiembre y permanecieron hasta el día 21, fecha en que partieron para Madrid a través de Calatayud y Medinaceli. En Calatayud el día 9 de octubre el rey nombró a Juan de Tassis y Peralta gentilhomme de su casa y boca. Entraron en Madrid el 24 de octubre. La villa recibió a la nueva reina con grandes festejos. El 6 de noviembre, día en que se organizaba una cabalgata en la que iba la reina Margarita, el rey pidió presenciar la comitiva desde la casa de su Correo Mayor, sita en la calle Mayor²².

El 31 de diciembre de 1599 se le otorgó escritura de emancipación por parte de sus padres y abuela tal como demuestra el documento que presentamos²³:

²⁰ Rozas 1964, 341-367.

²¹ Tuvo como maestro al humanista Luis Tribaldos de Toledo. Conservamos dos escrituras en las que aparece Luis Tribaldos de Toledo en relación con el conde, una del 20 de junio de 1615 en la que don Juan concede un poder a su mujer y al licenciado para comprar unas casas junto a la calle del Barquillo (Matilla 1987, n° 42) y otra del 27 de octubre de 1615 en la que don Juan testimonia deber 7508 reales a Luis Tribaldos de Toledo por diversos asuntos (Matilla 1987, n° 48).

²² Pérez Bustamante 1988, 77-100.

²³ *AHPM*, Prot 2069, ff. 1551-1552.

Emanzipación del Correo Mayor de Castilla

En la noble villa de Madrid a treinta e vn días del mes de diziembre fin del año de mill y quinientos e nouenta e nueue años ante el señor liçenciado Antonio Rodríguez, teniente de corregidores desta villa de Madrid y su tierra, [...] por ante my Sebastián de Aleas, escriuano público del número desta dicha uilla y su tierra y de los testigos abaxo contenidos, pareció presente don Juan de Tarsis de la Cámara de su Magestad y su Correo Mayor de Castilla, y dixo quel tiene por su hijo ligitimo a don Juan de Tasis y Peralta questa presente y del matrimonio de entre él y doña María de Peralta su muger el qual es de edad de diez y ocho años, y a estado y está deuaxo de su postestad y dominio y todo poderío paternal, y ha sido y es muy obidiente y es capaz y suficiente para ser libre y emancipado para efecto de que juntamente con él y con la dicha doña María de Peralta su muger y doña Casilda de Muñatones y Juan de Montepichardo y Sebastián de Porras lugares tinientes del dicho Correo Mayor, se puedan obligar y obliguen como fiadores y de mancomún con el consejo justicias e rregimiento en vuestros particulares de la uilla de Villamediana a vn çenso de ocho mill ducados [...] a tenido uoluntad de lo emancipar y para lo haçer lo a comunicado con el dicho don Juan de Tasis y Peralta su hijo el qual demás de que lo a consentido se lo a pedido y rrogado con mucha ynstançia, por tanto el dicho don Juan de Tarsis dixo y otorgo que es la mejor y más bastante forma que puede y a lugar [testigos, otorgantes] Don Juan de Tassis. Don Juan de Tassis. Passo ante my Sebastián de Aleas scriuano público.

Antes de su ida a Valladolid todavía se le concede un nuevo poder general fechado en Madrid el 14 de enero de 1601 como se advierte en otro documento notarial²⁴.

Segundo período: 1601-1606. Traslado de la Corte a Valladolid

El 11 de enero de 1601 el rey salía para Valladolid y con él se trasladó toda la corte.

Sigue la época cortesana del Conde, participando en festejos palaciegos. Es la época de su matrimonio (1602) con doña Ana de Mendoza, del nombramiento de don Juan de Tassis y Acuña conde de Villamediana (1603), del nacimiento y bautizo del infante Felipe, futuro Felipe IV (1605), del nacimiento y bautizo de su hija Juana María (1606) y final de la estancia de la Corte en Valladolid (1606), y escritura testamentaria de don Juan de Tassis y Acuña (1606).

A principios del mes de enero el rey se trasladó a Valladolid, poco después debieron de salir los Tassis pues coservamos un protocolo fechado el 14 de enero en Madrid, como más arriba se ha dicho, en el que se le concede a don Juan de Tassis y Peralta por parte de sus padres y abuela un poder general.

De su estancia en Valladolid son los protocolos que Narciso Alonso Cortés reunió en su publicación²⁵.

De esta época data su matrimonio con doña María de Mendoza y de la Cerda, cuyas

²⁴ *AHPM*, Prot 513, ff. 258-260v.

²⁵ Alonso Cortés 1923, 36-38. Véase también Alonso Cortés 1908, 1916 y 1989.

capitulaciones se firmaron en agosto de 1601²⁶. Cabrera relata en su *Relaciones* cómo antes de este matrimonio intentó desposarse con otras damas de la corte que le rechazaron²⁷.

De enero de 1602 es una carta de obligación y venta para el casamiento de Juan de Tassis, por lo que la boda sería poco tiempo después²⁸:

Sean quantos esta carta de obligación vieren como nos don Juan de Tassis de la Camara del Rey nuestro señor y su Correo Mayor y doña Maria de Peralta, su muger, y don Juan de Tassis y Peralta, su hijo, rresidentes en esta corte [...] otorgamos y conoecemos por esta presente carta que deuemos y nos obligamos de dar y pagar y que pagaremos rrealmente con efeto a Juan de Pina, mercader rresidente en esta corte, [...] treinta y dos mill y setecientos y çinquenta rreales que balen vn quento y ciento y trees mill y quinientos y sssenta y ocho maravedis, los qales le deuemos y son por rrazón y de resto de quarenta y çinço mill y seteçientos y çinquenta y çinco mill y seteçientos y çinquenta y dos rreales que montaron todas las mercaderyas y cosas que de su casa y tienda en esta corte compramos y sacamos por joyas para el casamiento de el dicho don Juan de Tassis y Peralta [...] en la çuadad de Balladolid, a diez y siete días del mes de henero de mill e seisçientos y dos años [testigos y otorgantes]: Don Juan de Tassis, Doña Marya de Peralta, Don Juan de Tassis, Pasó ante mí Juan Calbo, scriuano.

También de esta época cortesana y lujosa es la compra de un jaez con todos sus aderezos fechada a once días del mes de septiembre de 1602, estando ya casado²⁹.

En 1603, el 12 de octubre, don Juan de Tassis y Acuña es recompesado por sus servicios a la corona con el título de Conde de Villamediana.

El día 8 de abril de 1605 nació el infante don Felipe, más tarde príncipe de Asturias y finalmente, heredero de la corona. Los festejos fueron grandiosos, pregones, luminarias, procesiones, diversidad de fuegos, fiestas cortesanas, mascaradas, disfraces, representaciones. El día 29 de mayo se hizo procesión y el bautizo del infante, al que asistió el conde³⁰.

En esta misma época de lujo cortesano su madre y su abuela autorizan mediante escritura pública a que don Juan de Tassis y Peralta tome a censo los bienes del mayorazgo³¹.

El 25 de enero de 1606 don Juan de Tassis y Acuña y doña María de Peralta y doña Casilda de Muñatones tomaron la capilla mayor del convento de San Agustín en Valladolid como patronos de la misma³². El 3 de abril fue bautizada su hija, que desgraciadamente pronto se malograría³³. El padre, don Juan de Tassis y Acuña hace su primer testamento fechado, el 6 de noviembre de 1606³⁴.

Poco después volvería la Corte a Madrid y con ella los Tassis.

Literariamente sigue siendo la época cortesana, de ella son los sonetos dedicados

²⁶ Cotarelo 1886, 25, indica que se firmaron los esponsales en Guadalajara el 4 de Agosto de 1601 y el matrimonio se realizó después.

²⁷ Cabrera 1857, 111 y Alonso Cortés 1928,47.

²⁸ AHPM, Prot, 1662, ff. 72-75.

²⁹ AHPM, Prot, 2361, ff. 196-196,v.

³⁰ Alonso Cortés 1989, 101 y 1928, 48-49.

³¹ Alonso Cortés 1923, n° 4.

³² Alonso Cortés 1928, 45-46.

³³ Alonso Cortés 1923, n° 7.

³⁴ Matilla 1984, 593.

al nacimiento del príncipe de España (1605): «Émulo al sol saldrá del cielo hisperio», «Para dar ley al mundo, al mundo venga», «Crece, ¡oh pimpollo tierno!, entre leales».

Tercer período: Desde la vuelta de la Corte a Madrid hasta su viaje a Italia 1606-1611

En agosto de 1606 el conde ya está en Madrid, pues la documentación conservada así lo confirma³⁵.

Sigue siendo la época petrarquista anterior a la influencia de Góngora. Ciclo que se cierra con su viaje a Italia y la muerte de la reina Margarita (las composiciones a ella dedicadas debieron escribirse ya en Italia). De esta época son los sonetos «Deste eclipsado velo, en tono oscuro», «Del cuerpo despojado el sutil velo» o «De pululante flor fragante vuelo» dedicados a la muerte de la reina, o el soneto «Sea para bien, en hora buena sea», incluido en los preliminares del libro de Agustín de Rojas Villandrado *El buen repúblico* (1611), o también los dirigidos a la muerte del rey de Francia Enrique IV, asesinado el 14 de mayo de 1610, «Éste que con las armas de su acero», «Cuando el furor del iracundo Marte» o «El roto arnés y la invencible espada».

Entre estos años sabemos que viajó por Europa, quizá desterrado, aunque no se ha podido dilucidar con precisión la fecha exacta³⁶. Rozas llegó a la conclusión de que el viaje había sido a Francia y Flandes, pero sobre las fechas el asunto es más impreciso. Supone que pudo ser entre julio de 1605 y septiembre de 1607 o entre enero de 1608 y julio de 1611, e incluso llega a pensar en dos viajes distintos o en dos destierros, decantándose por este segundo período como tiempo más probable para realizar su viaje³⁷.

Los documentos conservados de este período sobre Villamediana me permiten reconsiderar de nuevo el problema. Podría ser en 1608, entre enero y junio, o entre julio y diciembre, o en 1610, año del que hemos podido encontrar un sólo documento fechado el 23 de abril, por lo que podría haberse realizado entre enero y abril o entre mayo y diciembre, pues el 18 de enero de 1611 volvemos a encontrarlo firmando una escritura³⁸. Me inclino por esta última fecha, que coincidiría con la de muerte del rey francés Enrique IV, a quien sabemos dedicó algunos poemas. Aunque sobre esto nada es seguro.

En 1607 muere su padre. Se nos han conservado varios documentos referentes al testamento. Uno de testamento en noviembre de 1606, otros dos de institución de mayorazgo y testamento de septiembre 1607, y otros dos de testamento y codicilo en enero 1608. En el margen izquierdo de un protocolo sobre el cobro de las rentas de puentes secos entre Castilla y Portugal (el 5 de diciembre de 1611) se puede leer³⁹:

El dicho don Juan de Tarsis y / dona María de Peralta, su muger, / conde y condesa de Villame / diana,hiçieron y fundaron / mayoradgo / confacultad / rreal en don Juan de Tarsis

³⁵ Matilla 1987, 11.

³⁶ Cotarelo 1886, 33-34.

³⁷ Rozas 1965, 37-40, y 1980, 11-12.

³⁸ Matilla 1987, n° 35.

³⁹ *AHPM*, Prot. 1924, ff. 517-517v.

/ conde de Villamediana, su / hijo, y sus descendientes, / y entre otros vienes que / bincularon al dicho mayoradgo; / fue este juro para goçar de los / uienes y rrentas del después / de la muerte del dicho conde de Uilla / mediana, su padre, el qual / murió en 18 de septiembre / de 607 y desde este / día goca del dicho mayoradgo / el dicho conde su hijo;

de junio de 1608 son dos cartas de obligación para pagar la cera que compró para el entierro de su padre. Parece, por tanto, poco lógico que en esta fecha marchara al extranjero aunque Cabrera nos dice que tuvo que salir de la corte por jugador⁴⁰.

1611 es el año de la muerte de la reina Margarita y de su viaje a Italia. De enero de este año es un documento en que don Juan de Tassis y Peralta otorga su poder a su abuela doña Casilda de Muñatones para administrar sus bienes porque él se halla de camino fuera de los reinos rumbo a Italia⁴¹:

Sepan quantos la presente escritura de poder vieren como yo don Joan de Tasis, cauallero de la orden de Santiago, conde de Uillamediana, Correo Mayor de su Magestad, uecino desta uilla de Madrid digo que yo estoy de camino para ir fuera a estos rreynos y es necesario dexar en ellos personas que con mi poder acudan a las cosas necesarias, como yo mismo lo podría hacer si estubiese presente, por tanto, otorgo que doy poder cunplido y bastante como de derecho se rrequiere y más puede y debe baler con libre y general administración a mi senora doña Casilda de Munatones, mi aguela, y al licenciado don Alonso de Uargas de la Carrera, auogado en esta corte [...] de su Magestad, y a Joan Uaustista Justiniano, rresidente en ella, a todos tres xuntos y a cada uno ynsolidun generalmente para todos los negocios cosas y casos que se ofrezieren en estos rreynos tocantes y dependientes a la tración y beneficio de mis bienes y rrentas y de todo lo demás que en qualquier manera me toque, [...] lo otorgué ante el escriuano y testigos yuso escritos, en la uilla de Madrid, a ocho días del mes de julio del año de mill y seis cientos y once, [testistos] e yo el escriuano doy fee, conozco, lo firmo, va entre rrengolenes y espeçial valga

Conde de Uillamediana. Ante mí Diego Ruiz de Tapia.

Cuarto período: Viaje a Italia a la Corte del virrey de Nápoles, 1611-1615

De su época italiana no conservamos, como es lógico, documentos en el Archivo Histórico de Protocolos⁴².

En la Corte del conde de Lemos se desarrolló un cenáculo literario de notables autores. Es la época en que conoce a Marino y Manso, y en que lee las obras gongorinas, al tiempo que se ocupa del pleito sobre el Correo Mayor en Nápoles⁴³.

Literariamente esta época pertenece a su período gongorista, y a él corresponden

⁴⁰ Cabrera 1857, 324.

⁴¹ *AHPM*, Prot. 2278, ff. 552-554v.

⁴² El 4 de diciembre de 1613 hay un poder a su administrador (Matilla 1987, n° 37) y el 8 de junio de 1611 recupera unas joyas que tenía empeñadas con Vicente Fiado, vecino de Valencia (Matilla 1987, n° 36).

⁴³ Green 1933, 290-308 y 1947, 302-306.

las composiciones: «Marino, si es nombre el que tiene», o el dedicado al sepulcro del apóstol San Pedro «Éste agora al primero dedicado»⁴⁴.

En mayo de 1615 se encuentra con seguridad, de nuevo en Madrid.

Quinto período. Desde su vuelta de Italia hasta el destierro, 1615-1618

Como ya señaló Rozas a partir de su vuelta de Italia los problemas económicos del conde se recrudecen. El mismo día de la muerte de su abuela, 22 de mayo de 1615, vende el oficio de Correo Mayor de la ciudad de Valencia⁴⁵, como testamentarios quedaron su nieto, su mujer y la madre del conde de Oñate, doña Mariana de Tassis, tía de don Juan.

El 31 de mayo de 1615 establece un concierto con sus acreedores⁴⁶. En 1616 vende los oficios de Correo de Murcia, Cartagena, Béjar, Medina de Rioseco, San Sebastián, Irún, Nápoles⁴⁷. En 1617 también encontramos documentos de venta del oficio de Correo Mayor, en julio de Medina de Rioseco, y en Cuenca, en agosto de Guadalajara, Sigüenza y su obispado, Logroño, Navarra, y Soria, en septiembre el de los reinos de Galicia y provincia del Bierzo⁴⁸. En abril de 1618 de Aragón⁴⁹.

Literariamente los primeros años, 1616-1617, son los años de las fábulas mitológicas, y los últimos, 1617-1618, los de las sátiras políticas contra los ministros de Felipe III. Ello le vale el destierro. El 17 de noviembre de 1618 fue desterrado de la corte como confirma en un documento que publicó Muñoz de San Pedro⁵⁰.

Sexto período: el destierro 1618-1621

Tras ser expulsado de la Corte, pasó tres años desterrado, hasta la muerte de Felipe III. Con la llegada de Felipe IV al trono y el cambio de ministros, llega también el perdón y su vuelta a Madrid. Sobre los tres años que pasó desterrado poco sabemos, Cotarelo afirmaba «al salir el Conde de Madrid ignoramos a donde encaminase sus pasos», aunque deducía por sus composiciones que había pasado por Sigüenza y que debió estar en Andalucía, en Granada y Córdoba. Rozas, sin embargo, piensa que los tres años los pasó en Alcalá de Henares.

En este período ocurren hechos fundamentales que quedarán reflejados en sus poe-

⁴⁴ Cotarelo, 1886, 35-36..

⁴⁵ Matilla 1987, nº 40.

⁴⁶ Pérez Pastor 1907, nº VIII; Matilla 1987, nº 41.

⁴⁷ Matilla 1987, nº 50.

⁴⁸ *AHPM*: Prot. 4441, ff. 912-912v, 914-914v, 915,915v-917v, 950-964v, 965-966, 969-977, 980-982v, 983-993, 994-1010, 1011-1011v, 1023-1049, 1050-1051, 1133-1146, 1147-1157, 1158-1189, 1090 (*sic*)-1203, 1325.

⁴⁹ Matilla 1987, nº 55.

⁵⁰ San Pedro 1946, 387-388.

mas. El 19 de febrero de 1619 es apresado don Rodrigo Calderón, que moriría en la horca el 21 de octubre de 1621 tras dos años de proceso, prisión e incluso tortura. El 15 de mayo de 1620 se celebraron las fiestas en honor a San Isidro, tras haber sido beatificado. Entre los festejos se celebraron justas poéticas en las que sabemos participó el Conde a quien le concedieron el primer premio⁵¹. También de esta época son los sonetos dedicados al duque de Alba por el fallecimiento de su esposa en 1619, o la «silva que hizo el autor estando fuera de la corte» o las redondillas que empiezan «A la vista de Madrid».

Séptimo período: vuelta a la corte hasta su muerte, 1621-1622

Con la muerte de Felipe III el exilio termina. Vuelve a la corte donde de nuevo sigue con su oficio de Correo Mayor, pero sus problemas económicos no han terminado, al contrario los documentos que se han conservado nos muestran que sigue la venta, litigio o arrendamiento de los oficios de Correo en Valencia, Milán y Gibraltar⁵². Díaz Plaja⁵³ dio a la luz un documento fechado a 5 de abril de 1622 en que se habla de los apuros económicos del conde. Poco después sería asesinado. Esta época corresponde literariamente a los poemas dedicados a la muerte de Felipe III, a las esperanzas puestas en Felipe IV, a los ataques de los antiguos ministros ya caídos, o los dedicados a las canonizaciones de San Ignacio y San Francisco Javier, así como *La Gloria de Niquea*, obra de encargo para ser representada ante los monarcas en Aranjuez.

Concluyendo: sin duda, una búsqueda más minuciosa de nuestros Archivos Históricos permitirá conocer con mayor detalle no sólo aspectos de la biografía de un personaje, sino plurales precisiones de nuestro Siglo de Oro todo.

CLAVES BIBLIOGRÁFICAS

AHPM = Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

ALONSO CORTÉS 1908 = Narciso ALONSO CORTÉS, *La corte de Felipe III en Valladolid*, Valladolid, 1908.

ALONSO CORTÉS [1913] = Narciso ALONSO CORTÉS, *Don Hernando de Acuña. Noticias biográficas*, Valladolid, [1913], pp. 21-35.

ALONSO CORTÉS 1916 = Narciso ALONSO CORTÉS, *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe Domingo Víctor nuestro señor hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron*, Valladolid, 1916.

⁵¹ Cotarelo 1886, 81-95.

⁵² Matilla 1987, nº 58, 59, 60, 61, 63.

⁵³ Díaz Plaja 1945.

- ALONSO CORTÉS 1923 = Narciso ALONSO CORTÉS, *Índice de útiles a la biografía*, en *BBMP*, año V, enero-diciembre 1923, pp. 36-38.
- ALONSO CORTÉS 1928 = Narciso ALONSO CORTÉS, *La muerte del Conde de Villamediana*, Valladolid, 1928, pp. 44-46.
- ALONSO CORTÉS 1989 = Narciso ALONSO CORTÉS, *Tomé Pinheiro da Viega. Fastigia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, Valladolid, Ámbito-Ayuntamiento de Valladolid, 1989.
- BARBOSA 1741-1759 = Diogo BARBOSA MACHADO, *Biblioteca Lusitana*, IV tomos, Lisboa, 1741-1759. D.I. Tassis e Peralta, pp. 771-772.
- BARRERA 1860 = Cayetano Alberto de la BARRERA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860.
- CABRERA 1857 = Luis CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones de los casos sucedidos en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857.
- COTARELO 1886 = Emilio COTARELO Y MORI, *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías inéditas del mismo*, Madrid, 1886.
- DÍAZ PLAJA 1945 = Guillero DÍAZ PLAJA, *Los últimos apuros de Villamediana. Notas a un documento inédito*, en *BRAE*, 24, 1945, pp. 113-120.
- GREEN 1933 = Otis H. GREEN, *The literary court of the conde de Lemos at Napoles, 1610-1616*, en *HR*, 1, 1933, pp. 290-308.
- HARTZEMBUSCH 1861 = Juan Eugenio HARTZEMBUSCH, *Discurso leído ante la Real Academia Española en contestación al [de recepción de don Francisco Cutanda]*, en *Discursos leídos en Las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, tomo 3, Madrid, 1865, pp. 41-97.
- MATILLA 1984 = A. MATILLA TASCÓN, *Índice de testamentos y documentos afines de nobles*, Madrid, Hidalguía, 1984.
- MATILLA 1987 = A. MATILLA TASCÓN, *Catálogo de documentación notarial de nobles*, Madrid, Hidalguía, 1987.
- PARKER 1991 = Geoffrey PARKER, *Felipe II*, Madrid, Alianza, 1991.
- PÉREZ BUSTAMENTE 1988 = Ciriaco PÉREZ BUSTAMENTE, *La España de Felipe III*, 3ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1988 (*Historia de España dirigida por R. Menéndez Pidal*, XXIV).
- PÉREZ PASTOR 1907 = PÉREZ PASTOR, C. *Bibliografía madrileña*, Parte III, Madrid, 1907, pp. 482-487.
- PIERSON 1984 = Peter PIERSON, *Felipe II de España*, México, FCE, 1984.
- ROZAS 1965 = J. M. ROZAS, *Cancionero de Mendes Britto. Poesías inéditas del Conde de Villamediana*, Madrid, CSIC, 1965.
- ROZAS 1980 = J. M. ROZAS, *Villamediana. Obras*, 2ª ed., Madrid, Clásicos Castalia, 1980.
- RUIZ CASANOVA 1990 = José Francisco RUIZ CASANOVA, *Juan de Tassis, Conde de Villamediana. Poesía impresa completa*, Madrid, Cátedra, 1990.
- SAN PEDRO 1946 = Miguel MUÑOZ DE SAN PEDRO, *Un extremeño en la corte de los Austrias (documentos inéditos sobre don Rodrigo Calderón, el Conde Duque de Olivares y el Conde de Villamediana)*, *REE*, 4, 1946, pp. 379-396.

EL VERDADERO AUTOR DEL ARTE POÉTICA ESPAÑOLA (SALAMANCA, 1592) DE JUAN DÍAZ RENGIFO Y EL USO DE SEUDÓNIMOS EN LOS ESCRITORES JESUITAS DEL SIGLO DE ORO

Ángel Pérez Pascual
Universidad de Alcalá de Henares

1. El verdadero autor del Arte Poética Española (Salamanca, 1592)

Uno de los tratados de Poética más conocidos durante los siglos XVII y XVIII fue el *Arte Poética Española* de Juan Díaz Rengifo, obra publicada por primera vez en Salamanca en 1592. De carácter preceptivo, su intención era compendiar los principios básicos de la creación poética que todo aspirante a poeta o incluso todo poeta consagrado estaba obligado a conocer. De este modo, y dado que en el mercado era el más completo manual de estas características, su éxito fue considerable, mayor que el alcanzado por cualquiera otra obra de su género en los dos siglos antes señalados. Fue un texto conocido y utilizado sobre todo por poetas principiantes, ocasionales o concursantes, aunque también circunstancialmente por ilustres vates como Quevedo, Lope o Calderón.

Sin embargo, las investigaciones efectuadas hasta la fecha no han permitido encontrar ningún testimonio que permita documentar el nombre de Juan Díaz Rengifo. La búsqueda de partidas de bautismo abulenses (puesto que «natural de Ávila» se declara el propio Rengifo en la portada del *Arte Poética Española*) no ha dado ningún resultado positivo¹.

¹ Vid. Luis Salazar y Castro, «Tabla genealógica de la casa de Rengifo, señores y marqueses de Almarza vizconde de Arauzo», en *Familias de Castilla*, Biblioteca de la Real Academia de la Historia (BRAH), sign. 9/311, fols. 79-81; Luis Ariz (Fray), *Historia de las grandezas de Ávila*, Alcalá de Henares, 1607.

Tampoco los árboles genealógicos manuscritos por Salazar y Castro, ni las referencias de Fray Luis Ariz a la familia Rengifo en su *Historia de las grandezas de Ávila* (1607) lo citan. Apenas hemos podido documentar la existencia de los apellidos Díaz Rengifo en los testamentos de dos damas abulenses, Francisca de Castro y Elena Díaz Rengifo, y en una carta de venta de un tal Nicolás Díaz Rengifo², en los cuales nada se dice de ningún Juan Díaz Rengifo.

Obviando la falta de datos objetivos, los únicos argumentos que teníamos para afirmar que el nombre de Juan Díaz Rengifo era un seudónimo han sido las declaraciones que desde el siglo XVII hasta el nuestro han venido realizando aquellos autores que pensaron y piensan que el autor del *Arte poética española* tuvo un nombre diferente al que podemos encontrar en la portada de esta obra.

El punto de partida de todas las reflexiones sobre el nombre de Juan Díaz Rengifo lo constituye la opinión del ilustre teólogo jesuita P. Pedro Ribadeneira (o en su defecto, Philippo Alegambe, continuador de su obra) quien en su *Bibliotheca Scriptorum Societatis Iesu* (1602-1642) afirma que Diego García Rengifo publicó el *Arte Poética Española* «bajo el nombre de Juan García Rengifo» [sic]. Después de Ribadeneira es de la misma opinión, todavía en el siglo XVII, el también jesuita, P. Baltasar Gracián, en el Discurso XXXII de su *Agudeza y Arte de Ingenio*, donde refiere que «el autor del arte poética (...) fue un padre de la Compañía de Jesús, aunque la sacó en nombre de su hermano, Juan Díaz Rengifo»³.

Las tesis de Ribadeneira y Gracián son seguidas por los demás bibliógrafos, anteriores al siglo XX, jesuitas o laicos. Con respecto a ellos, las únicas diferencias se encuentran en el nombre del suplantado o en el parentesco entre éste y el supuesto suplantador. Las especulaciones en torno a este parentesco tratan de encontrar una

Edición facsímil de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, Ávila, 1978; y Partidas de Bautismo de las iglesias de San Juan Bautista y de San Vicente que hemos consultado en el Archivo Diocesano de Ávila (ADA).

² El testamento de Francisca de Castro se halla entre los documentos del escribano Gil del Hierro, de Ávila, Protocolo 65, fol. 169, del Archivo Histórico Provincial de Ávila. En él, Francisca de Castro dice que es su voluntad que «doña Elena de Castro, mi sobrina, hija de Juan de Castro, mi hermano, y de Elena Díaz Rengifo, su mujer, aya y cobre para sí de la dicha deuda que a mí se me debe de los dichos doscientos ducados» que tiene que entregar Gil Vázquez Rengifo, del que en este mismo documento se dice que es Comendador de Granada, natural de Ávila y vecino de Granada. Es un testamento del año 1552. En relación con este testimonio se encuentra el testamento de la propia Elena Díaz Rengifo, fechado el 5 de enero de 1552, que se halla también entre los documentos del escribano Gil del Hierro, Protocolo 65, fols. 260-264v, del Archivo Histórico Provincial de Ávila, y donde Elena Díaz Rengifo se dice mujer de Juan de Castro y madre de Juana de Castro, Antonio de Castro y Francisca de Castro. Por último, y por las mismas fechas, encontramos una carta de venta de un tal Nicolás Díaz Rengifo (Protocolo 67 del escribano Gil del Hierro, en el Archivo Histórico Provincial de Ávila, fol. 522. La fecha exacta de este documento es la de 4 de julio de 1554. (Debo agradecer a María Jesús Ruiz Ayúcar la gentileza de haberme comunicado la información recogida en esta nota).

³ Vid. Pedro Ribadeneira y Philippo Alegambe, *Bibliotheca Scriptorum Societatis Iesu*, Roma, 1602-1642. Editada por Nathanaele Sotuello en 1675, p. 171; y Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, Huesca, 1648. Cito por la edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, vol. II, 1969, pp. 50-51.

solución a la afirmación que hace el propio Rengifo en el Prólogo a su *Arte Poética*, donde dice haberse servido para la redacción de su obra de «los apuntamientos de hombres doctos a quien he comunicado, y en especial los que huve de un Padre de la Compañía de IESUS, Maestro, y deudo mío»⁴.

Nicolás Antonio sigue literalmente a Ribadeneira incluso en la mención errónea del seudónimo y no opina sobre el parentesco. Backer confunde todavía más el seudónimo, que transcribe como Juan Diego de Rengifo, y tampoco opina sobre el parentesco. De la Cortina no hace mención alguna a la existencia de tal seudónimo ni al parentesco. Salvá y Mallén se limita a recoger la opinión de Nicolás Antonio, aunque repone el nombre correcto de Juan Díaz Rengifo como el del seudónimo. Sommervogel atribuye a Diego García Rengifo el *Arte Poética Española*, pero describe la portada con el nombre de Juan Diego de Rengifo. El Conde de la Viñaza sigue también a Nicolás Antonio en la atribución del seudónimo Juan Díaz Rengifo a Diego García Rengifo, y en cuanto al parentesco supone que son hermanos, igual que Menéndez Pelayo, recuperando así la opinión de Gracián. Es también opinión relevante la de José Eugenio de Uriarte quien señala definitivamente que «el nombre verdadero del autor es el de Diego García Rengifo; y el supuesto el de Juan Díaz Rengifo, su sobrino». Díez Echarri considera que «por motivos ignorados quiso ocultar su nombre bajo el de su hermano Juan, aplicándose de paso, para mejor guardar su anonimato, el apellido Díaz»⁵.

Por otra parte, también los bibliógrafos de nuestro siglo como Palau o Simón Díaz supusieron la existencia del seudónimo. Y el más importante estudio biográfico del autor hecho hasta ahora, el del profesor Antonio Martí, acaba resignándose a aportar el nombre de posibles lugares donde se puedan rastrear los patronímicos de Juan y de Díaz vinculados a la familia Rengifo. Sin embargo, Martí no encuentra tampoco pruebas de la existencia de Juan Díaz Rengifo⁶.

Todos los bibliógrafos antes mencionados, excepto Palau, como ya advertimos,

⁴ Juan Díaz Rengifo, «Prólogo al Prudente y Christiano Lector» en *Arte Poética Española*, Madrid, 1606. Cito en adelante por la impresión facsímil que hizo el Ministerio de Educación y Ciencia, Colección «Primeras Ediciones», Madrid, 1977, con «Epílogo» de Antonio Martí (pp. 385-441), que es la que tengo más a mano.

⁵ Vid. Antonio Nicolás, *Biblioteca Hispano Nova*, Tomo I, Madrid, 1783, p. 285; A. de Backer, *Bibliothèque des Ecrivains de la Compagnie de Jesus*, Vol I, Liège, 1853, p. 331; J. Gómez de la Cortina, *Catalogus Librorum*, Madrid, 1857, p. 514; P. Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Tomo I, Valencia 1872, p. 216; C. Sommervogel, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes publiés par des religieux de la Compagnie de Jesus*, París, 1884, p. 60; Conde de la Viñaza, *Biblioteca Histórica de la Filología Castellana*, Madrid, 1893, pp. 910-914; M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Vol. I, Madrid, C.S.I.C., 4ª ed., 1974, p. 693; J. E. de Uriarte, *Catálogo razonado de las obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la Antigua Asistencia Española*, Tomo III, Madrid, 1906, pp. 36-37; y E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 1970, p. 70.

⁶ Vid. A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Tomo III, Barcelona, Librería Palau, 1951, p. 431; J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. IX, Madrid, C.S.I.C., 1971, pp. 403-404; y A. Martí, «Epílogo» a J. Díaz Rengifo, *Arte Poética Española*, edición facsímil del Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, «Colección Primeras Ediciones», Madrid, 1977, pp. 387-441.

atribuyeron el *Arte Poética Española* al jesuita P. Diego García Rengifo. Entre las razones en que basaron su atribución, destaca sobre todo la que se refiere a la pista facilitada por el propio Rengifo en el prólogo «Al prudente y cristiano lector» de su *Poética*. Rengifo afirma aquí, como ya hemos visto, que su principal fuente de documentación fueron los «apuntamientos» de un familiar suyo de la Compañía de Jesús, que además fue su maestro y «Prefecto, y Lector de mayores, en uno de los más principales y numerosos estudios que tiene su orden»⁷. Ribadeneira-Alegambe reconocieron al único miembro de la familia Rengifo que respondía a las indicaciones de Juan Díaz y de esta manera vincularon este último nombre al de Diego García. Quedaba así establecida una identificación que durante siglos nadie ha puesto en duda, porque todos los bibliógrafos que se ocuparon de Rengifo en ese tiempo se limitaron a consultar el catálogo bibliográfico más fiable en su opinión, el de Ribadeneira-Alegambe. Sólo Palau, y más documentadamente Antonio Martí, han planteado otras alternativas. Martí, sin negar del todo la responsabilidad de Diego García Rengifo en la redacción del *Arte Poética Española*, supone que a lo sumo éste fue corredactor de la obra junto con otro pariente suyo, laico, probablemente. Menciona con reservas el nombre del también jesuita Blas Rengifo, predicador y censor, que estuvo en Alcalá en 1593 y en Salamanca en 1596, fechas que, según el propio Martí, no se «compondrían» con la publicación de la *Poética* en Salamanca en 1592. Todas estas hipótesis son, no obstante, un ejercicio de especulación sin bases documentales seguras. Ya se ha demostrado que a menudo suposiciones así han resultado equivocadas⁸.

Más sorprendente y menos rigurosa fue la opinión, que ya conocemos, de Palau y Dulcet. El conocido bibliógrafo afirmó sin reservas que:

«el autor, según recientes investigadores, es el jesuita Lucas Carrillo, quien publicó la obra bajo el seudónimo». Al mismo autor deberíamos atribuir también, según Palau, la autoría del «Estímulo del Divino Amor», uno de los textos incluidos en la *Poética* de Rengifo, como ya había hecho antes Uriarte en su catálogo bibliográfico de autores de la Compañía de Jesús⁹. Rogers y Lapuente consideraron equivocadas estas suposiciones de Palau, pero tampoco explicaron las razones de su oposición¹⁰. Desgraciadamente, Palau no informa de quiénes fueron los «recientes investigadores» que atribuyeron al P. Lucas Carrillo el *Arte Poética Española*, ni de cuáles fueron las conclusiones o argumentos de su investigación.

Por último, era del todo desestimable la afirmación de los hermanos Carraffa, quie-

⁷ J. Díaz Rengifo, *Arte Poética...*, o.c. [Prólogo] «Al prudente y cristiano lector», sin numeración.

⁸ A. Martí, o.c., especialmente pp. 400-403. Muy conocido es el caso de Baltasar Gracián, quien publicó algunas de sus obras con el seudónimo Lorenzo Gracián. El uso repetido de este seudónimo «hizo pensar en un principio en la existencia de un posible hermano del escritor», como recuerda E. Correa Calderón, *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1970, p. 80. Por tanto, toda prevención es poca cuando se habla de la identidad real de Juan Díaz Rengifo y de su parentesco con Diego García.

⁹ A. Palau y Dulcet, o.c. p. 431; J. E. de Uriarte, o.c. pp. 36-37.

¹⁰ P. P. Rogers, y F. A. Lafuente, *Diccionario de seudónimos literarios españoles, con algunas iniciales*, Madrid, Gredos, 1977, p. 151.

nes en su monumental *Enciclopedia Heráldica* llegan a decir que «Juan Vázquez Rengifo es autor del Arte Poético Español» (sic). Consultada la totalidad de sus fuentes pudimos deducir que su afirmación fue producto de un típico error cometido al copiar el texto de Luis Vilar y Pascual¹¹.

Así las cosas, y sin base documental alguna, pero gracias a las pistas facilitadas por el propio texto del *Arte poética española* se podían deducir las siguientes conclusiones en relación con la identidad de su autor:

- a) Fue jesuita. Las iniciales I.H.S., que identifican a la Compañía de Jesús, aparecen en la portada de las dos primeras ediciones del *Arte poética española* (1592 y 1606). Por otra parte, lo religioso tiene una presencia constante a lo largo de toda la obra.
- b) Era «natural de Ávila». No sólo porque así se indique en la portada del *Arte poética*, sino además porque en otra página del libro leemos: «Como lo hizo aquel que tratando de la nobleza de nuestra patria dixo: 'Qual se remonta en Ávila con el Toledo, y Cardenas el Aguila', versos que atribuye al margen a P.G.¹², iniciales que muy bien podrían corresponder a Pedro de Guzmán, autor de los sonetos «al Lector» que encontramos en los preliminares del *Arte poética española* y del que sabemos que era abulense y que había ejercido como ministro en Monterrey en 1587¹³, cuando todavía estaba allí Diego García, al que Pedro de Guzmán por tanto conocía y con el que muy probablemente estaba emparentado, pues conocemos la existencia en Ávila de un Gaspar Rengifo de Guzmán y Anaya, primer Marqués de Almarza y vizconde de Araujo¹⁴ del que Pedro de Guzmán podía ser descendiente.
- c) Estuvo estrechamente vinculado a los Condes de Monterrey (a uno de ellos va dedicada su obra) y era perfecto conocedor de la situación en la que se encontraba el colegio de Monterrey que habían fundado los condes, porque había estudiado en él: «qualquiera fruta que de allí aya salido –dice Rengifo– es muy propia de V.S. Y por tanto ofrezco yo esta, como primicias de aquel plantel, en señal y muestra de otras mas suaves, y preciosas que se van madurando»¹⁵.
- d) Residía en Salamanca en 1592.
- e) Uno de sus familiares o deudos, si no él mismo, había sido profesor de Letras Humanas durante veinte años «en uno de los más principales, y numerosos estudios que tiene su orden»¹⁶.

¹¹ Vid. A. Carrafa y Arturo García, *Enciclopedia heráldica y genealógica hispanoamericana*, Tomo LXXVII, Madrid, 1956, pp. 176-179; L. Vilar y Pascual, *Diccionario Histórico Genealógico y Heráldico*, Tomo VIII, Madrid, 1866, pp. 441-446.

¹² Rengifo, «Silva de Consonantes Esdruxulos», p. 292. Los subrayados son míos.

¹³ Vid. E. Rivera Vázquez, *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*, La Coruña, Fundación «Pedro Barrie de la Maza», 1989, p. 133, nota 62.

¹⁴ Salazar, *Colección genealógica*, sita en la Real Academia de la Historia de Madrid (BRAH), Tomo D-22, Folio 3Vº, número 2644: «costados de Gaspar Rengifo de Guzmán y Anaya, primer Marqués de Almarza, segundo vizconde de Araujo». Cito por A. Martí, o.c., p. 392 y nota 5.

¹⁵ Rengifo, [Dedicatoria] «Al Conde de Monterrey». Los subrayados son míos.

¹⁶ Rengifo, [Prólogo] «Al Prudente y Christiano Lector».

No queda sino decir que Diego García cumplía todos estos requisitos, por lo que ya sabíamos de su vida. No así, en cambio, Lucas Carrillo, el autor que Palau creyó ocultarse detrás del nombre de Rengifo. Lucas Carrillo, efectivamente, fue jesuita y pudo residir en Salamanca en 1592, pero era natural de Córdoba¹⁷ y no tuvo, que sepamos, ninguna relación con los Condes de Monterrey ni ningún familiar que hubiera ejercido veinte años como profesor de Letras Humanas en algún colegio «principal» de la Compañía de Jesús.

El concierto de impresión de la Poética de Rengifo, firmado por el P. Diego García y el impresor Miguel Serrano de Vargas, que he tenido la suerte de hallar en los archivos de Salamanca, confirma y deja definitivamente asentado que el verdadero autor del *Arte Poética Española* fue el jesuita Diego García, y no Lucas Carrillo, y que el nombre de Juan Díaz Rengifo fue el seudónimo que utilizó el mencionado P. Diego García para publicar su obra. El texto de dicho documento, en la parte que nos interesa ahora, es el siguiente:

En 28 de febrero de 1592 años. Escritura de Obligación entre el padre Di[ego] G[arcía] y Miguel Serrano de Vargas. Sepan quantos esta pública escritura de obligación bieren como yo Miguel Serrano de Vargas, mercader de libros, vecino de esta ciudad de Salamanca, otorgo y conozco por esta presente carta que me obligo por mi persona y bienes de ymprimir e que ymprimire al padre Diego García de la Compañía de Xesús desta ciudad de Sal[aman]ca myll y seiscientos cuerpos del arte poetico, el qual tengo de ymprimir en letra de letura y en su cursiba...¹⁸.

Podemos, por tanto, analizar ahora las razones que pudieron obligar a Diego García a imprimir su Poética con el nombre de Juan Díaz Rengifo en la portada.

2. El uso de seudónimos en los escritores jesuitas del Siglo de Oro

El empleo de seudónimos dentro de la Compañía de Jesús responde a una práctica

¹⁷ Debe tenerse en cuenta en relación con la «patria» del autor la siguiente afirmación que encontramos en Rengifo, [Introducción a la] «Silva de Consonantes Reflexas», p. 293: «Y no te maravilles, si sacaremos algunas Reflexas que comiençan por h. de vocablos que no tienen h como de Miserable, Hable, que en la reflexion del Eco natural pocas vezes se exprime aquella aspiracion y muchos quando pronuncian no la exprimen». Este es, me parece, uno de los testimonios más diáfanos para la historia de la evolución del fonema /h/ aspirado, pero a nosotros nos interesa sobre todo porque es también una posible pista para rechazar la posibilidad de que Lucas Carrillo fuera el autor del *Arte poética española*. ¿Afirmaría un escritor nacido en Córdoba, como el padre Carrillo, que el fonema /h/ había dejado prácticamente de aspirarse en 1592? Incluso para alguien que ha desarrollado la mayor parte de su vida académica en Castilla, como es su caso, debía existir constancia de que en su tierra natal, en Andalucía, y en su misma familia cordobesa, la aspiración de la /h/ era frecuente y se había estabilizado ya en aquella fecha. «El mantenimiento de la /h/ aspirada procedente de /f-/ y la absorción de la /x/ por la /h/ marcan otra divisoria que separa del castellano general el habla de Extremadura, reinos de Sevilla y Córdoba, Suroeste de Granada y el Caribe», afirma Rafael Lapesa en su *Historia de la lengua española*, 9ª ed., aum. y corr., Madrid, Gredos, 1986, p. 381.

¹⁸ Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Protocolos Notariales del Escribano Pedro Ruano, Año 1592, tomo 4º, P.N. 4658, fols. 2997-2998.

que sólo se explica si tenemos en cuenta las particulares circunstancias en las que se producían y publicaban las obras de los autores jesuitas.

Para empezar debemos tener en cuenta que ni siquiera en la concepción del libro se veían los miembros de la Compañía de Jesús libres de la influencia de su orden. Muchas veces la idea de escribir ese libro (o al menos el tema y la orientación ideológica de éste) era sugerida por los superiores que se sentían obligados a abastecer de libros de texto a los estudiantes de sus propios colegios. La propia *Ratio Studiorum* (el código educativo de los jesuitas) establecía como una de las obligaciones del Prefecto de Estudios (cargo parecido a lo que hoy llamamos Jefe de Estudios) que procurara «que los escolares ni carezcan de los libros útiles ni tengan abundancia de los inútiles. Por lo tanto, sugiérale al Rector que no falte abundancia de los libros que usamos a diario o que usarán el año próximo tanto los nuestros como los externos»¹⁹. Esta provisión de libros para los escolares podía realizarse reimprimiendo algunos textos ya publicados y aceptados o encargando que alguien los escribiera. Como es lógico esta última tarea le era encomendada a jesuitas con cierto prestigio dentro de la materia que debía tratarse. Así, el portugués Manuel Álvarez (1526-1583), famoso por ser autor él mismo de una gramática latina ampliamente difundida entre los colegios de la Compañía, escribe el 31 de julio de 1564 una carta al P. Laínez, General de los jesuitas, en la que le comunica su impresión de que «sería muy provechosa para éste [colegio de Coimbra] y otros colegios» que el P. Perpinyá escribiese algunos libros de retórica y comentarios a las obras de Cicerón²⁰, como luego así fue. En parecidas circunstancias, el ilustre P. Juan Bonifacio, S.I., escribe desde Valladolid el 27 de julio de 1579 al P. Everardo Mercuriano, General de la Compañía en aquel tiempo, una carta en la que pide permiso para publicar un libro que ha compuesto y al que da el título de *De perfecto adolescente*, a pesar de que «yo estaba determinado —dice el P. Bonifacio— de no tratar de esto en toda mi vida, ni dar trabajo con mis boverías [sic]. Pero el Padre Visitador me animó y quasi me ordenó que propusiese esto a V.P.»²¹.

Con este mismo fundamento, el de satisfacer la demanda de libros de texto en los colegios jesuíticos, fueron a las prensas durante los siglos XVI y XVII muchos libros escritos por autores que vivían en el seno de la orden fundada por San Ignacio. De tal manera que no hay inconveniente en pensar que el *Liber de Arte Poetica* (Salamanca, 1593), compuesto y publicado por el prolífico P. Bartolomé Bravo, S.I., en la imprenta de Miguel Serrano de Vargas, fuera un encargo hecho por sus propios superiores, vista por éstos la necesidad de contar en los colegios de la Compañía con un tratado básico dedicado a la métrica latina, que es el asunto de la obra del P. Bravo (que, por cierto no se ha perdido, como supusieron Karl Kohut y J. Domínguez Caparrós, sino que se conserva entre los fondos antiguos de la Universidad de Santiago de Compostela). Esta

¹⁹ Vid. E. Gil (ed.) / C. Labrador / J. Martínez de la Escalera / A. Díaz Escanciano, *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La «Ratio Studiorum»*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1992, p. 109.

²⁰ Monumenta Historica Societatis Iesu (MHSI), Paedagogica, III, pp. 357-358.

²¹ Archivum Romanum Societatis Iesus (ARSI), Hispaniae, 128, fols. 101r-102v, prius 253; apud MHSI, Paedagogica, IV, pp. 812-814.

obra fue a partir de entonces libro de texto en muchos colegios jesuíticos, y probablemente no jesuíticos, junto con otras y más famosas obras del P. Bravo. Pero lo interesante de este ejemplo es que presenta notables coincidencias, en relación con las circunstancias de su publicación, con el *Arte Poética Española* (Salamanca, 1592) de Juan Díaz Rengifo, o más bien deberíamos decir del P. Diego García. Se trata en ambos casos de obras escritas por autores de la Compañía de Jesús, dedicadas a un tema semejante (métrica latina, la del P. Bravo; española, la de Rengifo), publicadas en la misma ciudad, con sólo un año de diferencia, por el mismo impresor, el ya mencionado Miguel Serrano de Vargas, y ampliamente difundidas después como libros de texto en idéntico ámbito colegial. ¿Qué más lógico que suponer una misma «orden» de composición y publicación de ambas obras que habría partido desde Roma a instancias del P. Provincial de los jesuitas de Castilla? Y sin embargo, no tiene sentido que, de haber sido de esta manera, el autor del *Arte Poética Española* firmara luego con seudónimo. O bien no se ajustó a lo que se le pidió, o bien compuso la obra por iniciativa propia y siguiendo su personal criterio. La respuesta parece estar a medio camino entre ambas soluciones, según se deduce de las propias palabras de Rengifo:

Y assí huve de trabajar por mi, y hazer esta obrezilla al principio, solo con intento de mi propio gusto y provecho: pero despues que algunos de mis amigos la vieron, fueron tantos los que la trasladaron, y los que me pidieron la hiziesse estampar, que vencido de sus ruegos, y viendo que la que ellos avian escrito no tenia la perfeccion, en que ultimamente yo la avia puesto, me determine de imprimilla, y servir con ella a todos²².

Dentro de la Compañía de Jesús donde alguien dice «pedir» (a Rengifo) o «animar» (al P. Juan Bonifacio) puede entenderse igual «mandar». De esta manera se confunden los límites entre la iniciativa propia y la orden superior. Y en ese sentido, el caso de Rengifo presenta todos los «síntomas» de este tipo de procedimientos previos a la publicación de la obra de un autor jesuita: iniciativa de publicar que es más de los «compañeros» de la orden (entiéndase incluidos también los «superiores») que del propio autor, y que sirve a un fin interno, como es el de proporcionar un libro de texto para ser usado en los propios colegios de la Compañía. Aunque pueda haber algo de tópico, muy común, en la forma de justificar la edición de su obra en el deseo de satisfacer a unos amigos, el empleo de un seudónimo hay que explicarlo más en relación con otras fases de este proceso que en la posibilidad de que el P. Diego García tomara personalmente, y sin contar con sus superiores, la decisión de publicar su poética, puesto que de lo contrario no se explica fácilmente que luego fuera su obra libro de texto en los colegios de la Compañía de Jesús.

Una vez que el autor había compuesto su libro y había «decidido» publicarlo, debía someter su obra a la censura de tres especialistas en la materia elegidos por el Padre General de los jesuitas en Roma. Estos tres jueces constituían el órgano consultivo encargado de emitir el informe correspondiente que, comunicado al Padre General,

²² Rengifo, Prólogo «Al Prudente Y Christiano Lector».

servía para que éste otorgara su beneplácito o su reprobación. Ésta fue una disposición del propio San Ignacio:

Los libros no se podrán publicar sin aprobación y licencia del Preósito General, el qual cometerá la examinación dellos a lo menos a tres de buena doctrina y claro juicio en aquella sciencia²³.

Ésta fue una orden repetida por los sucesivos Generales de la Compañía, incluido Claudio Acquaviva, que es el que más nos interesa por ser el superior de Rengifo cuando éste publicó su *Poética*. Ante la diversidad de pareceres sobre qué libros de jesuitas debían imprimirse, el P. Acquaviva, en una carta del 2 de marzo de 1599, expone su decisión de que todo el que quisiera publicar un libro debía enviar a Roma lo que hubiera escrito para que algunos hombres doctísimos lo revisaran y aprobaran²⁴.

Es importante resaltar cómo se aprecia, por las noticias que tenemos de cómo se desarrolló esta fase, el rigor con que juzgaron los superiores de la Compañía de Jesús, de acuerdo con sus propios principios, toda obra que uno de sus hermanos en religión tuviera intención de publicar, no permitiendo que de manera alguna dejaran de cumplirse todos y cada uno de los pasos que se debían seguir. Un ejemplo de este rigor nos lo ofrece nuevamente la carta del P. Juan Bonifacio, que ya conocemos (y sobre la que volveremos), en otro lugar en que dice:

Un librito De perfecto adolescente [...] no lo puede sacar en limpio para dárselo al procurador, que lo llevase a V. P. Pido humildemente, si es posible, que se cometa a dos personas de acá, las que V. P. juzgare, y aprobándolo, que V. P. le dé su bendición...

La respuesta del P. General, sutil como solían serlo en todo los jesuitas, fue, sin embargo, muy elocuente:

Holgarámos de ver aquí el tratado que V. R. me escribe tiene hecho, para mayor satisfacción nuestra; y assí podra V. R embiármelo con su commodidad, porque se terná la cuenta que es razón para que las fatigas que V. R. en ello ha hecho, sean con el fruto que se desea²⁵.

Y eso que era ésta una obra que iba a publicarse casi por mandato del Padre Visitador. Pero existía una constante prevención entre los superiores de la Compañía ante el peligro real y constante de verse perjudicados por las acusaciones de heterodoxia ante el Santo Oficio de la Inquisición con que sus enemigos intentaban contrarrestar el poder que poco a poco iban alcanzando (hasta el punto de acabar con algunos jesuitas en las cárceles del Santo Oficio en alguna que otra ocasión). Tenían que demostrar perma-

²³ San Ignacio, *Constituciones*, p. III, c. 1, epígrafe 18; cito por *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1952, p. 432. Lo mismo puede leerse en *Constituciones*, p. IV, c. 6, litt. 0; p. VII, c. 4, epígrafe 11; MHSI, Monumenta Ignatiana, Const., III, 86, pp. 215-216; y *Paedagogica*, I, p. 257.

²⁴ *Ordenaciones de los Padres Generales*, Biblioteca de la Universidad de Salamanca (BUS), 347-348, fol. 35r.

²⁵ ARSI, Castellana, 2, fol. 46r, apud MHSI, *Paedagogica*, IV, pp. 812-14.

nementemente su ortodoxia, en especial en el período fundacional. Por esa razón se preocupó San Ignacio de dictar las pautas que debían seguirse en relación con la publicación de obras por parte de autores de la Compañía y en relación también con los libros cuya lectura estaba autorizada dentro de su fundación. Con respecto a lo primero, a los libros que podía imprimirse, el rigor de los Padres Generales se fue renovando de uno a otro, sin bajar nunca la guardia²⁶. De esta manera, en el período en que Rengifo publicó su libro, siendo General de la Compañía de Jesús el ya mencionado P. Claudio Acquaviva, mandó éste una orden a todos los Prepósitos Provinciales en la que advertía que:

Si quisdam e nostris post librorum emendationem iuxta censuras revisorumaliquid sine facultate addiderit, severe puniatur. Istud enim est in re gravis momenti Societati imponere²⁷.

Y con respecto a lo segundo, es decir, a los libros que podían leerse, y sin pretender hacer aquí un análisis exhaustivo (que nos alejaría demasiado de nuestro propósito) de este interesante aspecto (que, por otra parte y en nuestra opinión, fue otra razón más de la necesidad que tuvieron ciertos autores jesuitas de firmar sus obras con seudónimo) debemos recordar que existía efectivamente una lista de autores prohibidos totalmente, censurados o expurgados en parte, por ejemplo: Plauto, Terencio, Ovidio, Horacio, Erasmo o Luis Vives, entre otros muchos, en especial cuando hablaban de amor o de Teología. Sorprendente resulta, por ejemplo, encontrar cartas de rectores que piden permiso para poder utilizar en los colegios una gramática de Nebrija, cosa no consentida salvo autorización expresa del P. General, como demuestra otra misiva del P. Claudio Acquaviva en la que concede que «se pueden servir en esa provincia [aragonesa] de la gramática regia», es decir de la *Grammaticae opus absolutissimum...* (Venecia, 1555) de Elio Antonio Nebrija²⁸.

Desde luego no eran ni Dante, ni Petrarca, ni Boccaccio, ni los Poetas del Dolce Stil Nuovo, los autores que debían o podían leer los estudiantes que se formaban en alguno de los colegios de la Compañía de Jesús. Y aunque Rengifo (Diego García) disimula su afición por estos poetas trasladando a lo divino los ejemplos de estrofas empleadas por ellos, la simple mención que hace de sus nombres constantemente (en

²⁶ A. Porcheras Mayo, afirma, refiriéndose ya al sexto general de los jesuitas, el P.M. Vitelleschi, que «hay que subrayar los recelos del padre general ante la impresión de libros por parte de sus súbditos. En Roma hay multitud de cartas, no aprovechadas todavía, que iluminan la constante fricción que existe entre los jesuitas que intentan publicar libros y sus superiores» (A. Porcheras Mayo, «El período segoviano (1622-1628) de Luis Alfonso de Carvallo y el misterio de su libro sobre Asturias desvelado», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Separata número 137, 1991, Granda-Siero (Oviedo), pp. 87-121. La cita que transcribo en esta nota se halla en la página 95.

²⁷ MHSI, Paedagogica, VII, p. 663 (esta orden está fechada en Roma el 14-12-1613. Véase también *ibid.*, pp. 593-594 (y nota 8 de esta última página).

²⁸ Sobre las censuras y aprobaciones ocasionales de Erasmo y Luis Vives dentro de la Compañía de Jesús, puede leerse el interesante capítulo que dedica a este asunto Miguel Batllori en *Humanismo y Renacimiento*, Barcelona, Ariel, 1987, pp. 125-149. Sobre el caso de Nebrija, MHSI, Paedagogica, II, p. 34; III, p. 361; VII, p. 495; y ARSI, Arag, 61, f. 286r-v; apud MHSI, Paedagogica, VII, p. 495.

especial de Petrarca, poeta del amor por excelencia) a lo largo de su obra pudo ser razón más que suficiente para que le obligaran a utilizar un seudónimo que disimulara la vinculación del autor del *Arte Poética Española* con la Compañía de Jesús.

Pero había además otras razones por las que ésta prohibía a uno de sus miembros la publicación de una obra, o le obligaba a firmar con seudónimo o a expurgar algunas partes. Si se trataba de obras de contenido teológico, el simple hecho de ir escritas en alguna de las lenguas romances y no en latín ya era motivo de reprobación. De esta manera, el P. Gaspar Astete (1537-1601) se encontró con ciertas reticencias de sus superiores cuando les pidió autorización para publicar su *Educación de los niños y doctrina cristiana*, porque en opinión de sus censores «no expedit ut in lingua vulgari imprimatur libri ex nostris»²⁹. Pero si eran obras de contenido no teológico, entonces esto mismo, el no tratar de asuntos de religión, podía provocar la censura y obligar a los autores a firmar con seudónimo, como le sucedió a otro preceptista literario coetáneo de Rengifo y a la postre hermano de religión, Luis Alfonso de Carvallo, cuando pretendió publicar una obra dedicada a la Historia de Oviedo. Con respecto al caso concreto del libro de Carvallo encontramos un comentario seguramente común entre los censores de la Compañía: «He visto la censura de los que revieron el libro del P. Alonso de Carvallo, y me parece que no se imprima; si el S. Inquisidor General hiciere mucha instancia porque salga a luz, y no pudieremos escusarnos con su Illustriss^a., VR de traça que se imprima en nombre de algun seglar sin que se entienda ser persona de la Comp^a»³⁰. Toda esta censura se produce incluso a pesar de que, como demuestra Porqueras Mayo, el libro de Carvallo es un «proyecto [que] se debía a iniciativa del Provincial, es decir, que Carvallo, en efecto, lo hace por obediencia» (*ibidem*, p. 94). Como consecuencia de tales prevenciones se aconseja que el libro se publique con el nombre de un seglar ajeno a la Compañía, pues el General de los jesuitas «tiene miedo que haya alguna cosa objetable por lo que sufriría después la Compañía», ya que «aunque el libro se imprimirá en nombre de un sobrino suyo [de Carvallo] luego se sabrá quien es su autor; y el descuydo, o falta que el ubiese tenido la pagaremos todos» (*ibidem*, p. 95). Muy semejante se nos antoja que debió de ser el caso sucedido con la Poética de Rengifo.

Sobre este tipo de prevenciones dentro de la Compañía de Jesús existen otros testimonios. Así por ejemplo, «ordenó nuestro Padre General [Claudio Acquaviva] en una [carta] escrita al Padre Gaspar de Vegas, Provincial el año de 1612, que ninguno de los nuestros componga poesías a certámenes públicos poniendo en ellas su nombre»³¹. Más conocido aún es el caso de Baltasar Gracián, cuyas obras hubo de publicarlas a menudo con un seudónimo que poco disimulaba su verdadera identidad. «Aunque los iniciados estuvieran en el secreto», considera E. Correa Calderón que lo que le pudo

²⁹ MHSI, Paedagogica, IV, p. 265.

³⁰ Véase A. Porqueras Mayo, art. cit., p. 98. Artículo interesantísimo porque ilustra con todo tipo de documentos el proceso de censura y aprobación de un libro escrito por un jesuita.

³¹ *Ordenaciones de los Padres Generales*, Biblioteca de la Universidad de Salamanca (BUS), 347, fol. 60v.

llevar a Gracián a firmar con seudónimo pudo ser «el escrúpulo de no firmar obras profanas con nombre de religioso», escrúpulo más de sus superiores que suyo propio, puesto que la Compañía sentía «cierta inquietud y desasosiego al ver cómo uno de los suyos publica con cierta periodicidad libros de temas mundanos, ajenos en apariencia a su misión propia, aunque nada reprobable aparezca en ellos...». Una carta del General de los jesuitas en tiempos de Gracián, P. Goswin Nickel, advierte «que el P. Balthasar Gracián ha sacado a luz con nombre ajeno, y sin licencia, algunos libros poco graves, y que desdican mucho de nuestra profesión, y que en lugar de darle la penitencia que por ello merecería ha sido premiado encomendándole la cátedra de Escritura del colegio de Zaragoza (...). Si se averigua es culpado désele la penitencia que se juzgará sea proporcional a su culpa»³². No parece, sin embargo, que el publicar obras sin licencia de sus superiores le impidiera a Gracián ascender dentro de su orden a cargos más honrosos.

Pero ante inconvenientes de este tipo, que eran los mismos para todos los escritores jesuitas del Siglo de Oro, el P. Diego García no tuvo otra alternativa que buscar un seudónimo que figurara al frente de su obra, disimulando sólo formalmente su propia identidad. Sin embargo, el uso de seudónimo era casi siempre una simple formalidad, pues hubiera resultado una *ingenua stratagemata*, en expresión de Correa Calderón, si lo que pretendía era *ocultar la verdadera personalidad*, que era de sobras conocida.

Una consecuencia inmediata del hecho de pasar a ser obras seudónimas era que su financiación difícilmente corría ya a cargo de la orden, como sucedía en las obras que eran recomendadas desde dentro de la Compañía desde el principio y hasta el final de todo el proceso que venimos describiendo. Mientras algunos pudieron llevar a la imprenta su libro contando con el respaldo económico del colegio en el que estuvieran destinados, otros debían buscarse ayuda fuera de la Compañía para pagar los costes de impresión. Naturalmente, detrás de toda obra financiada con fondos del colegio (no de la Compañía, que nunca comprometía otro capital que no fuera el del colegio correspondiente) había un proyecto comercial cuyo fin era recuperar en la medida de lo posible los fondos invertidos a partir de las ventas que se produjeran después de haber impuesto dicha obra como libro de texto en los colegios de la orden. Así lo vemos a propósito del libro del P. Juan Bonifacio que acabó titulándose *Christiani Pueri Institutio Adolescentiaque Perflugium* (1575). El 23 de marzo de 1575 el P. Antonio Lárez, rector del colegio abulense, donde estaba destinado entonces el P. Bonifacio, pide que la obra de éste sea recomendada por el propio Padre General, alegando que además del provecho espiritual que de él obtendrían los estudiantes,

...se sacaría el gasto de la impresión que será más de quatrocientos ducados; y atento ha [sic] que se ha de hacer a costa del colegio y él está tan necesitado, parece que con esperança de sacar lo que uviere gastado, podráse poner a imprimir el libro; y de otra manera, ponerse ha a peligro de nuebas deudas³³.

³² E. Correa Calderón, *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 80, 81 y 84.

³³ ARSI, Hisp., 123, fols. 230r-231v, apud MHSI, Paedagogica, IV, p. 566, nota 7.

Aunque no inmediatamente, sino algunos años más tarde, y con motivo de la publicación de otro libro del P. Bonifacio, el *De sapienti fructuoso epistolares libri quinque* (1587), segunda parte del publicado doce años antes, el P. General manda al Provincial de Castilla que «al Padre Bonifacio le diga que se avisa a las provincias de Toledo y Aragón para que lean su libro como él mismo lo pide»³⁴.

Si, como es el caso, se trataba de libros recomendados por los superiores de la Compañía, acudían entonces al escribano los representantes del colegio correspondiente para firmar la escritura de obligación con el impresor al que se le encargaba la estampación de aquella obra. Ése debió de ser el caso de la gramática de Nebrija autorizada en la Provincia de Aragón, como dijimos antes, puesto que en consecuencia con esa autorización «se imprimirán [ejemplares] de suerte que no falten a los estudiantes»³⁵, siguiendo en esto el precepto de la *Ratio Studiorum* que ya hemos comentado. En circunstancias análogas, es lo que hacen los jesuitas Enrique Enríquez y Juan Montes, del colegio de Salamanca, cuando desean que el librero Juan Fernández imprima 1500 cuerpos de la *Suma de Teología Moral* del padre Enrique Enríquez, residente entonces en Salamanca, seguramente con el fin de que no faltara a los estudiantes de aquel colegio³⁶.

En cambio, el *Arte Poética Española*, siendo como es generalmente reconocido como uno de los más extendidos libros de texto que se siguieron dentro y fuera de la Compañía, no fue financiado por ésta, sino por su verdadero autor, el padre jesuita Diego García, como consta en el ya conocido concierto de impresión que firmó el P. García con el impresor Miguel Serrano de Vargas el 28 de febrero de 1592. No hay que pensar, sin embargo, que fuera Diego García quien aportara de su bolsillo el dinero necesario para imprimir su libro, puesto que era difícil que un jesuita contara con la cantidad necesaria para ello, sino más probablemente algún mecenas; tal vez, el V Conde de Monterrey, don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, futuro virrey de Nueva España, al que va dedicada la obra y con el que el P. Diego García tuvo una estrecha relación. Para terminar, debemos deducir, por tanto, que esta necesidad de buscar fuera de su orden la manera de financiar la impresión del *Arte Poética Española* y de firmar su obra con seudónimo fue, sin duda, el precio que Diego García tuvo que pagar por su extremada afición a Petrarca y a otros autores y asuntos censurados dentro de la Compañía de Jesús.

³⁴ MHSI, Paedagogica, VII, p. 317.

³⁵ Vid. supra nota 19.

³⁶ Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHSA), Protocolos del escribano Pedro Ruano, año 1590, Tomo 4º, P.N.4650, fols. 2974-2982.

«FINO MENTIR: UN CRÍTICO PORTUGUÉS DEL CONDE DE SALINAS»

M^a de la Concepción Piñero Valverde
Universidade de São Paulo-Brasil

Durante el período histórico de la unidad ibérica bajo la Casa de Austria es cuando Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas (1564-1630), crea su obra poética. Y gracias a esa unidad el conde recibió también el título portugués de marqués de Alenquer, otorgado por Felipe III, en cuyo nombre gobernó el reino lusitano hasta la ascensión de Felipe IV. Salinas murió algunos años antes del final de la unión de Castilla y Portugal. Las nuevas circunstancias, sin embargo, no impidieron que sus versos continuaran circulando entre los portugueses. Prueba del duradero prestigio de su poesía en Portugal es la huella que deja, ya en los umbrales del siglo XVIII, en las páginas de una de las obras más famosas de la prosa portuguesa: la *Nova Floresta*, del oratoriano Manuel Bernardes (1644-1710).

La *Nova Floresta* aparece en un período que asiste al creciente interés lusitano por la nueva producción intelectual francesa. Tal interés asoma también en las páginas de Bernardes. Con todo, se puede afirmar que las fuentes del oratoriano, cuando buscadas fuera de Portugal, se encuentran menos en Francia que en Italia y, sobre todo, en España. Centrémonos, pues, en esta última dirección de las atenciones del escritor portugués.

A pesar de adverso al pasado dominio de los Austrias en su tierra natal, Bernardes mantiene estrechos lazos con los escritores castellanos. Incluso el título de su obra más famosa confirma lo que se acaba de decir. De hecho, la *Nova Floresta* remite a la *Floresta Española* de Melchor de Santa Cruz. Y si en la obra maestra del oratoriano portugués son continuas las huellas de cultura de lengua española, lo que aquí particularmente importa notar es que en sus páginas se hacen presentes poetas de los Siglos de

Oro, algunas veces citados también en el original. Es lo que ocurre con Góngora; es lo que ocurre con nombres hoy menos recordados, como Ledesma, o como quien ahora nos ocupa, el conde de Salinas.

Para entender mejor el significado de la presencia de un soneto de Salinas en la obra de Bernardes, conviene recordar ligeramente la organización general de su *Nova Floresta*. La finalidad de la obra, según el autor, es ayudar a los lectores a emplear bien los momentos de recreo, dedicándolos a la lectura amena y provechosa, para que con lo suave entrara en los ánimos lo útil («*para que em companhia do suave entrasse o útil*»)¹. Para ello se van proponiendo diversos temas, dispuestos en orden alfabético, sobre los que se presentan breves ejemplos de acciones y dichos de personajes ilustres o anónimos, casi siempre pertenecientes al mundo clásico o cristiano. Tópicos como «amistad», «armas», «bailes», «consejo», «ignorancia y ciencia», «justicia», entre muchos otros, son los temas de esas acciones y dichos, cuya organización en la obra se vincula a los *exempla* medievales. Al relato de la acción ejemplar se siguen los comentarios de Bernardes, a veces sucintos, a veces larga exposición de eruditas o curiosas divagaciones, que le hacen dejar el tema original y recorrer caminos imprevistos.

Uno de esos caminos es, precisamente, el que lleva al lector de la *Nova Floresta* a un sorprendente encuentro con los versos del conde de Salinas. Nada preannuncia ese encuentro, que ocurre en un tópico teológico, como es «amor divino». Este tópico de la *Nova Floresta* empieza con un breve diálogo espiritual entre Juan de Ávila y Luis de Granada. Le sigue un comentario en el que Bernardes profundiza la cuestión de los motivos que llevan a la práctica de las virtudes y, particularmente, del amor a Dios. La cuestión, en aquel momento, era más que un árido debate teológico: salía del terreno místico y entraba en las polémicas de la sociedad culta, tanta era su actualidad. De hecho, los últimos años del siglo XVII están ocupados por una polémica que se inicia en el campo de la mística, pero que en seguida adquiere otras connotaciones y pasa a ser objeto de discusión generalizada. Me refiero al llamado quietismo. La cuestión fue desencadenada por el libro *Guía Espiritual*, del español Miguel de Molinos. En los círculos aristocráticos de Roma, donde vivía, Molinos había adquirido prestigio como director de conciencias y fama de profundo conocedor de los grandes maestros espirituales. Según Molinos, es posible llegar a la perfección de un estado místico, donde el puro amor es guía de las acciones humanas con exclusividad de cualquier otro motivo, aunque virtuoso. Así, el que alcance este grado de puro amor no tiene más que dejarse estar tranquilo y quieto en ese inmejorable estado (de ahí el nombre de «quietismo»).

Ante semejantes doctrinas no fue difícil para los adversarios de la *Guía Espiritual*

¹ «Levey a mira em metter nos animos, que naõ gostaõ de liçaõ puramente espiritual dictames saõs, verdades solidas, exemplos doutrinaes, envolvendo tudo em outras noticias curiozas, para que em companhia do suave entrasse o util». Manuel Bernardes, *Nova Floresta*, I, Lisboa, 1706, p. III. (En este trabajo las ediciones originales de Bernardes serán citadas según la reproducción facsimilar publicada en Brasil: *Obras Completas do Padre Manuel Bernardes*, São Paulo, Editora Anchieta, 1946).

acusar la obra de propagar un misticismo sensual y de fomentar comportamientos desarreglados. Cuando murió Molinos, hace exactos trescientos años, en 1696, su prestigio se había transformado en execración y su obra había sido condenada por las autoridades eclesiásticas. Pero, un año después de su muerte, otro nombre ilustre había sido seducido por ideas semejantes. Efectivamente, nadie menos que François de Salignac Fénelon, arzobispo de Cambrai, sustentaba en 1697 que la perfección mística consiste en un estado de puro amor, donde se eclipsaría hasta la misma esperanza. Eso ocurriría porque quien espera un premio, aunque sea un premio divino, actúa por interés y así su esperanza destruye el puro amor. A esas enseñanzas se opuso Bossuet, acusándolas de matar la virtud de la esperanza. Encolerizado, no dudó en recurrir al rey de Francia para asegurar en Roma la condenación de Fénelon, ocurrida en 1699.

Los ecos de la polémica quietista llegaron a la Península. Vamos a encontrarlos en Portugal en la obra de Bernardes. Basta recordar que el más famoso de sus tratados espirituales, *Luz e Calor*, publicado en Lisboa, también en 1696, más de una vez invoca la autoridad de Santa Teresa y del entonces Beato Juan de la Cruz, citados a veces en el original castellano y contrapuestos al «*detestavel Miguel de Molinos*»². Por otra parte, en la *Nova Floresta* se advierte contra el torpe engaño («*erro estultissimo, & clara ilusão*») de los que creen que detenerse en las cuevas del quietismo es avanzar por las regiones del amor («*quanto mais parados se achão na cova do quietismo, tanto mais vaõ caminhando pelas regiões do Amor*»)³. Por eso se reprueba asimismo el error de *Francisco de Salignac* que había enseñado la existencia de un estado de amor en el que «*se perdía todo o motivo interessado de temor, & esperança*»⁴.

Pero a estas alturas alguien podrá preguntarse: ¿y qué tiene todo esto que ver con la poesía de Salinas? Pues éste, como antes se decía, es uno de los caminos sorprendentes por los que nos conduce la *Floresta*. A partir de una discusión teológica se toma el rumbo de la literatura y de la poesía amorosa. De hecho, precisamente a propósito de esta discusión mística, recuerda Bernardes que el amor sin esperanza no es prerrogativa de teólogos heterodoxos: es asimismo constante inspiración de los poetas enamorados. También éstos, dice el escritor portugués, afectan querer a sus damas con pureza de amor refinadísimo y desamparado de toda esperanza («*pureza de amor alambicado*»)⁵. Como ejemplo de lo que afirma cita Bernardes un soneto, con el que encierra toda la discusión teológica anteriormente desarrollada. Su autor es el conde de Salinas. La versión citada por Bernardes (aquí transcrita en sus particularidades gráficas) corresponde, con pocas variantes, a la que viene siendo divulgada en nuestros días⁶. Este es el texto del soneto:

² *Id.*, *Luz e Calor*, Lisboa, 1696, p. 160.

³ *Id.*, *Nova Floresta*, op. cit., p. 157.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 222.

⁵ «Os Poetas da Musa amatoria tambem affectaõ com as suas Cloris & Dianas esta pureza de amor alambicado, & no estado da solidaõ de toda a esperança, & interesse» (*id.*, *ibid.*, p.223).

⁶ José M^a Valverde y Dámaso Santos, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Barcelona, Anthropos, 1986.

«Nunca ofendi la fè con la esperança,
 Vivo presente en olvidada ausencia
 Y tras eternidades de paciencia
 No merezco quexarme de tardança.
 Soy sacrificio que arde en tu alavança:
 Fuera no arder, morir con evidencia.
 O' puro amor! ó nueva quinta essencia!
 De Infierno sacas Bienaventurança.
 De cerca visto, y lexos de mirado,
 Ni de agravios me vi favorecido,
 Ni en tu olvido hallé de que olvidarse
 Tu descuido encarece mi cuidado:
 Quererte mas ni puedo, ni he podido;
 Que esto es amarte; y lo demás, amarse.»

Antes de transcribir este soneto previene el oratoriano que se trata de obra excelente en su género —«*excellente (no seu genero)*»— aunque digna de mejor tema («*Mal empregado em semelhante assumpto*»)⁷. O sea, para Bernardes el conde de Salinas consigue un resultado poético de alto quilate, digno de tema más elevado que un simple amorío galante. Hay aquí un caso de recurso al lenguaje religioso para cantar el amor profano, recurso, como se sabe, tradicional al menos desde el petrarquismo. No se comprende, sin embargo, que Bernardes deplora el lenguaje del soneto y aun así reproduzca su texto en la *Nova Floresta*. Sí, ya que además de inadecuado para tratar asunto profano, el soneto de Salinas, según el escritor portugués, envolvería la sacrilega adoración de la amada y la equiparación de su amor a la gloria de la bienaventuranza. Habría aquí pues la alabanza blasfema de una criatura en detrimento del Creador («*dentro de hua lisonja da creatura [...] hua blasfemia do Creador*»)⁸.

Cabe en este punto observar que expresiones semejantes a las de estos versos se encuentran en otros sonetos de Salinas, incluso en un soneto sacro, dirigido a Cristo Crucificado. Nótese por ejemplo sus versos iniciales: «*Este largo martirio de la vida, / la fe tan viva y la esperanza muerta [...]*»⁹. Con esto no se quiere insinuar cualquier vínculo entre Salinas y los movimientos místicos precursores del quietismo (como el de los *alumbrados*), sino solamente resaltar un caso interesante de absorción del lenguaje místico en la lírica amorosa. En todo caso, cierto es que Bernardes observa esta transferencia de lenguaje, que le parece indebida. Y así volvemos a nuestra pregunta: ¿por qué, entonces, reproduce en su *Floresta* el soneto de Salinas?

Una explicación puede encontrarse en la práctica poética de justificar la introducción de temas profanos por el servicio que pueden prestar a la doctrina cristiana. Es una práctica antigua. Ya la recomendaba Don Juan Manuel, con decir que «*fiz segund la manera que fazen los físicos, que [...] mezcla[n] con aquella melezina que quiere[n]*

⁷ Manuel Bernardes, *Nova Floresta*, op. cit., p. 223.

⁸ *Id.*, *ibid.*

⁹ *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, op. cit., p. 264, «Soneto a Cristo Crucificado».

melezinar le fígado, açúcar o miel o alguna cosa dulce»¹⁰. Práctica frecuente, sobre todo, en el período de vigencia de las decisiones establecidas en el Concilio de Trento. El empleo de temas profanos para ilustrar la verdad cristiana está expresamente profesado en la *Jerusalén Libertada* de Tasso, con imagen derivada de Lucrecio y semejante a la de Don Juan Manuel¹¹. En conclusión: Bernardes bien podría haber seguido la tradición del *utile dulci*, citando el soneto del conde de Salinas para confirmar una verdad teológica.

Esta hipótesis, que parecería responder a la cuestión aquí discutida, no la resuelve aún enteramente. Pues, en nuestro caso, la ficción poética no serviría para la finalidad deseada, sino para lo contrario. De hecho, la poesía del conde de Salinas llevaría a creer en el amor sin esperanza, que es precisamente lo que Bernardes intenta reprobar. ¿Tendríamos, por tanto, que volver a hablar de un caso de citación a primera vista inexplicable? Me parece que no es esta la conclusión necesaria. Si se observa bien, aun aquí tendríamos un caso de empleo del arte profano al servicio de la doctrina sagrada. Una aplicación indirecta, pero no menos eficaz y pertinente.

Efectivamente, es necesario tener en cuenta lo que se dijo al principio, esto es, que la *Nova Floresta* pretendía ofrecer a todos lectura provechosa, sí, pero también amena. Lo ameno, que incluye noticias y curiosidades profanas, Bernardes siempre lo pone al servicio de la doctrina cristiana, como él mismo afirma. Según él, justamente con la presencia de lo ameno se atraía a los lectores, que, buscándolo, absorberían también lo provechoso. Así la concepción general de la *Nova Floresta* retoma la lección que encontramos en *El Conde Lucanor* y en la *Jerusalén Libertada*. La concepción general, decimos, pues en el caso específico de esta discusión teológica, finalizada con una citación del conde de Salinas, hay también una diferencia. Don Juan Manuel y Tasso endulzaban la medicina amarga: Bernardes, después de dar a beber la medicina amarga, pero saludable (esto es, después de deshacer la ilusión del fácil misticismo quietista), ofrece al lector un sorbo de inofensivo licor dulce, que reconforta la boca. Este sorbo es el soneto de Salinas. Si en Don Juan Manuel y en Tasso hay una interpretación cristiana del clásico *utile dulci*, en estas páginas de Bernardes hay, además, el *dulcis in fundo*.

Se ha dicho que es inofensivo el licor que Bernardes proporciona al lector después de sus discusiones teológicas. Es el mismo Bernardes quien lo advierte en su lectura crítica del soneto de Salinas: Ya vimos que su crítica empieza diciendo «*excellente (no seu genero)*», esto es, conseguido como obra poética. Y aun criticando los versos de Salinas, afirma Bernardes, después de citarlos, que no hay más fino mentir («*Não ha mais fino mentir*», dice él). Pero añade, en seguida, que todos sabemos que los poetas son mentirosos por profesión y que, por tanto, sus exageraciones a nadie engañan («*os Poetas o professaõ, & não ignoraõ que seus leytores o não ignoramos*»). Leemos a los poetas, afirma Bernardes, no por acreditar en ellos, sino por el placer que nos dan («*passaõ estes encarecimentos, não porque lhes demos credito, senaõ porque nos daõ*

¹⁰ Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1979, 3ª ed., p. 50.

¹¹ Torcuato Tasso, *Jerusalén Libertada*, I, 3. Cfr. Lucrecio, *De rerum natura*, I, v. 936-942.

deleite)¹². Salinas miente, sí, pero mentir es su profesión, ya que todos los poetas fingen supremo amor hacia sus damas. Y más aún, la mentira de Salinas, como se ha visto, encanta por la finura. La belleza del arte rescata la falsedad de los conceptos y la hace moralmente inofensiva, pues a nadie engaña: todo lo que se escribe en versos es notoriamente irreal. El «mentir» de Salinas surge, así, para Bernardes como un «fino» género de licencia poética.

Éste me parece, en conclusión, el motivo que lleva a la *Nova Floresta* a citar integralmente un soneto amoroso del conde de Salinas: es que más de doscientos años antes de Fernando Pessoa, Bernardes ya sabía que ser poeta es ser «fingidor». El tributo prestado por el escritor religioso al *fino mentir* de un soneto profano manifiesta una visión crítica que juzgaríamos prerrogativa de épocas más recientes: la visión que lleva a evaluar la obra artística por criterios propios, no reducible a los de una moralidad estrecha. La citación de este soneto y toda la página dedicada a él en la *Nova Floresta*, revelan, por tanto, en Bernardes, no sólo un lector crítico, sino también un admirador sincero del arte poético del conde de Salinas.

¹² Manuel Bernardes, *Nova Floresta*, op. cit., p. 223.

LOS CÓDICOS DEL ENIGMA «LAS DOS SOMOS HERMANAS PRODUCIDAS» Y EL PROBLEMA DE SU AUTORÍA

Fernando Plata Parga
Colgate University

Como se sabe, la transmisión de la poesía de Quevedo es de una enorme complejidad. Su corpus poético nos ha llegado, fundamentalmente, a través de las ediciones póstumas de 1648 y de 1670, y de más de dos centenares de manuscritos e impresos de los siglos XVII y XVIII. La complejidad deriva, por tanto, de la falta de una edición autorizada por el autor en vida y de la dispersión y pérdida de buena parte de sus poemas. Además, la fama de Quevedo, especialmente como autor jocoso, ha hecho que un gran número de textos satíricos se le hayan atribuido de forma apócrifa. Complica aún más este panorama el hecho de que no conocemos bien los fondos de las bibliotecas que custodian manuscritos con textos de Quevedo y con apócrifos.

La inmensa labor de don José Manuel Blecua, que culminó en su edición de 1969-1981, en la que localiza nuevos códices y elimina muchos de los poemas apócrifos, viene siendo corregida y completada en los últimos años por quevedistas y estudiosos de la poesía del siglo de oro. Como contribución a esta tarea, presento aquí la noticia de algunas versiones manuscritas nuevas, en lo que a mí se me alcanza, de poemas satíricos de Quevedo, halladas en la biblioteca de don Bartolomé March Servera, así como el estudio bibliográfico y textual de uno de estos poemas.

Las nuevas versiones se encuentran en tres manuscritos. En uno de ellos, bajo el epígrafe: «Versos satyricos de D. fran[cis]co de Quevedo q[ue] no estan en su Parnaso Impreso»¹ se incluyen, entre otros, los epitafios burlescos contra sodomitas, las traduc-

¹ Ms. R. 6636, fols. 11-20.

ciones de Marcial y algunas de las invectivas contra Góngora, poemas copiados en el ms. 108 de la biblioteca Menéndez Pelayo, de muchos de los cuales sólo se conocía, hasta ahora, esta versión. En otro códice² se conserva la única copia manuscrita del «Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando», en versión muy cercana a la publicada en *Las tres musas*. Por último, en otro manuscrito se conserva el enigma «Las dos somos hermanas producidas». De este poema he hecho un estudio de los códices que lo transmiten y he abordado el problema de su autoría.

El enigma es una breve composición en silva de consonantes u «ovillejos», como se los denominaba a veces en los siglos XVII y XVIII³, en la que se plantea una adivinanza de carácter escatológico, cuya solución se presenta en una redondilla al final del texto.

Del poema poseemos tres testimonios manuscritos. Dos en los códices 4051 y 4117 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ya conocidos; y uno, inédito hasta hoy, que hallé en el manuscrito 23/5/5 de la biblioteca March de Madrid.

Describo parcialmente los códices, prestando especial atención a su datación:

1. El célebre manuscrito 4117, con letra del s. XVII, lleva en el folio 295 la siguiente portadilla: «Segunda parte de la guirnalda odorífera en la cual se engastan e entretexen varias flores o rosas a lo divino... por el bachiller Juan de Morales [?]. 1603». En otro folio lleva la fecha de 1601.

El códice tiene distintos tipos de papel, con las siguientes filigranas:

- En los fols. 1-135 y 202-373 en los que se encuentra el poema: (figs. 1 y 2 en el apéndice 2) cruz latina inscrita en un escudo y acompañada de letras del alfabeto, que son iniciales de los papeleros. Según los catálogos de Heawood y Valls⁴, esta marca aparece en documentos españoles al menos ya a fines del siglo XVI y es muy corriente en la Península en el primer tercio del siglo XVII.
- En los fols. 137-200, de papel diferente: (fig. 3) cruz latina, semejante a las anteriores, pero con las iniciales «I» «C» dentro del escudo. Heawood⁵ documenta esta marca en 1571.
- En los fols. 124-129: (fig. 4) la mano o guante. Según Valls⁶, es una marca muy común y antigua, corriente en España en el siglo XVI y, en todo caso, anterior al siglo XVII. No he encontrado documentada ninguna igual que ésta.
- Por último, en el fol. 374, de papel diferente: (fig. 5) estrella de cuatro puntas y la inscripción al pie «ITANIO». No he podido identificar esta marca, que parece posterior a las demás. Posiblemente se trate de papel posterior, usado al encuadernarse las hojas manuscritas.

² Signatura 23/3/3.

³ Vid. la nota de Méndez Plancarte en su edición de Sor Juana, *Obras completas*, vol. I, p. 558 y A. Alatorre, *Quevedo: de la 'silva' al 'ovillejo'*, pp. 27-29.

⁴ Heawood, *Watermarks, Mainly of the 17th and 18th Centuries*, n^{os} 951-983; Valls, *La historia del papel en España*, vol. II, n^{os} 79-101; vol. III, números 13-19.

⁵ Heawood, *op. cit.*, núm. 968.

⁶ Valls, *op. cit.*, vol. II, números 150-201.

En conclusión, letra, fechas internas y filigranas parecen coincidir en que se trata de un manuscrito temprano, quizás de principios del XVII, e incluso de hacia 1603, como reza la portadilla⁷.

2. El manuscrito 4051, titulado *Libro de Varios Papeles*, tiene letras de los siglos XVII y XVIII. En el interior del código se encuentran las fechas de 1644 y 1703, además de menciones en algunos poemas a Felipe V (rey entre 1700-1746) y Carlos III (rey entre 1759-1788). La filigrana del papel (fig. 6) es el escudo y armas de Génova, sostenidos por dos grifos o dragones, con dos lunas o círculos debajo. Los diferentes papeleros ponían sus iniciales en los círculos. Según los catálogos de Briquet, Marmol, Heawood, Eineder y Valls⁸, este papel era corriente en España desde el último cuarto del XVII, pero se utilizó con mayor frecuencia en la primera mitad del XVIII. Por tanto, parece que letra, fechas internas y filigranas coinciden en datar el manuscrito entre la segunda mitad del XVII y fines del XVIII⁹.

3. El manuscrito 23/5/5 (R. 8186) de la biblioteca privada de Don Bartolomé March Servera, de Madrid, es un volumen en 4º, cuyo tejuelo lee: POESI- / AS / VARIAS, y lleva el «ex libris» de la Biblioteca del Duque de Gor. Tiene letras diferentes de fines del XVII y del XVIII. Incluye poesía de Juan de Salinas, Vicente Sánchez, Gerardo Lobo, Juan Alegre de Pertussa, Diego Ortiz y Miguel de Barrios, entre otros.

Contiene gran cantidad de fechas en su interior, que van desde 1640 hasta 1751. Tiene dos tipos de filigranas:

- La primera (fig. 7) en las hojas iniciales de encuadernación y los fols. 266-267, donde se copia el poema, es el escudo y armas de Génova sostenido por grifos, marca de hacia 1675-1790, como vimos.
- El resto del manuscrito lleva la marca de los tres círculos o lunas con cruz en lo alto (fig. 8). El círculo superior es una luna en cuarto creciente y los otros círculos tienen iniciales y un número, que representan, seguramente, al papeler fabricante. Según los catálogos de Briquet, Marmol, Heawood, Eineder y Valls¹⁰, el papel es originario de Génova y se exportó masivamente a España. Era corriente

⁷ Para su descripción, *vid.* entre otros: *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, vol. X, p. 271; Quevedo, *Obra poética*, ed. Bleuca, vol. I, p. 12, n. 39; Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. IV. El poema está en el fol. 348r.

⁸ Briquet, *Papiers et filigranes des archives de G nes 1154 1700*, p. 196; Marmol, *Dictionnaire des Filigranes*, pp. 102-111; Heawood, *op. cit.*, números 724-775; Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, n.º 118-23, 125-45, 148-50 y 154-55; Valls, *op. cit.*, vol. III, n.º 24 y 29.

⁹ Para su descripción, *vid.* entre otros: *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, vol. X, p. 254; Quevedo, *Obra poética*, ed. Bleuca, vol. I; Simón Díaz, *op. cit.*, vol. IV, p. 591, n. 3211. El poema está en los fols. 247r-v

¹⁰ Briquet, *op. cit.*, pp. 195-96; *id.*, *Les filigranes*, vol. I, p. 218; Marmol, *op. cit.*, pp. 89-96; Heawood, *op. cit.*, n.º 247-308; Eineder, *op. cit.*, n.º 66-83; Valls, *Paper and Watermarks in Catalonia*, n.º 770 y p. 311; *id.*, *La historia del papel en España*, vol. III, pp. 19-23.

en la Península en el último cuarto del siglo XVII y, sobre todo, en la primera mitad del XVIII¹¹.

En cuanto a la transmisión impresa del poema, la versión del manuscrito 4117 fue publicada por primera vez por Blecua en 1963. En la edición de 1970¹², publicó, además, en el aparato crítico, las variantes del manuscrito 4051.

En 1982 la versión del manuscrito 4051 fue publicada en dos ocasiones, con algunos errores de transcripción, por Falconieri¹³ y por Brown¹⁴. Ambos editores, desconociendo las ediciones de Quevedo mencionadas, creen que es inédito, y obra de otros poetas.

En el cotejo de las tres versiones manuscritas se observa que los manuscritos 4117 y March tienen siete lecturas en común (equipolentes) que los separan del 4051¹⁵. Además éste añade cuatro versos nuevos. Ninguna de esas variantes es error común y su examen no arroja ningún dato significativo para la filiación de los códices¹⁶.

Por otro lado, las versiones del 4117 y March podrían o bien depender la una de la otra, o bien proceder de un subarquetipo común. Las separan dos variantes¹⁷ y también se diferencian en el título y en una nota manuscrita en el 4117 que no aparece en March; no hay ningún dato que nos haga pensar que dependen el uno del otro.

A la vista de este examen de variantes, el posible *stemma* tendría en un lado los ms. 4117 y March agrupados bajo un subarquetipo y por otro lado, el 4051¹⁸. En el apéndice

¹¹ El poema está en los fols. 266v-267r

¹² Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, p. 660, n. 638; Quevedo, *Obra Poética*, ed. Blecua, vol. II, pp. 1104-105, n. 629. Incluye todas las variantes del ms. 4051 en el aparato crítico (pero no indica que el epígrafe «explicación» está omitido en este testimonio).

¹³ Corral, *Obras*, ed. Falconieri, p. 171. Reproduce el texto con dos errores de transcripción: «los holgones» debe decir «dos holgones» y «Dori», debe decir «Clori».

¹⁴ Brown, *Gabriel de Corral: sus contertulios y un ms. poético de academia inédito*, p. 48. Reproduce el texto con un error: v. 16 «tienes», debe decir «tiene».

¹⁵ 117, March 4051

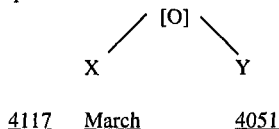
2	por	con
5	a	<u>om.</u> a
15	y	<u>om.</u> y
	<u>Explicación</u>	<u>om. Explicación</u>
[19]	trabajar	fatigar
[20]	ingenio	discurso

¹⁶ En el verso 2, «por extremo» y «con extremo» son locuciones adverbiales sinónimas, recogidas en *Autoridades*: «Con extremo. En extremo. Por extremo.»; se autoriza «con extremo» con un ejemplo de Quevedo. En la variante del verso 5, «a indecencia juzgara», el verbo «juzgar» rige la preposición «a», «juzgar a», que es lo mismo que «juzgar por» (Martín, *Enciclopedia del idioma*). En el v. 15, la *y* no sería necesaria, por lo que su eliminación en 4051 podría reflejar una versión más autorizada.

¹⁷ 4117 March

1	producidas	y nacidas
[22]	quitado	quitando

¹⁸



ce 1 edito el poema, según el manuscrito 4117, que elijo como texto base, con las variantes de los otros dos. He modernizado graffa y puntuación.

El problema más espinoso que presenta el texto es quizá el de su atribución. Los manuscritos lo atribuyen a tres autores distintos: el 4117 a Quevedo; el 4051, en una nota manuscrita de otra mano, en el margen del fol. 215r¹⁹, 32 folios antes de donde está copiado el poema, dice “Son estas obras de D[o]n Gabriel de Corral”. Por último, en el manuscrito March se lo atribuye, en una nota de distinta mano al lado del poema, a «Ybasso», es decir, Juan de Ibasso y Malagón²⁰.

Esta vacilación en la autoría reaparece entre los editores y estudiosos modernos.

El texto fue ahijado a Quevedo por primera vez en la edición de Blecua de 1963. En la de 1970, donde se copian las variantes del 4051, Blecua no menciona la nota manuscrita donde se le atribuye a Corral.

Alonso Cortés, fue el primero en fijarse en dicha nota. En 1912 indicó que entre las obras inéditas del poeta Gabriel de Corral (1588-h.1645) se incluía “cierto número de Composiciones [...] en un manuscrito de la Biblioteca Nacional”, entre las que se encontraba un “Enigma”²¹. Además, piensa que Corral, «conservó inéditas esas poesías», entre otras razones, «por el carácter obsceno de la mayoría»²².

Rubio González, en la nota preliminar a la edición de Corral de 1982, identifica el manuscrito como el 4051d. Falconieri, el editor, disputa la mencionada opinión de Alonso Cortés: «No creemos que Corral hubiera considerado estos poemas escabrosos en su época, como no los consideramos lascivos hoy día. Además no resultan más obscenos que algunos poemas escritos por sus coetáneos, por ejemplo Quevedo»²³.

También en 1982, Kenneth Brown identifica el manuscrito citado por Alonso Cortés y edita los poemas atribuidos a Gabriel de Corral, pero rechaza la atribución al autor vallisoletano, y propone la de Pedro Méndez de Loyola. Su argumentación se basa en la identificación de los poetas incluidos en el vejamen de la *Cintia de Aranjuez* de Gabriel de Corral, entre los que se encuentra Pedro Méndez, que aparentemente tenía fama de tahúr y de poeta obsceno y atrevido; este tahúr parece ser el yo poético en una de las composiciones del ms. 4051 y Gabriel de Corral aparece, en cambio, como tercera persona en otro poema, por lo que Brown deduce que, lógicamente, los poemas deben ser de Méndez de Loyola²⁴.

En 1986, en otro artículo, el mismo Brown añade otros argumentos para atribuir estos poemas a Méndez de Loyola. El primero es que «hubiera sido una inexplicable peripecia estética que Gabriel de Corral se dedicara a profanar el buen gusto poético

¹⁹ En la numeración a lápiz, consecutiva y moderna; son los fols. 41r y 658r en las numeraciones antiguas.

²⁰ Nacido en Baza (Granada), *vid.* Simón Díaz, *op. cit.*, vol. XII, pp. 31-32. Fue autor de poesías jocosas de tono obsceno y escatológico.

²¹ Alonso Cortés, «Los poetas vallisoletanos, celebrados por Lope de Vega en el ‘Laurel de Apolo’», en *Miscelánea vallisoletana*, vol. II, pp. 324, 346 y 347.

²² Citado por Falconieri, ed., Corral, *Obras*, p. 133.

²³ *Ibid.*, p. 133

²⁴ Brown, *op. cit.*, pp. 17-24

con versos lascivos tales como los del ms. 4501 [sic]²⁵, ya que Corral es un clasicista. El segundo argumento es que varias de las supuestas poesías de Corral del ms. 4051 aparecen en otros códices atribuidas a Méndez. El último argumento es que Méndez es el “autor menos conocido”, por lo que su atribución es más fiable²⁶ (menos conocido que Corral, ya que Brown no tiene en cuenta las ediciones de Quevedo).

Antonio Carreira, en un artículo de 1990²⁷, repasa las atribuciones a Quevedo y a Corral, pero apoya la paternidad de Pedro Méndez, ya que encuentra que algunos de los poemas del ms. 4051 se atribuyen a Méndez en otros códices.

Éste es el estado de la cuestión sobre la autoría. Quisiera discutir algunos de los argumentos presentados por los investigadores.

Alonso Cortés desconoce que el poema ha sido atribuido a Quevedo en el manuscrito 4117 y Falconieri no sabe, tampoco, que ha sido incluido entre las obras de Quevedo desde 1963. Por lo tanto, no se han planteado la posibilidad de que no pertenezca a Corral.

En cuanto a los argumentos de Brown, el hecho de que el yo poético de uno de los poemas sea un trasunto de Pedro Méndez, y que Corral aparezca en otro en tercera persona, no significa necesariamente que el autor real sea Méndez. Pero, incluso si él fuera el autor, lo sería solamente de ese poema, no de todos los demás, ya que hay que tener en cuenta la tendencia, en los manuscritos de los siglos XVII y XVIII, a recopilar poesía de diversos autores en un mismo cancionero, de forma entremezclada y, en muchos casos, anónima.

Más sólido es el criterio de atribuir el poema al autor menos conocido de entre aquellos a quienes se lo atribuyen los manuscritos. Pero el enigma no se atribuye a Méndez en ninguno. En todo caso, ahora con la atribución a Ibasso y Malagón en un nuevo manuscrito, éste sería quizás el autor menos conocido.

El mejor criterio me parece el de buscar poemas del manuscrito 4051 en otros códices a nombre de Méndez, pero esto debe hacerse de modo individual con cada poema, y Brown no encuentra nuestro «Enigma» en ningún otro códice.

Por último, creo que hay que desechar el argumento de si la obscenidad es propia o impropia de un determinado autor, ya que refleja prejuicios de época y del crítico y no tiene en cuenta las normas retóricas y de imitación en los distintos géneros literarios. Lo que a Alonso Cortés le parecía muy obsceno para Corral, a Falconieri no se lo parece, ya que otros escritores serios como Quevedo escribieron poemas obscenos, y a Brown sí se lo parece y por eso opta por atribuirle esos poemas a un poeta como Méndez, con fama de «lascivo». Creo que esto no sirve y nos lleva al viejo problema de la atribución a Quevedo de un número enorme de apócrifos de tipo obsceno y escatológico.

Lo inseguro de los criterios de Brown se pone de manifiesto en el mismo artículo de 1986, donde también edita cinco poemas del ms. BNM 3773 y los atribuye a Pedro

²⁵ Brown, *El cancionero erótico de Pedro Méndez de Loyola*, p. 58

²⁶ *Ibid.*, p. 61; este criterio lo toma de A. Bleuca.

²⁷ Carreira, *Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea*, p. 109.

Méndez, aunque todos, menos uno, aparecen como anónimos. La única razón que da es que “se intuyen que son del mismo poeta por cuestiones de temática lasciva, expresión burlona y, desde luego, propinquidad”²⁸. Sin embargo, uno de los poemas es el epitafio que comienza “En esta piedra yace un mal cristiano”, atribuido a Quevedo en 14 manuscritos y a Villamediana en 5 y que los editores de Quevedo y de Villamediana han coincidido en atribuírselo al primero²⁹.

Creo, por lo tanto, que podemos descartar, de momento, la atribución a Pedro Méndez y centrarnos en los otros tres autores que sí aparecen en los manuscritos. Conviene tener en cuenta la fecha y la fiabilidad de estos manuscritos para evaluar la validez de las atribuciones.

Blecua ha insistido repetidamente en que el manuscrito 4117 «ofrece mucha seguridad en las atribuciones»³⁰, y en muchos casos, este manuscrito contiene la que él considera como primera versión de un poema. Además, es el más antiguo de los que contienen el enigma, de hacia 1603. Por el contrario, los manuscritos que atribuyen el poema a Ibasso y a Gabriel de Corral son posteriores, recopilados después de la muerte de Quevedo e incluso bien entrado el siglo XVIII y la atribución en ellos es siempre al margen y de letra diferente a la del poema, al contrario de lo que ocurre en el caso del ms. 4117, en el que la atribución es parte del epígrafe y de la misma mano. Estos datos parecen apuntar a que el poema pudiera pertenecer a Quevedo.

El estudio del léxico podría arrojar alguna luz sobre la cuestión de la autoría. La mayor parte de las palabras del poema se documentan desde la Edad Media. Hay también algunas del siglo XV («producir», «penitente», «ofender», «ingenio», «fatigar», «discurso» e «indecencia») y cuatro del siglo XVI («urbanidad», «soliloquio», «eco» y «volante»). Por último, hay algunas del XVII. Según Corominas, la primera documentación de «recoleta» es de 1611; «preciso» aparece en la segunda edición del diccionario de Oudin de 1616, (aunque con su significado de ‘necesario’ lo encuentra en Salas Barbadillo, 1635); y «holgón» se documenta sólo en 1660 (en el *Día de fiesta de Zabaleta*); por otro lado, el *Diccionario de autoridades* ejemplifica «embozo» con la primera parte del *Quijote* (1605)³¹.

Esos neologismos, algunos documentados entre 1605 y 1660, posteriores a la fecha del ms. 4117 e incluso, en un caso, a la muerte de Quevedo³², podrían hacernos pensar que el poema no pertenecería a nuestro autor, sino a uno posterior, quizá de la segunda mitad del XVII. Puesto que de Méndez se conservan textos entre 1628-1637, Quevedo murió en 1645, Corral se cree que en el mismo año, y de Ibasso se conocen textos de 1668 y 1679, éste sería el más tardío entre los que se disputan la autoría. Sin embargo, eso nos obligaría a pensar que el ms. 4117, de h. 1603 y que atribuye el poema a Quevedo, es, parcialmente al menos, posterior.

²⁸ Brown, *El cancionero erótico de Pedro Méndez de Loyola*, pp. 61, 62 y 73

²⁹ Vid. Plata Parga, *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, en prensa.

³⁰ Citado por Moore, «*Obras humanas de el divino Quevedo*», p. 49

³¹ No hay primera documentación de esta palabra en Corominas.

³² «Holgón» (1660); pero hay que tener en cuenta que sólo aparece en la variante del ms. 4051, que es tardío, como vimos.

Otro dato en contra de la atribución a Quevedo es que en tan sólo una veintena de versos, encontramos cinco palabras únicas en su poesía³³: «embozo», «indecencia», «urbanidad», «soliloquios» y «holgones», todas ellas neologismos.

Sin embargo, hay otro dato a favor de la autoría de Quevedo. Al estudiar la retórica de algunos de sus poemas, López Grigera ha encontrado, comparando un soneto moral con uno burlesco, un alto número de neologismos en ambos casos³⁴. Esto vendría a explicar, en cierto modo, la gran cantidad de neologismos en el enigma jocoso.

En conclusión, parece claro que se debe descartar la atribución a Méndez de Loyola. Por otro lado, el manuscrito más temprano y más fiable, el 4117, asigna el poema a Quevedo. Además, la alta presencia de neologismos en el texto coincide con otros poemas auténticos de Quevedo. A favor de la atribución a Corral o a Ibasso está el criterio del autor menos conocido y la presencia de algunas palabras aparentemente tardías para haber sido usadas por el joven Quevedo. Creo, pues, que no hay argumentos definitivos para establecer la autoría del texto.

³³ Utilizo las concordancias de Fernández Mosquera y Azaústre Galiana, *Índices de la poesía de Quevedo*.

³⁴ «llama poderosamente la atención el que la lengua de estos dos poemas [131 y 589] es, en su base, claramente neologizante» (López Grigera, *Cuestión de géneros y estilos en dos sonetos de Quevedo* p. 341).

Apéndice I: Textos del «Enigma»

Siglas:

BNM 4051 = b

BNM 4117 = n

March 23/5/5 = m

Texto del ms. n

[Enigma de don Francisco de Quevedo Villegas]

Las dos somos hermanas producidas
de un parto y por extremo parecidas;
no hay vida cual la nuestra penitente,
siempre andamos de embozo entre la gente,
que a indecencia juzgara 5
vernos un ojo, cuanto más la cara.

Necesidad precisa
nos tiene muchas veces sin camisa;
gormamos siempre lo que no comemos
y otro mayor trabajo padecemos: 10
que por culpas ajenas

somos el dedo malo de las penas.
Un eco es nuestra voz, de que, ofendidos,
y con razón, se muestran dos sentidos;
y así la urbanidad, aunque forzadas, 15
nos tiene a soliloquios condenadas;
es al fin nuestra vida,
por recoleta, siempre desabrida.

[Explicación]

Si no quieres trabajar
el ingenio, bella Clori, [20]
orinal somos sin ori
y Vargas, quitado el var.

Enigma de don Francisco de Quevedo Villegas] Enigma b / Enigma. Se han de pintar dos damas cubiertas los rostros con volantes y dadas las manos m

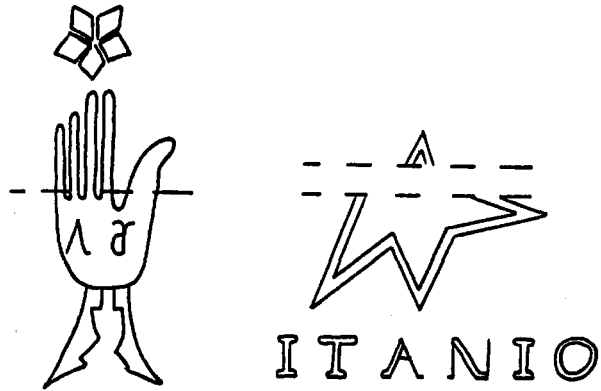
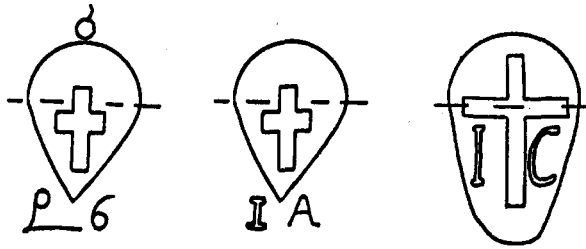
1 producidas] y nacidas m 2 por] con b 5 a] om. b 15 y] om. b 16 tiene] tine m 18 add. b:

Si bien la vecindad de dos holgones,
causó, tal vez, invidia y tentaciones;
pero si consentimos y pecamos,
con pena del infierno lo pagamos.

Explicación] om. b

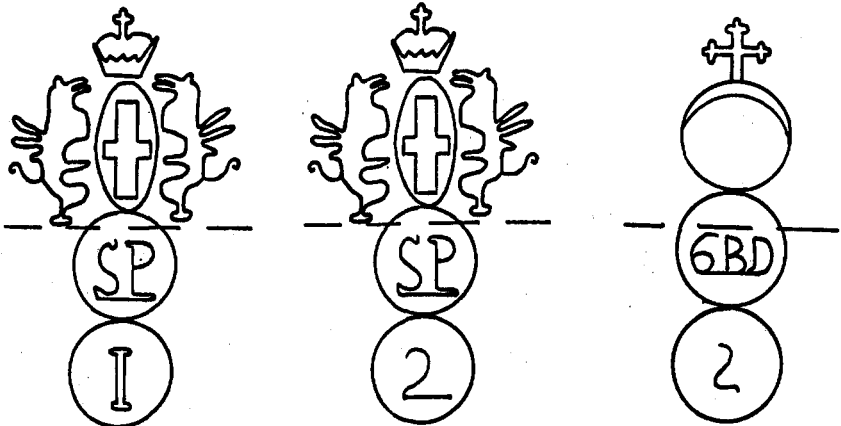
[19] trabajar] fatigar b [20] ingenio] discurso b [22] quitado] quitando m / add. n
Vargas: llamado por antonomasia al [sic] sucio es un poeta celebrado por ello en Madrid, tan puerco como las nalgas

APÉNDICE 2: FILIGRANAS DE LOS MANUSCRITOS



FILIGRANA DEL MS. BNM 4051

FILIGRANAS DEL MS. MARCH



BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, *Quevedo: de la 'silva' al 'ovillejo'*. En LÓPEZ GRIGERA, Luisa y REDONDO, Augustin (eds.), *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 19-31.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, «Los poetas vallisoletanos, celebrados por Lope de Vega en el 'Laurel de Apolo'», en *Miscelánea vallisoletana*. 2 vols., Valladolid, Miñón, 1955, 3ª ed., (1ª ed., 1912), vol. II, pp. 303-351.
- ALONSO PEDRAZ, Martín, *Enciclopedia del idioma*. 3 vols., Madrid, Aguilar, 1958.
- BRIQUET, Charles M., *Les filigranes*. 4 vols., Genève, A. Jullien, 1907.
- , «Papiers et filigranes des archives de Gênes 1154 à 1700», en *Briquet's Opuscula. The Complete Works of Dr C. M. Briquet without Les filigranes*. Hilversum, The Paper Publications Society, 1955.
- Brown, Kenneth, «El cancionero erótico de Pedro Méndez de Loyola: parte segunda del 'Gabriel de Corral: sus contertulios y un ms. poético de academia inédito'», *Castilla*, 11, 1986, pp. 57-80.
- , «Gabriel de Corral: sus contertulios y un ms. poético de academia inédito», *Castilla*, 4, 1982, pp. 9-56.
- CARREIRA, Antonio, «Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea», *Voz y Letra*, 1, 2, 1990, pp. 15-142.
- COROMINAS, Joan y Pascual, José Antonio, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 vols., Madrid, Gredos, 1980-1991.
- Corral, Gabriel de, *Obras*. Ed. John V. Falconieri, nota preliminar Lorenzo Rubio González, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1982.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras completas*. 4 vols, ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, México, FCE, 1976.
- EINER, Georg, *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*. Hilversum, The Paper Publications Society, 1960.
- FERNÁNDEZ MONSQUERA, Santiago y Antonio AZAÚSTRE GALIANA, *Índices de la poesía de Quevedo*, Barcelona, PPU, Universidade de Santiago de Compostela, 1993.
- HEAWOOD, Edward, *Watermarks, Mainly of the 17th and 18th Centuries*. Hilversum, Paper Publications Society, 1950.
- Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Vol. X, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, «Cuestión de géneros y estilos en dos sonetos de Quevedo», en PERIÑÁN, Blanca y GUAZZELLI, Francesco (eds.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, 2 vols., Pisa, Giardini editori e stampatori, 1989, vol. II, pp. 335-347.
- MARMOL, F. del, *Dictionnaire des Filigranes. Classés en groupes alphabétiques et chronologiques*, Namur, Jacques Godenne, 1900.
- MOORE, Roger. «'Obras humanas de el divino Quevedo': A Reappraisal of Ms. 4117 of

- the Biblioteca Nacional», Madrid, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11, 1986, pp. 49-86.
- OLIVER, Juan Manuel, *Comentarios a la poesía de Quevedo*, Madrid, Sena Editorial, 1984.
- PLATA PARGA, Fernando, *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, en prensa.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra Poética*. Ed. José Manuel Blecua, 4 vols., Madrid, Castalia, 1969, 1970, 1971 y 1981.
- , *Obras completas I. Poesía original*, Ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*. 3 vols., edición facsímil de la de 1726-1739, Madrid, Gredos, 1969.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Vol. IV, 2ª ed., y vol. XII, Madrid, CSIC, 1972 y 1982.
- VALLS I SUBIRÀ, Oriol, *La historia del papel en España*, 3 vols., Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1978-1982.
- , *Paper and Watermarks in Catalonia/El papel y sus filigranas en Catalunya*, 2 vols., Amsterdam, Paper Publications Society, 1970.

EL PAVÓN DE GÓNGORA: INTERTEXTUALIDAD E INTERDISCURSIVIDAD DE UN MOTIVO MANIERISTA

Giulia Poggi
Università degli studi di Verona

1. Al referir, en el primer libro de los *Annales*, cómo el alma de Homero se le representó en sueño bajo forma de pavo real, el poeta latino Ennio parece apuntar no sólo a la procedencia indoeuropea de este símbolo animal (presente tanto en la cultura oriental como en la occidental), sino también a su ambigua conexión con los temas de la muerte y de la poesía.

Sucesivamente, al describir en las *Metamorfosis* la génesis mitológica del pájaro de las bellas plumas, Ovidio entregará su compleja simbología a las reelaboraciones medievales, y de allí a sus revisitaciones renacentistas y barrocas. Y es precisamente en el barroco que el motivo reaparece con insistencia hasta constituir, según una sugerente teoría de Rousset, la proyección de uno de los más evidentes presupuestos estéticos de la época: la ostentación¹.

Se trata, en efecto, de un motivo complejo, que si por un lado se remonta a modelos míticos y literarios, por otro refleja la ejemplaridad implícita en los paradigmas medievales de la cultura.

Puede considerarse arquetipo de la primera línea de transmisión el sobrecitado pasaje de las *Metamorfosis* (I, vv. 720-723) donde, dirigiéndose a Argo, el poeta lamenta la extinción de sus míticos cien ojos y su consiguiente transposición por parte de la diosa Juno en la cola del pájaro:

¹ Cfr: J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circe et le paon*, Paris, J. Corti, 1954; (traducción española: *Circe y el pavo real*, Barcelona, Seix Barral, 1972).

Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas,
 exstinctum est, centumque oculos nox occupat una.
 Excipit hos volucrisque suae Saturniae pennis
 conlocat et gemmis caudam stellantibus inplet.

Fragmento en que se funda la semántica fuertemente visual del motivo relacionado con las ideas de *admiratio* por un lado, con las de soberbia y ostentación por otro². Piénsese en el lamento a través del cual el Polifemo ovidiano apela a Galatea («Candidior folio nivei, Galatea, ligustri,/.../laudato pavone superbior, acrior igni,/...», *Met.*, XIII, vv. 789-802), y a su sucesiva recontextualización por cuantos, en la poesía bucólica renacentista, quisieron imitar, o recordar, o simplemente aludir al texto latino. Me refiero en particular al vario desarrollo que tuvo la oposición numérica *tot/una*, a la imitadísima secuela comparativa de la que posiblemente procede, como veremos, el binomio cisne/pavón del *Polifemo* gongorino, a la analogía *oculos/gemmis stellantibus* que este mismo binomio establece en una de las metáforas centrales del poema³.

Quizá sea esta misma analogía la que determina el significado tendencialmente cósmico del motivo y su utilización en el arte funerario cristiano (dos pavones ornan, por ejemplo, el sepulcro del apóstol en la catedral de Santiago) para significar, junto a la realidad de la muerte, la esperanza soteriológica de la resurrección. Es decir que, con la crisis del clasicismo y la introducción de nuevos valores religiosos, el símbolo recobra la duplicidad que posiblemente había perdido en el texto poético ovidiano, pasando a significar no ya la belleza, sino la muerte y, junto a la muerte, la inmortalidad.

Binomio, éste, que caracteriza el empleo epicéutico del motivo en área humanística y su sucesiva reelaboración por parte de aquellos géneros mixtos (empresas, emblemas, jeroglíficos) que, por conjugar la imagen con la palabra escrita, bien reflejan el sincretismo propio de la literatura áurea.

Pienso en el pavo real con alas desplegadas que en sus *Emblemas morales* Sebastián de Covarrubias dibuja sobre el sepulcro de don Diego de Covarrubias y Leiva para significar la inmortalidad que otorgarán al prelado sus estudios humanísticos, pero también al que aparece en las *Empresas espirituales* de Juan Francisco de Villava para representar la soberbia del vanaglorioso⁴. Soberbia inútil, como se deduce del mote

² Presente también en el *Ars amandi* (Cfr. I, 935: «Laudatas ostendit avis Iunionia pinnas/ si tacitus spectes, illa recondit opes»), la semántica visiva encuentra un desarrollo irónico en los *Epigramas* de Marcial (Cfr. XIII, 70: «Miraris, quotiens gemmantis explicat alas,/ et potes hunc saevo tradere, duro, coco?»).

³ Sobre la imitación del fragmento recontextualizado una vez más en forma paródica por Marcial (Cfr. *Epigramas*, V, 37: «Puella senibus dulcior mihi cynis/ agna Galaesi mollior Phalantini/ [...] cui comparatus indecens erat pavo/...») véanse R. Lida de Malkiel, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», *Revista de Filología Hispánica* I, 1959, pp. 20-63 (ahora en M.R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 37-99) y el comentario de A. Vilanova a la octava XLVI del *Polifemo* contenido en su *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona, PPU, 1992 (1ª ed., Madrid, 1957), pp. 441-482.

⁴ Cfr. las ilustraciones n. 1 y 2 tomadas respectivamente de S. de Covarrubias, *Emblemas morales*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, Fundación Univ. Española, 1978 [1610], p. 210 y de las *Empresas espirituales y morales compuestas por el maestro J. Francisco de Villava*, Baeza, 1613, p. 52. Coincidente con la portada que encabeza la Centuria III de los *Emblemas*, la primera ilustración comenta el evento fúnebre

que comenta la empresa («Deformes oblita pedes»), el cual se remonta al proceso de antropomorfización que el símbolo sufrió durante la edad media y a su consiguiente interpretación en clave no ya de *admiratio* y de maravilla sino más bien de *vanitas* y de humildad. Precisamente en una de las tantas versiones que obtuvo el *Physiologus* (la de San Epifanio del siglo IV) se encuentra el primer núcleo de aquella oposición entre belleza y fealdad sobre la que se construirá, a lo largo de los siglos, el significado moral del símbolo. Así describe y después interpreta San Epifanio las características del pavo real:

De Pavone

Pávo inter omnes volucres avis est iactabunda: corporis enim forma atque alis pulcher est. Cum ambulat se ipse laetitia exsultans intuetur, dimittit vero caput, et in terram oculos conjicit; cum autem suos conspicit pedes graviter vociferatur, scilicet quod illi caeteris corporis sui partibus non respondeant.

Interpretatio

Tu igitur, spiritualis homo, praecepta et bona tua videns delectare et exsulta; cum vero pedes, id est peccata, aspexeris, vociferare et coram deo defle, atque odio habe peccatum, quemadmodum et pavo pedes, ut sponso justus appareas⁵.

Traducido al español durante el siglo XV, el texto de Epifanio influyó ampliamente en la literatura áurea según demuestra la reemergencia de este pavón moralizado no sólo en los emblemas moralizados del siglo XVII, sino también en los tratados devocionales y en la prosa novelesca contrarreformista⁶. Pienso en una alusión al pavón contenida en el *Guzmán de Alfarache*, la cual quizá por su procedencia paremiológica («Aquí deshacen la rueda los pavones mirándose los pies» dice Alemán con clara referencia al proverbio «Miraos a los pies, desharéis la rueda»)⁷ pudo constituir el antecedente de

a través de dos motes latinos (uno de los cuales —«tot oculos nox occupat una»— remite al citado pasaje ovidiano) y una octava que exalta la formación literaria del difunto. La utilización del pavo real en la *laudatio* epicédica humanística se encuentra también en un conocido cuadro de Antonello da Messina por cuya explicación iconográfica véase L. Puppi, «Un racconto di morte e immortalità: San Gerolamo nello studio di Antonello da Messina», en G. Ferroni ed., *Modi del raccontare*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 34-46.

⁵ Cfr. el cap. XII del *Physiologus* atribuido a San Epifanio que cito por la versión latina contenida en *Patrologiae Graecae Tomus XLIII accurante J.P. Migne*, Paris, 1864, p.527.

⁶ Véanse por ejemplo las palabras del beato Juan de Ávila donde se dibuja la analogía entre pie y tierra y su consiguiente contraposición con la soberbia aérea de las plumas: «Mas así como el remedio es, porque él [el demonio] nos quiere alzar de la tierra y tener los pies hincados en ella, y considerando no nuestras plumas de pavo, mas nuestros lodosos pies de pecados que hemos hecho o haríamos, si Dios no nos guardase, así en este otro engaño es el remedio quitar los ojos de nuestros pecados y ponerlos en los bienes que hemos hecho y en la misericordia de Dios de donde nos vinieron», J. de Ávila, *Avisos y reglas cristianas sobre aquel verso de David «Audi filia»*, ed. L. Sala Balust, Juan Flors ed., Barcelona, 1963, p. 113. Análoga la invitación a la «mirada interior» de Luis de Granada: «Cuando vieres que tu corazón se comienza a levantar luego debes aplicar el remedio, y éste será traer a la memoria tus pecados[...]. De suerte que mirando como el pavón la más fea cosa que en ti tienes, luego desharás la rueda de tu vanidad», *Guía de pecadores*, Aguilar, Madrid, 1945, Libro II, parte I, cap. IV, («Remedios contra la soberbia») p. 674.

⁷ Cfr. M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. J. M. Micó, Madrid, Cátedra, 1987, II, p. 386: «Aquí deshacen la rueda los pavones mirándose los pies» y por la procedencia paremiológica del pasaje (ampliamente comentado por Micó en la nota 42), G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed L. Combet, Bordeaut: Inst. d'Etude ibérique et ibéroaméricaines, 1967 [1627] p. 555.

una sabrosa amonestación de Don Quijote a Sancho («... has de poner los ojos en quien eres, que si esto haces vendrá a ser feos pies de la rueda de tu locura la consideración de haber guardado puercos en tu tierra») donde la dialéctica ojos/pies se entrecruza con la relación entre el aire (la demasiada soberbia del escudero), y la tierra (la humildad de sus orígenes campesinas)⁸.

Ejemplos todos en los que aparece claro cómo la semántica de la vista, debida a la procedencia clásico-mitológica del pájaro de las bellas plumas, se ha interiorizado (ya no se habla en San Epifanio de «mirari» o «spectare», sino de «conspicere», es decir observar en profundidad) y cómo cada uno de los significados que la caracterizaba (belleza, soberbia, maravilla) ha adquirido su correspondiente negativo (fealdad, humildad, desengaño).

2. Después de evidenciados los principales modelos de transmisión del pavo real queda por establecer de qué manera éstos se reflejan en la reelaboración gongorina. Una reelaboración que adquiere su importancia específica en la medida en que el motivo aparece en dicho corpus no sólo con insistencia, sino también, como se ve en la siguiente ejemplificación, con regularidad, incluso diría, con simetría⁹. (Véase p. 1263).

A pesar de no ser exhaustiva (pero sí comprensiva de los varios géneros líricos tocados por el poeta de Córdoba) la selección propuesta subraya de manera clara la transversalidad del motivo presente dos veces (si damos crédito a una lectura de Wilson)¹⁰ en los romances; dos en los sonetos; dos en el *Polifemo* y dos en las *Soledades*. Fuera de estas recurrencias simétricas, se coloca la utilización del pavo real en los tercetos satíricos, texto que, en cuanto preparatorio de las *Soledades*¹¹ puede asimilarse a ellas.

Ahora bien, ¿a cuáles de los pavones antes descritos remiten estas recurrencias? Dicho de otra forma, ¿se inspiraron las reelaboraciones gongorinas solamente en arquetipos clásicos? ¿o constituyeron, más bien el fruto de un diálogo con un paradigma cultural más amplio, presente tanto en la literatura devocional del primer siglo de oro, cuanto en sus repercusiones en los géneros emblemáticos y narrativos?

En efecto, sólo el pavón del *Polifemo* parece revelar un claro parentesco con la fuente clásica. Parentesco que se evidencia por ejemplo en el énfasis puesto en la fór-

⁸ Cfr. el cap. 42 de la II parte del *Quijote*, en M. de Cervantes, *Obras completas*, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1986, II, p. 740/b; el mismo topos vuelve a repetirse en un pasaje del *Coloquio de los perros* (*op. cit.* II, p. 267/a «Mírate los pies y desharás la rueda, Berganza» dice Cipión al amigo para recordarle su falta de razón humana) y del *Persiles* (parte III, cap. II): «Desesperóse el poeta con la resoluta respuesta de Auristela: miróse a los pies de su ignorancia y deshizo la rueda de su vanidad y locura», *op. cit.* II, p. 984/a). La acción de «mirarse a los pies» constituye en Cervantes una variante ideológica del topos, donde los pies ya no son sinónimo de pecado y de muerte, sino de humildad social e ignorancia.

⁹ Las citas gongorinas se refieren a la ed. de las *Obras completas* del poeta recopiladas y anotadas por J. y G. Millé y Giménez, Aguilar, Madrid, 1967.

¹⁰ Cfr. E. M. Wilson, «On Góngora Angélica y Medoro», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXX, 1953 (118), pp. 85-94 donde se subraya la contraposición entre la rueda del pavo real, símbolo de belleza (*la hermosura del orbe*) y sus extremidades evocadas por el modismo *irse por pies* (pp. 90-91).

¹¹ Sobre los tercetos satíricos como texto preparatorio de las *Soledades*, véase J. M. Micó, *La fragua de las Soledades. Ensayo sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990, (en particular pp. 103-123).

mula comparativa de la octava 46 («igual en pompa al pájaro que grave/...») en la que Góngora varía, casi perfecciona el arquetipo ovidiano («Superbior...», etc); o en aquella correspondencia numérica establecida por los vv. 7 y 8 («su manto azul de tantos ojos dora/ cuantas el celestial zafiro estrellas») que mientras recuerda la contraposición *tot/una* permite al poeta desarrollar en sentido hiperbólico la analogía ojos/estrellas ya aludida en la semántica luminosa del modelo («gemmis caudam stellantibus inplet»). Como si a través de la intensificación de los recursos retóricos implícitos en el pasaje ovidiano, el pavo real recobrara la identidad cósmica en que se funda su universalidad. La fácil analogía entre la rueda del pavo y la idea de totalidad por un lado (totalidad como unión de todos los colores pero también como circularidad del tiempo y del espacio) y por otro la semejanza formal entre la bóveda celeste y la ostentación de su plumaje constituyen en efecto el fundamento mitológico del motivo, cuyo significado cósmico, quizá filtrado por la misma concentración metafórica del poema, reaparece también en el Góngora dramático¹².

Pero si del *Polifemo* y sus posibles reflejos en ámbito teatral pasamos a los sonetos fúnebres, nos damos cuenta del diverso significado que adquiere el pavo real cuando está relacionado más que con arquetipos clásico-mitológico, con aquel binomio muerte/inmortalidad del que se inspiró su desarrollo humanístico.

Precisamente en este binomio parece implantarse el conflicto entre opuestos que caracteriza la revaluación manierista del motivo y su consiguiente fraccionamiento en favor de una interpretación alegórica. O sea que, a diferencia del pavón del *Polifemo* que sólo apunta a la idea cósmica de belleza, el pavón contenido en estos dos textos fúnebres sugiere la muerte, pero en cuanto la muerte es la más dramática expresión de una serie de antítesis morales (*vanitas* vs desengaño, belleza vs fealdad, cielo vs tierra, muerte vs vida) que remiten todas al concepto, espiritual y contrarreformista, de mirada interior.

En efecto si, a pesar de los nueve años que los separan, analizamos los dos textos juntos (operación a la cual nos autoriza su procedencia de una análoga, aun si especular, ocasión fúnebre)¹³, nos aparecen evidentes sus conexiones. Y no sólo por la permanencia, en ellos, de la iconografía sepulcral humanística (lo que haría suponer, sobre todo en el primero, una descendencia directa del emblema de Covarrubias), ni por sus mínimas referencias clásicas (los cien ojos de Argos en 319, la Fénix en 365), sino también por participar ambos de un único motivo alegórico y por referirse, ambos, a un único paradigma moral. Así que, sólo después de leído el incipit del 365 («o fénix en la

¹² Véanse, por ejemplo, los siguientes pasajes del *Doctor Carlino*: «Pues aunque pavón no soy,/ trescientos ojos de hoy/ en la cola he de tener» (vv. 1149-1132); «a jugar podéis ir/ al mandracho de Marcelo/ antes que el Argos del cielo/ sus ojos comience a abrir» (vv. 1651-1652). L. de Góngora, *Teatro completo*, ed. L. Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993, vv. 1149-1152 y vv. 1651-1652.

¹³ Se trata en ambos casos de dos muertes ilustres, pero mientras que la primera (la de la reina Margarita de Austria) es comentada por su excesiva pompa fúnebre (de ahí la analogía entre el pavo real y la forma del sepulcro establecida en el 319) la segunda, (la de Rodrigo Calderón, el valido caído en desgracia y trágicamente ejecutado), parece apuntar más bien a la falta de exequias y a su sustitución por parte de una silenciosa piedad colectiva.

muerte si en la vida / ave aun no de sus pies desengañada») se llega a comprender la *pointe* del 319 («Ay ambición humana/ prudente pavón hoy con ojos ciento/ si al desengaño se los das y al llanto») la cual no solamente alude a una mirada abstracta y genérica, sino que, en sintonía con la semántica alto/bajo que atraviesa todo el soneto, nos remite al doble movimiento del pavón moralizado de la edad media: mirarse los pies y deshacer la rueda.

Como si los dos sonetos constituyeran dos variantes de una única configuración alegórica, dos tiempos diferidos de una acción apenas auspiciada por la sintaxis hipotética del primero, añorada, en el segundo, por la explícita restitución del segundo término de comparación («oh fénix en la muerte, si en la vida/ ave aun no de sus pies desengañada») y por su sucesivo relacionarse con la semántica de la *vanitas* («pues de más ojos que desvanecida/ tu pluma fue tu muerte es hoy llorada»). De ahí que la dinámica alto/bajo, *vanitas*/desengaño del soneto 319, pueda leerse retrospectivamente como el núcleo de una serie de contraposiciones (muerte/vida, belleza/fealdad) evocadas por la complementariedad entre ojos y pies. Una complementariedad que, a pesar de ser excluida por el texto (así como fuera del texto quedan los conceptos de fealdad y hasta de muerte a la que nunca explícitamente se alude) es por el mismo texto, y por las convenciones morales que lo rodean, evocada.

Esta complementariedad entre ojos y pies que refleja la tendencia manierista a la descomposición del motivo y a la interpretación en sentido alegórico de sus pormenores, se encuentra también en las citas relativas a las *Soledades* y al que hemos decidido considerar como su paratexto (o sea los tercetos de 1609). En efecto, mientras la referencia a las «volantes pías» contenida en el epitalamio de la *Soledad I* («Ven, Himeneo, y las volantes pías,/ que azules ojos con pestañas de oro,/ sus plumas son conduzcan alta Diosa» vv. 801-803) remite al mismo pasaje ovidiano que había inspirado el doble (aunque en realidad único) pavón del *Polifemo*, el pavón que aparece sea en los tercetos satíricos contra la corte, sea en la *deprecatio* de la misma evocada por el primero de los microgéneros líricos insertados en el poema (el «*beatus ille*» de los vv.94-135: «O bienaventurado albergue a cualquier hora/...») procede, no de la tradición funeraria-iconográfica del pavo real, sino más bien de su interpretación en clave moral, casi, diríamos, política. Como si, pasando de la ocasión epicélica a la reflexión sobre su mismo quehacer poético frente a la sociedad, Góngora ya no identificara el motivo con sus presupuestos devocionales, sino más bien con aquellos aspectos de ostentación y falsa apariencia de los cuales parece huir el protagonista de su poema.

Ya interpretado en los tercetos en clave de prudencia individual («gastar quiero de hoy más plumas con ojos/...»), el motivo vuelve a afirmarse en la primera *Soledad* (vv.131-132) para apuntar a una de las tantas virtudes de la aldea evocadas, con repetida fórmula negativa, por los correspondientes vicios de la corte («No moderno artificio/... No en ti la ambición mora.../ No a la soberbia está aquí la mentira/ dorándole los pies, en cuanto gira/ la esfera de sus plumas/...»). La dialéctica *vanitas*/desengaño que caracterizaba, según hemos visto, el empleo moral del motivo sufre aquí un ligero desplazamiento hacia los dos polos de la verdad y de la mentira y el movimiento ojos/pies, característico de la mirada interior, apenas se deja entrever detrás de una semántica

vuelta sobre todo a evidenciar la falsedad de las apariencias. Pero lo que importa es subrayar la fragmentación que sufre el motivo, su mensaje una vez más implícito, no reconducible a ninguna memoria textual declarada, sino a un difuso paradigma moral que se trasparenta a través de varias oposiciones (ojos/pie, ojos/plumas, pie/rueda) y que sólo en la conexión de distintos enunciados llega a reconstruir la historia cabal de sus recónditos significados. Y así como en los sonetos fúnebres, la dinámica pies/ojos brotaba a través de una lectura sincrónica y entrecruzada de dos textos, así la relación entre el pavón soberbio y mentiroso de las *Soledades* («iactabunda» según la definición de San Epifanio) parece dibujar la complejidad del símbolo tal como Góngora lo había recogido de sus antecedentes medievales y subordinar sus variantes antropomórficas (pies como verdad encubierta, pluma como belleza transitoria, ojos como prudencia necesaria a la pluma, o sea al instrumento del poeta) a su proverbial conflicto con el poder.

3. En resumidas cuentas: el motivo manierista del pavón (manierista por participar de distintas culturas, por desviarse de los arquetipos clásicos, y finalmente por transcurrir de la iconografía a la literatura) llega a Góngora a través de dos líneas principales de transmisión.

A la primera pertenece un pavón que aspira a la circularidad y a la totalidad, un pavón que es mirada exterior, belleza, ejemplo para mirar; a la segunda un pavón construido sobre una dimensión vertical, un pavón que es mirada interior, *vanitas*, ejemplo para mirarse a sí mismos.

Las relaciones que el poeta mantiene con estas dos líneas evidencian en el primer caso un uso explícito e intertextual de la fuente lírica (como el pasaje de Ovidio intensificado en el *Polifemo* y sintetizado en el epitalamio de las *Soledades*); en el segundo un uso implícito, que apunta a enunciados narrativos o devocionales y que puede definirse interdiscursivo (pienso en los pavones moralizados de los sonetos fúnebres o en el «político» que asoma, preparados por los tercetos satíricos, detrás de las *Soledades*). De ahí que mientras la primera línea se caracteriza por la evidencia y el énfasis, la segunda se disimula a través de una serie de rasgos que sólo al conectarse con otros paralelos llegan a adquirir una coherencia de significado. De ahí también que, mientras la primera relación tienda a ejercitarse sobre un único texto (por ejemplo *El Polifemo*), la segunda abarque textos o géneros contiguos (los sonetos fúnebres, la sátira moral, etc). Dicho de otra forma y parafraseando la definición de Cesare Segre: la relación interdiscursiva no reconoce el concepto de texto (quizá sólo la de género), la intertextual sí¹⁴.

También sería interesante ver hasta qué punto este doble pavón gongorino influye sobre las varias reelaboraciones que el motivo sufrió durante las primeras décadas del siglo XVII. Reelaboraciones que a veces corren paralelas a la utilización hecha por el

¹⁴ Cfr. la distinción efectuada por el crítico en «Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», en C. De Girolamo, I Paccagnella eds. *La parola ritrovata*, Sellerio, Palermo, 1982, pp. 15-29.

poeta de Córdoba (es el caso, me parece, del citado pasaje del *Quijote*)¹⁵, pero otras la evocan continuando en cierto sentido la cadena interdiscursiva por él retomada. Nos preguntamos por ejemplo si la nave-pavón a la que alude Tisbea en el *Burlador de Sevilla* («[la nave] como hermoso pavón/ hace las velas cola,/ adonde los pilotos/ todos los ojos pongan;/ las olas va escarbando/ y ya su orgullo y pompa/ casi la desvanece.», VI, vv. 487-490) no deba algo a la imagen del pavo real evocada en los cuartetos del soneto 365, o si la *pointe* hipotética del 319 («prudente pavón hoy de ojos ciento/ si al desengaño se los das y al llanto») no inspire, recontextualizada, la profesión de desengaño hecha por Argos en el *Criticón*¹⁶.

Asimismo sería interesante ver hasta qué punto, después de haber influido en la reelaboración gongorina, la literatura iconográfica adquiere a su vez rasgos característicos de aquella lírica, la cual debió ser muy leída y apreciada si a final del siglo Núñez de Cepeda parece representar, en una de sus *Empresas sacras*, la metáfora del sepulcro-pavón cantada en el soneto 319, y sintetizar, en el relativo mote («pandit in extremis lumina»), su mensaje final¹⁷.

Cuestiones, éstas, que nos llevarían lejos, por tocar uno de los aspectos quizá menos explorados de la literatura del siglo de oro (o sea las relaciones entre enunciados de procedencia mixta y su influencia recíproca) y por apuntar a aquella dialéctica entre intertextualidad e interdiscursividad ya magistralmente subrayada, como enfoque necesario a la comprensión del texto áureo, por Lore Terracini en su última –y como siempre deslumbrante– lectura gongorina¹⁸.

¹⁵ Y de otras reelaboraciones en clave paremiológicas, como por ejemplo el siguiente pasaje del *Nacimiento de Cristo* de Lope de Vega, donde la Inocencia así comenta la presencia del pavo real en el paraíso terrenal: «De esos [los pavones] muchos mal nacidos,/ viéndose en alto subidos, hurtarán la condición./ Mas no encubrirán los pies/ con las plumas esmaltadas» (I, vv. 145-149).

¹⁶ Así Argos describe la función de sus numerosos ojos: «Estos ojos humerales abro yo primero muy bien antes de echarme la carga a cuestras, que el abrirlos después no sirve *sino para la desesperación y el llanto*». (*El Criticón*, parte II, crisis I, en *Obras completas*, ed. A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 670-671, subrayado mío). El mismo Gracián explica en un apólogo del *Discreto*, (cap. XIII) el doble significado de soberbia y belleza atribuido al pavo real (*op. cit.* pp. 110-115).

¹⁷ Cfr. la ilustración nº 3 que reproduce la XLIX de las *Empresas sacras* de Núñez de Cepeda recogidas y comentadas por R. García Mahiques, Madrid, Tuero, 1988, pp.186-190 (primera edición: *Idea de el buen pastor representada en empresas sacras con avisos espirituales, morales, y políticos por el padre Francisco Núñez de Cepeda*, León, 1682). El mismo García de Mahiques en su amplio comentario a la empresa subraya la importancia del *Physiologus* de Epifanio en la transmisión moral del motivo y su sucesivo desarrollo en la obra de Covarrubias y Villava.

¹⁸ Me refiero al recorrido sobre *Camas de batallas gongorinas*, aparecido póstumo en I. Arellano/ M.C. Pinillos/ F. Serralta/ M. Vitse, eds., *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO. Toulouse, 1993*, Toulouse, 1996, I, pp. 525-533.

ROMANCES

El pie calza en lazos de oro,
 porque la nieve se goce,
 y no se vaya por pies
 la fermosura del obre
 (En un pastoral albergue, Millé 98, 1602)

Pirola cual gorrión,
 cacareóla cual gallo,
 arrullóla cual palomo,
 hízola rueda cual pavo.
 (Aunque entiendo poco griego, Millé 64, 1610)

FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA

Purpúreas rosas sobre Galatea
 la Alba entre liliros cándidos deshoja:
 duda el Amor cuál más su color sea,
 o púrpura nevada, o nieve roja.
 De su frente la perla es, Eritrea
 —émula vana—. El Ciego Dios se enoja
 y condenado su esplendor, la deja
 prender en oro al nácar de su oreja.
 (vv. 97-104)

«¡Oh bella Galatea, más süave
 que los claveles que tronchó la Aurora;
 blanca más que las plumas de aquel ave
 que dulce muere y en las aguas mora;
 igual en pompa al pájaro que, grave,
 su manto azul de tantos ojos dora
 cuantas el celestial zafiro estrellas!
 ¡Oh tú que en dos incluyes las más bellas!
 (vv. 360-368)

SONETOS

*Del título que hizo Córdoba en
 las honras de la Reina Margarita.*

No de fino diamante, o rubí ardiente
 (luces brillando aquel, este centellas),
 crespo volumen vio de plumas bellas
 nacer la gala más vistosamente,
 que obscura el vuelo, y con razón doliente
 de la perla católica que sellas,
 a besar te levantas las estrellas,
 melancólica aguja, si luciente.

Pompa eras de dolor, seña no vana
 de nuestra vanidad. Dígalo el viento,
 que ya de aromas, ya de luces, tanto

humo te debe. ¡Ay, ambición humana
 prudente pavón hoy con ojos ciento,
 si al desengaño se los das, y al llanto!
 (Millé 319, 1612)

En la muerte de Don Rodrigo Calderón

Ser pudiera tu pira levantada,
 de aromáticos leños construida,
 oh Fénix en la muerte, si en la vida
 ave, aún no de sus pies desengañada.

Muere en quietud dichosa y consolada
 a la región asciende esclarecida
 pues de más ojos que desvanecida
 tu pluma fue, tu muerte es hoy llorada.

Purificó el cuchillo, en vez de llama,
 tu ser primero, y gloriosamente
 de su vertida sangre renacido,

alas vistiendo, no de vulgar fama,
 de cristianos valor sí, de fe ardiente,
 más deberá a su tumba que a su nido.
 (Millé 365, 1621)

TERCETOS SATÍRICOS

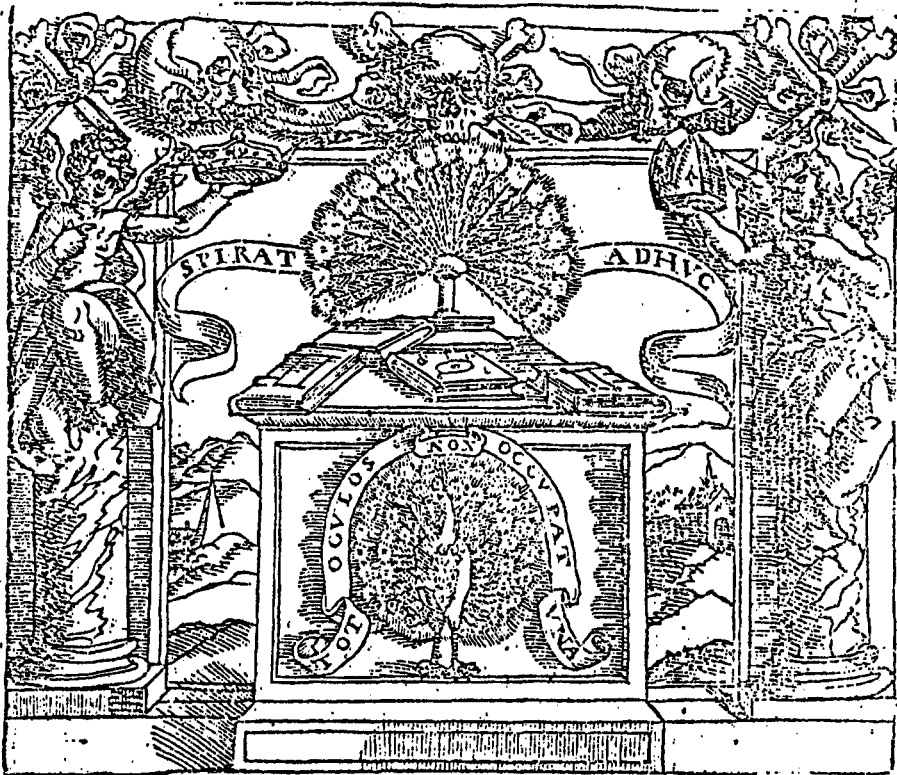
¡Mal haya el que en señores se idolatra!

No más, no, que aun a mí sere importuno
 y no es mi intento a nadie dar enojos,
 sino apelar al pájaro de Juno.

Gastar quiero de hoy más plumas con ojos,
 y mirar lo que escribo. El desengaño
 preste clavo y pared a mis despojos.
 (Millé 395, 1609)

SOLEDADES

»Tus umbrales ignora
 la adulación, sirena
 de reales palacios, cuya arena
 besó ya tanto leño:
 trofeos dulces de un canoro sueño.
 No a la soberbia está aquí la mentira
 dorámdole los pies, en cuanto gira
 la esfera de sus plumas,
 favor de cera alado.
 ¡Oh bienaventurado
 albergue a cualquier hora!»
 (I, vv. 124-135)



CENTVRIA III.

Viva por mil siglos la memoria
 De Covarruntas, sumo Presidente,
 Que el cielo goza, con eterna gloria,
 Y el mundo, siempre le tendrá presente:
 Su autoridad a todos es notoria,
 Y la conservará perpetuamente,
 En escuelas, audiencias, y en estrados,
 Siendo vivo maestro de letrados.

Dd Si

DEL VANAGLORIOSO.



HAZE la rueda con gallarda pompa
 La aue de Iuno, y en soberbia se arde
 Y qual quien oye belicosa trompa,
 De su bello plumaje haze alarde:
 Mas mirese à los pies y el hilo rompa
 Deshaga el cerco y su altivez retarde,
 Para que ansí se humille quien se ufana
 Kiendo el remate de la vida humana.

Figura 2

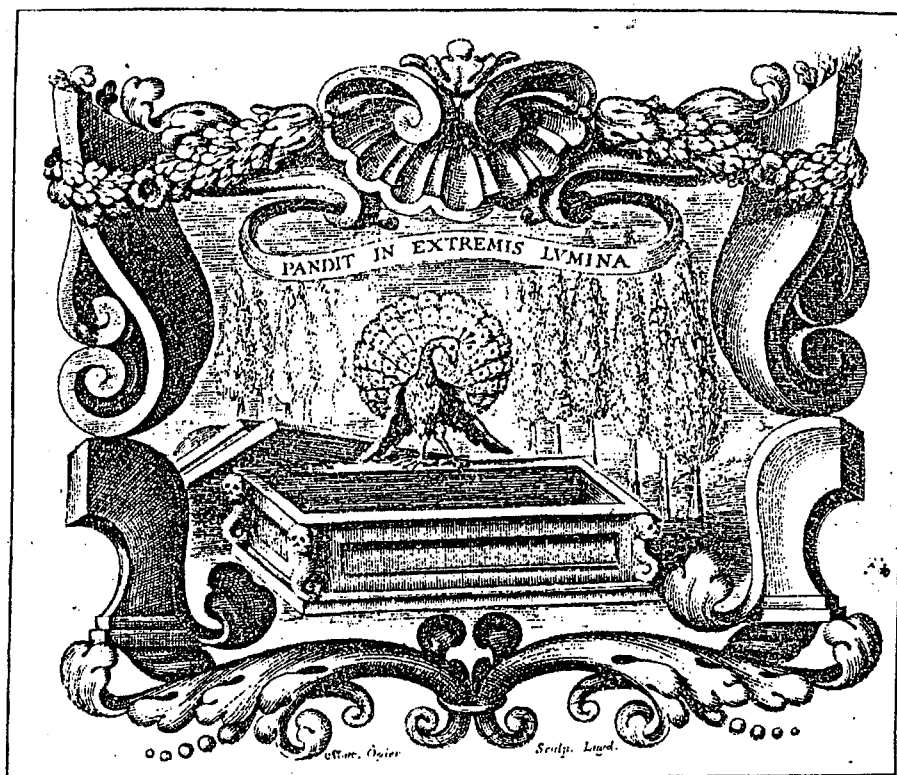


Figura 3

LOS LIBROS DEL TESORO: UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA OBRA DE CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA Y ROBERT LOUIS STEVENSON

Paul Quinn
Universidad de Alcalá

Se sumerge en el mar el que quiere encontrar
perlas y así consigue señorío y favores
(*Las mil y una noches*)

A la hora de considerar *Infortunios de Alonso Ramírez*, el primer problema con el que se enfrenta el crítico atañe a su género. De hecho, pocos textos han suscitado tanto debate y tanta variedad de clasificaciones genéricas: sería, en pocas palabras: **un tratado geográfico** (Brushwood), **un estudio historicista** (Johnson, González, Cummins, Pérez Blanco {1988}), **una relación** (Mignolo, López Arias), **una crónica** (Mignolo, Oviedo, Ross), **una semi-crónica** (Castagnino), **una biografía** (Madrigal, Goic, Ross), **una novela** (Franco, Lagmanovich, Pérez Blanco {1982, 1988}, González, Bellini) -e incluso la **primera novela hispanoamericana** (Bazarte, Franco, Pérez Blanco {1982, 1988})-, **una semi-novela** (Castagnino), en la que se advierte la influencia de la **novela griega** (Pérez Blanco {1982, 1988}, Ross) y, por supuesto, la de la **novela picaresca** (Brushwood, Castagnino, Lagmanovich, Casas de Faunce, Johnson, Mignolo, Leonard {intro. a Sigüenza y Góngora}, Bellini, Pérez Blanco {1988}, Oviedo, Ross), **una novela de aventuras** (Bellini) y **un relato de piratas** (Cummins). Por tanto, la enumeración de géneros es casi tan larga como el título original de la obra (*Infortunios de Alonso Ramírez natural de S. Juan de Puerto Rico padeció assí en poder de Ingleses*

Piratas que lo apresaron en las Islas Philipinas como navegando por si solo y sin derrota, hasta varar en la costa de Iucatán: Conseguiendo por este medio dar vuelta al mundo. Descrívelos Don Carlos de Sigüenza y Góngora, Cosmógrapho, y Cathedrático de Mathematicas del Rey N. Señor en la Academia Mexicana (Pegaso). Con Licencia en México por los Herederos de la Viuda de Bernardo de Calderón en la calle de S. Agustín. Año 1690). Frente a tal polifonía discursiva, el texto del sabio mexicano constituye en última instancia antes que un relato de viajes un viaje semiótico estilístico, marcado en todo momento por la dialéctica historia-ficción.

Dicha ambigüedad estructural y genérica llega a abarcar la propia voz narrativa. El autor implícito -no el de carne y hueso- se propone redactar los sucesos que, a su vez, narra Alonso Ramírez, pero para emprender esta tarea emplea la primera persona y añade sus propias creencias, opiniones y conocimientos. Al ser liberado por los piratas, Alonso Ramírez atribuye su libertad a la intervención de María Santísima de Guadalupe:

Creo hubiera sido imposible mi libertad si continuamente no hubiera ocupado mi memoria y afectos en María Santísima de Guadalupe de México, de quien siempre protesto viviré esclavo por lo que le debo. (p.101, ed. de Lucrecio Pérez)

Y como señala el crítico Raúl Castagnino al respecto:

El tratamiento del relato en primera persona gramatical brinda cierto aire de autenticidad, que desaparece cuando queda manifiesto que detrás de ese «yo» exceden la erudición de Sigüenza y Góngora, su no menos exudado catolicismo y amor guadalupano. (p. 31)

Hasta aquí Castagnino.

Aun al final de la obra cuando aparece el personaje «Carlos de Sigüenza y Góngora», nos hallamos ante otra paradoja: el autor se sitúa dentro del texto en el mismo momento en el que afirma su identidad fuera de él (Waugh, p. 133). En resumen, los dos «Yoes», los dos narradores, el narrador protagonista Alonso Ramírez y el autor implícito, Carlos de Sigüenza y Góngora, se funden en un único discurso (López Arias, pp. 192-193) que paradójicamente no deja de ser un collage discursivo. Dentro de este collage discursivo, nuestro centro de interés es la presencia, naturaleza y función de los piratas -investigación en la que no está ausente la dialéctica historia-ficción- en comparación con *Treasure Island (La isla del tesoro)* de Robert Louis Stevenson.

Indudablemente, más allá de la distancia temporal que separa los dos textos -se publica los *Infortunios* en 1690 y la acción transcurre entre 1675 y 1690, mientras que *Treasure Island* se publica en 1883 y la acción se desarrolla a partir de 1754- encontramos unas diferencias muy importantes. En primer lugar, *Treasure Island* es única y definitivamente una ficción. Sin embargo, aunque no provoca ninguna polémica sobre la naturaleza histórica ni la intención del autor y el resultado que ésta produce, como en el caso de los *Infortunios*, el relato de Stevenson sí ha suscitado cierto debate en torno a su clasificación genérica. Según algunos críticos e incluso el propio Stevenson, *Treasure Island* no es en realidad una novela, sino un **romance**. A pesar de que novela y **romance** se mezclan a menudo, y además apenas existen ejemplos puros del **romance**, la

diferencia principal entre ambas modalidades surge de su concepto de la caracterización. El escritor de **romances** no intenta crear «personas reales», sino más bien figuras estilizadas que acaban siendo arquetipos psicológicos que habitan un mundo subjetivo y alegórico. El novelista investiga la personalidad dentro de los parámetros de la sociedad, mientras que el escritor de **romances** profundiza en el estudio de la individualidad (Frye, pp. 304-305). Quizás es por constituir un **romance** en lugar de una novela por lo que muchos han relegado *Treasure Island* a la estantería de literatura infantil, o para decirlo de otra manera, de libros para niños (ver por ejemplo Woolf).

Otra diferencia tiene que ver con el hecho de que, en principio, mientras que los *Infortunios* es un relato que enseña y deleita (Pérez Blanco, 1988), *Treasure Island* no constituye nada más que un texto de placer. Decimos **aparentemente**, puesto que no hay que olvidar que en el texto del escocés se nos enseña a jugar el juego de la literatura de aventuras.

Así pues, la diferencia principal que separa los dos textos que ocupan nuestro interés radica en la presencia destacada de los contextos geográfico y socio-histórico en los *Infortunios* y su ausencia casi absoluta en *Treasure Island*. En *Treasure Island*, desde el punto de vista de la espacialidad, la acción empieza en la taberna Admiral Benbow en la costa sudoeste de Inglaterra, se traslada a la ciudad de Bristol y, desde allí, empieza el viaje que llevará a Jim Hawkins y los demás personajes, y al lector, a la Isla del Tesoro. En lo que se refiere a la ubicación de ésta, el texto ofrece pocos datos, salvo que se sitúa cerca de Caracas (pp. 51-52) y que durante su regreso de la Isla los protagonistas se encuentran con unos barcos repletos de negros, mestizos e «indios mexicanos» (pp. 254-255). En realidad, sólo sabemos que, de existir, la Isla se localizaría en alguna parte del Caribe. A fin de cuentas, todo sucede dentro de un espacio autónomo (Raleigh, p. 415) y lúdico, cuyas características principales son su relación con los personajes (Daiches, 1947, p. 432) y con la aventura. Como señala Robert Kiely, al empezar a leer el relato, el placer que éste produce equivale a soltar las amarras, las amarras reales y las metafóricas; es decir, las de la verosimilitud y el tiempo y espacio reales (p. 436).

Todo lo contrario que los *Infortunios*. Aquí se nos describe la ruta que emprende Alonso Ramírez con minuciosidad: desde Puerto Rico, pasando por la Habana, llega a Nueva España. Después, se traslada a Puebla de los Ángeles y, finalmente, a Acapulco. Desde México se auto-exilia partiendo para las Filipinas, viaje descrito a veces con tanta minuciosidad que, a juicio de Castagnino:

[...] da oportunidad a Sigüenza y Góngora para desplegar tediosamente la erudición cosmográfica, anclado en su academia. (p. 31)

Es en la región de Filipinas en donde realmente comienzan los infortunios del protagonista empezando por el trato que recibe a manos de los piratas ingleses hasta su llegada a Yucatán y su regreso a la Colonia.

Asimismo, si en *Treasure Island* el contexto socio-histórico brilla por su ausencia, en el texto de Sigüenza y Góngora dicho contexto llega a cobrar un protagonismo decisivo respecto a la temática de la piratería en el Caribe y en Asia.

Hay, por tanto, varios factores que explican el fenómeno de la piratería en el Caribe. Por un lado, en términos generales, habría que pensar en la necesidad que tenían los españoles de productos manufacturados, junto con la nueva mentalidad mercantilista en auge en los países del norte de Europa (Nogueira, intro. a *Piratas de América*, p. 8). Por otra parte, tenemos el caso singular de Inglaterra. Partiendo del rechazo del derecho de los españoles sobre los países de América, el espíritu puritano inglés choca inevitablemente con la bula concedida por el pontífice católico, a su vez encarnación del mal (ib. pp.7-8). A este choque habría que añadir el sentimiento anti-español provocado por la lectura de la *Brevísima historia* de las Casas que fue explotado como pretexto para justificar la nutrida presencia de bucaneros franceses, ingleses y holandeses (Cummins, nota [12], p. 302). Por último, el gobierno toleraba a los bucaneros como un modo de proteger sus intereses en Jamaica (ib., p. 295).

Consideremos que España carecía de barcos, soldados y dinero, debido a sus guerras en Europa; de este modo, Inglaterra, Francia y Holanda se apoderaron de numerosas islas en la zona que servían de puertos para los corsarios. La respuesta de España consistía en la práctica del asalto y desalojo: así, el 17 de Septiembre de 1628 en la isla de Nevís, y el 18 en San Cristóbal, desembarcó la flota española. Expulsaron a los ingleses y franceses, quemaron los almacenes de tabaco y las plantaciones; destruyeron todas las edificaciones construidas en el espacio de cuatro años por los colonizadores, y abandonaron las islas. Los extranjeros, advertidos de tal práctica, simplemente volvían a sus asentamientos cuando los españoles ya se habían marchado (Nogueira, p. 14).

Con la disminución de la importancia de la plata en la América Española, y el tratado de Ryswick en 1697 -que reconocía formalmente los asentamientos ingleses y franceses- los estados europeos ya no necesitaban a los corsarios. Por tanto, éstos se trasladaron a los océanos Índico y Pacífico donde atacaban a buques españoles, portugueses y chinos.

Es por estas aguas por las que navegará la pluma del sabio mexicano Sigüenza y Góngora y son estos mares en los que naufraga Alonso Ramírez. De hecho, Cummins, aferrado a su lectura neo-historicista del texto, nos informa de que algunos compañeros del célebre explorador, bucanero, científico-marítimo y escritor William Dampier, bajo el mando del Capitán Read, a bordo del *Cygnat*, habían capturado dos barcos de arroz españoles en la bahía de Manila, aproximadamente al mismo tiempo y en el mismo lugar donde había sido apresado Alonso Ramírez (p. 298). Por eso, cuando el protagonista ve acercarse los barcos, no intenta escapar hasta que ya es demasiado tarde (p. 85).

De este modo, para desgracia de nuestro antihéroe, Alonso y sus compañeros caen en manos de los piratas ingleses. Ante todo **ingleses**. Estos «enemigos de la fe», «herejes», que quitan los rosarios de los cuellos de Ramírez y su tripulación, representan explícitamente la competencia extranjera, y sus crímenes -que van desde la humillación psicológica hasta el canibalismo- sirven de contrapeso frente a la «Leyenda Negra» de la España conquistadora (Greer, p. 62). Además, Alonso Ramírez saca la conclusión de que Dick -que aparte de Nicpat es el único pirata que le trata con algún rasgo

de humanidad- debe de ser católico (pp. 98-99), mientras que muy de otra manera se retrata al pirata español, Miguel:

[...] haciendo gala de mostrarse impío y abandonando lo católico en que nació por vivir pirata y morir hereje. (p. 106)

En este sentido, el Capitán Bel y compañía no aparecen como piratas sino como **corsarios**. El matiz es importante. Los corsarios, o **privateers**, eran piratas autorizados por los gobiernos para atacar a un enemigo en tiempos de guerra (*Encyclopaedia Britannica*, p. 1100), a diferencia de los piratas estrictamente hablando, cuyos pillajes se realizaban en interés propio, sin ninguna autoridad estatal (*ib.*). No obstante, a nuestro juicio, los piratas que capturan a Alonso, en el fondo, son piratas puros y duros, hecho puesto de relieve por su intención de apoderarse de un navío mercantil inglés (p. 96).

Si en el nivel simbólico representan a corsarios, en el literal las crueldades e inhumanidades que cometen no tienen límites. Como ha indicado un editor actual del texto de Sigüenza y Góngora (1988, p. 30):

Es el peligro mayor que van a encontrar, porque los piratas son poderosos frente a los españoles (68), violentos por su codicia (69), viles e incendiarios (70), recurren al halago (71), a la tortura (72), al robo (73), al saqueo con engaño (74), a la mofa y al escarnio (75); son crueles, herejes, inhumanos, desagradecidos (76), borrachos (77). Y apostilla la descalificación del pirata con una aberración bestial: son antropófagos (78).

Este «realismo sucio», relacionable con *El Matadero* de Echeverría, contrasta de forma notable con el romanticismo de *Treasure Island*. Bill Bones, el viejo lobo de mar, con la cicatriz en la cara como recuerdo de un duelo, aterroriza a los parroquianos del Admiral Benbow con sus historias de ahorcamientos, tormentas, lugares y sucesos salvajes; muere en un mar de ron de una apoplejía al recibir el punto negro -aviso de la muerte inminente- de Black Dog (Perro Negro), a quien le faltan dos dedos y una pierna. Estos dos junto con Pew, Morgan, Dick, Israel Hands y Long John Silver desfilan ante nosotros como arquetipos casi caricaturizados. Incluso, las muertes que se producen no provocan tristeza sino que representan un modo de deshacerse de personajes (Kiely, p. 436).

El más complejo y ambiguo de todos los piratas es, sin duda, Long John Silver. Es él quien planea el motín a bordo de la *Hispaniola*, asesina a dos de sus compañeros (cap. XIV), llega a un acuerdo con Jim Hawkins y el doctor Livesey, dice a sus compañeros que el acuerdo es un engaño convirtiéndose en «doble traidor» (cap. XXI), y, al final, desaparece llevándose buena parte del tesoro (cap. XXIV). Tales acciones, según un crítico un tanto moralista, merecen castigo tanto en la vida real como en la ficción (Butler, p. 394), pero la mayoría de los que han ponderado la figura de este personaje insisten más en la ambigüedad que le caracteriza. Rey de los aventureros marítimos (Conan Doyle, p. 409), su energía y personalidad que representan la belleza del mal (Fielder, p. 434) hacen que sea más atractivo para los lectores que la virtud aburrida de Trelawney (Daiches, 1951, p. 433), de modo que no podemos sino alegrarnos cuando

se escapa durante la vuelta a Inglaterra (Anon, *Pall Mall Gazette*, p. 395; Watson, p. 302).

Significativamente, los piratas que atormentan a Alonso Ramírez tampoco son malos del todo. Frente al arquetipo del pirata como enemigo de la raza humana, se nos presenta el tópico del pirata arrepentido (Soons, pp. 203-205) en las figuras de Dick y Nicpat. A pesar de ser bárbaros, los piratas ingleses leen la Biblia los domingos y celebran el día de Navidad. Además, en el barco rige una especie de democracia interna, y no debemos olvidar que en vez de asesinar a los peregrinos lastimosos y lastimados, se les concede la libertad y les suministra una fragata (p. 99).

Para concluir, sólo cabe señalar que Jim Hawkins, al final de sus aventuras, logra encontrar el tesoro, al contrario que Alonso Ramírez quien únicamente encuentra infortunios. No obstante, el verdadero tesoro se halla entre las páginas de estos dos relatos tan distintos pero vinculados por la figura literaria y real del pirata.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCHER, William, «Robert Louis Stevenson: His Style and His Thoughts», *Time*, Londres, n.s., vol.II, nº11, 1885, en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol.V, Detroit, Gale Research Company, 1984, pp. 396-397.
- BAZARTE, Willebaldo, «La primera novela mexicana», *Sin nombre*, vol. V, nº 2, 1974, pp. 89-107.
- BELLINI, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1986.
- BRUSHWOOD, J. S., *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, México, F.C.E., 1973 (1ªed. 1966).
- BUTLER, Arthur John, «*Treasure Island*», *The Athenium*, nº2927, 1 de diciembre de 1883 (en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol.V, p. 394).
- CABRERA INFANTE, Guillermo, «El viajero que no cesa», *Babelia* (Suplemento Cultural de *El País*), 5 de marzo de 1994, pp. 2-3.
- CASAS DE FAUNCE, María, *La novela picaresca latinoamericana*, San Juan, Puerto Rico, Palmeta, 1977.
- CASTAGNINO, Raúl H., «Carlos de Sigüenza y Góngora o la picaresca a la inversa», *Razón y Fábula*, Bogotá, nº25, 1971, pp. 27-34.
- CONAN DOYLE, Arthur, «Mr. Stevenson's Methods in Fiction», *The National Review*, Londres, vol.XIV, nº83, enero de 1890 (en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol.V, pp. 408-410).
- CUMMINS, J. S., «*Infortunios de Alonso Ramírez, A Just History of Fact*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 1984, pp. 295-303.
- DAICHES, David, *Robert Louis Stevenson*, New Directions Books, 1947 (extractos en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol.V, pp. 430-432).

- , *Stevenson and the Art of Fiction*, 1951 (extractos en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol. V, pp. 432-434).
- DEFOE, Daniel, *The Life and Strange Adventures of Robinson Crusoe* (1719), Oxford, Oxford University Press, 1988.
- Encyclopaedia Britannica*, Londres, William Benton, vols. 4, 17, 21, 1971.
- EVANS, B. Ifor, *A Short History of English Literature*, Middlesex y Nueva York, Pelican Books (1940), 1944.
- EXQUEMELIN, Alexander O., *Piratas de América* (1678), Madrid, Historia 16, 1988, (edición de Manuel Nogueira).
- FIELDER, Leslie A., Introducción a *The Master of Ballantrae* de Robert Louis Stevenson, Holt, Rinehart & Wilson, 1954 (en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol. V, pp. 434-436).
- FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana* (1973), Barcelona y Madrid, Ariel, 1975.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism* (1957), Londres y Nueva York, Penguin, 1990.
- GOIC, Cedmil, «La novela hispanoamericana colonial», en MADRIGAL, Luis Íñigo (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana, Vol. I, Época colonial*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 369-402.
- GONZÁLEZ, Anibal, «Infortunios de Alonso Ramírez: Picaresca e historia», *Hispanic Review*, 51, 1983, pp. 189-204.
- HUTTON, R. H., «Kidnapped», *The Spectator*, vol. LIX, n° 3030, 24 de julio de 1886 (en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol. V, p. 400).
- JAMES, Henry, «Robert Louis Stevenson», *The Century Magazine*, vol. xxxv, abril de 1888 (en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol. V, pp. 401-404).
- JOHNSON, Julie Greer, «Picaresque Elements in Carlos de Sigüenza y Góngora's *Infortunios de Alonso Ramírez*», *Hispania*, 64, 1981, pp. 60-67.
- KIELY, Robert, *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1964 (extractos en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol. V, pp. 436-439).
- LAGMANOVICH, David, «Para una caracterización de *Infortunios de Alonso Ramírez*», en GOIC (ed.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana I. Época colonial*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, pp. 411-416.
- LEONARD, Irving A., *Don Carlos de Sigüenza y Góngora* (1929), México, F.C.E., 1984.
- , Introducción a SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Seis obras*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1984.
- LÓPEZ ARIAS, Julio, «El género en *Infortunios de Alonso Ramírez*», *Hispanic Journal*, primavera, vol. xv, n°1, 1994, pp. 185-203.
- MIGNOLO, Walter, «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista», en MADRIGAL (ed.), pp. 57-117.
- OGILVIE, Gavin, «Robert Louis Stevenson», *British Weekly*, 2 de noviembre de 1888 (en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol. V, pp. 404-405).
- OVIDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, I. De los orígenes a la emancipación*, Madrid, Alianza, 1995.

- Pall Mall Gazette*, «Treasure Island», vol. xxxviii, 15 de diciembre de 1883, (en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol. v, p. 395).
- PÉREZ BLANCO, Lucrecio, «Novela ilustrada y desmitificación de América», *Cuadernos Americanos*, año XLI, vol. CCXLIV, septiembre-octubre de 1982, pp. 176-195.
- , Introducción a SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690), Madrid, Historia 16, 1988, pp. 1-57.
- PRITCHETT, V. S., Introducción a *Novels and Stories by Robert Louis Stevenson*, The Pilot Press, 1946 (en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol. v, pp. 428-430).
- QUINÓNEZ GAGGEL, L. María, «Dos pícaros religiosos: Guzmán de Alfarache y Alonso Ramírez», *Romance Notes*, vol. XXI, 1980, pp. 91-96.
- RALEIGH, Walter, *Robert Louis Stevenson*, Edward Arnold, 1895, (extractos en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol. v, pp. 414-416).
- ROJAS-GARCIDUEÑAS, José, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Erudito barroco*, México, Ediciones Xochitl, 1945.
- ROSS, Kathleen, «Cuestiones de género en *Infortunios de Alonso Ramírez*», *Revista Iberoamericana. Literatura colonial II. Sujeto colonial y discurso barroco*, n^os 172-173, julio- diciembre de 1995, pp. 591-605.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690), Madrid, Historia 16, 1988.
- Saint James Gazette*, «Kidnapped», vol. XIII, 19 de julio de 1886 (en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol. v, pp. 399-400).
- SIMPSON, E., *Robert Louis Stevenson*, Londres y Edimburgo, Foulis, 1906.
- SOONS, Alan B., «Alonso Ramírez in an Enchanted and Disenchanted World», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LIII, 1976, pp. 201-205.
- STEVENSON, Robert Louis, *Treasure Island* (1883), Edimburgo, Canongate Publishing Ltd, 1988.
- , «A Gossip on Romance», *Longman's Magazine*, vol. I, n^o 1, noviembre de 1882 (en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol. v, pp. 391-393).
- SWINNERTON, Frank, *Robert Louis Stevenson. A Critical Study*, Michael Kennedy, 1915 (en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol. v, pp. 423-425).
- VALLES FORMOSA, Alba, introducción a SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Infortunios de Alonso Ramírez*, San Juan de Puerto Rico, Cordillera, 1967.
- WATSON, Roderick, *The Literature of Scotland*, Londres, MacMillan, 1984, pp. 297-308.
- WHITE, Hayden, «The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory», en CURRIE Mark (ed.), *Metafiction*, Londres y Nueva York, 1995, pp. 104-145.
- WOOLF, Leonard, «The Fall of Stevenson», *The Nation and the Athenaeum*, vol. XXXIV, n^o 14, 5 de enero de 1924 (en *Nineteenth Century Literary Criticism*, vol. v, p. 425).

ALGUNAS FORMACIONES DERIVADAS DE LA QUINTA PARTE DEL *ABECEDARIO ESPITITUAL* DE FRANCISCO DE OSUNA

Mariano Quirós García
Universidad de Salamanca

1. Introducción

Después de cuatro siglos de injustificado olvido por parte de cualquier disciplina, ya sea literaria, lingüística o teológica¹, nos hemos propuesto restituir a la luz la principal obra en castellano de fray Francisco de Osuna (OFM), o lo que es lo mismo, las seis partes de que consta su *Abecedario espiritual*, publicadas entre 1527, fecha en la que aparece la tercera parte, y 1554, en la que póstumamente se ofrece al público la sexta².

¹ Sólo el P. Melquiades Andrés ha prestado atención al lenguaje de Osuna, si bien centrándose exclusivamente en la tercera parte del *Abecedario* y, en concreto, en el relacionado con la llamada vía del recogimiento, aunque sin objetivos lingüísticos específicos. Cfr. *Los recogidos: Nueva visión de la mística española (1500-1700)*, Madrid, FUE, 1975, pp. 107-167; «Introducción a la mística del recogimiento y su lenguaje», en *En torno a la mística*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1989, María Jesús Mancho (ed.).

² No es nada extraña, aunque el P. Fidèle de Ros sostenga lo contrario (*Le père François d'Osuna. Sa vie, son oeuvre, sa doctrine spirituelle*, Paris, Gabriel Beauchesne, 1936, p. 69), la cronología desordenada en la publicación de las distintas partes del *Abecedario espiritual*, ya que desordenado y caótico es el método de trabajo utilizado por Osuna. Un ejemplo de ello: en el capítulo LXXXVII del primer tratado de la quinta parte del *Abecedario*, al tratar de la avaricia y usura de los ricos mercaderes, aparece en el margen del texto la siguiente nota: «La glosa de esta letra hallarás en la sexta parte del *Abecedario*, que agora me tiene ocupado». Incluso es posible observar la reiteración o desarrollo de determinados elementos, ideas, citas patristicas, bíblicas, etc., entre las distintas partes del *Abecedario*.

La quinta parte, objeto del presente trabajo, fue editada por primera vez en el año 1542, por Juan de Junta, también de forma póstuma. Debido a la temática de esta comunicación y al escaso tiempo del que dispongo, no es posible profundizar en cuestiones biográficas, históricas o formales relativas a estos seis volúmenes, de los cuales cinco gozarán pronto de su primera edición actualizada y anotada³. A pesar de esto, creo que es necesario recalcar que la quinta parte del *Abecedario* intenta reflejar y solucionar uno de los problemas sociales más conflictivos en la España del Siglo de Oro: la pobreza; por lo que Osuna, observador y crítico constante, se verá obligado a examinar concienzudamente el entorno histórico que enmarca su vida y sus escritos, plagados éstos de constantes referencias a hechos coetáneos de sumo interés para entender la realidad social, no sólo en la que se inserta y se desenvuelve el propio fray Francisco, sino también de aquélla de la España de finales del siglo XV y comienzos del XVI⁴.

Si, como señala Rafael Lapesa⁵, en el siglo XVI es posible observar una progresiva tendencia al cultivo y enriquecimiento de las lenguas romances en detrimento del latín, Francisco de Osuna cuenta con el privilegio de ser una de las principales figuras que se preocupa por llevar a cabo tales ideales, sentando *por primera vez* en lengua romance las bases que modelan y cimentan lo que será el culmen de la mística española y su lenguaje pocos años más tarde⁶. En esta línea, aunque con otros fines basados en su escolasticismo, se adelanta incluso a Juan de Valdés y a muchos otros, mostrando su preferencia por la lengua española como instrumento capaz de hacer llegar a todo el mundo la llamada «*vía del recogimiento*». Así, hablando de las nuevas tendencias filológicas humanistas, tan entregadas a lo griego y lo latino, Osuna podrá exclamar con claros signos de indignación:

Maldito sea el propio seso de que los altivos abundan oy día, que nos ha quitado a Christo y puesto la Yglesia en diferencias, y nos ha quitado el profundo saber, de manera que solamente nos queda: assí lee el griego, assí lee el hebreo, assí está aquí, assí está acullá. La abundancia curiosa de la mundana sabiduría, que los altivos an resucitado, aparta y a los hombres del estudio de Christo, y les renueva las hystorias profanas y las

³ La única parte del *Abecedario* que ha merecido la atención de estudiosos y editores ha sido la tercera, tal vez por ser la mencionada por santa Teresa (*Vida* 4, 7), aunque es imposible descartar el hecho de que la insigne Doctora tuviera también entre sus manos otras partes de la obra de Osuna. Actualmente ha sido reeditada en dos ocasiones: la primera en el tomo XVI de la BAE, demasiado anticuada, y otra realizada por Melquiades Andrés para la BAC en 1972, llena de infinitas lagunas y carente de la identificación de la mayoría de las referencias a los Padres de la Iglesia y a otros muchos autores. También en la BAC apareció la cuarta parte del *Abecedario o Ley de amor santo*, en 1948, editado por fray Juan Bautista Gomis; las deficiencias de esta edición son aún mayores que las anteriores.

⁴ Para un primer acercamiento a Francisco de Osuna siguen siendo imprescindibles las obras del P. Fidèle de Ros (*op. cit.*) y del P. Michel-Ange (*La vie franciscaine en Espagne entre les deux couronnements de Charles-Quint*, obra desgraciadamente inacabada y aparecida en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* entre marzo-abril de 1912 y marzo-abril de 1915). Nadie más, desde entonces, se ha aventurado a profundizar de una manera seria en la obra del franciscano.

⁵ *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1991, 9.ª ed. corregida y aumentada, pp. 300-302.

⁶ Lo cual, entre otras muchas razones, hace que el profesor Melquiades Andrés (*op. cit.*, 1975, pp. 57-63) vea descendientes y seguidores del recogimiento por todas partes y todas las órdenes religiosas.

humanas filosofías que mucho san Pablo defendía [...]. Antes que el diablo engolosinasse los padres primeros con su dulce fruta, unidos estaban con Dios nuestro señor; y desde que pensó la muger que sabía más que antes, hallóse lexos de Dios. Assí verás en el caso presente, porque antes que las buenas letras viniessen todos éramos buenos y obedientes a la Yglesia y a nuestros perlados, *etiam discolis*; mas ya, aunque sean sanctos, les alegaremos que no está así en el griego, y la simpleza del justo, según llora Job, será escarnecida. ¿Qué es la causa de estos males sino el propio seso de que están los altivos muy llenos? Desde que veas que las buenas letras y el polido saber del tiempo presente ha hecho tanto fruto en la fee como la simplicidad evangélica, que duró mil y quinientos años ha en la Yglesia, podrás dezir que las buenas letras hazen buenas ánimas. Empero si vees que agora duda el mando más las sacras verdades en que se salvaron millones de ánimas, no queda sino que de esta falsa riqueza, que es la nueva ciencia de agora, con la madre de Thobías diga a la Yglesia: «*Utinam non fuisset illa pecunia, pro qua missimus filium nostrum. Sufficiebat enim nobis paupertas nostra*». [Quinta parte del *Abecedario espiritual*, fol. XXXIX.v.]⁷.

Por todo ello, creo oportuno un estudio profundo y sistemático del lenguaje de este autor, que pasará a engrosar, y tal vez a rectificar los prolíficos estudios actuales sobre el lenguaje del Siglo de Oro español. Y, debido a su abundancia, es necesario que comencemos por analizar algunas formaciones adjetivas derivadas, pues, si bien es cierto que en el siglo XVI hay una gran proliferación de préstamos tomados de otras lenguas, no es menos cierto que la creación de derivados fue otro de los grandes y más importantes recursos para el enriquecimiento del vocabulario español⁸. De esta manera, prestaré especial atención a tres sufijos formadores de adjetivos que poseen un alto grado de presencia en la obra de nuestro franciscano: el doblete *-al/-ar*, *-oso* y *-ble*.

2. Adjetivos terminados en *-AL/-AR*⁹

El origen de estos sufijos son los latinos *-ĀLIS/-ĀRIS*, que eran tónicos, pues la *ā*

⁷ No es ésta la única vez que Osuna critica las nuevas tendencias humanistas. Otro comentario similar lo encontramos en el folio LXXXVI.v. de la quinta parte del *Abecedario*, donde dice: «[...] cuyos imitadores [de Michol, que miraba desde una ventana cómo danzaba desnudo David delante del Arca de Dios] son oy día los letradillos que con elegante latín y con arte maliciosa de hablar escarnecen del culto eclesiástico [...]».

⁸ Cfr. Lapesa, op. cit., pp. 408-414.

⁹ Cfr. María Lourdes García-Macho, «Formaciones adjetivas derivadas en Santa Teresa de Jesús», *Anuario de Lingüística Hispánica*, separata, pp. 249-271. María Jesús Mancho Duque, «Los adjetivos en *-AL*, *-AR* en tres tratados médicos del S. XV», *Anuario de Estudios Filológicos*, VIII, 1985, pp. 167-179; «Formaciones adjetivas en *-AL*, *-AR* en cinco prosistas del S. XV», *Studia Zamorensia Philologica*, VII, 1986, pp. 141-161; «Estudio de los adjetivos en *-AL/-AR* en el «Tratado de las apostemas» de Diego el Covo», *Cahiers de linguistique médiévale*, 12, 1987, pp. 27-47; «Estudio de dos formaciones adjetivas derivadas en el Corbacho», *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco-Libros, 1988, vol. I, pp. 515-522; «Estudio de dos formaciones adjetivas derivadas en la obra de san Juan de la Cruz», *Hispanica Posnaniensia*, I, 1990, pp. 85-103. También puede consultarse C. A. SOLÉ, *Los adjetivos españoles terminados en -al, -ar, -ero, -ico y oso*, An Arbor (Mich.), University Microfilms International, 1984.

era larga, lo que les permitirá una mayor pervivencia a lo largo de la evolución de la lengua española. Su función principal era la de crear adjetivos denominales a partir de sustantivos (*origen > original*), aunque también se utilizaba con adjetivos (*paterno > paternal*), formando en este caso adjetivos deadjetivales. Ambos alomorfos se encontraban en distribución complementaria, ya que *-ĀLIS* sufre una disimilación cuando en la base léxica aparece una *l*- inicial (*lapidaris, liminaris*), una *-l*- o una *-ll*- intervocálicas (*umbilicaris, vallaris, puellaris*), una *-l* implosiva (*pulmentaris, palpebraris*), e incluso una *l* agrupada (*glycymaris, plantaris*).

Estas formaciones son índices de un registro culto a lo largo de los siglos XV y XVI, y aparecerán más o menos dependiendo de la mayor o menor erudición y cultura de los autores que estudiemos. Responderían a ese intento por parte de pre-humanistas y humanistas de enriquecer el español a través del latín.

En el caso de la quinta parte del *Abecedario espiritual* de Osuna, he recogido los siguientes adjetivos:

a) De origen latino¹⁰:

-AL/-AR: 1. *animal*, 2. *cardinal*, 3. *carnal*, 4. *corporal*, 5. *curial*, 6. *desigual*, 7. *espiritual*, 8. *exemplar*, 9. *familiar*, 10. *general*, 11. *infernal*, 12. *inmortal*, 13. *judicial*, 14. *leal/legal*, 15. *liberal*, 16. *lunar*, 17. *manual*, 18. *memorial*, 19. *mental*, 20. *moral*, 21. *mortal*, 22. *natural*, 23. *occidental*, 24. *official*, 25. *orbicular*, 26. *oriental*, 27. *original*, 28. *particular*, 29. *pascual*, 30. *pastoral*, 31. *plural*, 32. *principal*, 33. *provincial*, 34. *racional*, 35. *real*, 36. *seglar*, 37. *sensual*, 38. *singular*, 39. *temporal*, 40. *teologal*, 41. *terrenal*, 42. *triumphal*, 43. *universal*, 44. *venial*, 45. *vocal*, 46. *ygual*.

b) De origen romance:

-AL: 1. *abismal*, 2. *angelical*, 3. *bestial*, 4. *celestial*, 5. *condicional*, 6. *cordial*(mente), 7. *divinal*, 8. *doctrinal*, 9. *especial*, 10. *eternal*, 11. *fundamental*, 12. *intelectual*, 13. *interesal*, 14. *ipocrital*, 15. *literal*, 16. *material*, 17. *medicinal*, 18. *paternal*, 19. *pederal*, 20. *personal*(mente), 21. *radical*, 22. *reverencial*, 23. *sacramental*, 24. *servicial*, 25. *usual*, 26. *virginal*.

Por extraño que parezca, no se encuentra ningún derivado de origen romance que termine en *-AR*, mostrándose así, como era de suponer, el predominio total de *-AL*, y en un porcentaje nada desproporcionado entre derivados de origen latino y romance, 46 y 26 respectivamente, con un total de 74 muestras registradas. De éstas, seis están recogidas por el *DCECH*¹¹, pero no documentadas (*abismal, bestial, doctrinal, fundamen-*

¹⁰ Para su documentación, como la de los adjetivos de los siguientes apartados, he utilizado la obra de O. Gradenwitz, *Laterculi vocum latinarum*, Leipzig, Verlag Von S. Hirzel, 1904.

¹¹ J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.

tal, literal y reverencial), una no aparece (*ipocritical*) y una se halla documentada en fecha posterior (*interesal*).

3. Adjetivos terminados en -OSO¹²

El sufijo latino -*ŌSUS* también era tónico –pues la *o* era larga–, con lo que comporta esto para su mayor conservación a lo largo de los siglos de evolución lingüística. Pero, al contrario que los sufijos vistos en el apartado anterior, -*OSUS* se circunscribe a un ámbito lingüístico más bajo, más popular, pues aparece en tratados rústicos, de la comedia y de la sátira, e incluso en obras con un carácter poético inferior como las *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio¹³.

En principio, -*ŌSUS* se une a bases sustantivas, que en ocasiones son derivadas también de otros adjetivos (MALUS-MALITIA-MALITIOSUS), creando adjetivos denominales; aunque también es susceptible de adosarse a bases adjetivas, si bien en este caso su función es más semántica o estilística que morfológica. De uso muy restringido y tardíamente también se une a bases verbales (CLAMOSUS).

Los documentados en la quinta parte del *Abecedario espiritual* de Osuna son los siguientes:

a) De origen latino:

1. *ambicioso*, 2. *amoroso*, 3. *copioso*, 4. *curioso*, 5. *dañoso*, 6. *doloroso*, 7. *embidioso*, 8. *estudioso*, 9. *famoso*, 10. *fastidioso*, 11. *fructuoso*, 12. *generoso*, 13. *giboso*, 14. *glorioso*, 15. *goloso*, 16. *gracioso*, 17. *hermoso*, 18. *impetuosa*(mente), 19. *laborioso*, 20. *leproso*, 21. *litigioso*, 22. *luxurioso*, 23. *malicioso*, 24. *misericioso*, 25. *nebuloso*, 26. *ocioso*, 27. *peligroso*, 28. *peloso*, 29. *penoso*, 30. *piadoso*, 31. *ponderoso*, 32. *precioso*, 33. *presumptuoso*, 34. *ravioso*, 35. *religioso*, 36. *rixoso*, 37. *sabroso*, 38. *sospechoso*, 39. *sumptuoso*, 40. *temeroso*, 41. *tempestuoso*, 42. *tenebroso*, 43. *vicioso*, 44. *victorioso*, 45. *virtuoso*.

b) De origen romance:

1. *abundoso*, 2. *alevoso*, 3. *apetitoso*, 4. *argumentoso*, 5. *ayroso*, 6. *bollicioso*, 7. *caudaloso*, 8. *codicioso*, 9. *congoxoso*, 10. *contagioso*, 11. *costoso*, 12. *cuydadoso*, 13.

¹² Cfr. M.ª Lourdes García-Macho, art. cit. María Jesús Mancho Duque, «Formaciones adjetivas en -OSO en cinco prosistas del S. XV», *Studia Zamorensia Philologica*, VIII, 1987, pp. 35-49; «Las formaciones adjetivas en -OSO en cuatro tratados médicos del S. XV», *Philologica*, II, 1989, 321-332; así como los arts. cits. del *I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* y de *Hispania Posnaniensia*. También pueden consultarse C. A. Solé, *op. cit.*, y A. Ernout, *Les adjectifs latins en -osus et en -ulentus*, París, Klincksieck, 1949.

¹³ Cfr. G. Hinojo, «Del estilo de las *Bucólicas* y *Geórgicas*. La utilización del adjetivo poético», *Helmántica*, XXXIII, 1982, pp. 345-358.

dadivoso, 14. *defectuoso*, 15. *deleytoso*, 16. *deseoso*, 17. *dichoso*, 18. *difícultoso*, 19. *dudoso*, 20. *engañoso*, 21. *enojoso*, 22. *escrupuloso*, 23. *espantoso*, 24. *espinoso*, 25. *forçoso*, 26. *gananciosa(mente)*, 27. *ganoso*, 28. *gozoso*, 29. *hojoso*, 30. *honrrrosa(mente)*, 31. *lloroso*, 32. *lodoso*, 33. *maravilloso*, 34. *medroso*, 35. *menestero*, 36. *mentiroso*, 37. *milagroso*, 38. *oloroso*, 39. *perezoso*, 40. *poderoso*, 41. *ponçoñoso*, 42. *provechoso*, 43. *quexoso*, 44. *riguroso*, 45. *riñoso*, 46. *trabajoso*, 47. *valeroso*, 48. *vanaglorioso*, 49. *venenoso*, 50. *vergonçoso*, 51. *xugoso*.

Un total de 96 derivados, los cuales difieren muy poco en su porcentaje, y, al mismo tiempo, tampoco se alejan demasiado de los consignados en el apartado anterior para el sufijo *-AL*. En este caso dos adjetivos están recogidos por el *DCECH*, pero en fecha posterior (*contagioso* y *ponderoso*), uno no aparece (*argumentoso*), y uno no se halla documentado (*apetitoso*). En el caso de *abundoso*, sólo se encuentra recogida y documentada la forma adverbial terminada en *-mente*.

4. Adjetivos terminados en *-BLE*¹⁴

El origen de este sufijo es el latino *-BĪLIS*, con la *ī* breve, es decir, átona. De manera preeminente se une a bases léxicas verbales, creando de esta manera adjetivos deverbales, aunque en raras ocasiones aparece, ya en el latín, unido a bases nominales (*horribilis*, *terribilis*). Varias son las características de este sufijo. La primera es que se une a la base léxica a través de una vocal temática que coincide con la correspondiente a la conjugación del verbo al cual se adosa (*-a-* para la primera conjugación, *-i-* para la segunda y tercera): *abomin-a-ble*, *cre-i-ble*, *conven-i-ble*. De esta manera, la síncopa que se produce en la evolución del sufijo se ve propiciada por dos razones: por ser la *i* breve, y por estar en una posición intervocálica debido a la mencionada vocal temática.

Otra característica importante de estos derivados es la combinación que se establece en muchos casos entre prefijos y sufijos (*impecable*, *imposible*, *innumerable*, etc.)¹⁵. Esta estructura puede describirse de la siguiente manera:

I. Se trata, fundamentalmente, de prefijos negativos, y más concretamente del prefijo privativo *in-*. Lo cual no impide que se utilicen otros prefijos como *ad-* (*admirable*), *menos-* (*menospreciable*) o *per-* (*perdurable*).

II. En algunos casos, si eliminamos ese prefijo, la palabra sigue teniendo significado (*insensible/sensible*, *imposible/posible*, *innumerable/numerable*); pero en otros, no se produce tal conservación (*empecible/*pecible*).

¹⁴ Cfr. María Lourdes García-Macho, art. cit.; «Los adjetivos *-eo*, *-ico*, *-ero*, *-ble* e *-ivo* en San Juan de la Cruz», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXII, mayo-agosto 1992. J. F. Val Álvaro, «Los derivados sufijales en *-BLE* en español», *Revista de Filología Española*, LXI, 1981, pp. 185-198.

¹⁵ Si bien Lourdes García-Macho (art. cit. del *Anuario de Lingüística Hispánica*, p. 266) afirma que en el caso de los prefijos, éstos se adhieren a la forma adjetiva, no a la verbal. O lo que es lo mismo, no forman unidad con el prefijo de negación.

III. También existe la posibilidad de que, manteniendo el prefijo, no exista en la lengua el verbo del cual parecen proceder (**impecar, *increer, *insaciar*).

Los recogidos para la obra de Osuna que aquí se analiza son los siguientes:

a) De origen latino:

1. *abominable*, 2. *admirable*, 3. *affable*, 4. *amable*, 5. *amigable*, 6. *concupiscible*, 7. *creyble*, 8. *deleitabile*, 9. *desseable*, 10. *durable*, 11. *excusable*, 12. *favorable*, 13. *horrible*, 14. *impeccable*, 15. *imposible*, 16. *incorruptible*, 17. *increyble(mente)*, 18. *inmutable*, 19. *innumerable*, 20. *interminable*, 21. *invisible*, 22. *lamentable*, 23. *loable*, 24. *miserable*, 25. *movible*, 26. *mudable*, 27. *noble*, 28. *notable*, 29. *perdurable*, 30. *placable*, 31. *possible*, 32. *razonable*, 33. *risible*, 34. *terrible*, 35. *variable*, 36. *venerable*, 37. *visible*, 38. *ympassible*.

b) De origen romance:

1. *agradable*, 2. *codiciable*, 3. *convenible*, 4. *empecible*, 5. *importable*, 6. *incurable*, 7. *indispensable*, 8. *indivisible*, 9. *insaciable*, 10. *insensible*, 11. *menospreciable*, 12. *palpable*, 13. *saludable*, 14. *semejable*.

Un total de 52 derivados, de los cuales doce están recogidos por el DCECH pero no documentados (*codiciable, creyble, deleitable, deseable, empecible, excusable, impeccable, indispensable, indivisible, inmutable, innumerable* y *menospreciable*), cinco no se hallan recogidos (*importable, incorruptible, increyble, interminable* e *invisible*) y tres aparecen documentados en fechas posteriores (*affable, placable* y *risible*).

5. Conclusiones

Soy consciente de que este estudio no es ni completo ni definitivo, pues faltan las aportaciones del resto de investigadores que, en estos momentos, se dedican a analizar la lengua de Osuna a lo largo su inmenso *Abecedario espiritual*, lo que nos permitirá realizar después un estudio de frecuencias en torno a su léxico. Aún así, son varias las conclusiones que podemos obtener de este escueto análisis descriptivo.

I. La función principal de los sufijos estudiados es cambiar la categoría léxica del derivado, excepto en los casos de adjetivos deadjetivales, en los que parece producirse un cambio de tipo semántico e incluso estilístico.

II. Los derivados recogidos procedentes del latín son los más numerosos en los tres sufijos estudiados, debido al hecho, ya señalado, de intentar enriquecer la lengua española a través de la lengua latina; lo cual pone de manifiesto la tendencia latinizante y cultista de Osuna. No obstante esto, es posible observar un considerable aumento de neologismos para el caso del sufijo *-BLE*, especialmente de origen latino y culto, frente a los otras dos

formaciones adjetivas que he analizado. Es decir, que, confrontando lo que ocurre con *-AL/-AR* y *-OSO* con los resultados de *-BLE*, encontramos que en aquéllos, cuando atendemos a los derivados de origen romance, la diferencia se dispara: 27 para el sufijo *-AL/-AR*, frente a 52 para el caso de *-OSO*. Lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que Osuna se desenvuelva en un nivel menos culto. Es necesario atender al contenido de sus escritos para saber que la quinta parte del *Abecedario espiritual*, en líneas generales, tiene un carácter pedagógico y divulgativo. En un momento de tantas confusiones, tanto en el ámbito civil como en el religioso, Osuna, como uno de los principales maestros, escribe para aclarar y *defender* el ejercicio del recogimiento frente a otros movimientos espirituales, tales como el de los alumbrados y dejados; y, al mismo tiempo, ofrecer a cualquier cristiano, rico o pobre, un método seguro para llegar a esa tan deseada comunicación con Dios¹⁶. O lo que es lo mismo: Osuna es lo suficientemente inteligente como para prever cuál será el nivel cultural y lingüístico de sus posibles lectores, y es por eso por lo que a través de su lenguaje intentará hacerse entender por todos, no escatimando el llegar incluso a la lengua de germanía¹⁷.

III. Por la tanto, en Osuna se pueden distinguir perfectamente dos registros: uno culto, e incluso hiperculto, cuando trata materias directamente relacionadas con el complejo mundo de la espiritualidad (es entonces cuando el lenguaje deviene riquísimo en todos sus aspectos, y cuando las alusiones y citas a los Santos Padres y a otros muchos autores se multiplican por doquier para autorizar sus ideas); y otro registro mucho más popular, empleado en lo que podríamos llamar «cuestiones sencillas», que en la opinión del mismo Osuna pueden ser entendidas por todos. Por ejemplo, en la sexta parte del *Abecedario espiritual*, el nivel de la lengua, de forma consciente, es bastante bajo debido a que será utilizado por la Duquesa de Béjar como libro de meditación; y, no obstante, hay algunos momentos en los que Osuna, tratando otra vez los problemas espirituales más conflictivos, encumbra su lenguaje en las más elevadas cimas lingüísticas. Podríamos decir que en este caso se establece una aparente reconciliación entre la naturalidad y el tecnicismo, tan extraña a todas las épocas¹⁸.

IV. Francisco de Osuna, al escoger la lengua romance como base de su principal obra, se enfrenta a la ardua tarea de seleccionar, *por primera vez*, el vocabulario técnico adecuado al campo semántico de la espiritualidad de comienzos del siglo XVI¹⁹. En

¹⁶ Todos los capítulos pertenecientes a la letra O de la quinta parte del *Abecedario espiritual* (titulada: Ore el mísero clemencia, a Dios se convierta el pobre), está dedicada a exponer la metodología de una serie de ejercicios, basados en la oración del recogimiento, para conducir a la tan ansiada unión con Dios (fos. LXIX.v.-LXXXII.v.).

¹⁷ Estas ideas parecen concordar con el profesor Melquiades Andrés, según el cual, el recogimiento era una corriente espiritual abierta a todos los cristianos (*op. cit.*, 1975, p. 59). No hay que olvidar que el mismo Osuna, en 1528, confiesa ser el origen de su obra el deseo de aclarar unos pequeños abecedarios que había escrito y que se habían difundido «de mano en mano», para intentar invalidar a algunos que habían tenido la osadía de glosarlos (primera parte del *Abecedario espiritual*, prólogo, fos.II.v. y III.r.).

¹⁸ Lo cual no quiere decir que en su registro técnico pudiera ser entendido por todos sus posibles lectores. No hay más que recordar el caso de Menocchio, el protagonista de *El queso y los gusanos*, de Carlo Ginzburg.

¹⁹ El hablar de escuelas o místicas de determinadas órdenes es algo cronológicamente posterior. En el momento en que fray Francisco escribe no existe ningún aspecto firme en lo que respecta al mundo de la espiritualidad. Asistimos al nacimiento o al afianzamiento de determinadas tendencias que las circunstancias históricas harán triunfar o fracasar bajo los títulos de ortodoxas y heterodoxas.

la formación de esos tecnicismos nuestro franciscano recurre principalmente al sufijo más culto, *-AL*. Los recogidos para los tres sufijos aquí estudiados son los siguientes: 1. *abismal*, 2. *angelical*, 3. *cardinal*, 4. *carnal*, 5. *celestial*, 6. *concupiscible* 7. *corporal*, 8. *curial*, 9. *divinal*, 10. *doctrinal*, 11. *espiritual*, 12. *eternal*, 13. *infernial*, 14. *inmortal*, 15. *ipocritical*, 16. *luxurioso*, 17. *misericordioso*, 18. *moral*, 19. *mortal*, 20. *original*, 21. *pascual*, 22. *pastoral*, 23. *paternal*, 24. *piadoso*, 25. *religioso*, 26. *reverencial*, 27. *sacramental*, 28. *teologal*, 29. *terrenal*, 30. *venial*, 31. *vocal*, 32. *virginal*.

V. Por lo que respecta a la cronología de los sufijos estudiados, la profesora Mancho Duque afirma que «esta tendencia a la formación de adjetivos en *-al/-ar* la frenó el castellano en el s. XVI»²⁰. En mi opinión, no pueden darse períodos tan amplios para ningún fenómeno lingüístico; por lo cual, creo que es conveniente matizar mucho más esta cronología. En el caso de la quinta parte del *Abecedario espiritual*, que como ya he dicho fue publicada *póstumamente* en 1542, se muestra ya una muy escasa creatividad en el campo de este sufijo, pues hay solo un neologismo: *ipocritical*, que además representa una derivación de carácter romance y no cultista. De igual manera sucede para el caso de *-OSO*, con sólo otro neologismo (*argumentoso*). Todo esto puede ser explicable debido al uso más que excesivo que sufren estos dos sufijos a lo largo del siglo XV²¹. Desgastada –pero no aniquilada– su productividad, ésta pasaría a otros sufijos como *-BLE*, que recibirían el testigo de creadores de nuevo léxico²². Apoyando estas ideas, puede observarse un idéntico proceso en santa Teresa de Jesús, que presenta una mayor productividad en el caso del sufijo *-BLE* en detrimento de *-AL* y *-OSO*, y en san Juan de la Cruz. Todo lo cual no influye para que, como podemos observar en ésta y en otras obras posteriores, el sufijo más utilizado sea *-OSO*: lo que se mitiga es su empleo en la creación de neologismos, prácticamente agotada por los escritores del siglo XV.

VI. Para terminar, destacaré el hecho de que Osuna se centra más en el dominio completo y perfecto de distintos registros lingüísticos sociales, políticos, económicos y técnicos, que en el enriquecimiento de dichos niveles; apenas existe en él ninguna actitud innovadora ni neológica. No pretendo decir que su obra sea decisiva en este u otros temas, pero sí representa un indicio importante de las tendencias lingüísticas de su momento histórico, pues hay que tener en cuenta su enorme fortuna y autoridad incluso después de hasta el momento en el que su nombre entró a engrosar los índices inquisitoriales²³.

²⁰ «Estudio de los adjetivos en *-Al/-Ar* en el «Tratado de las apostemas» de Diego el Covo», art. cit., p. 47.

²¹ M.^a Jesús Mancho ha puesto de manifiesto el extraordinario el rendimiento que los sufijos *-AL/-AR* y *-OSO* tuvieron a lo largo del siglo XV («Particularidades del registro culto de finales de la Edad Media en el campo de la formación adjetiva», *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989, vol. VII, pp. 373-380). Podemos afirmar que tal profusión se centra principalmente en dos campos: el literario y el científico, a los que habría que añadir el espiritual. En estos dos últimos casos es esencial tener en cuenta la necesidad de crear un nuevo léxico técnico.

²² La productividad de *-al/-ar* y *-oso* es casi nula comparándola con *-ble*, pero su presencia sigue siendo considerable: 72 derivados para el primero, 96 para el segundo y 54 para el tercero.

²³ Este trabajo está integrado en el proyecto PB93-0636, financiado por la DGICYT.

LA «RECUSATIO» EN LA POESÍA DE LOS SIGLOS DE ORO

Antonio Ramajo Caño
Universidad de Salamanca

La fórmula de la recusatio arranca del prólogo de los *Aitia* de Calímaco, según afirmación comúnmente admitida por los estudiosos¹. Aunque el procedimiento tiene calado más hondo. Alguna muestra encontramos en la lírica arcaica. Así, Estesícoro (s. VI a.C.), en un poema que nos ha llegado incompleto, se decide a marginar el tema épico de su canto: «Musa –dice–, deja las guerras a un lado, y canta conmigo / las bodas de los dioses y los banquetes / de los hombres y las fiestas de los felices...»². Pero tornando a Calímaco, que, sin duda, debió de influir grandemente en la lírica latina, en el lugar que hemos señalado, Apolo dirige unas palabras al poeta, en las que le exhorta a renunciar a la escritura de poemas épicos, para dedicarse a otros temas «por sendas [sin trillar], aun cuando tengas que conducir por una más angosta»³.

En esta fórmula de la recusatio, como ya hemos adelantado, habitualmente el poeta rehúsa tratar el tema épico, por considerar con frecuencia que su musa le lleva a temas líricos. Pero puede haber variantes, conforme veremos posteriormente⁴.

¹ Cf., solamente, Cristóbal [1990: 98] y Alvar [1994: 125].

² Cf. la trad. de J. Ferraté [1966: 189]. Íbico, también del siglo VI, presenta una recusatio muy elaborada que le lleva todo un largo poema (el cual tampoco nos ha llegado completo), en el que se niega a cantar el tema troyano (aunque, en su negativa, lo canta), para ensalzar a un Polícrates, destinado a «gloria inmortal». Cf. Ferraté [1966: 195-199].

³ Cf. Calímaco, *Himnos, epigramas y fragmentos*, trad. de L. A. de Cuenca y M. Brioso [1980: 139]. Cf. Hinojo [1985-1986]. Cf. ya Teócrito, *Idil.* VII, vv. 45.48, para la dialéctica de los épico y lo pastoril.

⁴ Así, en *Carm.* IV, 1, Horacio se niega a cantar de nuevo al amor, renunctiatio amoris. Ahora quiere otro tipo de poesía más cercana a su admirado Píndaro. Cf. Alvar Ezquerro [1994: 107]. También nuestro

En Horacio encontramos varios ejemplos de recusatio. Señalemos aquí sólo uno. En las *Odas* II, 12: «Nolis longa ferae bella Numantiae», Mecenas ha pedido, sin duda, a Horacio que emplee su musa en cantos épicos. Pero éste rechaza la invitación. Su verso no es apto para ensalzar la historia de Roma o las hazañas de los semidioses o las de Augusto. Horacio se reserva el canto en honor del amor conyugal entre Mecenas y Licimnia⁵.

Ovidio, en *Amores*, I, 1, nos ofrece un poema proemial en el que la recusatio sirve para establecer el tema abarcador del libro. El poeta –según nos confiesa– estaba dispuesto a cantar temas guerreros, pero el dios Cupido lo desvía de escribir sólo hexámetros para escribir dísticos. Y para que tenga un tema apropiado al diferente metro, lo hiere de amor. El poeta, ahora, escribirá elegías (parece haber un eco de Calímaco)⁶.

Figuroa parece expresar una recusatio en un soneto: «Déjame en paz, Amor, ya te di el fruto / de mis más verdes y floridos años...» (CXI, vv. 1-2, en la ed. de López Suárez 1989: 228). La recusatio consiste en una dialéctica de estilos que puede resumirse en la oposición tenues gradia horaciana (*Carm.* I, 6, 9), según quiere Fontán [1964: 205], quien señala con acierto que en la edad augustea sólo se oponen dos estilos: el sublime y el bajo. Es decir, el propio de la épica y la tragedia, por un lado, y el propio de obras tan diversas como las *Bucólicas*, *Geórgicas* o las *Odas* horacianas. Nos preguntamos si esta oposición no perdura mucho tiempo después: acaso se encuentre también en la época que estudiamos. Desde luego, tampoco parece operativa en esos tiempos áureos la extendida distinción de los tres estilos, que dejamos anotada en la versión de Servio, en su comentario a las *Bucólicas*: «Tres enim sunt characteres, humilis, medius, grandiloquus: quos omnes in hoc invenimus poeta. Nam in Aeneide grandiloquum habet, in Georgicis medium, in Bucolicis humilem pro qualitate negotiorum et personarum...» Apud Fontán, p. 194. En este sentido, anticipándonos cronológicamente al período que nos ocupa, Petrarca en el *Cancionero*, CLXXXVI, considera a Laura digna de ser cantada por Virgilio y Homero, «l'un stil coll'altro misto» (v. 4), como dando a entender, creemos, que mezclarían los estilos sublime y humilde. Cf. la trad. de Cortines [1989: II, 603]. Cf., además, *Ibid.*, n° 187, vv. 9-11, Cortines [1989: II, 604]. Por otro lado, Garcilaso, *Égloga* III, vv. 35-48, se excusa de la humildad de los versos dirigidos a la *Ilustre y hermosísima María*, versos humildes por ser bucólicos, según el paradigma virgiliano, que encontramos ya en *Bucólicas* I: «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi, / silvestrem tenui musam meditaris avena» (vv. 1-2: «Títiro, tú, recostado bajo el cobijo de la dilatada haya, ejercitas, con tu flauta ligera, la musa de los bosques»). Todo lo dicho no obsta, para que entendamos que caben matices estilísticos entre los diversos géneros literarios. Así, Juan de la Cueva, en su *Ejemplar poético* podrá decir: «El que verso elegíaco escribiere / debe considerar que la grandeza / trágica ni la cómica requiere. / Siga un medio entre ambas...» (II, vv. 307-310, ed. de Icaza 1973: 141-142). Pero nuestro propio trabajo muestra cómo, en sustancia, son los dos tipos de «Musae» los que se oponen vivamente en la conciencia de los poetas.

⁵ Licimnia es, acaso, la esposa de Mecenas, cuyo nombre era Terencia. Cf., además, Horacio III, 3, 69-72: el poeta ha cantado el discurso que Juno ha dirigido a los dioses, en el que concede la inmortalidad a Rómulo, a la vez que impide a los romanos restaurar a Troya. El discurso ha sido alto, propio de la épica. El poema acaba en recusatio: «Non hoc iocosae conveniet lyra; / quo, Musa tendis? desine perversax / referre sermones deorum et / magna modis tenuare parvis» ('Pero eso no conviene a lira jocosa. ¿Adónde, Musa, te diriges? Deja, porfiada, de contar las conversaciones de los dioses y de rebajar, con humildes acentos, los grandes asuntos'). Horacio utiliza con frecuencia este recurso. Dejemos aquí apuntados simplemente otros loci: *Carm.* I 6; II I (recusatio, situada en un poema inicial de libro, algo muy significativo); IV 2; 15. *Sátiras* II 1, 12 ss.; *Epist.* II 1, 250 ss. Cf. Alvar [1994: 77]. Incluso la recusatio aparece en un poema funerario, en *Carm.* II, 9, en que Horacio aconseja a Valgio no llorar siempre a un ser querido: «... Desine mollium / tandem querellarum et potius nova / cantemus Augusti tropaea / Caesaris...» ('Deja, al fin, las blandas querellas, y cantemos, en cambio, las nuevas victorias de César Augusto'. Vv. 17-20). Cf. Fontán [1964: 205-206].

⁶ Parece clara también la influencia de Virgilio, *Églogas* VI, 3-5: el poeta iba a cantar versos épicos, pero Apolo le reconviene: «Cum canerem reges et proelia, Cynthis aurem / vellit et admonuit: pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ovis, deductum dicere carmen» («Como cantara a los reyes y a las batallas, Cintio me tiró de la oreja y me amonestó: 'Conviene que el pastor, Títiro, apaciente las lozanas ovejas y alce

En España, los poetas debieron de tener presente el ejemplo de Garcilaso («Ode ad florem Gnidi», vv. 1-22):

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son (...)
no pienses que cantado
sería de mí (...)
el fiero Marte airado (...),
mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada...⁷

Garcilaso comienza su *recusatio* con una prótesis encabezada por la conjunción *si*, a imitación de Propercio: «Quod mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent...»: «Mecenas, si a mí los hados me hubiesen dado poder conducir a la lucha heroicas huestes, no cantaría a los Titanes (...); a tu caro César celebrarí...»⁸. Pero el poeta no se siente capaz de tales empresas: su tema es el amor.

Hernando de Acuña imita a Garcilaso en su «Damón, ausente de Galatea»⁹. Nótese cómo el poeta comienza también por una prótesis encabezada por *si*...:

un canto sencillo»). También Propercio, III, 9, utiliza este procedimiento de la *recusatio* para configurar su tema poético: Mecenas le invita para que cante las gestas romanas, pero Propercio prefiere otras vías poéticas. A la manera de Horacio en I, 1, el poeta comprueba que existen diversas inclinaciones en los hombres. El poeta se reserva una vida sencilla, al ejemplo del propio Mecenas, con lo que el poema acaba con una *príamel*: el poeta opone los gustos de los otros a los suyos, tan afines a los de su protector, fórmula, por otro lado, también muy frecuente en la lírica de los Siglos de Oro, conforme hemos mostrado en otro lugar. Cf. Ramajo [1994: 95-109]. Los ejemplos de *recusatio* se podrían ampliar. Así, Estacio, *Silvas*, I, 2, vv. 96-99: El dios Cupido intercede ante Venus para que otorgue a Stella, poeta, el matrimonio deseado. Como mérito, éste «... armíferos poterat memorare labores / claraque facta virum et torrentes sanguine campos, / sic tibi plectra dedit mitisque incedere vates / maluit et nostra laurum subtexere myrto» ('Podría haber recordado los trabajos de las armas y los claros hechos de los varones y los campos tintos en sangre; pero te entregó el plectro, y prefirió alistarse como poeta humilde, y abrazar el laurel con nuestro mirto'). Cf. William H. Race [1982: 30] y [1988: 35-55]. La unión de la *recusatio* y de la *príamel* es frecuente. Cf. Horacio I, 6 «Scriberis Vario fortis et hostium...»: 'Que Vario escriba las hazañas de Agripa y de César, nosotros cantaremos temas más leves: temas amorosos'. En nuestra lírica tampoco faltan ejemplos. Así, Fernando de Herrera, soneto I (Cuevas 1985: 754): «Las armas fieras cante, l' triste hado / d'el sobervio Ilión, ceniza hecho (...) / quien en l' Aonia selva ornó su frente, / abitador de la cirrea cumbre (...) / Que yo sólo, si Amor tal bien consiente, / mi pura Estrella, canto vuestra lumbre...». Y Francisco de Medrano, en su Oda VII, imita precisamente la oda horaciana antes citada. Dice a Don Juan de Arguijo: «Tú escribes, otro Píndaro, otro Homero, / aquellos o deidades celestiales, / o héroes milagrosos, / que en pacífica toga, o en azero / sangriento (...) / tus versos inmortales / con hechos merecieron gloriosos. / Nosotros (...), abrir el labio / cantando el singular valor de Alcides (...) / pequeños, tanto acometer no osamos». (Vv. 1-15. D. Alonso 1988: 210). Cf. V. Cristóbal [1990: 100]. Cf. también Pérez-Abadín [1993: 273]. Y Lope de Vega, *Rimas*, nº 117 (Blecua 1983: 92-93), exclama: «Rompa con dulces números el canto / de alguno al son de la confusa guerra (...) / Cante las armas Fernando santo, / o el de Aragón en la nevada sierra, / del duque Albano en la flamenca tierra, / o del hijo de Carlos en Lepanto. / Otro cante a Cortés (...); / que yo, Lucinda, si me ayuda Apolo, / aunque vencerme tú fue humilde hazaña, / nací para cantar tu nombre solo».

⁷ Cf. el trabajo de F. Lázaro Carreter [1986].

⁸ Cf. *Elegías*, II, 1, 17-25.

⁹ Cf. Pérez-Abadín [1995: 395].

Si Apolo tanta gracia
 en mi rústica cítara pusiese
 como en la del Tracia (...),
 jamás la ocuparía
 en claros hechos de la antigua historia,
 mas sólo cantaría (...)
 el tiempo de mi pena y de mi gloria.
 La gloria que he perdido,
 Hermosa Galatea, y el reposo...¹⁰.

También Fernando de Herrera, Canción II, emplea la recusatio:

Si alguna vez mi pena
 cantaste tiernamente, lira mía (...),
 aora olvida el llanto,
 i buelve al alto i desusado canto.
 No celebro los hechos
 del duro Marte (...).
 Escriba otro la guerra (...).
 A la grandeza vuestra
 no ofenda el rudo son de osada lira...¹¹.

Es poema compuesto, al parecer, para la boda de don Fernando Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa, con doña Ana Girón (1580). El verso citado «i buelve al alto i desusado canto» recuerda a Virgilio cuando en la égloga IV, en el genethlíacon, habla de cantar hechos altos, subiendo de la humildad pastoril, aunque en este lugar Herrera no trate de cantar acciones propiamente guerreras. Aquí tenemos un extraño epitalamio, que no canta la boda, sino la virtud del marqués, y la exaltación de la sapientia, compatible con la fortitudo. Es una recusatio particular, cercana a otras que veremos, en la que se rechaza el tema amoroso, para acercarse a la vena épica.

El procedimiento de la recusatio es frecuente en el poeta sevillano. La musa del amor vence a veces a la heroica. Muy claro se ve en el poema dedicado «A D. Luis Ponce de León, Duque de Arcos»:

La memoria, los hechos valerosos,
 las columnas, d'el fiero armado Marte
 los trofeos alçados qu'en rocío

¹⁰ Cf. vv. 1-18, Vilanova [1954: 265-266]. Cf. López Bueno [1993: 184-185].

¹¹ Cf. vv. 1-2; 7-10; 17; 24-25, ed. de Cristóbal [1985: 391-392]. Para la recusatio en este poema, cf. Pérez-Abadín [1995: 393-394]. Cf., además, Herrera [1578], Cuevas [1985: 278], para ver el comienzo de otro poema con prótasis encabezada por si: «Si el tierno canto y blando movimiento / desta cítara triste, que solía, / en fortuna mejor, con mi alegría / causar en vos un nuevo sentimiento, / no puede enternecer el duro intento / i el crudo rigor vuestro, que porfía / llevar a muerte la esperanza mía, / y deshazer de amor el fundamento (...).».

sangriento manan, la destreza i arte
de los ínclitos pechos generosos (...)
a qu' aspirava el rudo canto mío,
oscurecidos yazen en olvido;
sólo es Amor mi canto...¹².

Otro ejemplo tenemos en el propio Herrera, soneto CX, «A don Pedro Tello»:

En tanto qu' en el fiero, órrido seno
de l' antiguo Cartago el estandarte
d' España onráis (...),
yo aquí, do el rico Betis, d' onor lleno (...)
mi luz bella i sus lazos i oro canto...¹³.

Es claro el sabor épico del verso último con el verbo canto (cf. *Eneida*, I, 1: «Arma virumque cano...»). En el molde clásico, Herrera ha sabido insuflar un aliento petrarquista.

El mismo Herrera en la Canción III nos dice que ha recibido un mandato de Apolo y de las musas, en un esquema ovidiano, que remonta a Calímaco, según hemos visto:

... Febo i el coro eterno d' Elicona,
de mirto delicado i oloroso,
en onra de mi inatento cuidadoso,
texiendo de sus manos la corona,
dixeron, enlazándome la frente,
que cantasse d' Amor la fuerça ardiente¹⁴.

El poeta se olvida de los cantos épicos: «Yo entonces, en mis males ofendido, / puse'n olvido al belicoso Marte» (vv. 14-15). Con todo, el poeta se afana por alabar a don Luis Cristóbal Ponce de León, segundo duque de Arcos, a quien dedica el poema, con lo que, de nuevo, el poema sale de la senda amorosa para regresar a la senda heroica¹⁵.

Tampoco faltan en la poesía neolatina muestras de tal recurso. Ya Poliziano en una Oda inscrita en su poema *Orfeo* (vv. 138-139), pide a su lira un novum carmen (vv. 3-4), ajeno a los antiguos temas amorosos, para cantar ahora noblemente al Cardenal Gonzaga¹⁶. Y el español Hernán Ruiz Villegas dice a Juan de Verzosa:

¹² Cf. vv. 31-45, Cuevas [1985: 673].

¹³ Cf. Cuevas [1985: 749].

¹⁴ Cf. vv. 8-13, Cuevas [1985: 783].

¹⁵ También el poeta sevillano, amigo de Herrera, Cristóbal Mosquera de Figueroa, establece una recusatio en su poema al Duque de Medinasidonia: «No bella imagen del color de rosa / ni crespas hebras retocadas de oro / celebraré; ni la resplandeciente / vista, rayo de amor (...). / Mas de ti, claro Príncipe excelente, / mis versos hablarán...» (vv. 14-21, Díaz-Plaja 1955: 148). Esta inclinación por la musa heroica, pues el Duque destaca por «el fuerte brazo», recuerda, sólo por el contenido, la recusatio que presentaba Ercilla en *La Araucana*, y que luego estudiaremos.

¹⁶ Cf. ed. de De Lungo [1976: 257-259]. Puede leerse también en F. Fernández Murga [1984: 165-169], con traducción española.

Dum, Verzosa, canis quae te sunt digna, virosque,
 Armaque, et inmensi ponderis edis opus (...),
Mi satis est, nitidos Mariannae dicere ocellos,
 Auratasque meo carmine ferre comas»¹⁷:
 'Mientras, Verzosa, cantas temas que te son dignos, los varones
 y las armas, y editas una obra de inmenso peso (...),
 a mí me basta cantar los luminosos ojitos de Mariana'.

Tornando a la poesía en vulgar, en Bartolomé Leonardo de Argensola tenemos una curiosa recusatio: el poeta se niega a dejarse esclavizar por el furor que petrarquiza, para dedicarse a la sátira, conocedor de su humilde pluma. Encontramos aquí tres tipos de poesía: la épica, la lírica, la satírica:

Antes pidiera a Clío la sonora
 trompa, con que los héroes eterniza (...),
 que imitar el furor que petrarquiza (...).
 Pero tú no me mandas que levante
 mi humilde pluma cerca de los cielos,
 sino que reprehensión de vicios cante¹⁸.

Quien utiliza el procedimiento de la recusatio, y de forma bien medida, es Esteban Manuel Villegas. En sus *Eróticas o amatorias*, en la oda introductoria, el poeta recibe la amonestación de las Musas, que le instan a tratar temas amorosos (otra vez el esquema ovidiano). Le piden que no trate de temas épicos¹⁹. Y acaba el discurso, con el rechazo de los temas trágicos, satíricos o cómicos:

... sólo canta elegías,
 sólo canta querellas. (...)
 Canta, canta placeres,
 tierno muchacho, pues muchacho eres²⁰.

Y el poeta casi al final de la primera parte, reitera el contenido de su obra: en ella no encontrará el lector grandes gestas, ciudades y países lejanos, personajes famosos: «... dulces amores / y espléndidos banquetes / de Venus y de Baco, / verá quien me leyere»²¹.

El procedimiento de la recusatio se va prodigando por el libro. En la oda VII del libro primero encontramos un curioso ejemplo. El poeta pide a Vulcano que le labre

¹⁷ Cf. vv. 1-6, ed. de López de Toro [1945: LVIII].

¹⁸ Cf. Blecua [1974: I, 161, vv. 76-84].

¹⁹ De la expedición de los Argonautas (vv. 57-58), de la griega Elena (vv. 59-60), de la lucha de los gigantes (vv. 61-62).

²⁰ Cf. vv. 78-84, ed. de Alonso Cortés [1969: 3-4]. Y termina el poema con una priamel, con versos de tono horaciano: «Siga el joven valiente / en polvorosa meta carro ardiente, / y el de todos servido / feliz privado, a Rey agradecido. / Siga de noche y día / por la campaña umbría / el cazador ligero / al jabalí cerdoso (...). / Siga por mar y tierra el belicoso / varón la dura guerra (...), / que yo (...) / seguir tengo las llamas de Cupido...» (vv. 129-143, pp. 5-6).

²¹ Cf. «Monóstrofe» 62, vv. 53-56, A. Cortés [1969: 224].

una taza, libre de figuras belicosas (vv. 3-5) o de figuras de las Constelaciones (vv. 11-18). Que aparezca impreso el padre Baco (v. 20), sin faltar el poeta, Venus, Cupido y la amada Filis (v. 24)²².

Y el poeta reincide en la fórmula con el tópico de la militia amoris. Si las muchachas le preguntan por qué nunca canta las guerras, él responderá que sólo le interesan «las de las niñas» (v. 23): «éstas son mis guerras» (v. 24)²³.

No es extraño que poeta tan horaciano como Villegas presente una cosecha notable de este procedimiento²⁴. Se cuida mucho de presentarnos su alejamiento de la musa bélica. Y dejará descendencia: bien sabida es la impronta que marca en poetas dieciochescos como Meléndez Valdés²⁵.

Y Lope de Vega, que no se limita sólo a consultar polianteadas, deja en las *Rimas de Tomé de Burguillos* un soneto con título claro: «Disculpa la humildad del estilo con la diversión de alguna pena». Los últimos versos constituyen una recusatio: «Bien fuera justo del flamenco Marte / cantar las iras, pero yo pretendo / templar tristezas despreciando el arte»²⁶.

Pero la recusatio no se confina sólo al terreno de la poesía. Invade, en ocasiones, la prosa, algo nada extraño si se tiene presente que las fronteras entre ambos no resulta nítida. Véase este ejemplo del mismo Lope de Vega, *Arcadia*:

No se os representan aquí las grandezas de Alejandro (...); no la tragedia de Pompeyo (...), la abrasada Troya y los griegos decendiendo de aquel preñado vientre del engañoso caballo (...); sino unos rústicos pastores (...); que aquí en estas soledades no suenan los atambores bélicos, no las trompetas marcias, no los estrépitos de las armas, sino las rudas zampoñas y los salterios humildes...²⁷.

Otra recusatio encontramos en la propia *Arcadia*, en la que Lope presenta un personaje que se aparta de los grandes temas para insertarse en la musa satírica y docente:

Los demás pastores, que trataban de ciencia y buenas letras, iban en la cuadrilla del sabio Benalcio (...). Llevaba Danteo su flauta, Gaseno su arpa, Celso su salterio, y el Rústico, sobre un flaco (...), un tamboril destemplado a cuyo son cantaba, no las grandes

²² En realidad, es una versión del poema IV de las *Anacreónticas*. Cf. el texto de Brioso [1981: 4-5]. Cf. otra versión en el lib. IV, «Monóstrofe» 18, que se correspondería, a su vez, con el nº 5 de la obra citada. Cf. Brioso [1981: 6-7].

²³ Cf. lib. III, Cantilena XXXV, A. Cortés [1969: 159]. Ya en el lib. IV, en «Monóstrofe» 17 insiste en el tópico: «Tú las guerras tebanas / cantas, y aquél las frigias, / pero yo, negocioso, / sólo canto las mías» (vv. 1-4, p. 183). Otra recusatio se encuentra también en «Monóstrofe» 2, A. Cortés [1969: 171], y en 47, p. 205.

²⁴ Claro que en ocasiones, como estamos viendo, se deja llevar por el original de *Anacreónticas* al cual traduce con mayor o menor fidelidad. Pero en nuestros Siglos de Oro, como es sabido, la frontera entre poesía original y traducida no era rígida. No en vano aquella tenía como núcleo la imitatio. Para la faceta traductora de Villegas, cf. Bocchetta [1970].

²⁵ Cf. nota 36.

²⁶ Cf. Blecua [1983: 1340]. Cf., sobre Lope, supra, nota 6.

²⁷ Cf. lib. I, ed. de Morby [1975: 67-68].

victorias de los dioses ni las transformaciones de Júpiter, sino las fábulas y apólogos de las ranas y los gallos, cantando los amores del cuerno y la paloma, los que le dijo el ruiseñor a la oropéndola y el cernícalo a la calandria²⁸.

Y ya al final de esta misma novela, el protagonista Anfriso, gracias a las artes de Polinesta, consigue abandonar su enamoramiento, y, en el nuevo estado, «condenó – dice Lope– la vida ociosa, el loco amor y los deseos solícitos»²⁹, al tiempo que quiere imitar a los altos ingenios y compone un poema en honor del Duque de Alba, que nos recuerda la *Égloga II* de Garcilaso, poema que para el pastor de Lope constituye una *recusatio*, inversa en este caso: abandono de la senda amorosa y alabanza de la vida activa, de la vida militar, aunque en el caso de Anfriso sea sólo como cantor de ella. Y casi en las últimas páginas de la novela, el narrador cuelga su zampoña de unos enebros, y promete en el futuro «cantar al son de instrumentos más graves, no tiernas pastoriles quejas, sino célebres famosas armas; no pensamientos de pastores groseros, sino empresas de capitanes ilustres»³⁰.

Y, llegados aquí –si se nos permite la siguiente anotación fuera del tiempo en que nos movemos–, ¿cómo no ver en un famoso pasaje de Baroja una cierta *recusatio*, al atribuir a un instrumento musical unos temas, preferidos por el autor, que son ajenos a otros? Recordemos las palabras a las que nos referimos: «¡Oh, modestos acordeones! (...). Vosotros no contáis grandes mentiras poéticas, como la fastuosa guitarra; vosotros no inventáis leyendas pastoriles, como la zampoña o la gaita; vosotros no llenáis de humo la cabeza de los hombres, como las estridentes cornetas o los bélicos tambores»³¹.

Tornando al tiempo de nuestro estudio, la *recusatio*, según hemos visto, puede aparecer en forma que calificaríamos de inversa: el escritor se niega a tratar de los temas amorosos para tocar las altas empresas. Lo hemos visto en Herrera y en Lope. Así lo hacía también Aldana en el *Parto de la Virgen*, versión de la famosa obra de Sannazaro. Al señalar el tema de sus versos, el poeta apunta qué es lo que no va a cantar: «no cortesías, amor, ni empresas...»³².

Notables, a este respecto, son los versos de *La Araucana*. Como buen poeta épico, Ercilla señala explícitamente el tema de sus versos, pero utiliza técnica de la *recusatio*:

No las damas, amor no gentilezas
de caballeros canto enamorados (...),
mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados...»³³.

²⁸ Cf. lib. II, ed. de Morby [1975: 148].

²⁹ Cf. lib. V, p. 426.

³⁰ Lib. V, p. 449.

³¹ Cf. «Elogio sentimental del acordeón», *Paradox Rey*, Part. 1ª, cap. VI, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1947, vol. II, pp. 169-170.

³² Cf. v. 8, ed. de Lara Garrido [1985: 303].

³³ I, 1-6, Lerner [1993: 77]. Para algunos problemas que plantea esta estrofa, cf. Díaz Larios [1982: 41-42].

Con todo, Ercilla, de vez en cuando, tocará el tema amoroso en su canto épico. Y es que, según confiesa, la musa heroica no es deslindable de la erótica³⁴. El ejemplo ya lo había encontrado en la *Eneida*, donde los amores de Dido y el protagonista, además de otros episodios de amor, menos definidos, proporcionaban agradable *variatio*³⁵.

La *recusatio*, como se ve, sirve de configuración de temas poéticos en la Edad de Oro (y aún en el siglo XVIII³⁶). Es otra piecicilla dentro del esquema general de la *imitatio*, cara a estos siglos. Aquí sólo hemos pretendido dejar unos ejemplos, sin apenas comentario, constreñidos por el tiempo escaso³⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, D., ed., Francisco de Medrano, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1988.
- ALONSO CORTÉS, N., ed., Esteban Manuel Villegas, *Eróticas o amatorias*, 6ª ed., Madrid, 1969. (Clásicos Castellanos, 21).
- ALVAR EZQUERRA, A., «Intertextualidad en Horacio», en Dulce Estefanía, ed., *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid, Eds. Clásicas, 1994, pp. 77-140.
- BLECUA, J. M., ed., Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, Madrid, 1974, 2 vols. (Clásicos Castellanos, pp. 184-185).
- , Lope de Vega, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1983.
- BOCCHETTA, Vittore, *Horacio en Villegas y en Fray Luis de León*, Madrid, Gredos, 1970.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M., ed., y trad., *Anacreónticas*, Madrid, CSIC, 1981.
- CORTINES, J., trad., Francesco Petrarca, *Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1984.
- CRISTÓBAL, V., ed., Horacio, *Odas y Epodos*, Madrid, Cátedra, 1984.
- CUETO, Leopoldo Augusto de, ed., *Poetas líricos del siglo XVIII*, reimpr., Madrid, 1952 (BAE, 61, 63 y 67).

³⁴ Cf. Cant. XV, v. 1: «¿Qué cosa puede haber sin amor buena?». Cf. el cant. XX, para la historia de los amores de Teguelda.

³⁵ Ercilla es bien consciente de la necesidad de tal variación, según hemos dicho, como después lo será Cristóbal de Mesa: «Opinión es de los maestros de la poesía latina y toscanos, y de los españoles que bien sienten della, que en el gran campo deste arte no han de faltar las flores de los versos amorosos, y obligan a esto con tanto rigor y apremio que, fuera del estilo lírico (...), los juzgan forzosos en el heroico y tolerables en el trágico...» En *Rimas* [1607], Dedicatoria, ed. de Senabre [1991: 27].

³⁶ Cf. Cadalso, las tres primeras composiciones, en Cueto [1952: 248-250]; cf. José Iglesias de las Casas, *Odas II-III* (influido por Villegas), *Ibid.*, 442; cf. Meléndez Valdés, «A mis lectores», vv. 1-16, en *Palacios* [1979: 151]; y «De mis cantares», vv. 21-28, *Ibid.*, 152-153.

³⁷ Cf., todavía, para una *recusatio* en la égloga I de Luis Carrillo y Sotomayor, Ruiz Pérez [1993: 298-299].

- CUEVAS, C., ed., Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985.
- DÍAZ LARIOS, Luis F., ed., Hernando de Acuña, *Varias poesías*, Madrid, Cátedra, 1982.
- DÍAZ-PLAJA, G., ed., Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Obras. I. Poesías inéditas*, Madrid, RAE, 1955.
- FERNÁNDEZ MUGA, F., ed. y trad., A. Poliziano, *Estancias. Orfeo*, Madrid, Cátedra, 1984.
- FERRATÉ JUAN, ed. y trad., *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- FONTÁN, A., «*Tenuis...Musa? La teoría de los caracteres en la poesía augústea*», *Emerita*, 32, 1964, pp. 193-208.
- HINOJO ANDRÉS, Gregorio, «*Recusationes...?*», *Nova Tellus*, 3-4, 1985-1986, pp. 75-89.
- ICAZA, F. A., ed., Juan de la Cueva, *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, Reimpr., Madrid, 1973. (Clásicos Castellanos, 60).
- LARRA GARRIDO, J., ed., Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Cátedra, 1985.
- LÁZARO CARRETER, F., «*La Ode ad florem Gnidi de Garcilaso de la Vega*», en V. García de la Concha, ed., *Garcilaso*, Actas de la IV Academia Literaria Renacentista, Salamanca, Universidad, 1986, pp. 83-108.
- LERNER, I., ed., Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, Madrid, Cátedra, 1993.
- LÓPEZ BUENO, B., ed., *La oda*, Sevilla-Córdoba, Universidad de Sevilla y de Córdoba, 1993.
- LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes, ed., Francisco de Figueroa, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- LÓPEZ DE TORO, José, ed., Juan Verzosa, *Epístolas*, Madrid, CSIC, 1945.
- LUNGO, I. dal, ed., Angelo Poliziano, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, Florencia, 1867. Reimpr.: Hildesheim-New York, G. Olms, 1976.
- MORBY, EDWIN S., ed., Lope de Vega, *Arcadia*, Madrid, 1975. (Clásicos Castalia, 63).
- MORROS, B., ed., Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.
- PALACIOS, E., ed., Juan Meléndez Valdés, *Poesías*, Madrid, Alhambra, 1979.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, «*La oda en Francisco de la Torre, Fray Luis de León y Francisco de Medrano*», en B. López Bueno [1993: 249-275].
- , «*Los contrafacta de la Ode ad florem Gnidi*», *Revista de Literatura*, 67, 1995, pp. 363-400.
- RACE, William H., *The classical priamel from Homer to Boethius*, Brill, Leiden, 1982.
- , *Classical Genres and English Poetry*, Londres, Croom Helm, 1988.
- RAMAJO CAÑO, A., «*El carácter proemial de la Oda primera de Fray Luis (y un excursus sobre la priamel en la poesía de los Siglos de Oro)*», *Romanische Forschungen*, 106, 1994, pp. 84-117.
- RUIZ PÉREZ, P., «*La oda en el espacio lírico del siglo XVII*», en López Bueno [1993: 277-318].
- SENABRE, R., ed. Cristóbal de Mesa, *Rimas*, Badajoz, 1991. (Clásicos Extremeños).
- VILANOVA, A., ed., Hernando de Acuña, *Varias poesías*, Barcelona, Seleccionas Bibliófilas, 1954.

PERVIVENCIA LÍRICA, INTERTEXTUALIDAD Y FUNCIÓN DRAMÁTICA EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Ines Ravasini
Università di Bari

En el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, al enumerar los géneros líricos que hay que acomodar a los diferentes sujetos de una comedia¹, Lope de Vega parece olvidarse de uno de los géneros más celebrados de la literatura castellana puesto que no hace ninguna alusión a la glosa. A pesar de que, en otra ocasión, la definirá como «propria y antiquíssima composición de España, no usada jamás de otra nación ninguna»², en su preceptística dramática no considera oportuna su inclusión al lado de otros géneros como décimas, romances y redondillas, todos ellos también de antigua tradición hispánica. Este silencio alrededor de la glosa podría causarnos alguna sorpresa, sobre todo si tenemos en cuenta no sólo la afición del mismo Lope hacia el género, sino también si pensamos en la frecuencia con que éste aparece dentro de la producción teatral del tiempo. Pero, si bien se mira, esta omisión es desconcertante sólo aparentemente y encuentra una plausible explicación en la naturaleza misma de la glosa que, por su falta de estructura fija, puede presentarse bajo múltiples formas y ‘disfrazarse’ de décima, de romance, de lira, de soneto, de octava ... De hecho, será oportuno recordarlo aquí de paso, es imposible definir el género lírico de la glosa desde un punto de vista estrictamente métrico, ya que ni la medida del verso, ni el esquema de las rimas,

¹ Cf. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv. 305-312.

² Cf. Lope de Vega, *Justa poética y alabanzas justas, que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las fiestas de su beatificación ...* (1620), en *Id.*, *Colección de las obras sueltas, assí en prosa como en verso*, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio, Madrid, 1777, vol. 11, p. 494.

y ni siquiera el tipo de estrofa, constituyen elementos determinantes de identificación. Análogamente resulta superfluo ceñirse a criterios de orden temático, puesto que ningún argumento, y menos aún ningún registro estilístico, queda excluido del panorama abarcado por la glosa: motivos amorosos, religiosos, históricos, burlescos y satíricos están todos igual y abundantemente representados dentro del género. La primera peculiaridad necesaria para definir una glosa atañe, en cambio, a su función: como indica el significado del término, ésta consiste en parafrasear, amplificar, en definitiva interpretar un texto, la mayoría de las veces ajeno, de género variable. La segunda característica imprescindible concierne a la modalidad de desarrollo de este trabajo exegético: para que se pueda hablar propiamente de glosa, cada uno de los versos del texto base debe citarse en el interior de cada estrofa de la glosa, según un esquema de inclusión coherente y uniforme a lo largo de toda la composición³.

A pesar de la variedad formal y temática, no cabe duda de que la glosa constituye un género lírico específico y que como tal la consideraban los poetas del Siglo de Oro. A este propósito cabe señalar que, en el momento en que Lope escribe su *Arte nuevo*, las preceptísticas poéticas de Rengifo y Carballo, publicadas respectivamente en 1592 y en 1602, habían dedicado a la glosa varios capítulos identificándola, incluso a nivel teórico, como género independiente⁴.

³ Sobre la compleja cuestión de la definición del género lírico de la glosa, en relación con su estructura y con su función, puede leerse E. Scoles - I. Ravasini, *Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della glosa*, en A. Menéndez Collera y V. Roncero López ed., *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 1996, pp. 615-631. Para una descripción formal de la glosa y un breve resumen histórico de su fortuna véase T. Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, New York, Syracuse University Press, 1956, pp. 125-28 y R. Baher, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 330-39. Estudios específicos sobre el género lírico de la glosa, su génesis y su desarrollo son además: E. García Gómez, «Sobre el origen de la forma poética llamada glosa», *Al-Andalus*, 6, 1941, pp. 401-410; H. Janner, «La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas», *RFE*, 27, 1943, pp. 181-232 y del mismo autor la antología *La glosa en el siglo de oro*, Madrid, Nueva Época, 1948 y «Nuevos criterios para editar glosas», en P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey ed., *La edición de textos*, Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, London, Tamesis Books, 1990, pp. 253-260; G. Pérez Firmat, «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura», *Romanic Review*, 69, 1978, pp. 1-14; I. Ravasini, «Justas poéticas e generi lirici: l'esempio della glosa», de próxima publicación en *Studi Ispanici*. Además se pueden leer algunos trabajos que a pesar de no estar específicamente dedicados a la glosa, aportan valiosas informaciones: P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age. Les formes*, Rennes, Philon, 1953, vol. 2, pp. 291-304 y B. Perinián, *Poeta ludens. Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979, pp. 68-73 e 139-144.

⁴ Cf. Juan de Rengifo, *Arte poética española*, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592, cap. 36-38 («De las Glossas», «De las Glossas de Romance» y «De las Glossas en verso Italiano»), y Luis Alfonso de Carballo, *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, 1602, «Diálogo segundo», cap. 15 («De las coplas artificiosas y primero de las glossas»). En la clasificación de las distintas modalidades formales, ambos tratados ponen en evidencia un común afán de fijar normas restrictivas, lo que contrasta con la asombrosa multiplicidad de realizaciones que distingue, por ejemplo, las glosas de los 'orígenes', es decir, las que figuran en los cancioneros del siglo XV y de la primera mitad del XVI. Rengifo, en primer lugar, y tras él Carballo, parecen desdeñar la copiosa herencia de la glosa cuatrocentista y concentran su atención en la estructura de la glosa de redondilla, articulada en cuatro décimas, con inserción del verso citado en posición final de cada estrofa, atribuyéndole así un indudable valor de modelo. Esta necesidad de

El auge del género es patente también en las comedias del Siglo de Oro que, de hecho, acogen innumerables ejemplos de glosas. Autores de la estatura de Lope, de Moreto, de Tirso, de Calderón, por citar sólo algunos nombres, diseminan glosas a lo largo de toda su producción. Desde luego, sería oportuno un estudio pormenorizado del fenómeno, para poder evaluar de manera apropiada la presencia de nuestro género en el interior del *corpus* dramático de cada escritor, las distintas tipologías formales que cada uno propone y su función dramática; pero, dados los límites de la presente comunicación, un análisis tan exhaustivo resultaría demasiado ambicioso y fuera de propósito. Por el momento, tendremos que ceñirnos a un planteamiento general de la cuestión y a unas mínimas calas explorativas que puedan servir como estímulo y punto de partida para un trabajo más amplio y riguroso⁵.

En primer lugar, el extenso *corpus* a disposición ofrece un espectro muy amplio de realizaciones, que puede arrojar nueva luz y aportar nueva documentación sobre la historia y el desarrollo de la glosa, desde el punto de vista formal y temático. Echar una rápida ojeada, incluso sólo a algunas de las comedias de Lope y Calderón, permite en seguida anotar la presencia de glosas bajo formas no contempladas por los preceptistas y que, en algunos casos, resultan inusitadas y hasta innovadoras. Sin correr el riesgo de agobiar al lector con pormenorizadas estadísticas y porcentajes, bastará ahora con recordar que en el teatro abundan, al lado de la más común y dominante estructura en décimas, las glosas en forma de redondillas, de quintillas, de octavas, de romances, etc.

Por lo que concierne a las modalidades de inserción de una glosa en un contexto dramático, éstas también son múltiples. A menudo, se introduce previamente la cita completa del texto que en seguida se va a glosar, y no son raros los casos en que ésta se subraya con un acompañamiento musical. La letra, aislada del discurso y puesta así en evidencia, se ofrece entonces como tema de reflexión por algún personaje sobre las propias vicisitudes, o como estímulo para narrar y resumir unos hechos. Otras veces, el texto glosado no se anuncia de manera explícita, sino que aparece directamente engastado en el tejido de los versos de la glosa; en estas ocasiones –sobre todo cuando no nos encontramos con glosas en décimas, sino con formas menos usuales y más fácilmente disimuladas en el contexto dramático– puede resultar difícil detectar al

demarcar el dominio amplio y variado de la glosa está, en cierto sentido, implícita en el propósito normativo propio de un arte poético pero, por otro lado, se funda también en la constatación de la enorme difusión, a partir de la mitad del siglo XVI, del tipo de la glosa en décimas, tanto en la lírica como en la novela pastoril y en el teatro. Así, nos es dado asistir a un perfecto proceso de reciprocidad según el cual, casi por ósmosis, la 'moda' y el éxito de la glosa en décimas influyen en los tratados teóricos y al mismo tiempo el valor modélico que éstos le atribuyen permite y facilita su afirmación y desarrollo, en menoscabo de otras formas. Sin embargo, a lo largo de todo el siglo XVII, a pesar de este predominio y del favor acordado por las preceptísticas, al lado de la estructura en décimas siguen existiendo y cultivándose tipos más o menos excéntricos de glosas, como resulta evidente en las justas poéticas (por la experimentación dentro del género en el ámbito de las justas poéticas, cf. mi artículo «Justas poéticas e generi lirici: l'esempio della glosa», *op. cit.*).

⁵ Este trabajo forma parte de una investigación más extensa acerca del género lírico de la glosa en la península ibérica en los siglos XV-XVII, planeada en colaboración con un grupo de investigadores del Dipartimento di Studi Romanzi, Università di Roma «La Sapienza», bajo la dirección de E. Scoles y mía.

instante la presencia de la glosa y sólo la celebridad de los versos glosados nos delata su existencia.

En segundo lugar, y nos vamos acercando al asunto que más nos interesa en esta ocasión, la presencia masiva de glosas en obras dramáticas introduce otro elemento de reflexión acerca de un rasgo tan peculiar como sobresaliente del teatro del Siglo de Oro, es decir, el componente de la intertextualidad⁶. Como es harto sabido, en las comedias áureas confluyen citas de la más variada procedencia: cuentecillos folklóricos, proverbios, motes, redondillas y romances tradicionales, canciones y villancos de estilo cancioneril, líricas cultas antiguas como recientes, poesía anónima o de autor conocido, etc.⁷; ahora bien, el primer elemento que distingue las glosas teatrales es el de constituir uno de los vehículos a través de los cuales se realiza esta trasfusión y pervivencia de la lírica antigua. Cada glosa nos aparece, de hecho, como una pieza de un mosaico mucho más amplio, ejemplo vivo de cómo un texto lírico puede sobrevivir y transformarse fuera de cancioneros y romanceros, entrar a hacer parte de otro género literario, 'salvándose' así de una posible condena al olvido y volviéndose otra vez actual, gracias a su resemantización en un nuevo contexto.

⁶ La bibliografía acerca de la intertextualidad es muy extensa y ha crecido desmesuradamente en los últimos años. Se han considerado aquí algunos estudios imprescindibles: J. Kristeva, *Ōçîâéùdêçç. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969; A. Compagnon, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979; G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; C. Segre, *Intertestuale - interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, en C. Di Girolamo - I. Paccagnella ed., *La parola ritrovata*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28. (luego reimpresso como *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, en C. Segre, *Teatro e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118). Léase también el número, enteramente dedicado al tema, de *Poétique*, 27, 1976. Sobre la intertextualidad en el teatro del Siglo de Oro, véase el ensayo muy sugerente de M.G. Profeti, *Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro*, en M. A. Garrido Gallardo ed., *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e hispanismo (Madrid 1983), Madrid, CSIC, 1984, vol. 1, pp. 673-682.

⁷ A este propósito, son numerosos los trabajos dedicados a rastrear citas y glosas de textos tradicionales en las comedias áureas, aunque muchos entre ellos se limitan a la búsqueda de fuentes sin añadir un análisis interpretativo de su uso y función. Hace años, M.G. Profeti en una reseña crítica de la bibliografía reciente sobre el teatro lopesco, lamentaba el estado de los estudios al respecto e invitaba a una mayor atención hacia las perspectivas abiertas por la noción de intertextualidad y hacia sus aplicaciones en el ámbito teatral (cf. M.G. Profeti, *La obra dramática de Lope de Vega*, en F. Rico ed., *Historia y crítica de la literatura española. Siglo de Oro: Barroco*. Primer Suplemento, Barcelona, Crítica, 1991, vol. 3/1, pp. 172-184). Sin ninguna pretensión de exhaustividad, señalo algunos estudios acerca de la pervivencia de textos tradicionales (especialmente líricos) en obras de Lope, Tirso y Calderón: P. Ángel López, *El cancionero popular en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, 1958; M. Frenk, «Lope poeta popular», *Anuario de Letras*, 3, 1963, pp. 253-266; E.M. Wilson - J. Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, London, Tamesis Books, 1964; M. C. García de Enterría, «Función de la «letra para cantar» en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada por una canción», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 41, 1965, pp. 3-62; G. Umpierre, *Songs in the Plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function*, London, Tamesis Books, 1975; F. Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983; D. Mc Grady, *Sentido y función de los cuentecillos en «El castigo sin venganza»*, *BH*, 85, 1983, pp. 45-64; M. Alvar, «Reelaboración y creación en 'El castigo sin venganza'», *RFE*, 66, 1986, pp. 1-38; M. Swislocki, «El romance de la adúltera en algunas obras dramáticas de Lope de Vega: pre-textos, intertextos y contextos», *BHS*, 63, 1986, pp. 213-223.

Citas y glosas dentro de una comedia delatan, además, los gustos del público, capaz de apreciar tanto los textos del pasado, como la habilidad de un autor moderno de infundirles nueva vida y gracia. La admiración expresada por Lope a propósito de algunas coplitas del siglo XV y de «las agudezas de los poetas españoles antiguos»⁸, era sin duda compartida por muchos de sus contemporáneos, acostumbrados no sólo a detectar e identificar las citas, sino sobre todo a saborear su poder alusivo al ponerlas en relación con temas y motivos propios de los textos de origen.

Muchas glosas representan, además, una especie de homenaje, más o menos explícito, a un autor admirado o famoso, sea éste del pasado o contemporáneo, de manera que la glosa llega a asumir el valor de un diálogo a distancia entre dos poetas.

En su creación, desde luego, interviene un evidente deseo de emulación e incluso de superación del modelo: no se trata sólo de citar, amplificar, parafrasear, sino también de transformar el homenaje en reto, demostrando su propia agudeza en atrevidos juegos conceptuales y en cambios de registros estilísticos, llegando de tal manera a ofrecer, de un determinado texto, una interpretación distinta, incluso opuesta a la de la letra original. Cierta matiz lúdico sumado a la voluntad de lucirse en un juego de habilidad e inteligencia, empuja a algunos autores a explotar un mismo texto en diferentes ocasiones, como para ofrecer una serie de distintas lecturas, todas igualmente acertadas. Cuando Lope, por ejemplo, glosa por tres veces, en tres distintos dramas, la célebre letra de *La bella malmaridada* («La bella malmaridada / de las más lindas que vi / si habéis de tomar amores, / vida, no dejéis a mí»), siempre nos ofrece variaciones conceptuales y de registro. En la homónima comedia, *La bella malmaridada*⁹, nos encontramos con una glosa, en la que se propone una interpretación casi literal de la redondilla: el Conde declara su amor a Lisbella con palabras que exaltan la belleza de la mujer; al subrayar la infelicidad matrimonial de la joven, se presenta a sí mismo como amante ideal, invitándola al adulterio. En esta ocasión, el contexto dramático es en todo afín al que se proponía en la célebre cuarteta y, por lo tanto, Lope se limita a interpretar el texto al pie de la letra. En *La adúltera perdonada*¹⁰, en cambio, presenta una lectura en clave religioso-alegórica: el Mundo se dirige al Alma intentando des-

⁸ Cf. Lope de Vega, *Justa poética al bienaventurado San Isidro en las fiestas de su beatificación*, en *Id., Obras no dramáticas*, Madrid 1868 (BAE, 38), p. 145. Este mismo entusiasmo llevaba a Lope a preguntarse ante una redondilla del *Cancionero General* «qué cosa se pudo decir más altamante en cuatro versos?» (*ibid.*). No es casual que tan a menudo los textos citados o glosados en el teatro, vayan acompañados por comentarios de los personajes que dejan traslucir análoga maravilla: «¡Bien sentida y declarada pasión! ¿Cúyos son esos versos?» exclama, por ejemplo, la protagonista de *El mayor monstruo del mundo*, al oír cantar la letra de una célebre redondilla del Comendador Escrivá «Ven, muerte, tan escondida» (cf. Pedro Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo*, en *Id., Obras completas*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, vol. 1, p. 476. Sobre la fortuna de esta canción de Escrivá, a la que se alude varias veces a lo largo de este trabajo, cf. I. Ravasini, «Fortuna di una redondilla quattrocentesca: «Ven muerte tan escondida»», en *Il confronto letterario*, 13, 1990, pp. 3-43).

⁹ Cf. Lope de Vega, *La bella malmaridada*, en *Id., Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición)*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1917, vol. 3, p. 617.

¹⁰ Cf. Lope de Vega, *La adúltera perdonada*, en *Id., Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1963, (BAE, 158), p. 325.

viarla de su inclinación hacia la santidad y ofreciéndole, en bandeja de plata, la alegría y los deleites que le puede proporcionar la vida mundana; aquí también se desarrolla el motivo del adulterio, pero en una perspectiva totalmente distinta. Finalmente, en *El acero de Madrid*¹¹, la glosa corresponde a un burlesco diálogo entre Lisardo y Beltrán; el disfraz de mujer de éste, da lugar a unos inocentes equívocos que se resuelven en broma. El tono es, por lo tanto, ligero y divertido, y el registro indudablemente paródico¹².

El diálogo a distancia, el juego competitivo, que se establece entre dos autores, viene complicándose y transformándose en una conversación entre varias voces, en el momento en que distintos autores deciden glosar un mismo texto; se va creando así una espesa red de fecundas relaciones entre la letra original y sus múltiples glosas, entre glosa y glosa, y finalmente entre los diferentes textos dramáticos (y, por supuesto, no sólo dramáticos) que las acogen, en una enmarañada y laberíntica construcción de alusiones, repeticiones, recuerdos, ecos¹³.

En el ámbito del teatro áureo, dentro de este articulado tejido intertextual, la glosa posee un lugar de relieve y, respecto a la simple cita –con la que, sin duda, comparte muchas analogías– conlleva un mayor nivel de complicación y un distinto grado de significación, debido a la combinación y a la superposición del elemento intertextual (la cita, precisamente) y del componente metatextual (su interpretación). En la mayoría de los casos, se elige el texto glosado por su poder alusivo: paralelamente a lo que ocurre con muchos títulos de comedias áureas, una redondilla o un fragmento de romance pueden encubrir la función de sintetizar un motivo dramático o de condensar en pocas palabras un estado de ánimo. La glosa, en cambio, por su naturaleza exegética, facilita la exposición y la amplificación del tema que quedaba apenas esbozado en el texto base.

Una vez insertada en un contexto dramático, la glosa puede, en primer lugar, tener una función narrativa: a veces la letra base, contiene una alusión a algún secreto o a un hecho pasado, de vez en cuando velado de misterio, que la glosa lleva a la luz y explica, aportando informaciones sobre acciones ocurridas fuera de escena o sobre algún suceso clave. Este componente secreto o misterioso no debe pasar desapercibido: arrojar

¹¹ Cf. Lope de Vega, *El acero de Madrid*, en *Id., Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, 1946, (BAE, 24), p. 385.

¹² En algunos casos, a este desafío interpretativo se acompaña también una muestra de pericia técnica que se traduce en variaciones formales. El mismo caso de *La Bella malmaridada* nos proporciona un ejemplo claro, aunque son muchos los que se podrían traer a colación. Si en la glosa de *La adúltera*, Lope elige la típica estrofa de la décima, en los otros dos textos prefiere la serie de redondillas, una vez empleadas en el discurso de un único personaje, otra vez articuladas en un rápido intercambio de frases.

¹³ La letrilla de *La bella malmaridada* vuelve a socorrernos: aparte de las tres glosas de Lope, hay otra de Tirso y, fuera del ámbito dramático, son innumerables las glosas de tema amoroso, religioso, burlesco, etc., que recogen cancioneros y novelas pastoriles de los siglos XVI y XVII. Me valgo aquí de las informaciones recogidas en ocasión de la ponencia *Interpretazione, parafrasi e dilatazione semantica nel genere lirico della glosa*, leída en colaboración con E. Scoles en el ámbito del Seminario *Modalità storiche dell'interpretazione* del Dipartimento di Studi Romanzi, Università di Roma «La Sapienza» (febrero-mayo 1994). En esa ocasión se ofreció un exhaustivo panorama de las numerosísimas glosas a *La bella malmaridada* y una ejemplificación de sus múltiples modalidades.

luz sobre una circunstancia oscura, enfocar un hecho aparentemente incomprensible es operación análoga a la de interpretar un texto críptico. Bien lo expresa Federico, en una famosa glosa de *El castigo sin venganza* cuando, para revelar a Casandra su secreta y culpable pasión, cita el célebre verso de origen y fortuna cancioneril «Sin mí, sin vos y sin Dios ...» y, antes de glosarlo, explica: «Y por si no lo entendéis, / haré sobre estas razones / un discurso, en que podréis / conocer de mis pasiones / la culpa que vos tenéis»¹⁴.

A veces la glosa se utiliza también con función proléctica, no ya para explicar un acontecimiento del pasado sino para descifrar un mensaje enigmático que alude a algo relativo al futuro de los personajes, desarrollando de esta manera el papel de oráculo. A este propósito, es ejemplar el empleo de la glosa que hace Lope en la escena inicial de *El mayor imposible*, donde tres galanes (Albano, Lisardo y Roberto) entretienen a la reina Antonia recitando versos, para distraerla de su enfermedad. En esta especie de justa poética cortesana, Lope introduce una glosa que, por su compleja articulación, parece cruzar las fronteras del género y deslizarse del ámbito lírico para entrar en los dominios de la emblemática. De hecho, el primer poeta glosador, Albano, propone una letra que por su oscuridad y por el carácter de adivinanza, se presenta explícitamente como «enigma» y que dice «Esclavo soy, pero cuyo, / eso no lo diré yo; / que cuyo soy me mandó / que no diga que soy suyo»¹⁵; a ésta añade una pintura, o mejor dicho la descripción de unas imágenes, según el esquema propio de empresas y jeroglíficos: «Un enigma tengo / (...) Es pintura de este enigma / un corazón con su flecha / en unos grillos ...»¹⁶. Luego, para declarar el concepto que encierra este texto críptico, Albano propone una glosa que tiene la función de interpretar el sentido artificiosamente encubierto de letra y pintura: «La glosa, Señora, estima, / adonde viene encerrada, / que es algo dificultosa, / para que estimes la glosa, / si el enigma no te agrada ...»¹⁷. La solución del enigma, que por el momento no tiene otro significado que el de resolver un inocente juego cortesano, resultará más adelante muy significativa ya que anuncia los motivos centrales de la comedia, funcionando como preámbulo al desarrollo de la acción y anticipación de su desenlace.

Según un esquema de inserción que se repite a menudo, en muchas comedias, nos encontramos con un personaje que al escuchar o leer algunos versos, se detiene por un momento a meditar sobre el sentido de lo que acaba de oír e, inevitablemente, descubre una analogía profunda entre el significado del texto en cuestión y su estado de ánimo, o su situación existencial. No faltan, entonces, breves comentarios que subrayan esta coincidencia: Federico en *Las manos blancas no ofenden* de Calderón, al oír cantar

¹⁴ Cf. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 201-202. Sobre esta glosa véase los conocidos artículos de J. M. de Cossío, «El mote «Sin mí, sin vos y sin Dios» glosado por Lope de Vega», *RFE*, 20, 1933, pp. 397-400 y de R. Lapesa, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 145-171.

¹⁵ Cf. Lope de Vega, *El mayor imposible*, en *Id.*, *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, 1950 (BAE, 34), p. 466.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

una redondilla de origen cancioneril, exclama: «Sin duda por mí ... el conceto se escribió» y luego, al empezar la glosa, repite: «Sin duda esta letra ... por mi suerte se escribió»¹⁸. Análogamente, en *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara, Doña Inés identifica su destino con los versos conceptuosos de una glosa cuando, a la explícita pregunta de su criada «Leíste la glosa?», contesta: «Sí / y es tal, que pude llegar / cuando la miré, a pensar / que se escribió para mí»¹⁹. En otra ocasión, se ha definido esta peculiaridad, como una función de segundo grado, puesto que la glosa además de ilustrar un texto, alude y analiza un estado de ánimo o una situación jugando, de esta manera, un dúplice papel interpretativo²⁰.

No es raro, sobre todo cuando el texto glosado coincide con una melodía cantada por otro personaje o por una o más voces fuera de escena, que el sujeto que se queda reflexionando acerca de la letra, vuelva a repetir sus versos entre sí, como saboreando profunda y pausadamente los sentimientos inquietantes y encantadores que éstos le suscitan. A continuación, sigue la glosa propiamente dicha, verdadera revelación epifánica: cada verso, una vez aislado y examinado por su cuenta, interpretado en todos sus matices y a la luz de una singular experiencia vital, revela al personaje los pliegues de su corazón o los aspectos más recónditos de su personalidad. Su estructura racional, el desarrollo explicativo, levemente didáctico del discurso, los elaborados juegos conceptuales utilizados para desentrañar todos los posibles significados de la letra citada, se adaptan perfectamente al fin de expresar la progresión de las reflexiones y dibujar las pasiones y los temores que afectan al ánimo. Ejemplos de este gusto por el razonamiento y del virtuosismo –incluso teñido de pedantería– que, a veces, se apodera del poeta glosador al querer exponer todos los motivos *en nuce* en el texto original, pueden leerse en una glosa de Moreto a la redondilla «Ven muerte tan escondida» en *El defensor de su agravio*²¹ o también en la glosa dialogada de Calderón a «Amor me dice que sí» en *Para vencer amor, querer vencerle*²²: en las dos resaltan la sistematicidad y la fuerza dialéctica de la argumentación, al lado de la lógica expositiva.

Existe, luego, una forma más elaborada y compleja de este género de glosa que hemos definido epifánica, empleada sobre todo por Calderón, en particular en las comedias palaciegas y mitológicas. El recurso a una estructura muy trabajada en su articulación, no nos parece nada casual en obras donde el elemento artificioso y la necesidad de maravillar van asumiendo, cada vez más, mayor importancia. Al recargado

¹⁸ Cf. Pedro Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, en *Id.*, *Obras completas*, *op.cit.*, vol. 2, p. 1099. Se trata otra vez de una glosa a la redondilla del Comendador Escrivá «Ven muerte tan escondida».

¹⁹ Cf. Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, ed. M. Muñoz Cortés, Madrid, Espasa Calpe, 1948, (Clásicos Castellanos, 132), p. 50. En este caso también se trata de una glosa a una letra del siglo XV atribuida a Lope de Sosa.

²⁰ Cf. E. Scoles - I. Ravasini, *Intertestualità e interpretazione*, *op. cit.* Se trata de una peculiaridad específica de las glosas incluidas en contextos dramáticos o narrativos.

²¹ Cf. Agustín Moreto, *El defensor de su agravio*, en *Id.*, *Comedias escogidas*, Madrid, 1871 (BAE, 39), p. 505.

²² Cf. Pedro Calderón de la Barca, *Para vencer amor, querer vencerle*, en *Id.*, *Obras completas*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 533-534.

decorado barroco, a las prodigiosas invenciones escenográficas, a la creciente preeminencia del factor musical, parece corresponder una búsqueda de complicación y artificiosidad también a nivel estilístico. La glosa, en este sentido, satisface adecuadamente esta necesidad, por tratarse de un género que hace de la ingeniosidad y del artificio su peculiaridad y donde la reelaboración y la lograda inserción de la letra base en el nuevo contexto, no pueden no suscitar estupor y admiración²³.

Un ejemplo entre los muchos que se podrían aportar. En *La púrpura de la rosa*, se introduce una letra, ya citada por Calderón en otras comedias: «No puede Amor / hacer mi dicha mayor / ni mi deseo / pasar del bien que poseo»²⁴. Sin embargo, la redondilla no se presenta bajo esta forma, sino que aparece glosada en un diálogo contrastivo entre los dos coros que la cantan:

- CORO 1: No puede Amor
hacer mi dicha mayor.
- CORO 2: Sí puede Amor.
- CORO 1: No puede Amor,
ni mi deseo
pasar del bien que poseo:
porque crecer el empleo
de tan divino favor
no puede Amor.
- CORO 2: Sí puede Amor ...
- LOS DOS: ... hacer mi dicha mayor²⁵.

Adonis y Venus, al oír estos versos, se detienen a comentarlos y el joven, que siempre se ha negado a caer víctima de Cupido, advierte ahora la falacia de su actitud y se apresta a expresar su turbación: «en lo primero que ofrece / que habla conmigo parece». A este punto los dos coros intervienen y vuelven a repetir la letra pero no en su forma primitiva, sino en otra derivada de la primera glosa y que traduce el estado de confusión de Adonis en un paralelismo antitético: «No puede Amor / hacer su dicha mayor. / Sí puede Amor / hacer su dicha mayor». Empieza, entonces, una larga reflexión en la que los dos protagonistas glosan, alternándose, esta última versión de la letra, interpre-

²³ En muchos de estos casos, explotando la flexibilidad y la ductilidad del género, Calderón parece buscar una forma estrófica alternativa a la de la glosa en décimas y adopta el romance o, más aún, secuencias de redondillas o quintillas, tan frecuentemente asociadas a diálogos vivaces y emocionantes. (cf. D. Marín, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), Madrid, CSIC, 1983, pp. 1139-1146. Sin duda, no se trata de una invención calderoniana, sino, más bien, de la acentuación de un fenómeno que ya se ha manifestado esporádicamente en otros autores (cf. también D. Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1968).

²⁴ Sobre las diferentes citas de estos versos en obras de Calderón, cf. E.M. Wilson - J. Sage, *Poesías líricas ...*, op. cit., pp. 87-88.

²⁵ Cf. P. Calderón de la Barca - Tomás Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa*, ed. A. Cardona, D. Cruickshank, M. Cunningham, Kassel, Ed. Reichenberger, 1990, (*Teatro del Siglo de Oro*, Ediciones críticas, 9), pp. 202-203.

tándola cada uno a la luz de su personal vivencia. Los versos de la glosa que coinciden con los del texto base, siguen siendo cantados por los dos coros que se entrometen en las reflexiones de los personajes, como para subrayar el sentido final de sus pensamientos. Adonis empieza tímidamente su glosa, expresando un razonamiento que le parece atrevido y peligroso; avanza luego a través de dudas y temores, hasta alcanzar el descubrimiento de sus verdaderos sentimientos. En su metamorfosis, no hay cambios violentos o injustificados, ni impuestos por fuerzas exteriores, sino un camino todo interior, diseminado de dudas, que guía hacia la transformación y el propio ineludible destino. La función del coro es la de concluir este proceso introspectivo, rematando — desde el exterior— el sentido final del discurso. Este juego de múltiples voces que se cruzan y persiguen, alternándose e insertándose en la glosa, pero sin una real intención de comunicar entre sí, constituye, en realidad, una forma anómala del soliloquio, especie de variante polifónica del monólogo epifánico que hemos comentado antes.

Nos hemos detenido con mayor atención sobre esta glosa de Calderón, entre las muchas que se podrían analizar, por su valor ejemplar: se trata de un texto que pone en evidencia con claridad, sea la complejidad formal del género, sea el uso dramático que se puede hacer de él, ayudándonos a introducir algunas reflexiones conclusivas. En primer lugar, el estudio pormenorizado de las distintas tipologías de glosas en el ámbito teatral, permite delinear con mayor precisión el desarrollo de este peculiar género lírico: una especie de fuerza centrífuga parece empujar la glosa —a pesar de cualquier esfuerzo normativo— hacia la experimentación y la innovación y, al mismo tiempo, su ductilidad formal facilita la introducción y explotación en el contexto dramático. Además, el ejemplo de Calderón parece sugerir que estas variaciones y complicaciones estructurales, están directa y estrictamente relacionadas con la función y el significado que se atribuyen al texto citado y a su glosa dentro de la comedia.

En segundo lugar, el estudio de un género lírico y de sus variadas aplicaciones dentro de una obra teatral nos ofrece elementos que concurren sea a la interpretación del texto analizado, sea al conocimiento de la poética de su autor. Finalmente, se ha intentado demostrar aquí que la doble vertiente intertextual y metatextual de la glosa, permite una utilización específica del género, en ocasiones en las que es necesario desentrañar algún misterio, aclarar acaecimientos del pasado, o sobre todo poner de manifiesto las inquietudes y los sentimientos de algún protagonista, como si la función interpretativa, rasgo distintivo del género lírico, se deslizara del estricto ámbito textual y llegara a afectar a las situaciones dramáticas y al mundo interior de los personajes.

UN PROYECTO EN MARCHA: BIBTEAXVI (CATALOGACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI: PROYECTO PB92-1058 DE LA DGICYT)

Mercedes de los Reyes Peña
Universidad de Sevilla
Ricardo Serrano Deza
Université du Québec à Trois-Rivières

Presentación del Proyecto BibTeaXVI

El interés que la comunidad científica internacional ha sentido en los últimos treinta años por el teatro español del siglo XVI, hasta entonces escasamente estudiado y con frecuencia sólo como introducción a la gran producción dramática barroca, ha provocado la aparición de numerosos estudios, en los que se han fijado nuevos conceptos y se han establecido nuevas fronteras. Era, pues, pensamos hace cuatro años, el momento de sentar las bases bibliográficas para continuar el trabajo iniciado, en el que los miembros de este grupo han tenido una participación destacada.

Producto de ese interés por el teatro del Quinientos han sido las numerosas publicaciones sobre autores y obras que han aparecido —y siguen apareciendo— y que, dado su volumen, necesitan ser recogidas y reseñadas en una bibliografía de conjunto que ofrezca al estudioso el *corpus* teatral del siglo XVI y el estado actual de las investigaciones sobre el mismo. Es verdad que, acompañando a dichas publicaciones, encontramos con frecuencia bibliografías y que hay autores, como Lope de Rueda o Gil Vicente, que han merecido un estudio bibliográfico¹, manifestaciones como, por ejemplo, el teatro

¹ Vicente Tusón, *Lope de Rueda: bibliografía crítica*, Madrid, CSIC, 1965; Constantine C. Stathatos, *A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)*, Londres, Grant and Cutler, 1980, y «Supplement to *A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)*», *Segismundo*, 35-36, 1982, pp. 9-17.

de Colegio de la Compañía de Jesús² o el teatro menor³, bibliografías todas —a excepción de la de Vicente Tusón— no comentadas. También en historias de la literatura o del teatro⁴, así como en bibliografías periódicas aparecidas en revistas especializadas⁵, se ha recogido parte de esta producción crítica, pero siempre se ha hecho de forma selectiva y parcial⁶. La única obra de conjunto, la *Bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo*, de W. McCready (Toronto, University of Toronto Press, 1966, 445 pp.), ha quedado anticuada y necesita una puesta al día. Junto a estas publicaciones de los últimos años, es de justicia citar como antecedentes básicos, en particular para la catalogación del *corpus* teatral del siglo XVI, los elogiados y muy útiles intentos realizados, entre otros, por Francisco Medel del Castillo⁷, por Leandro Fernández de Moratín⁸, Cayetano Alberto de la Barrera⁹, Emilio Cotarelo y Mori¹⁰, Antonio Restori¹¹,

² Nigel Griffin, *Jesuit School Drama. A Checklist of Critical Literature*, Londres, Grant and Cutler, 1976, y *Jesuit School Drama. A Checklist of Critical Literature, Supplement n° 1*, Londres, Grant and Cutler, 1986.

³ Agustín de la Granja, «Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro. Primera Parte: Estudios I», *Crítica*, 37, 1987, pp. 227-246, y «Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro. Primera Parte: Estudios II», *Crítica*, 50, 1990, pp. 113-24, atendiendo tanto al teatro breve del siglo XVI como del XVII.

⁴ Mercedes de los Reyes Peña, «El teatro prelopesco», en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 2, al cuidado de Francisco Rico: *Siglos de Oro: Renacimiento*, dirigido por Francisco López Estrada, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 540-90, y en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 2/1. *Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991, pp.266-91 y 333-37; o José M^a Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus, 1987.

⁵ *Revista de Literatura*, Madrid, CSIC, *Bulletin of the Comediantes*, Chapel Hill, *Publications of the Modern Language Association of America*, con su *International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures (MLA)*, o *Crítica*, Toulouse, por citar algunas de ellas.

⁶ Tras la solicitud y aprobación de nuestro Proyecto, han visto la luz algunas otras publicaciones que habría que añadir a esta sumaria lista: Alfredo Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994, n° 15 de la *Historia de la Literatura Española*, ed. por R. de la Fuente; Ángel L. Cilveti e Ignacio Arellano, *Bibliografía crítica para el estudio del auto sacramental con especial atención a Calderón*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 1994; o Julio Alonso Asenjo, *La «Tragedia de San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de Colegio*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995, 2 vols., las cuales por su naturaleza no quitan validez al mismo. A ellas, hay que sumar también el *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, de Miguel M. García-Bermejo Giner, Salamanca, Universidad, 1996, aparecido tras la lectura de esta comunicación.

⁷ *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores antiguos y modernos, y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*, Madrid, 1735, reimp. por John M. Hill, *Revue Hispanique*, LXXV, 1929, pp. 144-369.

⁸ *Catálogo histórico y crítico de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*, en *Orígenes del teatro español*, en *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra, 1850, BAE, II, pp. 178-225.

⁹ *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860; reprod. facsímil, London, Tamesis Books, 1968.

¹⁰ *Teatro español anterior a Lope de Vega. Catálogo de obras dramáticas impresas pero no conocidas hasta el presente, con un apéndice sobre algunas piezas raras o no conocidas de los antiguos teatros francés e italiano*, Madrid, Imp. de Felipe Marqués, 1902.

¹¹ *Saggi di bibliografia teatrale spagnuola*, Genève, Leo S. Olschki, 1927.

Jenaro Alenda y Mira¹² o J. P. Wickersham Crawford¹³, trabajo de conjunto este último que sigue siendo fundamental, pero ya necesitado de una nueva revisión. De aquí la oportunidad de la realización de este proyecto sobre «Catalogación y bibliografía crítica del teatro español del siglo XVI», que presentamos en 1992 al Ministerio de Educación y Ciencia como Proyecto de Investigación (Modalidad A), dentro de la Convocatoria de «Proyectos de Investigación del Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento» de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica.

Desde el principio tuvimos muy claro que este Proyecto tenía que ser llevado a cabo integrando, y desarrollando, tres tipos de conocimientos: el del teatro del Quinientos, el de la metodología bibliográfica y el del asiento informático. Deseábamos aprovechar los conocimientos y las lecturas que cada uno de los integrantes del Proyecto había hecho a lo largo de toda su dedicación al teatro del siglo XVI. Por ello, la elección de los distintos investigadores con los que nos pusimos en contacto, movidos por una intención de cubrir todos los frentes del teatro español del Quinientos. Somos conscientes de que en el Proyecto, aunque «no están todos los que son» —hubo investigadores que rechazaron nuestra invitación a participar por compromisos entonces pendientes—, «sí son todos los que están». Tras algunas consultas, en las que el Proyecto fue siempre muy bien acogido, el equipo quedó formado por los siguientes profesores, con la distribución del trabajo que se indica:

- Julio Alonso Asenjo (Universidad de Valencia): teatro de Colegio y Universidad.
- Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia): teatro privado, cortesano y de fasto público. Actores. Dramaturgos valencianos.
- Agustín de la Granja (Universidad de Granada): teatro de actores-autores (Alonso de la Vega, Lope de Rueda, Juan Timoneda...). Teatro breve.
- Alfredo Hermenegildo (Université de Montréal): teatro de poetas dramáticos (trágicos del último tercio del siglo, Cervantes...).
- M^a del Valle Ojeda Calvo (Becaria de la Universidad de Sevilla): Gil Vicente.
- Juan Oleza Simó (Universidad de Valencia): teatro profano (1474-1540), exceptuado Gil Vicente.
- Miguel Ángel Pérez Priego (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid): teatro religioso (1474-1540).
- Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla): teatro del *Corpus* y otras manifestaciones de teatro religioso (1540-1598). Lope de Rueda. Juan Timoneda.
- Ricardo Serrano Deza (Université du Québec à Trois-Rivières): teatro de poetas dramáticos (trágicos del último tercio del siglo, Cervantes...) y desarrollo de la base de datos utilizada.

¹² «Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos», *BRAE*, III, 1916, pp. 226-39, 366-91, 576-90, 669-84; IV, 1917, pp. 224-41, 356-76, 494-516, 643-63; V, 1918, pp. 97-112, 214-22, 365-83, 492-505, 668-78; VI, 1919, pp. 441-54, 755-73; VII, 1920, pp. 496-512, 663-74; VIII, 1921, pp. 94-108, 264-78; IX, 1922, pp. 271-84, 387-403, 488-99, 666-82; X, 1923, pp. 224-39.

¹³ *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1922 (Series in Romance Languages and Literatures. Extra, 7); obra reimpressa con correcciones y un suplemento bibliográfico por Warren T. McCready, en Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1967.

- Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail): obras generales y de conjunto (historias de la literatura y del teatro, compilaciones misceláneas que toquen aspectos del teatro del Quinientos –por ej., Homenajes–, Actas de Congreso, poéticas, retóricas, colecciones modernas de textos y catálogos).

El Proyecto fue aprobado con el núm. PB92-1058 y adscrito a la Universidad de Sevilla, con una subvención de 3.500.000 ptas. y la adjudicación de una beca de Formación de Personal Investigador. A este equipo se han sumado posteriormente los siguientes colaboradores: José Camões (Instituto Camões, Portugal), Anny Guimont (Université de Montréal), Juan Antonio Martínez Berbel (Universidad de Granada) y Teresa Rodríguez (Université de Toulouse-Le Mirail).

Su período de realización se ha extendido desde mayo de 1993 hasta mayo de 1996. Después de tres años de trabajo, tenemos recogidas más de 6.000 fichas, que se distribuyen en dos grandes apartados:

- A) Bibliografía del teatro del siglo XVI, es decir, un catálogo de las piezas de teatro, así como de textos con él relacionados (preceptivas, retóricas, relaciones...).
- B) Bibliografía sobre teatro del siglo XVI, es decir, en su conjunto, los estudios que se han hecho sobre dicho teatro y temas con él relacionados.

Este *corpus* de fichas obedece a los siguientes criterios de limitación:

- Criterios cronológicos: hemos decidido movernos entre dos fechas históricas concretas: 1474-1598 (ambas inclusive), esto es, la subida al trono de Castilla de los Reyes Católicos y la muerte de Felipe II, respectivamente. Dentro de este marco, optamos por excluir, de momento, *La Celestina* y a Lope de Vega, que representaban un campo demasiado amplio para una primera etapa; en cambio, los autores que empiezan a producir antes de 1598 (inclusive) y siguen escribiendo tras esta fecha se incluyen completos. Hemos dejado también fuera de esta bibliografía a autores y obras como Gómez Manrique, Alonso del Campo o el *Auto de la huida a Egipto*, entre otros, que, si bien deberían entrar por su cronología, han sido siempre considerados por la crítica dentro del panorama del teatro medieval.
- Criterios lingüísticos: decidimos ocuparnos sólo del teatro español compuesto en lengua latina y castellana, exceptuando el caso de Gil Vicente, del que también estudiamos su producción portuguesa.

Problemáticas metodológicas del Proyecto BibTeaXVI

Nuestro Proyecto ha nacido desde un principio ligado a una forma de base de datos, es decir, ligado a la idea de segmentación de la noticia bibliográfica en las informaciones elementales que la constituyen –autor, título, editor, etc.–. Cada una de estas informaciones queda en primer lugar localizada en una de las áreas de la pantalla denominadas *campos*, delimitaciones visuales que adquieren rápidamente un significado en relación con la naturaleza de la información que contienen y que asientan así el principio básico de lo que es una base de datos: un texto que ha sido escrito y que es legible en al

menos dos dimensiones, la de los otros campos de la misma ficha y la del mismo campo en otras fichas (véase lám. I).

Pero la relación establecida entre un campo y la información que contiene va de hecho más allá: es una relación de atribución mutua entre, por ejemplo, el criterio Editor de una entrada dada y el nombre de un crítico –Thomas Hart en este caso– (véase lám. II). Esta relación de atribución¹⁴ permite por un lado –en modo lectura– una búsqueda selectiva por ese criterio de campo específico y por otro lado –en modo captura– un trasvase entre una entrada y las que le son correlativas. Así, el contenido del campo Editor es exportado al campo Autor para realizar la entrada correspondiente a la introducción de Thomas Hart a las *Obras dramáticas castellanas* de Gil Vicente (véase lám. IV). Esta mecánica se encuentra en la base de una de las funciones de captura desarrolladas en BibTeaXVI y permite asimismo –en modo lectura– la búsqueda de entradas genéticamente asociadas entre sí.

Nos referiremos de nuevo a este aspecto con más detención, pero mencionemos antes que no todas las informaciones que contiene una ficha son textuales. Algunas de ellas son de tipo binario, como el hecho de corresponder a un «impreso» o a un «manuscrito», al «catálogo» objeto de nuestro estudio (obras de teatro del XVI y textos con él relacionados) o a la «crítica» (el discurso sobre las anteriores). A este tipo de información binaria corresponde también la bifurcación entre «volumen» y artículo, concepto este último que generalizamos con el término «elemento» y en el que englobamos todo ente bibliográfico que no sea como tal plenamente independiente y no constituya así un volumen (véase lám. V).

En este último sentido, BibTeaXVI no se limita a considerar el caso previsible del volumen que contiene una serie de elementos sino que permite una cierta recursividad¹⁵:

¹⁴ La relación de atribución a que nos referimos –tal elemento queda caracterizado por tal atributo categorial– es una de las piezas clave en el tratamiento de la información en cuanto permite la identificación de los diferentes elementos estructurales y la construcción de árboles de análisis (sintagma nominal + sintagma verbal en el caso de la frase; Autor + Título + ... en el caso de la entrada bibliográfica). Puede decirse que en los actuales desarrollos de la inteligencia artificial (concretamente en el campo del análisis de las lenguas naturales) la «separación» de los elementos de información y el establecimiento de esta relación de atribución es el objetivo prioritario de las estrategias de investigación. En el caso que nos ocupa, la separación es efectuada manualmente por los investigadores en la fase de captura, mientras que el tratamiento automático se concentra en el desarrollo de una estrategia heurística de establecimiento de relaciones complejas entre un patrón de búsqueda y las entradas o bien entre estas últimas. Una buena perspectiva global y teórica de estas problemáticas de base puede encontrarse en Michael A. Covington, *Natural language processing for Prolog programmers*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1994; y en Ivan Bratko, *Prolog. Programming for artificial intelligence*, New York, Addison-Wesley, 1990. Ambos trabajos se sitúan en el contexto creado por el lenguaje Prolog, históricamente ligado al desarrollo de la inteligencia artificial. HyperTalk –el lenguaje de programación que utilizamos principalmente– no es sólo un lenguaje «procedural» (es decir, capaz de grabar y hacer ejecutar una serie ordenada de comandos o acciones) sino que reúne también numerosas características de los lenguajes fundamentalmente «declarativos» –como Prolog– (aquellos basados en funciones no estrictamente lineales).

¹⁵ BibTeaXVI realiza un equilibrio entre el concepto de recursividad –teóricamente ilimitada, de unidades que contienen otras menores– y el concepto operativo de «entrada»: cada ficha es completa e independiente pero su eventual relación con una ficha «madre» o con unas fichas «hijas» es factible por medios automáticos (y ello tanto en modo lectura como en modo captura).

uno de esos elementos bibliográficos puede, a su vez, contener un elemento menor. Éste es el caso de la edición que Víctor Infantes realiza de *Juego de la esgrima a lo divino*, elemento bibliográfico incluido en un artículo, es decir, en otro elemento (véase lám. VI). La regla fundamental respetada en estos casos es la de que cada ficha debe presentar siempre el conjunto de informaciones bibliográficamente necesarias (véase el campo InTítulo de la ficha correspondiente a la edición mencionada, lám. VII).

Aunque hasta ahora nos hemos referido a la «inclusión» en relación con la edición de obras de catálogo, BibTeaXVI prevé dos tipos diferentes de inclusión entre un elemento y su «continente»:

- La relación «ed.», ya considerada, que se da habitualmente entre un volumen en cuyo campo Autor aparece un autor de Catálogo y los elementos de cada una de las obras editadas así como el correspondiente a la introducción crítica que las precede (véanse láms. II, V y IV). En este caso el nombre del autor crítico aparece en el campo Editor, tanto en la ficha Volumen como en la ficha Elemento correspondiente a cada obra editada (nótese que en el caso de una sola obra editada la ficha Elemento de ésta será inútil). Lo mismo ocurre si en vez de ser un solo autor de Catálogo fueran varios. En este último caso, el término Varios englobaría a todos los autores de un volumen siempre que el número de éstos fuera superior a tres (véanse láms. VIII, IX y X).
- Un segundo tipo es la relación IN, típica de los colectivos críticos de diferentes autores, entre los que uno o varios asumen la tarea de dirección de edición, ocupando el campo Autor con el indicativo «(ed.)» (véase lám. XI).

En cada uno de estos dos casos las fichas Elemento reproducen la mayoría de los campos bibliográficos de la ficha «continente» (habitualmente un volumen), con excepción de Autor y Título, que son trasvasados respectivamente a InAutor y a InTítulo (véanse las láms. IX y XII).

Con la perspectiva de tres años de trabajo, una de las ventajas que pueden ser identificadas en el Proyecto BibTeaXVI es la constante interacción que ha permitido entre el trabajo de captura de datos, la generalización teórica de las dificultades presentadas en el tratamiento de esta información y su confrontación con el modelo y el asiento utilizados.

El asiento informático ha sufrido una enorme evolución —especialmente en la fase inicial del trabajo y en la final—, lo que ha significado elaborar 8 versiones consecutivas e intertraducibles de Radix, nombre actual del asiento lógico de BibTeaXVI.

Actualmente, en la 8ª versión, el paquete lógico de BibTeaXVI se presenta con las siguientes características:

- BibTeaXVI está estructurado en 6 módulos interactivos: Motor (BibTeaXVI), Presentación, Tronco de fichas con herramientas complementarias, Corrección, Ayudas y Base personal vacía para usos específicos en campos afines al cubierto por BibTeaXVI.
- BibTeaXVI presenta tres modos distintos de utilización: Lectura, Corrección externa y Autor (o Captura interna).
- En el segundo de estos modos —Corrección, al que se accede con una clave espe-

cífica—, el Tronco de fichas permite la exportación de una ficha para su corrección fuera de la pila, de acuerdo con una estrategia propia del equipo.

- Las funciones disponibles van de los aspectos instrumentales frecuentes en las bases de datos, a la navegación, los diferentes procedimientos de búsqueda, los de impresión y las ayudas.
- Muchas de estas funciones, las de uso más frecuente, tienen un triple modo de comando: por botón, por menú y por combinación de teclado.
- Radix permite realizar varias modalidades de búsquedas abiertas, es decir, sin tener en cuenta los campos donde pueda aparecer el patrón buscado (olvidando las relaciones de atribución), o bien búsquedas por campos. Especialmente en este último caso, una nueva búsqueda puede añadirse, realizar una intersección o hacer ciertas exclusiones con relación al resultado de una búsqueda anterior. Radix cuenta además con una búsqueda hipertextual que permite pasar por simple clic en una palabra al conjunto de sus ocurrencias en la base.
- Las funciones de impresión ponen de relieve dos características importantes del tratamiento de la información textual en Radix: la variabilidad de formato y la transitividad. Así ocurre con los mismos campos en pantalla, que aparte de la presentación habitual pueden pasar a una presentación extendida, con aumento del tamaño de los caracteres (véase lám. III). Las diferentes funciones de impresión permiten tanto hacerla en un fichero-disco como en papel, añaden en todo caso a la información de pantalla las marcas ortográficas habituales y ofrecen la opción entre uno de los formatos preestablecidos o bien determinar uno personal.
- En cuanto a los campos de información bibliográfica, Radix añade a los convencionales dos más de información de base: InTítulo e InAutor, para aquellas fichas correspondientes a un elemento integrante de un volumen no serial. Otros tres campos prevén información de tipo bibliológico: Imprenta, Formato y Biblioteca. Para aquellas entradas de Catálogo que incluyen noticias incompletas e indirectas, hemos previsto además el campo Citado. Finalmente, tres nuevos campos representan una descripción complementaria de la referencia: Descriptores (en forma de líneas-items), Detalles y Comentarios, campo este último más abierto a la intervención del redactor de la ficha (véase lám. I).
- Radix está previsto para contener un archivo de imágenes ligadas a ciertas entradas que se pueden visualizar mediante la activación del icono correspondiente.

Hasta ahí, las grandes líneas del funcionamiento de BibTeaXVI y de Radix, su asiento lógico inmediato. A su vez, el asiento lógico de Radix es el sistema-autor HyperCard, en cuyo lenguaje –HyperTalk– han sido programadas las funciones a que hemos aludido anteriormente.

HyperCard ofrecía ventajas muy considerables para este Proyecto, especialmente su gran potencia para tratar información textual, su facilidad para interpretar las relaciones de atribución antes mencionadas, su «arquitectura abierta», es decir, su facilidad para admitir funciones programadas en otros lenguajes y para conectarse con otros procesadores (de texto, numéricos, etc.), y, por último, la posibilidad de producir una aplicación autónoma distribuible comercialmente.

En la actualidad, la plataforma de HyperCard y de los programas realizados a partir de él es el Macintosh. No obstante, nos proponemos realizar en un futuro próximo un volcado compatible con el sistema operativo Windows y consideramos la posibilidad de hacerlo hacia las estaciones de trabajo basadas en sistemas Unix.

Entramos actualmente en una serie de etapas de corrección que nos permitirán además incorporar un mayor número de imágenes (de portadas de ediciones o manuscritos) que el depositado hasta ahora. Tras este período, que esperamos concluir durante el verano del 97, BibTeaXVI estará lista para su publicación, presumiblemente en las Presses Universitaires du Mirail (Toulouse) y bajo la forma de una serie de discos acompañados de un librito que no sólo contendrá las necesarias indicaciones pragmáticas para moverse en el programa con éxito sino también las normas bibliográficas que el Proyecto ha ayudado a fijar e incluso algunas de las disquisiciones teóricas surgidas al filo de las tardes de trabajo sevillanas, mantenidas por parte del equipo durante dos buenos períodos.

Aunque el Proyecto que presentamos no se encuentre acabado por completo, se pueden advertir claramente algunas de sus muchas ventajas. Concluiremos afirmando que BibTea XVI es un instrumento bibliográfico a la vez ambicioso, detallado, funcional y abierto:

- Ambicioso, por intentar recoger todas las informaciones disponibles sobre el teatro español del siglo XVI dentro de los límites cronológicos y lingüísticos establecidos.
- Detallado, porque, además de la información suministrada en cualquier ficha bibliográfica, aporta la descripción del contenido de los volúmenes catalogados o de los artículos que contengan edición de texto; palabras-clave; comentarios útiles; imágenes...
- Funcional, porque, de manejo muy sencillo, proporciona las ventajas de visualización y navegación propias del soporte informático. A partir de cualquier palabra o dato situado en cualquier campo de las fichas de la base, se puede alcanzar y cruzar, por fichas o por campos, toda la información deseada por el usuario. Las diferentes funciones de impresión permiten no sólo exportar la bibliografía contenida a un trabajo de investigación personal sino incluso en el formato fijado por el usuario.
- Abierto, porque, como instrumento bibliográfico evolutivo, será objeto de puestas al día regulares. Además, una pila de captura de datos (Pila Personal) estará a disposición del investigador que desee ampliar o completar esta bibliografía o bien utilizar dicha pila para sus propios fines.

APÉNDICE 1: ESQUEMA Y DISTRIBUCIÓN DEL TRABAJO

Esquema general

1. Obras generales y de conjunto sobre teatro.
2. Obras específicas de y sobre autores teatrales del siglo XVI:
 - 2.1. Teatro comprendido entre 1474-1540 (anterior a las prácticas escénicas profesionales).
 - 2.2. Teatro comprendido entre 1540-1598.

Desarrollo pormenorizado

1. Obras generales y de conjunto sobre teatro:
 - 1.1. Historias de la literatura española y del teatro español.
 - 1.2. Compilaciones misceláneas dedicadas al estudio del teatro áureo: Homenajes, Actas...
 - 1.3. Obras de conjunto sobre teatro áureo (historias, poéticas, retóricas, práctica escénica...).
 - 1.4. Colecciones modernas de textos y catálogos.
2. Obras específicas de y sobre autores teatrales del siglo XVI (cualquiera que sea su soporte bibliográfico –libro, artículo, Homenaje, Actas... —):
 - 2.1. Teatro comprendido entre 1474-1540.
 - 2.1.1. Teatro religioso.
 - 2.1.2. Teatro profano.
 - 2.2. Teatro comprendido entre 1540-1598:
 - 2.2.1. Teatro del *Corpus* y otras manifestaciones de teatro religioso.
 - 2.2.2. Teatro de Colegio y Universidad.
 - 2.2.3. Teatro de actores-autores.
 - 2.2.4. Teatro privado, cortesano y de fasto público.
 - 2.2.5. Teatro de poetas dramáticos.

Distribución del trabajo

- Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail): obras generales y de conjunto sobre teatro (1.1, 1.2, 1.3, 1.4).
- Miguel Ángel Pérez Priego (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid): teatro religioso (1474-1540) (2.1.1).
- Juan Oleza Simó (Universidad de Valencia): teatro profano (1474-1540), exceptuado Gil Vicente (2.1.2).
- M^a del Valle Ojeda Calvo (Becaria de la Universidad de Sevilla): Gil Vicente.
- Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla): teatro del *Corpus* y otras manifestaciones de teatro religioso (1540-1598) (2.2.1). Lope de Rueda. Juan Timoneda.
- Julio Alonso Asenjo (Universidad de Valencia): teatro de Colegio y Universidad (2.2.2).
- Agustín de la Granja (Universidad de Granada): teatro de actores-autores (Alonso de la Vega, Lope de Rueda, Juan Timoneda...) (2.2.3). Teatro breve.

- Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia): teatro privado, cortesano y de fasto público (2.2.4). Actores. Dramaturgos valencianos.
- Alfredo Hermenegildo (Université de Montréal) y Ricardo Serrano Deza (Université du Québec à Trois-Rivières): teatro de poetas dramáticos (trágicos del último tercio del siglo, Cervantes...) (2.2.5).
- Ricardo Serrano Deza: responsable principal del desarrollo de la base de datos utilizada.

Colaboradores

- José Camões (Instituto Camões, Portugal).
- Anny Guimont (Université de Montréal).
- Juan Antonio Martínez Berbel (Universidad de Granada).
- Teresa Rodríguez (Université de Toulouse-Le Mirail).

APÉNDICE 2: INFOGRAFÍA

LÁMINA I

TroncoBibTeaHUI																	
Nº 1 Tot. 1	<input type="radio"/> Pend <input type="radio"/> FichaSel <input type="radio"/> Volumen <input type="radio"/> Catálogo <input type="radio"/> Impreso <input type="checkbox"/> NavS TotS 0 <input type="radio"/> Elemento <input type="radio"/> Crítica <input type="radio"/> Manuscrito																
Autor	<table border="1"> <tr><td>Año</td><td></td></tr> <tr><td>Imprenta</td><td></td></tr> <tr><td>Formato</td><td></td></tr> <tr><td>Citado</td><td></td></tr> <tr><td>Biblioteca</td><td></td></tr> <tr><td>Detalles</td><td></td></tr> <tr><td>Descriptor</td><td></td></tr> <tr><td>Comentarios</td><td>[TRONCO]</td></tr> </table>	Año		Imprenta		Formato		Citado		Biblioteca		Detalles		Descriptor		Comentarios	[TRONCO]
Año																	
Imprenta																	
Formato																	
Citado																	
Biblioteca																	
Detalles																	
Descriptor																	
Comentarios	[TRONCO]																
Título																	
Editor																	
Ciudad																	
Editorial																	
InAutor																	
InTítulo																	
Revista																	
Vol/Núm																	
Páginas																	

LÁMINA II

TroncoBibTeaHUI	
Nº 7406 Tot. 8045	<input type="radio"/> Pend <input checked="" type="radio"/> FichaSel <input checked="" type="radio"/> Volumen <input checked="" type="radio"/> Catálogo <input checked="" type="radio"/> Impreso <input checked="" type="checkbox"/> NavS TotS 3 <input type="radio"/> Elemento <input type="radio"/> Crítica <input type="radio"/> Manuscrito
Autor	VICENTE, GU
Título	«Obras dramáticas castellanas»
Editor	HART, Thomas R.
Ciudad	Madrid
Editorial	Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 156)
InAutor	
InTítulo	
Revista	
Vol/Núm	
Páginas	

Año	1962
Imprenta	
Formato	
Citado	
Biblioteca	
Detalles	Introducción y bibliografía, p. IX-LXI «Auto de la visitación», p. 1-6 «Auto pastoril castellano», p. 7-24 «Auto de los Reyes Magos», p. 25-38
Descriptor	
Comentarios	[VCC]

LÁMINA III

TroncoBibTeeHUI									
Nº 7406	<input type="checkbox"/> Pend	<input checked="" type="checkbox"/> FichaSel	<input type="checkbox"/> Volumen	<input type="checkbox"/> Catálogo	<input checked="" type="checkbox"/> Impreso				
Tot. 8045	<input checked="" type="checkbox"/> NavS	TotS 3	<input type="checkbox"/> Elemento	<input type="checkbox"/> Crítica	<input type="checkbox"/> Manuscrito				
Detalles									
Introducción y bibliografía, p. IX-LXI									
«Auto de la visitación», p. 1-6									
«Auto pastoril castellano», p. 7-24									
«Auto de los Reyes Magos», p. 25-38									
«Auto de San Martín», p. 39-42									
«Auto de la Sibila Casandra», p. 43-68									
«Auto de los cuatro tiempos», p. 69-94									
«Auto de la barca de la Gloria», p. 95-126									
«Comedia del viudo», p. 127-60									
«Tragicomedia de Don Duardos», p. 161-227									
«Auto de las gitanas», p. 229-35									
«Tragicomedia de Amadis de Gaula», p. 237-72									
Ind. de las voces comentadas en las notas, p. 273-78									

LÁMINA IV

TroncoBibTeeHUI									
Nº 3675	<input type="checkbox"/> Pend	<input checked="" type="checkbox"/> FichaSel	<input type="checkbox"/> Volumen	<input type="checkbox"/> Catálogo	<input checked="" type="checkbox"/> Impreso				
Tot. 8045	<input checked="" type="checkbox"/> NavS	TotS 11	<input type="checkbox"/> Elemento	<input type="checkbox"/> Crítica	<input type="checkbox"/> Manuscrito				
Rutor	HART, Thomas R.				Año	1962			
Título	"Introducción, edición y notas"				Imprenta				
Editor	HART, Thomas R.				Formato				
Ciudad	Madrid				Citado				
Editorial	Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 156)				Biblioteca				
InRutor	VICENTE, GU				Detalles				
InTitulo	«Obras dramáticas castellanas»				Descriptoros				
Revista					Comentarios				
Vol/Núm					(VOC)				
Páginas									

LÁMINA V

TroncoBibTeaHVI	
Nº 7412 Tot. 8045	<input type="radio"/> Pend <input checked="" type="radio"/> FichSel <input type="radio"/> Volumen <input checked="" type="radio"/> Catálogo <input checked="" type="radio"/> Impreso
	<input checked="" type="checkbox"/> NavS TotS 16 <input checked="" type="radio"/> Elemento <input type="radio"/> Crítica <input type="radio"/> Manuscrito
Autor	VICENTE, Gil
Título	«Tregicomedia de Don Duardos»
Editor	HART, Thomas R.
Ciudad	Madrid
Editorial	Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 156)
InAutor	VICENTE, Gil
InTítulo	«Obras dramáticas castellanas»
Revista	
Vol/Núm	
Páginas	p. 161-227
Año	1962
Imprente	
Formato	
Citado	
Biblioteca	
Detalles	
Descriptor	
Comentarios	[VOC]

LÁMINA VI

TroncoBibTeaHVI	
Nº 3920 Tot. 8045	<input type="radio"/> Pend <input checked="" type="radio"/> FichSel <input type="radio"/> Volumen <input type="radio"/> Catálogo <input checked="" type="radio"/> Impreso
	<input checked="" type="checkbox"/> NavS TotS 1 <input checked="" type="radio"/> Elemento <input type="radio"/> Crítica <input type="radio"/> Manuscrito
Autor	INFANTES, Víctor
Título	"Un anónimo literario entre la escena y el «contrafactum»: el «Juego de la esgrima a lo divino» (¿1587?)"
Editor	
Ciudad	
Editorial	
InAutor	GOMEZ MORENO, Angel; HUERTA CALVO, Javier; INFANTES, Víctor (ed.)
InTítulo	«Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada»
Revista	«DOFH»
Vol/Núm	?
Páginas	p. 389-437
Año	1988
Imprente	
Formato	
Citado	
Biblioteca	
Detalles	
Descriptor	
Comentarios	Contiene ed. de «Juego de la esgrima a lo divino» [MRP]

LÁMINA VII

TroncoBibTeeHUI	
Nº 458	<input type="radio"/> Pend <input checked="" type="radio"/> FichaSel <input type="radio"/> Volumen <input checked="" type="radio"/> Catálogo <input checked="" type="radio"/> Impreso
Tot. 1145	<input checked="" type="checkbox"/> NavS TotS 2 <input type="radio"/> Elemento <input type="radio"/> Crítica <input type="radio"/> Manuscrito
Autor	Año 1988
	Imprenta
Título «Juego de la esgrima a lo divino»	Formato
	Citado
Editor INFANTES, Victor	Biblioteca
Ciudad	Detalles
Editorial	
InAutor INFANTES, Victor	Descriptor
InTítulo "Un arcaico letrario entre la escena y el «contexto»: el «Juego de la esgrima a lo divino» (1587?)", en GOMEZ MORENO, Angel; HUERTA CALVO, Javier; INFANTES, Victor (ed.), «Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada», p. 389-437	
Revista «DCPH»	Comentarios
Vol/Núm 7	[MRP]
Páginas p. 413-437	

LÁMINA VIII

TroncoBibTeeHUI	
Nº 6808	<input type="radio"/> Pend <input checked="" type="radio"/> FichaSel <input type="radio"/> Volumen <input checked="" type="radio"/> Catálogo <input checked="" type="radio"/> Impreso
Tot. 8045	<input checked="" type="checkbox"/> NavS TotS 1 <input type="radio"/> Elemento <input type="radio"/> Crítica <input type="radio"/> Manuscrito
Autor VARIOS	Año 1990
	Imprenta
Título «Teatro renacentista. Juan del Encina. Diego de Avila. Lucas Fernández. Bartolomé de Torres Naharro. Gil Vicente»	Formato
	Citado
Editor HERMENEGILDO, Alfredo	Biblioteca
Ciudad Madrid	Detalles
Editorial Espasa-Calpe (Austral, 171)	Introducción y bibliografía, p. 9-26 Juan del Encina, «Egloga de Cristino y Febea»: Introducción, p. 31-44; «Egloga de Cristino y Febea», p.
InAutor	Descriptor
InTítulo	Generación de los Reyes Católicos teatro cortesano
Revista	Comentarios
Vol/Núm	[MRP]
Páginas	

LÁMINA IX

TroncoBibTeaHUI						
Nº 6561		<input type="radio"/> Pend	<input checked="" type="radio"/> FichaSel	<input type="radio"/> Volumen	<input checked="" type="radio"/> Catálogo	<input checked="" type="radio"/> Impreso
Tot. 8045		<input checked="" type="checkbox"/> NavS	TotS 6	<input checked="" type="radio"/> Elemento	<input checked="" type="radio"/> Crítica	<input type="radio"/> Manuscrito
Autor	TORRES NAHARRO, Bartolomé de			Año	1990	
				Imprenta		
Título	«Comedia soldadesca»			Formato		
				Citado		
Editor	HERMENEGILDO, Alfredo			Biblioteca		
Ciudad	Madrid			Detalles		
Editorial	Espasa-Calpe (Austral, 171)					
InAutor	VARIOS			Descriptor		
InTítulo	«Teatro renacentista. Juan del Encina. Diego de Avila. Lucas Fernández. Bartolomé de Torres Naharro. Gil Vicente»				teatro cortesano comedia a noticia soldado español Italia	
Revista				Comentarios		
Vol/Núm					Introducción al texto, p. 153-66 [MRP]	
Páginas	p. 167-212					

LÁMINA X

TroncoBibTeaHUI						
Nº 3751		<input type="radio"/> Pend	<input checked="" type="radio"/> FichaSel	<input type="radio"/> Volumen	<input checked="" type="radio"/> Catálogo	<input checked="" type="radio"/> Impreso
Tot. 8045		<input checked="" type="checkbox"/> NavS	TotS 6	<input checked="" type="radio"/> Elemento	<input checked="" type="radio"/> Crítica	<input type="radio"/> Manuscrito
Autor	HERMENEGILDO, Alfredo			Año	1990	
				Imprenta		
Título	"Introducción, edición y notas"			Formato		
				Citado		
Editor	HERMENEGILDO, Alfredo			Biblioteca		
Ciudad	Madrid			Detalles		
Editorial	Espasa-Calpe (Austral, 171)					
InAutor	VARIOS			Descriptor		
InTítulo	«Teatro renacentista. Juan del Encina. Diego de Avila. Lucas Fernández. Bartolomé de Torres Naharro. Gil Vicente»					
Revista				Comentarios		
Vol/Núm					La ed. de cada pieza va precedida por una introducción [MRP]	
Páginas						

LÁMINA XI

TroncoBibTeaHUI	
Nº 2816	<input type="radio"/> Pend <input checked="" type="radio"/> FichaSel <input type="radio"/> Volumen <input type="radio"/> Catálogo <input type="radio"/> Impreso
Tot. 8045	<input checked="" type="checkbox"/> NavS TotS 1 <input type="radio"/> Elemento <input checked="" type="radio"/> Crítica <input type="radio"/> Manuscrito
Autor	DIAGO, Manuel V.; FERRER, Teresa (ed.)
Año	1991
Imprenta	
Título	«Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València, celebrado en la Facultad de Filología, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989»
Formato	
Citado	
Editor	
Biblioteca	
Ciudad	Valencia
Editorial	Universitat de València
Detalles	
InAutor	
InTítulo	
Revista	
Descriptores	
Comentarios	[MV]
Vol/Núm	
Páginas	

LÁMINA XII

TroncoBibTeaHUI	
Nº 5314	<input type="radio"/> Pend <input checked="" type="radio"/> FichaSel <input type="radio"/> Volumen <input type="radio"/> Catálogo <input type="radio"/> Impreso
Tot. 8045	<input checked="" type="checkbox"/> NavS TotS 7 <input type="radio"/> Elemento <input checked="" type="radio"/> Crítica <input type="radio"/> Manuscrito
Autor	REYES PEÑA, Mercedes de los
Año	1991
Imprenta	
Título	«Sobre anotaciones en el «Código de Autos Viejos»»
Formato	
Citado	
Editor	
Biblioteca	
Ciudad	Valencia
Editorial	Universitat de València
Detalles	
InAutor	DIAGO, Manuel V.; FERRER, Teresa (ed.)
InTítulo	«Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas
Revista	«Auto del hospedamiento que hizo Santa Marta a Christo» (LVI) «Auto de los triunfos de Petarca (a lo divino)» (LVIII)
Descriptores	
Comentarios	[MRP]
Vol/Núm	
Páginas	p. 13-35

CUANDO COVARRUBIAS ARRIMABA EL HEBREO A SU CASTELLANO...

Dominique Reyre
Université de Toulouse-le Mirail

Es algo emocionante evocar el tema del idioma hebreo en esta prestigiosa universidad de Alcalá, que vio la publicación de la primera Políglota y también es algo paradójico, pues no vamos a hablar de ningún ilustre representante del hebraísmo complutense sino del lexicógrafo, Sebastián de Covarrubias, quien estudió en Salamanca y sin haber sido hebraísta en el pleno sentido de la palabra, intentó, por decirlo así, «arrimar el hebreo a su castellano». Queda fuera de nuestro propósito entrar en la crítica del elenco superdimensionado de las etimologías hebreas¹ que el canónigo de Cuenca ideó para

¹ Véase, en comparación con los trescientos diez hebraísmos recogidos por Covarrubias en el *Tesoro* y su Suplemento (prescindiendo de antropónimos y topónimos), el exiguo caudal de hebraísmos que considera como definitivos J. Corominas, quien en el índice de hebraísmos de su *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, sólo incluye veintitres voces básicas hebreas y sirocaldeas, Madrid, Gredos, 1980, p. 1213, citado por Jose María Fórneas Besteiro, «Los Hebraísmos del *Tesoro* de Covarrubias», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Universidad de Granada, 1991, volumen XXXVII-XXXVIII, 1988-1989, pp. 223-247 (estudio de la escasez del elemento hebraico en el léxico español con la lista de los cincuenta primeros vocablos que Covarrubias consideró de procedencia hebrea). Véase también J. M. Lope Blanch, «De Nebrija a Ménage a través de Covarrubias», en *Nebrija Cinco Siglos Después*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 55-76 (análisis de los préstamos que hizo el lexicógrafo francés a las etimologías de Covarrubias y entre ellas a las hebreas) y, del mismo autor, varios estudios sobre el particular en *Estudios de Lingüística Hispánica*, Madrid, Arco Libros, 1983. Véanse también Margarita Morreale, «Tradiciones populares y antigüedad clásica en el «Tesoro» de Sebastián de Covarrubias: Sugerencias para su estudio», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo XLIII, Madrid, CSIC, 1988, pp. 437-439 y B. Lepinette «Contribution à l'Étude du «Tesoro de la Lengua Española o Castellana» (1611) de Sebastián de Covarrubias», *Historiographia Linguistica*, edición de E. F. Konrad Koerner, Amsterdam/Philadelphia, volume XVI, 3, 1989, pp. 257-310 (análisis de la recepción de Covarrubias en Francia e inventario de sus fuentes y entre ellas, de las hebreas).

gran número de voces del primer diccionario castellano unilingüe, el *Tesoro* y su Suplemento inédito². Sólo quisiéramos ofrecer aquí algunas reflexiones acerca del interés particular que manifestó Covarrubias por el idioma hebreo, actitud que le llevó a apropiarse de los mecanismos lingüísticos de este idioma. Por supuesto, este fenómeno sobrepasa ampliamente el marco de este estudio, remitiendo a temas históricos y religiosos³, y al problema más general de la valorización del sustrato cultural hebreo en la historia intelectual de España. Empero, dado el impacto de la lexicografía en la transmisión de las ideas y creencias, en absoluto el aspecto lingüístico, aunque poco estudiado, no es nada secundario y constituye una de las facetas más originales del fenómeno de apropiación.

Para entender esta actitud y sin perder de vista los objetivos apologéticos del autor del *Tesoro*⁴, nos ha parecido esencial investigar primero la formación hebrea de Covarrubias, para ver luego cómo el lexicógrafo ponía en práctica sus conocimientos, aplicándolos al idioma castellano mediante procedimientos imitativos, de tipo morfológico, fonético y lexical.

La formación hebrea que recibió Covarrubias con sus dos maestros Martín Celanda y Pedro de Palencia

Fue al parecer durante sus estudios en la Universidad de Salamanca entre los años 1565 y 1571, cuando Covarrubias estudió algo de hebreo, bajo la dirección de Martín Celanda quien, en la época, aún no era profesor de hebreo sino de Sagrada Escritura. El lexicógrafo se refirió a este aprendizaje en su *Tesoro*, en la entrada correspondiente a la voz hebrea «Behemot», diciendo:

El maestro Celanda, catedrático que oy es en Salamanca de hebreo, leyéndome el Génesis, y romanceando esta palabra, bolvía la quadrúpeda⁵.

² Nos referimos a la edición facsimilar del *Tesoro de La Lengua Castellana o Española*, Madrid, Ed. Turner, 1977 (a partir de aquí: *Tes*, seguido de la cifra de la página) y al manuscrito del Suplemento inédito, ms. 6159 de la B.N. de Madrid (a partir de aquí: *Sup*, seguido del número del folio).

³ Sirva de ejemplo el tema de la venida de los judíos a España con Nabucodonosor después de la dispersión babilónica. Véase nuestro artículo «Topónimos hebreos y memoria de la España judía en el Siglo de Oro», *Criticón*, Toulouse, 65, 1995, pp. 33-55.

⁴ Véase la declaración de intención de la «Dedicatoria al Rey» en la que Covarrubias, guiado por su propósito inicial de defender y exaltar el idioma castellano frente a los extranjeros, dice: «dándome licencia le ponga nombre de *Tesoro*, por conformarme con las demás naciones que han hecho diccionarios copiosos de sus lenguas; y de éste no sólo gozará la española, pero también todas las demás, que con tanta codicia procuran deprender nuestra lengua, pudiéndola agora saber de rayz, desengañados de que no se deve contar entre las bárbaras, sino ygualarla con la latina y la griega, y confessar ser muy parecida a la hebrea en sus frasis y modos de hablar» (*Tes*, 18).

⁵ *Tes*, 203. Martín Celanda, profesor de hebreo en la Universidad de Salamanca, ocupó primero la cátedra de Sagrada Escritura y luego, al final de su vida, por los años en que Covarrubias redactaba su *Tesoro*, la de hebreo por eso dice el canónigo «catedrático, que es hoy en Salamanca». Al morir, Martín Celanda en 1610, su cátedra fue atribuida a Gonzalo Correas, véase Enriqueta de Andrés, *Helenistas Españoles del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, p. 37.

He aquí una de las escasas alusiones que Covarrubias hizo a sus lecciones de hebreo. Revela dos aspectos que interesan a nuestra investigación: el primero es que Covarrubias aprendió el idioma hebreo oyendo «leer» en voz alta el texto del Antiguo Testamento, probablemente en la Biblia recién elaborada por los mismos profesores de la Universidad de Salamanca, que hoy en día sigue en cabeza de estantería de su biblioteca⁶ y que, en su *Tesoro*, Covarrubias llamo «el volumen hebreo⁷ o «el texto hebreo»⁸ o más bien simplemente «el hebreo»⁹. Este tipo de aprendizaje mediante la lectura en voz alta explica la presencia en el *Tesoro* de numerosas advertencias relativas a la pronunciación de las consonantes hebreas que carecen de equivalentes acústicos en castellano¹⁰, así como al punto de silencio, el «sheva»¹¹, y al punto de duplicación, el «dages»¹² al cual el lexicógrafo dedicó una entrada específica en su *Tesoro*, incluyéndolo en el léxico castellano. La segunda información que nos brinda la referida alusión de Covarrubias a su formación hebreo, está en el verbo «romancear», que alude a la traducción del texto hebreo de la Biblia al idioma castellano y ya no al latín como lo hacían los estudiantes del decenio anterior. Este dato es de particular relevancia histórica ya que a finales del siglo XVI iba cobrando cada vez más fuerza la tendencia a enseñar el hebreo en castellano¹³. Además, este bilingüismo hebreo-castellano interesa directamente a nuestro tema en la medida en que favoreció el proceso analógico entre ambos idiomas, proceso que constituyó la base de la futura labor etimológica del lexicógrafo. Así pues, es de suponer que Covarrubias aprendió el hebreo reconociendo voces y grupos de voces en la Biblia hebrea, sin llegar a tener una visión de conjunto del idioma hebreo. Pero insistimos, no es que fuera hebraísta en el pleno sentido de la

⁶ Lo más probable es que Covarrubias durante sus estudios manejara esta versión directa de la Biblia hebrea, titulada: *Translatio Chaldaica omnium librorum Vetus Testamenti, cum latina interpretatione, iura jussuque doctissimorum Salmanticensis Academiae praeceptorum, ex antiquissimis fidelissimisque exemplaribus*; véase Vicente de la Fuente, *Historia de las Universidades en España*, Madrid, 1885, tomo II, pp. 280-282. Se puede consultar esta Biblia en la biblioteca de la Universidad salmantina (estantería 1ª, cajón 1º, nº 1-2-3).

⁷ Abacuj; *Sup*, f. 1r.

⁸ Cruz; *Tes*, 374.

⁹ Emprer; *Sup*, f. 158v.

¹⁰ Véase la entrada «guiñar», en la que Covarrubias insistió en la dificultad de pronunciar la gutural «ayin»: «Hase de advertir que la letra aiiin es una aspiración densísima, que no se puede sinificar su pronunciación por escrito, sino aprender de la voz viva del maestro, porque se forma en lo profundo de la gola o garganta, con ayuda de un sonido gangoso formado juntamente en las narizes, y assí diremos a rahhahha y corrompido arrahax»; *Arraax Tes*, 147-148.

¹¹ Covarrubias como los gramáticos hebreos distinguía entre los distintos tipos de Sheva y particularmente el «Quiescentibus» 'mudo': «en latín significa que no se pronuncia»; *Eufrates Tes*, 574a. Además subrayó el papel fonético del Sheva: «en el hebreo se escribe con estas letras hefta, porque la primera letra e lleva para sí la f, por razón del seva que tiene debaxo»; *Efetá Tes*, 493a.

¹² Véase la entrada Dages: «Cerca de los hebreos es un punto en medio de las letras que le reciben, el qual parece que las punça y despierta para que se pronuncien con más fuerça, es en dos maneras, fuerte y leve»; *Tes*, 441a.

¹³ El mismo rector de la Universidad de Salamanca, Simón Abril, aconsejaba el estudio de las lenguas clásicas con «la ayuda y favor de la vulgar»; véase José López Rueda, *Helénistas españoles del siglo XVI*, Madrid, Instituto Antonio de Nebrija, 1973, p. 245.

palabra. Así entendemos como Covarrubias, en el manuscrito del *Suplemento*, pudo dejar huecos sin rellenar al lado de la traducción latina de sus etimologías hebreas, y no citar, en dicho manuscrito, más de quince raíces en caracteres hebreos, con la mitad de ellas en la letra A¹⁴, dejando a un copista el cuidado de completar su trabajo. Sin duda el lexicógrafo, agotado y llegado al final de su vida, quiso acortar su labor y ahorrarse el tiempo de averiguar las raíces en sus diccionarios¹⁵. Pero el dato no carece de interés porque, en la mayoría de los casos, los espacios dejados en blanco corresponden a raíces de nombres propios que cualquier principiante se sabe de memoria. Eso permite afirmar que lo que Covarrubias aprendió de hebreo en Salamanca no fue nada más que una iniciación.

Sin embargo, fue suficiente para despertar su avidez y su curiosidad insaciable por este idioma.

Este interés fue alentado por otro profesor de hebreo de Salamanca, el padre fray Pedro de Palencia, a quien Covarrubias citó con frecuencia en el *Tesoro* por ser una autoridad entre los hebraístas de su Universidad¹⁶: por medio de él el lexicógrafo pudo entrar en contacto con judíos y consultar a algunos rabinos cuya presencia se toleraba, en la época, por razones filológicas, lo que recordó en el *Tesoro*, diciendo: «de un gran rabino oí que...»¹⁷.

En este apartado no podemos dejar de mencionar la influencia que tuvo en la obra del lexicógrafo el mayor hebraísta español de su época, Arias Montano, quien tanto admiró el celo de los judíos por conservar el idioma de las Escrituras y su fidelidad en leerla. Covarrubias aprovechó la enseñanza legada por el maestro en su *Apparatus* de la secunda Políglota, refiriéndose a él en varias entradas de su *Tesoro*¹⁸. Además, no es ocioso recordar que dio su aprobación para la publicación del *Tesoro*, otro gran hebraísta, el discípulo preferido de Arias Montano, Pedro de Valencia¹⁹.

¹⁴ Y sobre todo, a diferencia del *Tesoro*, bajo forma vocalizada.

¹⁵ En apoyo de esta hipótesis sobre la intervención de otra persona para la inserción del idioma hebreo en el *Suplemento*, se puede alegar la incongruencia lingüística que consta en la entrada «Egipto» del *Suplemento* en la cual aparece una raíz hebrea escrita en caracteres árabes (Covarrubias no empleó nunca caracteres árabes: «Egipto ... los hebreos la llamaron [espacio en blanco seguido de la voz árabe] *mizarim* que vale *angustiae, sive tribulationes*» (*Sup*, f. 156r).

¹⁶ Tenemos pocos datos sobre el padre de Palencia de quien no nos ha llegado ninguna publicación, en el caso de que las haya habido. No obstante, en el *Tesoro*, Covarrubias se refiere a su autoridad más de veintitrés veces. Sirvan de ejemplo las entradas Cama: «según lo advierte el padre fray Pedro de Palencia» (*Tes*, 273); Canasta: «el padre Pedro de Palencia dize ser nombre caldeo» (*Tes*, 282); Carámbano: «como lo siente el padre Pedro de Palencia» (*Tes*, 300).

¹⁷ Godo; *Tes*, 645.

¹⁸ Véanse las entradas «Abacuq»: «verás a Benito Arias Montano sobre el mismo profeta...» (*Sup*, f. 1r); «Cana»: «Arias Montano *Tubal Cain sive De Mensuris*» (*Tes*, 282); «Cántaro»: «Arias Montano...» (*Tes*, 289); «Çaraguelles»: «Arias Montano vuelve...» (*Tes*, 395); «Tavaque»: «Verás a Arias Montano, *De Arcae Fabrica*, in principio...» (*Tes*, 955).

¹⁹ «En parte me assegura aver passado por el los ojos el Licentiado Pedro de Valencia, por mandado de los señores del Supremo Consejo, hombre de tantas partes, como a todos es notorio, que se crió a los pechos de la santa y universal dotrina de Benedicto Arias Montano, y al presente es coronista general de España y del Rey nuestro señor» (Respuesta a la carta del Licenciado Don Baltasar Sebastián Navarro de Arroyta, *Tes* f. Fv).

El hebreo de las gramáticas y diccionarios

Para terminar con la evocación de la formación hebrea de Covarrubias e identificar la tradición de la que proceden sus conocimientos, es preciso evocar uno de los tres libros de hebreo que manejó el lexicógrafo, el *Thesauri Hebraicae Linguae*²⁰ del dominico hebraísta francés Sante Pagnino²¹, que fue publicado en Amberes en 1572. Es una gramática hebrea con un léxico hebreo-latín cuya presencia en el *Tesoro* evidencia la herencia judía legada al lexicógrafo por el biblismo. Con Pagnino, en efecto, aparece el entronque con la línea de los hebraístas judíos de la Edad Media, lo que sitúa a Covarrubias en una perspectiva distinta de la de los primeros humanistas y entre ellos, la de Nebrija. A principios del siglo XVI, para redactar un tratado sobre las letras hebreas, el gran humanista se había inspirado en San Jerónimo, es decir en un hebraísta cristiano²². En cambio, en el *Tesoro* de Covarrubias aparece el nexo de enlace con la tradición filológica de los judíos hispanos, la del gran rabino David Kimhi²³, que en el siglo XII produjo una de las primeras gramáticas hebreas, traducida al latín por Alfonso de Zamora²⁴, quien la insertó en la Políglota de Alcalá. El texto fue luego retocado

²⁰ Consultamos la versión que tuvo a su alcance Covarrubias, o sea, el texto revisado por Arias Montano titulado *El Thesauri Hebraicae Linguae, Antverpiae, 1572*.

²¹ Dominicó italiano, nacido en 1470, Sante Pagnino, acabó en 1528 una labor de treinta años, su traducción de los dos Testamentos, publicada en 1542, en Lyon, e insertada en la segunda Políglota, después de revisarla Arias Montano; la traducción iba acompañada de la gramática titulada *Hebraicae Institutionis grammatices hebraicae* (Lugduni, 1526) y del *Thesaurus Linguae Sanctae* (Lyon 1529, París 1548) primer diccionario hebreo latino, abreviado en *Thesauri Pagnini* (Amberes, 1599), con doble entrada, la del lexicón latín-hebreo y la del lexicón hebreo-latín. Advuértase que a partir de las ediciones de 1599, en la segunda Políglota o *Biblia Regia* el texto hebreo y su traducción latina se daban de forma interlineal (palabra por palabra, el texto latino debajo del hebreo) con la vocalización. De modo que la traducción de Pagnino marcó una etapa decisiva en la pedagogía del idioma hebreo, ofreciendo a los principiantes un instrumento idóneo que hoy sigue sirviendo de ejemplar de referencia para cuantos empiezan a estudiar el idioma hebreo. (La primera parte de este libro es una gramática hebrea que describe las letras consonantes y vocales, el «dagesh», las reglas de ortografía, el sistema verbal, la morfología de los sustantivos, de los adjetivos, de las conjunciones; la segunda parte es un léxico hebreo-latino.

²² Véase Ángel Sáenz Badillos «Antonio de Nebrija ante la lengua hebrea y la Biblia», *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, edición de Carmen Codoner y Juan Antonio González Iglesias, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 109-120.

²³ El libro del rabino del siglo XII, David Kimhi, conocido bajo el título hebreo *Mikhlol, lelkn o latino Thesaurus o Compendium* (consultamos la edición de Venecia de 1545, en la Biblioteca Nacional de Israel, Givat Ram) fue la obra maestra de la lexicografía judía medieval. Se inspiraron de ella los judíos y los cristianos que elaboraron diccionarios hebreos y traducciones de la Biblia hebrea. La primera parte de este libro es una gramática de los verbos titulada *Shaar diquduq hapealim*, 'Puerta de la Gramática de los Verbos' (pp. 2a- 69b) y la segunda, titulada *Sefer Hashorashim* 'Libro de las Raíces', explica las palabras difíciles de la Biblia a manera de concordancia.

²⁴ Alfonso de Zamora, nacido en 1492, gramático, filósofo y talmudista, abjuró del judaísmo y fue encargado de supervisar la elaboración de la Políglota de Alcalá; según el bibliógrafo Joseph Rodríguez de Castro, Alfonso de Zamora copió literalmente la obra de Quimhi en hebreo anotándola en latín y en español: «Moseh Quimhi, su Miclol o Colección, copiada en hebreo e ilustrada con notas marginales e interlineales españolas y latinas por Alfonso de Zamora», *Biblioteca Española Rabínica*, Madrid 1781, ed. Georg Olms Verlag Hildesheim, New York, 1977, tomo I, p. 399. La obra de Alfonso de Zamora fue insertada en el sexto volumen de la Políglota de Alcalá, titulado *Introductiones artis grammaticae hebraicae, et commentarum Biblia*; con un diccionario hebraico *Nominum ac verborum hebraeorum dictionarium copiosum* (Alcalá,

por Santo Pagnino y revisado por Arias Montano para el *Apparatus* de la segunda Políglota. De manera que la obra de Kimhi llegó a manos de Covarrubias por la versión latina hecha por los biblistas. A este *Thesauri Hebraicae* recurrió con frecuencia el lexicógrafo buscando en él étimos que no siempre encontró: por ejemplo no halló la raíz hebrea correspondiente a la voz castellana «boda», por lo que dijo: «no la he topado en el *Thesaurus*»²⁵.

Resumiendo: Tales medios de formación y fuentes de inspiración hacen constar una rica, aunque fragmentaria, documentación sobre la lengua hebrea y permiten entender como a Covarrubias le sonaban tantas veces las voces castellanas a hebreas. Así inmerso en el mundo de la Biblia hebrea, a la hora de redactar su *Tesoro* de la Lengua Castellana, al final de su vida, se dejó simplemente llevar por sus reminiscencias.

Los humanistas y el idioma hebreo

Pero antes de analizar las similitudes que Covarrubias estableció entre el idioma castellano y el hebreo, recordemos que dicha inclinación por equiparar ambas lenguas no fue propia de él sino de todos los hebraístas del humanismo español que, como lo hizo Fray Luis de León en su prólogo al *Cantar de los Cantares*, no vacilaron en «confesar ser muy parecida [la lengua castellana] a la hebrea en sus frasis y modos de hablar»²⁶. Esta búsqueda de semejanzas se relaciona, como ya es sabido, con las apolo-gías de las lenguas que procuraron exaltar las llamadas «vulgares» alzándolas al nivel de las tres lenguas llamadas «nobles» o sea el latín, el griego y el hebreo. Desde esta perspectiva, el idioma hebreo llegó a ocupar un sitio privilegiado por ser considerado, según las creencias patrísticas y medievales, como la «lengua santa», de origen divino, la lengua madre de la que procedían los demás idiomas y la lengua de la armonía universal, la que ofrecía mayor adecuación entre el significado y el significante, atestiguando una relación de naturaleza entre ellos y no de mera convención arbitraria. De ahí la fascinación que el idioma hebreo ejerció sobre los humanistas y sobre el mismo Covarrubias, quien en el *Tesoro*, en la entrada correspondiente a la voz «lengua», recordó la preeminencia de la lengua de la Biblia, diciendo:

Lo cierto y sin contradicción es que la primera lengua que se habló en el mundo fue

1526). Según el bibliógrafo Meyer Kayserling, Biblioteca Española-Judaica, New York, Publishing House, 1971, p. 118, la gramática hebrea de Alfonso de Zamora, fue publicada también en lengua vulgar en 1526, en Alcalá, Kayserling, *op. cit.*, p. 28. Pero Julián Martín Abad no confirma este dato al referir por esta fecha la edición de dicho libro en latín; véase *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Editorial Arco Libros, 1991, p. 329, n° 159: «Alfonso de Zamora, *Introducciones Artis Gramaticae nunc recenter edite*, in Academia Complutensi. In aedibus Michaelis de Eguia. 1526, 1 Mayo, (secunda editio); en la portada esta escrito: «Fons erat hebreus siccus nec clarus abunde» (El hebreo era una fuente sobre tierras áridas y manaba clara y abundante).

²⁵ Boda *Tes*, 224.

²⁶ Fray Luis de León, *Obras Completas Castellanas*, ed. de Félix García, Madrid, BAC, 1957, Primera parte, p. 74.

la lengua hebrea, infundida por Dios a nuestro primero padre Adan [...]. Por manera que si alcançáramos la pureza desta lengua y su verdadera etimología, no se inorara tanto como se inora de las cosas [...] y no es de maravillar que en lenguas muy estrañas se hallen algunas palabras que tiren a las hebreas, pues desgajándose della, como de su madre, llevassen algún rastro de su primer origen²⁷.

Veamos pues ahora cómo Covarrubias puso en práctica estas concepciones en sus etimologías.

La aplicación de los mecanismos lingüísticos del idioma hebreo al castellano

Escogimos dejar de lado los nombres propios de la Biblia así como los hebraísmos autenticados por Corominas y las voces castellanicas que Covarrubias identificó inmediatamente como voces hebreas por ofrecer similitudes sonoras y semánticas con ellas²⁸. Nos hemos centrado en las etimologías que requirieron, por parte del lexicógrafo, algún esfuerzo de adaptación lingüística, algún ajuste de las voces castellanicas a las hebreas, cuando las analogías entre ambas no parecían tan evidentes. En este nivel preciso del análisis se plasmó la intención mimética del lexicógrafo mediante la aplicación al idioma castellano de las leyes propias de la morfología y de la fonética del idioma hebreo.

Así, Covarrubias afirmó que la estructura consonántica trirradical, característica de la lengua de la Biblia, se hallaba en el idioma castellano en numerosos verbos como «cortar» del hebreo «carat»²⁹, «recamar» de «racam»³⁰, «casar» de «qasar»³¹, y de este paralelismo morfológico dedujo etimologías hebreas diciendo: «es hebreo [...] y assí tiene todas tres radicales»³². Insistimos: al destacar esta similitud entre el castellano y el hebreo³³, Covarrubias no sólo iba proponiendo etimologías sino que confería a la

²⁷ Lengua *Tes*, 759.

²⁸ Para no citar sino algunos ejemplos, véanse las voces castellanicas «cofre», «saco», «tesoro», «toro», «res», derivadas por el lexicógrafo de las voces hebreas *cafur*, *saq*, *tesurah*, *tor*, *rosh* y el verbo «bailar» que Covarrubias, según los usos etimológicos metatésicos de su tiempo, derivó de su equivalente hebreo semántico *iabal*. Sobre el recurso a la metatésis en materia de etimología, véase Francisco del Rosal: «Muchos vocablos castellanicos fueron formados del hebreo enteros como estaban pero trocadas las sílabas y leídas al revés como en las palabras Arrope, Blanco, Borrás, Tacano...», *op. cit.*, p. LXXXVIII.

²⁹ Corso, *Tes*, 363.

³⁰ Recamar, *Tes*, 897.

³¹ Casado, *Tes*, 314.

³² Corso, *Tes*, 363.

³³ Este paralelismo estructural entre los idiomas hebreos y castellanicos no se encuentra solamente bajo la pluma de Covarrubias: el etimologista Valverde alegó también este concepto morfológico hebreo de las raíces trirradicales en que está «la sustancia de la dicción», diciendo: «Para venir a la fuente o raíz del vocablo de sólo las consonantes se ha de hacer cuenta, y ninguna de ninguna vocal: quiero decir, que aunque en el vocablo que se ha hallado ser la fuente y origen deste que se dudaba, no venga a quedar ninguna vocal de las que tiene el vulgar que se inquiera, o otras muy diferentes, esto no hace a la sustancia, mayormente que en la hebrea a la cual en fin hemos de acudir, ninguna letra es vocal, porque las vocales son unos puntitos extraordinarios, y fuera de la sustancia de la dicción», Bartholomé Valverde, *Tratado de etimologías de voces castellanicas en estas lenguas latina, hebrea, griega, árabe*, Madrid, 1600 (consultamos el microfilm del manuscrito en folios, nº I-96 de la BN de Madrid, f. 2v).

lengua castellana una de las principales cualidades del idioma hebreo, o sea, su brevedad, que causaba la admiración de los filólogos de la época, por ser contenido el sentido en pocas letras.

En la misma perspectiva comparativa, Covarrubias se valió de la fonética hebrea para formar etimologías de tipo onomatopéyico. Así, basándose en el ruido producido por la pronunciación de la consonante gutural «Ayin», propia del hebreo, derivó las voces castellanas «gangoso»³⁴, «arraax»³⁵ así como la interyección «ay» y la voz «guaya»³⁶. Según el lexicógrafo, esas voces castellanas no serían más que transliteraciones al castellano del ruido producido por la gutural hebrea.

Otra manera de conferir al idioma castellano características fonéticas del idioma hebreo se dio en las etimologías «fisiomiméticas», o sea, las que consistieron en derivar las voces de la forma que tomaba la boca al pronunciarlas. Ahora bien, este proceso de mimetismo, no es otro sino el que pusieron en práctica los Masoretas, unos sabios judíos que, a partir del siglo V, idearon el sistema vocálico hebreo³⁷, designando las vocales por la gestualidad de la boca. Sirva de ejemplo la vocal «qubutz» que corresponde con la 'u' castellana y saca su nombre del verbo hebreo «qabetz» que significa 'apretar' porque su pronunciación se hace 'apretando' o juntando los labios. Covarrubias aplicó dicho mecanismo fonético hebreo al idioma castellano, derivando el verbo castellano «besar» de la vocal «qubutz»³⁸, por expresar este verbo «besar» la misma acción de «apretar los labios». No vamos a extendernos más en esta argumentación de indole rabínica del canónigo y remitimos a una versión más completa de este estudio que ha sido publicada en *Criticón*, 69, 1997, pp.5-20, mientras estas líneas estaban en preperación. De momento, basten estos ejemplos para evidenciar la preocupación esencial de Covarrubias, probar que existe en el idioma castellano como en el hebreo cierta adecuación entre la forma de las voces y su significado según el concepto de la pureza de la primera lengua de la humanidad, que el mismo Covarrubias expreso así:

Con esta [lengua hebrea] puso nombre Adán a todos los animales de la tierra y a las aves del cielo, y el nombre que a cada uno puso era el propio suyo, según su calidad y naturaleza³⁹.

Para que quede más completo el estudio sería preciso evocar también las glosas bíblicas de las voces castellanas⁴⁰, en las que el lexicógrafo expresó la misma motivación asimiladora y su aspiración a hacer pasar el idioma castellano por muy semejante

³⁴ Gangoso: «y tomaron este nombre de la pronunciación de una letra hebrea dicha ayin, profertur enim in profundo guturis cum adminiculo flatus narium...» (*Tes*, 628).

³⁵ Arraax (voz que designa los huesos de las aceitunas), *Tes*, 628.

³⁶ Guaya: «empezado a formar con la letra gutural g de que usan mucho los hebreos y assi cuando ellos lloran decimos que hacen la guaya» (*Tes*, 663).

³⁷ *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, París, Cerf, 1993, p. 714.

³⁸ Besar, *Tes*, 209b.

³⁹ Véase Lengua, *Tes* 758b-759a y b.

⁴⁰ Glosas que el lexicógrafo mencionó cada vez que correspondían con palabras bíblicas difíciles o controvertidas en aquella época de intensa labor filológica sobre los textos sagrados. Véase Bada *Tes*, 180-181).

al hebreo. Dichas glosas merecerían ser analizadas en el marco más general de un estudio sobre el tema de la presencia de la exégesis hebrea de la Biblia en el *Tesoro*.

Detendremos pues aquí el análisis de los procesos analógicos con los cuales «Covarrubias arrimaba el hebreo a su castellano» y concluiremos advirtiendo que lo más relevante de la lexicografía hebrea de Covarrubias es sin duda su estrecha relación con el biblismo español que se preocupó ante todo por el retorno a la lengua original como a una fuente pura cuyas aguas se habían ido enturbiando a lo largo de los siglos pero que todavía ofrecían huellas de su transparencia primera. Covarrubias en su *Tesoro* no hizo sino popularizar y generalizar los conceptos del biblismo, marcando una última etapa en la trayectoria de los hebraístas españoles del Siglo de Oro. En efecto, podemos suponer que, después de su formidable desarrollo con la publicación de la *Polígota de Alcalá*, de su auge con la de la *Biblia Regia de Amberes* y de su caída brutal con la prohibición de esta obra, el hebraísmo español vivió sus últimas horas bajo la pluma de Covarrubias. Es cierto que, al pasar del campo de la exégesis hebrea de la Biblia (que solo existió al principio en la mente de una pequeña élite intelectual) al de la lexicografía, el hebraísmo español adquirió un protagonismo mayor gozando de gran difusión a lo largo de los siglos. Pero, al mismo tiempo conoció una de sus más graves distorsiones debida al anhelo de generalización constitutivo del proceso de lexicalización, y al constante afán de Covarrubias, que fue, para probar sus excelencias, unir el idioma castellano y la lengua santa.

UN COMENTARIO ALEGÓRICO AL DISCURSO DE LAS NAVEGACIONES DE LAS SOLEDADES

José Manuel Rico García
Universidad de Sevilla

Desde su difusión, las *Soledades* han sido objeto de los más diversos análisis e interpretaciones. La historia crítica del poema es testigo de episodios más o menos curiosos: el doctor Manuel Serrano de Paz, por ejemplo, fatigó su vida en la búsqueda de extravagantes interpretaciones alegóricas¹, que veían en los versos de Góngora los signos de enigmáticas profecías.

Hoy quiero darles a conocer un comentario alegórico del discurso de las navegaciones que pronuncia el político serrano en la *Soledad* primera (vv. 366-502). Se halla en una retórica para predicadores que permanece desconocida en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla², obra del dominico Antonio Ruiz de Cabrera.

1. Descripción del manuscrito

Ms. 58.6.8. (Antigua signatura 83.8.8.)

Lengua española cultivada | con los preceptos que Grecia tomo de los libros de los

¹ En 1625 comenzó la redacción de su monumental obra *Comentarios a las «Soledades» del grande poeta D. Luis de Góngora*, cuya elaboración duró veinticinco años. El manuscrito se encuentra en la Biblioteca de la R.A.E. Vid. Dámaso Alonso, «El doctor Manuel Serrano de Paz, desconocido comentador de las *Soledades*», en *Estudios y ensayos gongorinos*, en *Obras completas*, vol. V, Madrid, Gredos, 1978, pp. 704-715.

² Agradezco a la profesora Victoria Pineda, de la Universidad de Extremadura, que me indicara la presencia de este manuscrito en la Biblioteca sevillana.

Prophetas | y Aristoteles juntò en los tres de su Rethorica | Restituídos de la ciega noche, en quien la Gentilidad los hizo sermon | en las causas civiles a la luz prophetica | y della a la manifestacion del Evangelio | con no leves indicios | De que la ha de hazer en los latissimos Reinos, a quien aun no les ha | amanecido su luz. | Compuesta por Fray Antonio Ruiz de Cabrera de la orden | de Predicadores, hijo originario del Convento de Regina Angelorum | de Sevilla, y tres vezes Prior del mismo convento.

Se trata de un volumen de 335 folios numerados (de 250 x 360 mm.), más tres hojas en blanco por delante y dos por detrás, que contienen el índice de la obra. La foliación es antigua. Está encuadernado en pergamino de la época (sobre la encuadernación conserva la antigua signatura 83.8.8.). Letra del siglo XVII; todo el volumen es de la misma mano. Los cuadernillos están numerados y divididos por libros. Sobre su procedencia hay una nota al margen del primer folio numerado que dice: «De la Librería del Colegio Regina Angelorum en Sevilla» (en este convento fue prior el autor del tratado, como reza en el título). La obra se divide en tres libros y está inacabada: el primer libro consta de 41 capítulos que abarcan desde el fol. 1 al 144 (una nota aclara: «falta la conclusión del libro I»); el segundo comprende los fols. 145-239r. (la vuelta está en blanco); el tercero, titulado «De Afectos», ocupa los fols. 240-334. El índice nos informa sobre la falta del final de la segunda parte y del comienzo de la tercera. Una escueta observación al final del índice («Lo demás falta») nos indica también que se trata de una obra inconclusa.

2. El autor

Muy poco han podido avanzar nuestras averiguaciones sobre la identidad y la personalidad de Fray Antonio Ruiz de Cabrera. Los archivos y documentos de los dominicos del convento de Regina Angelorum pasaron después de la desamortización a la sede de la orden en Almagro, donde fueron destruidos durante la guerra civil. Éste es el obstáculo principal que impide una reconstrucción biográfica del autor y de su carrera en la orden.

Los repertorios bibliográficos convencionales de autores dominicos no incluyen en sus páginas ninguna obra del prior del convento de Regina. Ni *Scriptores Ordinis*³ de Jacobus Quetif, ni el completísimo repertorio de Simón Díaz⁴, ni el *Ensayo* de Martínez Vigil⁵, ni la bibliografía dominica de la provincia Bética de Sagredo⁶ recogen ninguna obra publicada ni manuscrita de Ruiz de Cabrera. Tampoco las galerías de varones ilustres de la orden como la de Quirós y Paulino⁷ dan ninguna noticia sobre la identidad del predicador.

³ Jacobus Quetif, *Scriptores Ordinis Praedicatorum...*, París, 1719-1721.

⁴ José Simón Díaz, *Dominicos de los siglos XVI y XVII: Escritos localizados*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria Española, 1977.

⁵ Ramón Martínez Vigil, *Ensayo de una Biblioteca de dominicos Españoles*, 1884.

⁶ J. Sagredo, *Bibliografía dominica de la Provincia Bética*, 1515-1921, Almagro, 1922.

⁷ Fr. Paulino y Quirós O.P., *Reseña histórica de algunos varones ilustres de la provincia de Andalucía de la orden de Predicadores*, Almagro, Tipografía del Rosario, 1915.

Sólo el catálogo inédito realizado por el padre Fernando Aporta de la orden de Predicadores, *Escritos dominicos en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*⁸, incluye una obra de Antonio Ruiz de Cabrera. Se trata de un sermón publicado en Granada, por Antonio René, en 1636; lleva por título: *Desagravios del Divino Sacramento del Altar y de María Santísima Señora Nuestra. Predicado en el novenario que el Convento de Regina Angelorum de Sevilla hizo en las fiestas de la Purísima Concepción de la Reina de los Angeles este año de 1635*⁹.

Gracias a la salutación que encabeza la obra sabemos que en 1635, fecha en la que se compone el sermón, el autor era muy joven. El procedimiento para expresar la *humilitas* conveniente al exordio consiste en apelar a su juventud: «Y assi aunque para hazer yo el oficio deste entre Predicadores de mi tamaño, pudiera presumir de hombre junto a tan grandes Predicadores, entre tan doctos Maestros como predicán este Novenario, es fuerça que confiesse que soy muchacho, y q[ue] le diga a Dios con Hieremias: *Ecce nescio loqui, quia puer ego sum*. Que confessando con èl la insuficiencia, me ayudará como a ella gracia; si intercede Maria...» (p. 1). Era entonces Ruiz de Cabrera un joven lector en el convento de Regina Angelorum. Esta circunstancia nos puede ayudar a fechar aproximadamente el manuscrito que nos ocupa, dado que en su contenido no se hallan datos que nos permitan inferir con más exactitud la fecha de composición de la obra. En el momento de su redacción, el autor había sido tres veces prior del Colegio de Regina. Este hecho significa que Ruiz de Cabrera había llegado a la madurez hacía ya años. El precoz lector del Colegio, que en su juventud había tenido el honor de participar junto a Maestros ilustres en el novenario a la Reina de los Ángeles, había confirmado su talento y su valía con el nombramiento de prior, y había sido sancionado en el cargo tres veces en uno de los colegios más importantes de la orden en la Provincia Bética. Teniendo en cuenta que el título de Prior, cuya duración era de cuatro años, fue revalidado en tres ocasiones, y al priorato se accede con el grado de profesor, se ha de pensar que en el momento de redacción de su retórica habrían transcurrido al menos veinte años desde que pronunciara el sermón de desagravio en 1635. El mismo contenido y configuración de la retórica que nos ocupa revela una obra de madurez, resultado de una lenta elaboración: están bien calculadas su estructura y argumentación, y contiene un gran acopio de autoridades. Obra, en suma, de un profesor

⁸ Esta obra permanece lamentablemente inédita. Se trata de un trabajo bibliográfico de un valor inapreciable, y realizado con gran precisión y rigor. Este repertorio fue elaborado en 1980 (octubre), y se trata de un avance inicial, como se anuncia en la portada. La obra de Antonio Ruiz de Cabrera ocupa el asiento 1241 en un volumen en el que aparecen los autores cuyos nombres están comprendidos entre las letras N y Z del alfabeto.

⁹ Este sermón consta de dos páginas de dedicatoria y ocho de tema. En la parte inferior de la portada hay un pequeño grabado de la Purísima. La obra está encuadernada con otras en un volumen de sermones varios (signatura B.U.S. 111/54), donde ocupa el décimosexto lugar. La obrita está dedicada «a la Excelentísima señora Doña Catalina de Sandoval y Enríquez, Marquessa de Fuentes», de quien Antonio Ruiz era capellán. La causa del sermón es el agravio que los herejes hicieron a las imágenes de Cristo y de la Virgen en Tillimón, hecho que compara con la profanación del arca de Dios relatada por Isafas. Con una encendida elocuencia llama a la guerra santa contra los «descomulgados ejércitos» de hugonotes, calvinistas y luteranos.

que ha ido reuniendo durante años materiales útiles para sus clases, y que decide finalmente darle la estructura de manual o tratado de concionatoria, para servir a sus alumnos, los futuros predicadores de la orden.

Lengua española cultivada es una retórica concebida esencialmente para la misión evangelizadora de los dominicos en América. Sus dimensiones y su título delatan una obra en apariencia voluminosa e indigesta; sin embargo, son muchos los atractivos que encierran sus páginas. Entre ellos está el sugerente comentario alegórico del discurso de las navegaciones incluido en las *Soledades*. En los límites señalados para esta comunicación, proponemos examinar en qué consiste este comentario y qué función cumple en esta retórica, y averiguar qué razones asisten a Ruiz de Cabrera para hacer un uso instrumental de los versos de Góngora.

Conviene en primer lugar, para dar respuesta a estas cuestiones, conocer cuál es la lógica interna de la estructura de la obra. Esta retórica tiene como objetivo fundamental concitar a los futuros predicadores, estimularlos y convencerlos de la necesidad de la retórica —este sintagma es el título del primer capítulo de la obra— y persuadirlos de la misión evangélica atribuida providencialmente a la lengua española. El designio de la Providencia lo encuentra Ruiz de Cabrera en la profecía de Malaquías¹⁰, como propone en el título del capítulo IV del libro primero: «En quien se singulariza la extension con que los españoles han dilatado los términos de la Iglesia en conformidad de la profecía de Malaquías». A juicio de Ruiz de Cabrera, también la profecía de Malaquías da sentido a la misión de los predicadores, y justifica la necesidad de la retórica:

Se queixa Dios por Malachias... No estrecheis mi grandeza a los terminos cortos de Vuestro Reyno: ni me arrinconeis entre las paredes estrechas de vuestro Templo... Porque por todos ellos subrayaré el de la carne y sangre de mi hijo en el Sacramento de la Eucharistia: y con el serà mi nombre grande en los ultimos terminos de la tierra. Porque en todas ellas han de resonar las voces de mis Predicadores, discípulos de mis Prophetas, a quien infundí mi eloquencia. (fol.7r.)

Asumir la misión profética de los españoles dictada por Malaquías obligaba a Ruiz de Cabrera a defender la antigüedad de la monarquía española y a mantener que la lengua de los predicadores españoles era la que sucedió, por su propia naturaleza y origen, a la de los apóstoles:

¹⁰ El libro de Malaquías se divide en seis partes. Cada uno contiene un diálogo: de un lado están Yahvéh o el profeta, que propone una cuestión, o el pueblo que opone una censura, y de otro lado se hallan el pueblo o sus representantes, que intentan justificarse. Las dos primeras partes son las que interesan para la argumentación de Ruiz de Cabrera: A. El gran amor de Yahvéh a Israel; B. Frente a ese amor, el descuido e indiferencia de los sacerdotes respecto del sacrificio, por lo cual serán reprobados. Una oblación pura será ofrecida en todo el mundo para sustituir el sacrificio: «Pues desde el Sol levante hasta el poniente, grande es mi Nombre entre las naciones, y en todo lugar se ofrece a mi Nombre un sacrificio de incienso y una oblación pura» (éste es el texto sobre el que fundamenta Ruiz de Cabrera la extensión del Reino de Dios llevada a cabo por los españoles). Para el origen y teología de la profecía de Malaquías cfr. H. Haag/ A. van de Born/ S. de Aulsebrook, *Diccionario de la Biblia*, ed. castellana preparada por R. P. Serafín de Aulsebrook, Barcelona, Herder, 1987, pp. 1147-1148.

[Dios] quiso, que sin los artificios políticos, de que se valieron las otras monarchias para dilatar su imperio, y extender su lengua; se extendiese la española tanto mas dilatadamente, que con ella ha amplificado la Iglesia a mas largos terminos que los que avia tenido en otra alguna monarchia. Dandole la divina Providencia a España para este fin los mismos instrumentos que dio a los Apostoles, quando los invió a Predicar el Evangelio. (fol. 13v.)

Los argumentos los halla en Flavio Josefo (*Antigüedades judaicas*, 1, 6) y en San Jerónimo (pasajes de *Ezequiel* XXVII, 1; XXXII, 2; XXXVIII, 1)¹¹. Las hipótesis fabulosas sobre la antigüedad de España estuvieron muy arraigadas entre nuestros historiadores hasta la historiografía crítica de los autores de la ilustración como Masdeu¹². Según Josefo, de Tubal, séptimo de Japhet y nieto de Noé, arranca la primera población de España. De Tubal nacieron los «Theobales», llamados después íberos¹³. San Jerónimo tomó esta idea del historiador hebreo y expuso la misma tesis en el capítulo XXVII del comentario a Ezequiel, doctrina que conoce con exhaustividad Ruiz de Cabrera¹⁴.

En lo que concierne a la primitiva lengua de España, una vez aceptado que Tubal fue el primer poblador de la península, Ruiz de Cabrera no tiene ningún reparo en considerar que la elocuencia española es anterior a la griega y a la latina, ya que procede directamente de la hebrea. También se esfuerza en exponer cómo se mantuvo incólume frente a los avatares de la historia¹⁵.

A nadie podía asombrar que Ruiz de Cabrera tratara de demostrar que el castellano era más antiguo que el latín. Esta tesis la sustentaron gramáticos y retóricos tan célebres como Jiménez Patón y escritores nacionalistas como Quevedo, apoyándose en las estrafalarias y absurdas teorías de Gregorio López Madera¹⁶, autor que había ganado

¹¹ El capítulo VII del libro I de *Lengua española cultivada* lleva por título: «En quien las historias que hablan de las Antigüedades de España se le da mayor extensión à la exposicion que S. Jeronimo dio al lugar de Ezequiel: Supuesta la verdad que de autoridad de Josepho nos enseña S. Jeronimo cerca del primer poblador de España Tubal...».

¹² Cfr. *Historia crítica de España y de la cultura española*, II, Madrid, 1784, pp. 1-61.

¹³ La exégesis cristiana propuso que los íberos fueran los pobladores del occidente de España; pero, como explica Julio Caro Baroja, los comentarios del *Génesis* de grandes autores católicos de fines del XVI y comienzos del XVII, como el de Benito Pereira, mantienen serias dudas sobre este punto. Vid. Julio Caro Baroja, «El falso Beroso», en *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, p. 58.

¹⁴ Además de estas autoridades fundamentales, Ruiz de Cabrera ha leído a Estrabón, Claudiano, Dionisio de Halicarnaso, Valerio Máximo, Plinio, Pomponio Mela, e incluso aprovecha profusamente los versos de Virgilio a través del comentario de Servio, así como textos de Lucano y Séneca.

¹⁵ Bastan para probarlo los títulos de algunos capítulos del libro primero: Cap. 5. «De la lengua hebrea, de su origen y conservación entre la variedad de adversidades que sufrió hasta que en las provincias de quien fue materna se desapareció como sombra; a quien sucedió la Española para llevar la hacha del Evangelio a todo el Orbe»; Cap. 6. «De los primeros pobladores de España. De la lengua que truxeron a ella y del tiempo que se conservó sin sospecha de mudanza, ni de alteración»; Cap. 9. «Que ninguno de los Reyes y Monarquías pusieron cuidado en introducir sus lenguas antes de la griega y la romana; y que ni estas pudieron mudar la lengua Española»; Cap. 16. «En quien se responde a las razones con que algunos han procurado probar que la lengua española es concepcion de la latina».

¹⁶ Cfr. Luis Gil, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 39-66.

en Sevilla muchas simpatías¹⁷. Sin entrar en profundidad en la encendida polémica surgida en el primer cuarto del seiscientos, Ruiz de Cabrera defiende la antigüedad y precedencia del español sobre el latín para legitimar que los españoles son los sucesores naturales de la lengua de los apóstoles.

Con estos presupuestos, el cumplimiento de la extensión del reino de Dios presagiado en la profecía de Malaquías se realiza a juicio de Ruiz de Cabrera con la crónica de los descubrimientos de los españoles. En los versos del discurso sobre la epopeya de las navegaciones que entona el político serrano de las *Soledades*, el prior de Regina leía los crípticos signos del anuncio del profeta:

El Propheta dize: que por todo lo que rodea el Sol avia de sonar la grandeza del boato del nombre Santissimo de Dios, en todo lo que el sol da bueltas desde el Aries a los Peces. Porque el Sol en el cielo comienza su curso en el Zodiaco de aquel signo; y lo remata en este [fol. 10v.] Y baxando este gran poeta los circulos que imaginamos en las esferas celestiales a el globo que forma la tierra y el Mar, que es la esfera terrestre, comienza el descubrimiento que Don Christoval Colón, y los tres hermanos Pinzones del otro Hemispherio, hasta entonces no conocido, con los versos del margen, que desatados de sus numeros dizen assi: Colon... (fol. 10 v.)

A partir de aquí comienza la paráfrasis de los versos del margen: *Abetos suyos tres aquel tridente | violaron a Neptuno, | conculcado hasta allí de otro ninguno, | besando las que al sol el Occidente | le corre en lecho azul de aguas marinas, | turquesadas cortinas.* (vv. 413-418)

Vuelve después sobre estos versos en el folio 304 r. para justificar elocuentemente que Dios arrebató el imperio de los mares a Neptuno para dejar su gobierno a los españoles: «que lo avia de rendir todo a sus pies, que essa es el alma de la estancia al margen en quien D. Luis de Gongora antepone las tres caravelas con que D. Christoval Colon hizo el descubrimiento de las Indias Occidentales a el carro de los Delphines o Focas...» (fol. 304r.).

Más adelante subraya de forma incontrovertible que los versos de Góngora son la expresión y la confirmación de la tarea evangelizadora de la conquista y de la extensión del castellano anunciada por Malaquías:

Con los presupuestos de la historia referida que D. Luis de Góngora atò a los numeros de su poesia, se descubrirá el alma del lugar de Malachias en quien Dios repudiò los sacrificios de la antigua ley, y subrogò por ellos el sacrificio del Altar [...] la metáfora de la extensión deste nuevo sacrificio de la Iglesia a las medidas que haze el Sol visitando todos los signos del Zodiaco, y alumbrando todos los lugares de la esfera de la tierra: en quien avia de sonar la Voz del Evangelio en las bocas, y voces de los Españoles, que a él mirò D. Luis; y deste sacrificio expuso el lugar del Propheta el sagrado concilio tridentino (22, cap. 1). (fol. 12v.)

El comentario lo sugieren los versos 466-480 de la *Soledad primera: Zodiaco después*

¹⁷ Vid. la introducción de Alejandro Gómez Camacho a la obra Juan de Robles, *El culto sevillano*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, pp. 31-26.

fue cristalino |... | *con nombre de Victoria*. Con bastante precisión recrea la navegación de Vasco Núñez de Balboa y de Magallanes: «Y cierra D. Luis el descubrimiento de los españoles en las Indias Occidentales, con el que Fernando de Magallanes hizo del estrecho...»

Ruiz de Cabrera no restringe el aprovechamiento de la poesía de Góngora a su interpretación profética. Así recurre en el capítulo 15 del libro II dedicado a los adjuntos a un ejemplo tomado de los versos 388-389 de la *Soledad segunda: Días ha muchos, oh mancebo –dijo | el pescador anciano–*, para exponer algunas características del adjetivo, y añadir de paso algunas consideraciones sobre la eficacia persuasiva del español.

También recurre a la autoridad y erudición de Góngora, a través de los versos *Del Júpiter soy hijo, de las ondas* de la octava 51 del *Polifemo*, para afirmar con Estacio y Lactancio Firmiano que «Segundo Júpiter» fue llamado Neptuno; observación que tiene como objetivo final aseverar que nadie como Colón se ajusta al nombre de «Júpiter de las ondas».

La imprecación a la codicia que teje la estructura del discurso de las navegaciones no interesa destacarla a Ruiz de Cabrera. La omisión de este componente crucial del poema gongorino favorece la exaltación de los descubrimientos que realiza Ruiz de Cabrera para apoyar el fin demostrativo y la estrategia persuasiva que alientan su comentario: proclamar la labor evangelizadora de los españoles en América. Por esta razón parafrasea y comenta entusiásticamente los versos: *Segundos leños dio a segundo polo en nuevo mar, que le rindió no sólo | las blancas hijas de sus conchas bellas | mas los que lograr bien no supo Midas | metales homicidas*. (*Soledad I*, vv. 430-434). Escribe Ruiz de Cabrera:

Primero beneficiaron esta tierra sus Apostoles, como labradores: y despues en el fin de los siglos los que le sucedieron en el officio Apostolico, araron los Mares; para juntarle a la Iglesia otro nuevo mundo, mayor que el que ocupa en este. Y en esta obra fue Vasco Nuñez de Balboa el Heröe grande que abrió camino à su dilatacion, a pesar de las fragosidades del Isthmo: escalando su altissima cumbre a costa de sudor y sangre. Este de la otra vanda dél hallò el vastissimo Mar del Sur: que le tributò sus perlas; y abrió puerta a grandissimos thesoros de Oro, y plata que han enriquecido tantos templos en aquellos Reynos; y de quien tanto han participado todos los de Europa. Como lo celebrò nuestro Gran Pöeta en los versos del margen. (fol. 98r.)

Las perniciosas consecuencias morales que denuncian los versos gongorinos se representan a los ojos del predicador como providenciales trofeos para la advocación de los templos. La amonestación de Góngora a los ambiciosos fines de los descubrimientos la despacha Ruiz de Cabrera con una prolija disertación sobre la figura del rey Midas.

Conviene concluir tratando de explicar cuáles fueron las razones por las que Ruiz de Cabrera se sintió atraído por estos versos de las *Soledades* para incluirlos en la argumentación de su tratado de concionatoria. Góngora es el «príncipe de los poetas españoles», en palabras de Ruiz de Cabrera, y el único poeta en lengua vulgar que cita el predicador. Al margen del prestigio y autoridad que poseían sus versos, el relato de la epopeya de las navegaciones narrado por el político serrano es de una asombrosa

exactitud cronológica y topográfica¹⁸, circunstancia que permite a Ruiz de Cabrera recrear con precisión a través de la paráfrasis de los versos la crónica de los descubrimientos. En la *Historia del Nuevo Mundo* del jesuita naturalista Bernabé Cobo, Ruiz de Cabrera podría haber encontrado la completa noticia de las bellezas halladas en América; en la *Crónica del Perú* de Pedro Cieza de León y en la crónica de Bernal Díaz del Castillo, habría encontrado la completa relación de las conquistas más importantes; en la *Suma de Geografía* de Martín Fernández de Enciso, pudo contemplar los relieves y dimensiones del continente recién hallado; en las obras de Gonzalo Fernández de Oviedo, de Antonio de Herrera y Tordesillas y de tantos otros, leería la historia general y reciente de los descubrimientos. Pero en los márgenes del manuscrito que contiene la *España cultivada* sólo se encuentran los versos de las *Soledades* como fuente exclusiva y fundamento del proceso argumentativo llevado a cabo por Ruiz de Cabrera. El maestro de retórica sabía bien que sobre la crónica o el cartulario de un naturalista o de un geógrafo no se podían aplicar los comentarios alegórico y profético por muy providencialistas que fueran algunos de los juicios sobre las hazañas del descubrimiento. La interpretación alegórica excluía de su ámbito de aplicación a la historia; era una práctica privativa de la poesía. La técnica alusiva empleada por Góngora en el discurso de las navegaciones hacía del pasaje un texto críptico que se acomodaba bien a la especulación alegórica. Además, el comentario de Ruiz de Cabrera estaba respaldado también por el antecedente de Pellicer, quien en sus *Lecciones solemnes* ya había hecho de Góngora un experimentado intérprete profético: «esta navegación de Colón se halla profetizada en las sagradas letras por Isaías, cap. 60, casi a la letra»¹⁹, escribía Pellicer. Al fin y al cabo no resultaba tan extraño que Pellicer atribuyera a los designios de la providencia la gesta colombina, pues su protagonista, el marinero genovés, había escrito: «Ya dise que para la ejecución de la inpresa de las Indias no me aprovechó rasón, ni matemática ni mapamundos: llenamente, se cumplió lo que dijo Isaías»²⁰.

Ironías de la historia literaria: Góngora, inclemente juez de la codicia que animó los descubrimientos, que excluyó de su discurso la propaganda nacionalista y el fin evangelizador de la colonización de América, había compuesto, en opinión de algunos de sus comentaristas, el himno a la misión evangélica de la monarquía española.

¹⁸ Esta circunstancia ha sido puesta de manifiesto ejemplarmente por Robert Jammes en su artículo, «Historia y creación poética. Góngora y el descubrimiento de América», en *Hommage à Claude Dumas. Histoire et création*, Textes réunis par Jacqueline Covo, Université Charles de Gaulle, Lille III, Presses Universitaires de Lille, pp. 53-63.

¹⁹ *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora...*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630, p. 456.

²⁰ Cristóbal Colón, *Carta a los Reyes* (fechada en 1501), en *Textos y documentos completos*, ed. Consuelo Varela, Alianza (col. Alianza Universidad, n.º 320), 1992 (2ª ed., ampliada con *Nuevas cartas*, ed. Juan Gil), p. 448.

MINIMALIA: UN PERSONAJE ESCONDIDO EN RINCONETE Y CORTADILLO

María A. Roca Mussons
Università di Firenze

En los siglos pasados, los viajeros que recorrían los caminos de España¹, veían surgir como espejismos en el paisaje solitario, unas construcciones. Su función era la de ofrecerles un aleatorio refugio contra la intemperie y un paliativo para el cansancio, el hambre y el sueño. Me estoy refiriendo, por supuesto, a las ventas.

Espacios de encuentro, de socialización obligada, representan los lugares de paso donde confluyen itinerarios que pueden continuar sus metas y modalidades preestablecidas, permitir desenlaces a situaciones conflictivas o producir alianzas que impulsen nuevos proyectos respecto al incierto porvenir.

Gran parte de las obras literarias del Siglo de Oro se proponen siguiendo el cronotopo del «camino»². No es de extrañar por lo tanto que muchas ventas aparezcan como

¹ Para una panorámica histórico-económica y social no sólo en España sino en toda Europa, *cfr.*, A. Maczák, *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Bari, Laterza, 1994. Cito también algunas obras-testimonio sobre viajes realizados en la Península Ibérica: L. Magalotti, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, ed., y notas por Á. Sánchez Rivero y Á. Mariutti de Sánchez Rivero, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra S.A., s.d.; F. Janis da Tolmezzo, *Viaggio in Spagna compendiato da Marino Sanudo*, en *Archivio Veneto*, 1881; A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX, II*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942-XX, pp. 5-202. Para una cuidada y extensa bibliografía, *cfr.*, R. Foulché-Dellbosc, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, Reimpresión facsimilar de la primera edición. Introducción de R. Alba, Madrid, Julio Ollero, 1991.

² J. Richard, *Les récits de voyages et de pèlerinages*, Tournhout, Belgium, Brepols, 1981; A. Percy G., *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, Lexington, University of Kentucky, 1983; Introducción a *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed., de J. Huerta Calvo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 7-94; D. Capoderca, *I viaggi nella narrativa*, Modena, Mucchi, 1994; M. G. Profeti, *I viaggi della narrazione, la narrazione del viaggio*, en *Raccontare nella Spagna dei secoli d'Oro*, a cura di M.G. Profeti, Firenze, Alinea, 1996, pp. 7-35.

escenarios de composiciones pertenecientes a diversos géneros literarios, sobre todo cuando la historia se mueve privilegiando los niveles bajos (entremeses, novela picaresca) y en la novela de viaje por excelencia que es el *Quijote*. El tema de las ventas en la obra de Cervantes y, en manera especial en esta última, cuenta con notables exegetas³ cuyos análisis e interpretaciones me han estimulado a proseguir en la idea, un tanto peregrina, de intentar decir algo nuevo sobre el tema, tomando como punto de partida la focalización de una venta cervantina: la del Molinillo⁴, escenario de la primera parte de *Rinconete y Cortadillo*⁵.

La secuencia que me propongo analizar⁶ se abre con el comienzo de la novela y termina en los sucesos que acaecen después de la marcha de los protagonistas hacia Sevilla. Se articula en cuatro momentos: una presentación y tres escenas⁷.

El narrador omnisciente del relato inicia su tarea con la señalización somera pero concisa del escenario donde va a desarrollarse la acción: es una venta, especifica su nombre, el lugar geográfico en el que se encuentra («campos de Alcudía»)⁸, la ruta de la que hace parte («como vamos de Castilla a la Andalucía»)⁹, la circunstancia temporal en la que el relato va a desarrollarse a través de indicaciones climáticas («un día de los calurosos del verano»)¹⁰ y el evento que dará inicio a la acción: el encuentro casual de dos muchachos, de los que más tarde sabremos que sus problemas con la justicia les han echado al camino de Sevilla desde Toledo y Madrid. En el texto no se explicita si la acción se desenvuelve en el interior o fuera de la venta (no existe ningún elemento descriptivo de ésta). Será la referencia a un movimiento de los dos protagonistas, la que dará al lector la pista sobre el espacio cerrado donde se desarrolla lo que hemos denominado 'presentación'. La instancia enunciativa cuenta que éstos :

³ Por cuanto concierne los temas de caminos, ventas y viajeros, *cf.* P.J. Villuga, *Repertorio de todos los caminos de España*, Medina del Campo, Pedro de Castro, 1546.; A. Maczak, *Viaggi e viaggiatori, op. cit.*, pp. 67-69; G. Menéndez Pidal, *Los caminos en la historia de España*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1951; E.A. de la Torre, *Viajes y transportes en tiempos de los Reyes Católicos*, en *Hispania*, 57, 1954, pp. 365-411; J.K. Bridges, *Historia de las comunicaciones. Transportes terrestres*, Pamplona, Salvat, 1965; M. García de la Torre, *Las ventas en la España del Antiguo Régimen*, *Hispania*, 49, 1979, pp. 397-453; M. Montáñez Matilla, *El correo en la España de los Austrias*, Madrid, CSIC, 1953; J.M. Díez Borque, *La vida española en el Siglo de Oro, según los extranjeros*, Barcelona, Serval, 1990, pp. 261-270. Sobre el tema de las ventas y caminos en la escritura de Cervantes, *cf.* J. Miquelarena, *Mesones y comidas en la época de Cervantes*, Buenos Aires, Publicación Estudios Hispánicos, 1947; E. González López, *La evolución del arte cervantino y las ventas de 'Quijote'*, *Revista Hispánica Moderna*, año 34, enero-abril de 1968, n. 1-2, pp. 302-312; *id.*, «Realidad histórica y ficción literaria: el mundo de los caminos en Cervantes y su época», *Anales Cervantinos*, 20, 1982, pp. 114-123; A. Sánchez Rivero, *Las ventas del 'Quijote'*, *Revista de Occidente*, 17, 1927, pp. 1-22.

⁴ Sobre la venta del Molinillo y su relación con el itinerario biográfico de Miguel de Cervantes, *cf.*, la siempre válida y exhaustiva obra de L. Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, IV, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1952, pp. 95-99.

⁵ La edición consultada es: M. de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares*, Ed., introducción y notas de J. B. Avallé-Arce, I, Madrid, Castalia, 1982, (Clásicos Castalia, 120).

⁶ La secuencia ha sido analizada desde otra perspectiva por L.F. de Orduna, «*Rinconete y Cortadillo*» y las estrategias narrativas en Cervantes», en *Cervantes*, II, Kassel, Ed. Reichenberger, 1994, pp. 483-490.

⁷ Esta división es la presentada por G. Díaz Plaja, «La técnica narrativa de Cervantes», *Revista de Filología Española*, 32, 1948, pp. 252-253.

⁸ M. de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo, op. cit.*, p. 219.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

saliéronse los dos a sestear en un portal o cobertizo que delante de la venta se hace¹¹.

Es la descripción más larga y detallada del caserón y sólo visualiza una parte externa de ella. Éste va a ser el marco de toda la acción que se desarrollará en las tres escenas sucesivas. En este espacio se insertarán otros personajes que aparecerán ante los ojos del lector jugando el rol que les corresponde en el entramado de la narración. Conviene aquí señalar cómo uno de ellos será propuesto a través de una estrategia narrativa peculiar: se trata de un personaje que el narrador no hace visible hasta la última escena. A través del discurso indirecto que concluye la secuencia, viene contada (y por tanto revelada) su presencia oculta desde que la acción ha iniciado a desplegarse, o sea a partir del momento en el que el cobertizo se convierte en el escenario de los sucesos relatados. La instancia organizadora del discurso ha construido esta figura velándola durante todo el tiempo necesario para las finalidades de su sistema enunciador: ha jugado con ella como as ocultado que le permite sorprender y cerrar la partida. Como afirma José Manuel Martín Morán, al analizar lo que podríamos llamar 'el poder' del narrador en una escena de la venta de Palomeque del *Quijote*, «La voz del narrador tiene, además, la capacidad de construir el escenario. Él hace que nuestra atención se centre o sobre la puerta de la venta, o sobre todo el comedor, o sobre el rincón donde están dialogando Fernando y Dorotea»¹². En *Rinconete y Cortadillo* la voz del narrador, como el objetivo de una cámara cinematográfica, realiza un *zoom* que parte de un plano general de la venta hasta llegar a las figuras de los protagonistas de los que pormenoriza su aspecto físico a través de un plano americano, para pasar después a un plano medio que se fija sobre el cobertizo de la venta, regresando luego sobre las figuras principales con un metafórico primer plano representado por el diálogo absorbente que entre los dos se realiza. En este momento todo lo circundante queda excluido del campo visual presentado al lector. Paralelamente, el narrador construye la mirada de ambos personajes espejándose la una en la otra (les ha colocado sentados frente a frente). Ambos no ven sino el uno los ojos del otro. Este doble artificio permite al narrador no revelar otras presencias en la escena de la acción hasta que llegue el momento oportuno. Consiente que sea creíble su omnisciencia y su 'inocencia'.

Las tres escenas que constituyen la secuencia extrapolada se organizan presentando las siguientes acciones:

1ª Escena:

observación, presentación mutua, identificación, confabulación, pacto de alianza;

2ª Escena:

realización del engaño;

3ª Escena:

fuga; revelación del personaje escondido que descubre el engaño al burlado. Escarnio.

¹¹ *Ivi.*, p. 220.

¹² J.M. Martín Morán, «Los escenarios teatrales del 'Quijote'», *Anales Cervantinos*, 24, 1986, pp. 27-46, [36].

La primera escena es la más larga y tiene como protagonistas a Rincón y Cortado. La descripción hecha en la presentación ha connotado, a través de los signos externos de sus figuras, un aspecto de la tipología de los protagonistas relacionada con su condición social y económica. Las imágenes que el narrador ha evidenciado para el lector son las que, dentro de la historia, cada uno de los personajes (podemos intuir) ha observado en el otro. Y la consecuente percepción de la pertenencia al mismo *status* es el resorte que pone en marcha el mecanismo de contacto. Éste se establece a través del diálogo lleno de fórmulas y voces altisonantes (lenguaje alto), reflejo de una sociedad¹³ donde las formalidades señalaban la primacía de la apariencia en perjuicio de la esencia. Es una alusión paródica a las prácticas sociales de la época, que por ser protagonizadas por dos muchachos, más hace sonreír que disgustar.

La serie de informaciones que pasan de un protagonista al otro no sirve sino para acentuar las señales de un proceso donde la dualidad, aún continuando su función interlocutiva y la duplicidad del punto de vista, se transformará en un sistema unipolar. Quiero hacer resaltar un detalle que caracteriza el trueque de confianzas que se intercambian los dos personajes: la sinceridad. Este aspecto ha sido revelado por Monique Joly en su introducción a la edición italiana de las *Novelas ejemplares*, señalando en este modo una de las desviaciones de la novela cervantina respecto al estatuto picaresco. Afirma la estudiosa: «Il loro rapporto va visto come l'inversione dell'incontro che si svolge, nella prima parte dell'opera di Alemán, fra il giovane Guzmán e uno dei suoi 'doppi', con il quale si rivela impossibile qualsiasi dialogo che non sia intessuto di menzogna. Rincón y Cortado [...] si confidano invece quasi tutto l'uno dell'altro dopo un primo momento di cerimoniosa riservatezza, subito superato»¹⁴. Los dos personajes, que se habían adivinado semejantes, se revelan idénticos, por sus carencias, por su actitud frente a la vida y por sus posibilidades de enfrentarse con ella (sus perspectivas de futuro). Será la voz de Rincón la que proponga la confabulación de sus destrezas:

... hemos de hacer luego la experiencia *los dos*: armemos la red [con sus naipes falsos], y veámos si cae algún pájaro de estos arrieros que aquí hay; quiero decir que jugaremos los dos a la veintiuna *como si fuera de veras*; que si alguno quisiere ser tercero, él será el primero que deje la pecunia¹⁵.

¹³ La versión del manuscrito Porras presenta una indicación temporal precisa: el verano del año 1569. Para una profundización sobre las interrelaciones entre el texto literario y referentes sociales, *cfr.* A. Redondo, «Texto literario y contexto histórico-social del 'Lazarillo' al 'Quijote'», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1993, pp. 95-116.

¹⁴ M. de Cervantes, *Novelle esemplari*, introd. di M. Joly, Milano, Rizzoli, 1994, p. 20.

¹⁵ M. de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, *op. cit.*, pp. 223-224. De ahora en adelante la bastardilla es mía. Me parece más que oportuno indicar aquí, para quien desee aprender deleitándose, los sugestivos y felizmente documentados estudios sobre los naipes, sus juegos y campos lexicales de J. P. Étienvre, *Figures du jeu*, Casa de Velázquez, 1987 y *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe. Siglos XVI-XVII*, London, Tamesis Books Limited, 1990. Este último, compuesto por una serie de artículos sobre el motivo de los naipes y el lenguaje naipesco en la literatura del Siglo de Oro, incluye el titulado, *Cervantes, los naipes y la burla* (pp. 33-53), donde puede leerse el apartado «Las flores de Rinconete», (pp. 37-42), en el que se ofrece el análisis del motivo susodicho aplicado al tema que se está estudiando. Desde el punto de vista sociológico-histórico, véase el clásico estudio de J.A. Maravall, «Il mondo del gioco in un mondo di solitari», en *La letteratura picaresca. Cultura e società nella Spagna del'600*, ed. de R. Frolidi, Genova, Marietti, 1990, pp. 610-634.

Y el final del itinerario confluyente de ambas personalidades, queda señalado en el texto con la formalización de un pacto de amistad y alianza que el narrador, iconográficamente, concluye con la explicitación del abrazo con el que sellan su acuerdo los protagonistas. Aun perteneciendo este signo a un referente histórico de las costumbres de la época, no por ello pierde su contenido simbólico en el proceso de identificación evidenciado:

Y levantándose Diego Cortado, abrazó a Rincón y Rincón a él, tierna y estrechamente...¹⁶.

¿Y por qué toda la acción tiene como escenario una venta? Ya he apuntado anteriormente la función de verosimilitud que este espacio proporciona al desarrollo de la secuencia que se está analizando. Creo conveniente ahora examinar los aspectos simbólicos de este espacio, en cuanto pueden completar la red de significados que subyace en su relación con los protagonistas.

Una de las carencias fundamentales de ambos es la de una casa. En el momento de la acción Rincón y Cortado son dos vagabundos (aventureros) que han abandonado (algo de grado y mucho por fuerza) a la familia¹⁷ que no representaba para ellos ni un núcleo protector ni unas relaciones de decorosa independencia. La venta representa en este contexto un espacio de libertad, una casa que acoge a viajeros y errabundos y les proporciona un mínimo de amparo. Es un regazo (refugio, asilo) que aun siendo rudo y esencial representa un punto donde, el que allí llega, puede descansar de las fatigas, establecer relaciones y proyectos sin ataduras de ninguna clase, sin figuras que opriman su sentimiento de autonomía. La venta adquiere pues el valor simbólico de la 'casa' y funciona, en el proceso iniciador a la vida de los dos protagonistas, como el emblemático punto de partida de pasaje.

Sus líneas arquitectónicas elementales que se levantan sobre un paisaje que podemos imaginar desolado, representan el espacio primordial donde dos seres marginados pueden hacer de su encuentro un nuevo nacimiento desde donde, con redobladas fuerzas, enfrentar el futuro.

En parte, esta interpretación me fue sugerida por unas acuarelas que pude examinar en la Biblioteca Laurenziana de Florencia¹⁸. Pertenecen a un álbum¹⁹ donde se encuentran reunidos los dibujos elaborados por Pier Maria Baldi, noble del séquito de Cosimo di Medici en su viaje por España realizado en los años 1668-1689. Teniendo Baldi la orden de pintar los lugares donde la comitiva se detenía para pernoctar, los sujetos de

¹⁶ *Ivi*, p. 225.

¹⁷ Para indicaciones más detalladas sobre el tema *cf.* M. Roca, «El espacio de cristal: los amigos en las 'Novelas ejemplares'», en *Raccontare, op. cit.*, pp. 89-108.

¹⁸ Después de haber enviado el texto de mi comunicación a la Secretaría del Congreso, encontré el estudio de M. Montáñez, citado (ahora) en la nota 3. En él se alude con todo detalle a las acuarelas de Baldi (incluidas fotografías) y el texto de L. Magalotti que relata el viaje de Cosme de Médicis (pp. 160 y láminas XV-XVI).

¹⁹ *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1689)*, ed. y notas por Á. Sánchez Rivero y Á. Mariutti de Sánchez Rivero, Madrid, Fototopia Hauser y Menet, s.d.

sus acuarelas son las panorámicas de las ciudades, pueblos y ventas que encontraban en su largo itinerario por gran parte de la Península Ibérica. No pasaron por la venta del Molinillo, su camino hacia el sur lo realizaron siguiendo una ruta manchega que de Toledo les llevó a Mora, Consuegra, Villa Harta, Membrilla, Villanueva de los Infantes y más adelante, en esta zona, llegaron sucesivamente a la venta Nueva, la de San Andrés y la de los Archillos. Me ha parecido oportuno insertar en mi texto la reproducción fotográfica de las acuarelas que tienen por sujeto estas ventas²⁰ porque creo que su visión contribuye a comprender una atmósfera donde el magnetismo que el lugar casi primitivo emana, refleja plásticamente la interpretación simbólica propuesta²¹.

La segunda escena, donde el narrador cuenta la realización del engaño por parte de los protagonistas, es la más breve. Representa la puesta a prueba de la sintonía del nuevo núcleo y de sus habilidades:

Salió en esto un arriero a refrescarse al portal, y pidió que quería hacer tercio. Acogieronle de buena gana y en menos de media hora le ganaron doce reales y veinte y dos maravedís²².

La víctima, que no sabe qué tal es, no resulta un buen perdedor y de su reacción agresiva se deduce que su participación al juego había sido motivada por la certeza de su superioridad ante los dos mozalbetes que había creído inexpertos. El personaje, que constituye una figura paradigmática en la literatura del período (picaresca, entremeses), se reafirma en las características de su tipología actuando con violencia sobre los que cree desvalidos. La valoración desacertada del arriero procede de la aplicación de la dicotomía entre el ser y el parecer a través de una línea sémica diversa a la que anteriormente me he referido: estoy aludiendo a la utilizada de ahora en adelante por la instancia enunciativa para construir la imagen de los dos protagonistas en relación a la idea que de ellos se forman los demás personajes. El binomio que genera la ambigüedad está constituido por el juego de falsa perspectiva que caracteriza la tipología de Rincón y Cortado y que se traduce en astucia-ingenuidad, arrojamiento.

Con todo, el momento se presenta crítico para los dos protagonistas pues si bien han neutralizado la agresión y se encuentran en la condición de ofensiva, el lector puede intuir que Rincón y Cortado se mueven en el vacío del engaño y éste puede ser descubierto de un momento a otro. Para ellos lo más conveniente sería una fuga. Las potencialidades positivas de la venta van a desplegarse en su ayuda, evidenciando su

²⁰ Las ventas reproducidas carecen de cobertizo. Creo que ello debe atribuirse al hecho que el periplo del grupo florentino fue realizado en invierno, estación del año en la que los viajeros mejor descansaban dentro del edificio cerca de la chimenea. El cobertizo, que seguramente era móvil, se instalaría cuando empezara el calor. Los facsímiles de las acuarelas que reproducen la venta de los Archillos, la Nueva y la de San Andrés, se alegan en el Apéndice gráfico presentado al final del artículo.

²¹ Para una lectura del significado erótico implícito en la elección, por parte de Cervantes, de la venta precisamente llamada 'del Molinillo', *cfr.* el excelente artículo de A. Redondo, «De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro», en *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad*, Salamanca: Universidad de Groningen-Universidad Salamanca, 1983, pp. 101-115.

²² M. de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, *op. cit.*, p. 225.

rol protector en el presente y descubriendo, a través de lo tardío de una revelación, una ayuda que proviene de este espacio en un pasado muy próximo.

La entrada en la tercera escena está marcada por la llegada a la venta de unos caballeros que viajan hacia Sevilla. El ofrecimiento de trabajo a los muchachos como mozos durante el trayecto pone fin a la pelea y hace posible el abandono del escenario para ellos peligroso. La venta como encrucijada de clases y de destinos funciona en la verosimilitud de la acción y en el rol que los nuevos llegados, y uno más, desplegarán.

Una vez arquitectado el recurso que permite a los protagonistas eclipsarse del escenario, el narrador señala, a través del discurso indirecto, otra presencia que es sobre todo otra voz:

Y sin más detenerse [Rincón y Cortado], saltaron delante de las mulas y se fueron con ellos, dejando al arriero agraviado y enojado, y a la *ventera admirada* de la buena crianza de los pícaros, *que les había estado oyendo su plática sin que ellos advirtiesen en ello*²³.

Es sólo en este momento que el lector y los personajes que se encuentran todavía en la escena son informados del hecho que, durante el diálogo entre Rincón y Cortado, otra figura se movía 'entre bastidores': la ventera. Se trata de un personaje secundario en el entramado de toda la obra pero que, en esta circunstancia, adquiere un papel significativo en la estrategia del desarrollo de la acción: por una parte funciona señalando, solucionando pequeños nudos y por otra, anticipando nuevas situaciones, nuevos escenarios más complejos que se revelarán especulares (me refiero a la tercera parte del texto, más concretamente a Monipodio y su casa).

Del relato de la mujer advertimos que su situación no ha sido premeditada sino que la fortuidad del caso le ha permitido escuchar sin ser vista (recordemos el ensimismamiento de los protagonistas en el momento de sus revelaciones mutuas). ¿Qué es lo que ha escondido su figura? Podemos aventurar solamente hipótesis: una ventana semiabierta, una pilastra, un árbol, pero sobre todo, el desinterés por lo circundante que caracterizaba a los personajes activos de la escena. Y, ¿por qué Cervantes escoge a esta figura para desarrollar este rol? La ventera es un personaje móvil que conoce perfectamente el escenario venteril, pues éste es su territorio. Es verosímil y creíble ya que su tropismo y su estrategia están ligados con su función en el espacio en el que se mueve y a su tipología como personaje tópico más un desvío: es astuta, curiosa y con sus puntas de intrigante pero le otorga un último matiz liberal que perfila su índole²⁴ y, a través de él, la hace funcionar en favor de los dos muchachos. Existe otra ventera en la prosa cervantina cuya descripción podría aplicarse a la del Molinillo, de la que sólo por interpretación de los actos que cumple podemos adivinar. Es la mujer de Palomeque el Zurdo, de la que el narrador cuenta:

²³ *Ivi*, pp. 225-226.

²⁴ Esta característica la aleja de la avidez e insensibilidad de las venteras que aparecen, por ejemplo en el *Guzmán*, con sus tortillas podridas y sus inmundos jergones, anaróficos retratos de los personajes que los brindan.

Tenía el ventero por mujer a una, no de la condición que suelen tener las de semejante trato, porque naturalmente era *caritativa* y se dolía de las calamidades de sus prójimos; y así acudió luego a curar a Don Quijote y hizo que una hija suya, doncella, muchacha y de muy buen parecer, la ayudase a curar a su huésped²⁵.

Su auxilio al malogrado caballero tiende a aliviarle de los golpes y heridas recibidas. En ello muestra su condición caritativa. El carácter comprensivo de la ventera de *Rinconete y Cortadillo* impide el daño y se señala en el texto a través de la motivación de su silencio en la escena anterior: siente admiración y simpatía por esos dos muchachos que se aprestan a combatir para colmar sus carencias, aunque sus armas sean unos naipes falsos. Su silencio estratégico la configura simbólicamente como la madrina que da el espaldarazo al caballero que parte en busca de fortuna y aventuras.

Desde el punto de vista narrativo, el personaje de la ventera constituye el elemento a través del cual el episodio de la trampa, que parecía moverse en el estatuto de la picaresca, desmiente otra vez su adhesión a este código²⁶ pues el engaño no viene descubierto ni por lo tanto castigado. Rincón y Cortado salen fortalecidos de la prueba porque ésta ha tenido éxito y el buen suceso de su 'proeza' ha sido mediado por el silencio de alguien que no los descubre hasta que están fuera de peligro. Si el personaje escondido hubiera aparecido y revelado al arriero las trazas de los dos protagonistas, la historia hubiera tenido otro desarrollo, muy probablemente insertándose en el género clásico anteriormente aludido. Por otra parte, la comparación y revelación de la ventera hace posible la toma de conciencia de la burla²⁷, la teatraliza e introduce el tema del burlador burlado, desencadenando en modo más eficaz el mecanismo de la risa.

Volviendo al nivel simbólico subyacente en el texto, éste nos descubre un paralelo entre la venta y la ventera. Si la construcción funciona como un elemento sustitutivo de la casa, la ventera posee las condiciones metafóricas de la figura materna de la que también los dos amigos carecen²⁸. El comportamiento del personaje se justificaría por el hecho de que esta mujer sin nombre siente cercanos a esos dos muchachos que solamente éste poseen. Prueba una especie de austera pero eficiente ternura hacia ellos y por afinidad, actúa adoptándolos como hijos, seducida por su simpatía, sutileza y sagacidad, cualidades que permiten ser valoradas favorablemente a causa de la tipología del personaje. Creo también que tal disposición traduce una señal que refleja el juicio positivo del autor respecto a sus dos criaturas.

²⁵ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, ed., introducción y notas de M. de Riquer, Barcelona, Planeta, p. 155.

²⁶ Por cuanto concierne a otros aspectos que señalan la desviación del estatuto textual del código de la picaresca, señalada por J. B. Avalue-Arce y otros muchos críticos *cf.* uno de los últimos estudios sobre el tema: L.E.F. De Orduna, «'Rinconete y Cortadillo' y las estrategias...», *op. cit.*, pp. 483-490. Ver también nota 13.

²⁷ Para una profundización sobre el tema de la burla, es indispensable consultar el estimulante estudio de M. Joly, *La bourle et son interpretation. Recherches sur le passage de la facétie au roman*, Lille, 1982.

²⁸ Como he apuntado anteriormente, el núcleo venta (cobertizo)-ventera representa la primera parte de una estructura simétrica cuyo reflejo y ampliación encontraremos en el episodio casa (patio)-Monipodio, en el que podremos vislumbrar a la imagen de este último simbolizando a la figura paterna que acogerá, pero en este caso también gobernará, a los dos protagonistas y a su destino.

Como epílogo, dos palabras sobre otro aspecto de la construcción de la novela cervantina ya indicado por numerosas aportaciones críticas²⁹ y que el análisis de esta secuencia continúa señalando: cómo en la estructura de *Rinconete y Cortadillo* se encuentran numerosos indicios que atestiguan la inserción, por parte de Cervantes, de técnicas teatrales en la composición del texto narrativo.

Dichos mecanismos pueden ser enunciados con las fórmulas siguientes:

- a) la economía de signos escénicos³⁰ en la representación del espacio en el que la secuencia narrativa se desarrolla;
- b) la venta, escenario de comedia, teatro breve ambientado generalmente en el mundo bajo;
- c) la tipología de los protagonistas es más afín a la figura del 'donaire'³¹ que a la del pícaro;
- d) el recurso al motivo de la burla, fecundo pretexto de risa;
- e) el recurso al personaje escondido quien, al revelarse testimonio de un pacto secreto en el que se ha forjado la trampa, desencadenará la ira del burlado, provocando aún más la risa³² del lector (espectador).

Este aspecto, aquí sólo apuntado, me da pie para enfrentarme con otro trabajo. Es estimulante y, a la vez, me va a permitir no alejarme de una compañía tan grata como es la escritura cervantina.

²⁹ Cfr. D. Yndurain, «'Rinconete y Cortadillo'. De entremés a novela», en *Boletín de la Real Academia Española*, 46, cuaderno 178, mayo-agosto, 1966, pp. 321-333; F. Induráin, «Cervantes y el teatro», en *Selección de clásicos*, Madrid, Ed. Prensa española, 1968, pp. 87-112 [101].

³⁰ Cfr. J.M. Díez Borque, «Aproximación a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro», en *Semiología del teatro*, textos seleccionados por J.M. Díez Borque y L. García Lorenzo, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92 [75-80].

³¹ Cfr. J. de J. Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, Artes Gráficas Ibarra, 1962; J. Canavaggio, «Las figuras del donaire en las comedias de Cervantes», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Actes du 3^e Colloque du Groupe d'Études sur le théâtre espagnol, (Toulouse, 31 janvier-2 février 1980), Paris, Editions de CNRS, 1980, pp. 51-64; J.F. Montesinos, «Algunas consideraciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1967, pp. 21-64; J.M. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 239-253.

³² Cfr. J. Huerta Calvo, *Teatro breve*, op. cit., pp. 22-24; R. Jammes, «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad*, op. cit., pp. 3-12; M.G. Profeti, «Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII», en *Risa y sociedad*, op. cit., pp. 13-24; M. Vitse, «Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una conclusión», *Ibidem*, pp. 213-218; A. Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva*, introducción, Barcelona, José J. de Olañeta Editor, Oro Viejo, 1995, pp. 9-35.

APÉNDICE GRÁFICO



Figura nº 1 : Venta de los Archillos

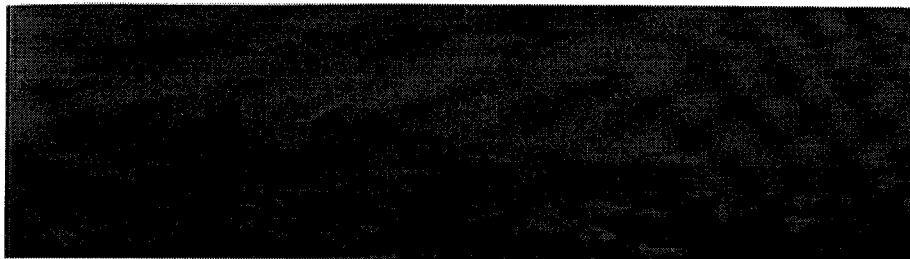


Figura nº 2 : Venta Nueva



Figura nº 3 : Venta de San Andrés

TESOROS DE FRAILES Y TESOROS LAICOS: NOTAS PARA UNA TIPOLOGÍA DE LOS TÍTULOS EN EL SIGLO DE ORO

Lina Rodríguez Cacho
Universidad de Salamanca

- Este grande que aquí viene se intitula –dijo el barbero– *Tesoro de varias poesías*.
- Como ellas no fueran tantas –dijo el cura–, fueran más estimadas; menester es que este libro se escarde y limpie de algunas bajezas que entre sus grandezas tiene. Guárdese, porque su autor es amigo mío, y por respeto de otras más heroicas y levantadas obras que ha escrito. (*Quijote*, I, 6)

Como en la de Don Quijote, no faltaban en las librerías del Siglo de Oro ‘tesoros’ que escardar. En la suya se trataba del famoso cancionero publicado por Pedro de Padilla en Madrid, en 1580; y como tal compilación, era voluminoso tesoro. Sin embargo, los hubo para todos los gustos, y algunos fueron tesoros mínimos que cabían en cualquier bolsillo...

Al revisar los centenares de libros que durante siglos han sido rotulados como ‘Tesoro’¹, puede uno preguntarse muchas cosas sobre el apasionante asunto de las expectativas que generan los títulos, y de la relación que éstos guardan con los géneros. La

¹ Gracias al *Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico* que puede manejarse hoy en disquette, sabemos que hay, al menos, unos 460 documentos registrados con esa palabra –*Tesoro*, *Thesoro* o *Thesaurus*– en sus títulos. Debo al personal de la Sala de Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid la copia de toda esa información sobre la que baso mi estudio aquí. En adelante citaré ese *Catálogo* con las siglas CCPB.

primera vez que reivindicó el estudio sistemático de tal relación fue a propósito de las «silvas» y «jardines» como misceláneas, en el Coloquio «Litterature et Didactisme dans l'Espagne du Siècle d'Or» celebrado en Toulouse en noviembre de 1992. Propuse allí entonces el interés que tendría dirigirnos hacia una especie de «Filosofía de los títulos», empezando por los del Siglo de Oro; iniciativa ésta que ha venido siendo compartida por el profesor Víctor Infantes, como ha demostrado en recientes trabajos.

¿Fueron especialmente frecuentes los 'tesoros' en el siglo XVI o en el XVII?; ¿existieron con conciencia de género sobre una determinada temática?; ¿qué clases de autores convirtieron en 'tesoro' sus materias?; ¿cuántos frailes encerraron en 'tesoros' sus prédicas? A todo esto empecé a darle vueltas cuando transcribía el *Tesoro de misericordia divina y humana sobre el cuidado que tuvieron los antiguos Hebreos, Gentiles y Cristianos de los necesitados*, de Gabriel de Toro (Salamanca, Juan de Junta, 1548)². Aquel fraile franciscano, capaz de explicar, entre otras cosas, «Por qué permite Dios que haya pobres» (caps. LXXXV a LXXXVII), justifica así su título en dedicatoria a Felipe II:

En los thesoros que a Christo ofrecieron en este sancto tiempo los reyes, se declara bien al principio el título deste libro y el fin para que a Vuestra Alteza le ofrezco. Porque aunque el mundo llame thesoro a las riquezas muy guardadas pero destruidas, dixo el Rey Cyro que se guardan y atesoran mejor quando, persuadido que no fuesse tan liberal, respondió a Creso: «No miras que en darme libro de los trabajos que los ricos tenéis en guardar, y tengo las riquezas más seguras en mis vassallos y amigos que no atesoradas; y gano gloria y fama, que son bienes perpetuos». Y más de veras lo afirmara agora si entendiera que Christo a hecho a los pobres thesoreros del cielo. *Porque las gentes puedan y sepan atesorar no oro solo*, que no se sirve Dios dél sin encienso y myrrha de charidad que recree y conforte a los flacos, y conserve que no perezcan los necesitados. [...] Porque los infieles no es mucho que guarden las riquezas, pues aun los Magos passaron sin abrir sus thesoros antes que llegassen a Christo. [...] Como los judíos sacaron del sepulchro de David thesoro con que se remediaron en una gran necessidad. Y aun de lo que sobró fundaron los primeros hospitales que en el mundo uvo. Y por ventura los Magos juntaron oro con la myrrha para ofrecer a Christo como a rey, por significar *que de la muerte de Christo saldría thesoro para pobres, no menor que de los sepulchros reales*. Como parece quando Christo fue vendido en treynta dineros, pero no permitió gastarlos, sino para enterrar pobres y peregrinos...

La idea de un «tesoro para pobres» era graciosa y atractiva paradoja en un título que pretendiera tratar el espinoso asunto del pauperismo y la caridad cristiana; tema candente, como es bien sabido, en todo el siglo XVI: desde Luis Vives (*Del socorro de los pobres*, 1525) a Pérez de Herrera (*Amparo de pobres*, 1598), pasando por las muchas leyes sobre la reforma de la mendicidad que rodearon el auge de la picaresca. Y mu-

² Ésa parece ser la primera edición, ya que la de Salamanca, Juan Fernández, 1547, que se registra en el CCPB, y de la que no se ha localizado ningún ejemplar, parece confusión con la de Salamanca, Juan Fernández, 1597, ya que ésa sí es fecha que corresponda a la actividad de ese impresor en dicha ciudad. Es trabajo de edición que desarrollo dentro del equipo salmantino coordinado por la profesora Mancho Duque.

chos fueron los frailes que se aprovecharían de eso que se presentaba como aparente antinomia. Uno de los más difundidos debió de ser éste de Gabriel de Toro, pues a la edición citada siguieron varias hasta final de siglo (*vid. infra*, apartado II.). El título elegido por aquel franciscano parece que fue original en su momento³, y será muy oportuno preguntarse por qué no optó por traducir directamente al castellano el rótulo latino *Thesaurus pauperum*, que ya había sido usado con anterioridad. ¿Para otros fines, quizá? Parece que la respuesta debe buscarse en la plurivalencia de algunos otros títulos precedentes que pudieran haber despistado sobre el contenido de su 'tesoro', y así también, en consecuencia, haber deslucido su «brillo».

Y es que, efectivamente, tanto en el siglo XVI como en el XVII nos encontramos con otros «tesoros de pobres» no acuñados para remediar o defender moralmente a los menesterosos, sino para tratar, sin embargo, de asuntos muy distintos. Concretamente, de Gramática, de Sanidad, o de Derecho procesal. Probablemente, uno de los primeros modelos en la materia gramatical fue el *Thesaurus pauperum* de Juan de Pastrana, de cuya edición valenciana, de Francisco Díaz Romano en 1533, se conserva un solo ejemplar en la Biblioteca Central de Barcelona⁴. El colofón de esta elemental gramática latina reza, exactamente: «*Thesaurus pauperum finit cum suis comentariis, in quo rudimenta grammaticae artificiose atque ingeniose per lustrantur Valencie*»; pero su prólogo nada explica de la elección de tal título, como si estuviera usando una etiqueta bien conocida.

Respecto al segundo tema, parece que el pionero de ellos fue el famoso *Tesoro de pobres* atribuido unas veces al Papa Juan XXI (1210–1277), y otras a Pedro Juliano o «maestro Julián», por sobrenombre Petrus Hispanus, que sin duda es uno de los 'tesoros' de más larga vida editorial de todos los que estudiamos. Hubo un *Thesaurus Pauperum* en Lyon, cuya portada llevaba la fecha de 1530⁵. Y a él siguieron otros varios en castellano hasta el siglo XVIII. Entre ellos, una edición de Toledo, de hacia 1513, que es la que he manejado en la Biblioteca Nacional de Madrid, y que significativamente se publicó junto al *Regimiento de sanidad* de Arnaldo de Vilanova⁶. Sabemos que la misma edición se rehizo en Burgos, Alonso de Melgar, 1524, pero desconocemos cuántas siguieron hasta su reaparición en el siglo XVII con el título: *Libro de medicina llamado Tesoro de pobres.../ compuesto por el maestro Julián que*

³ Sólo se encuentra otro parecido, si bien de distinto contenido, un siglo más tarde: el *Tesoro de las misericordias de Dios*, del fraile mercedario Juan Falconi, de hacia 1660.

⁴ Es un curiosísimo volumen en 4º, 93 fol., que he tenido oportunidad de examinar gracias a la diligente ayuda del profesor Rafael Ramos.

⁵ Esta edición latina en 8º, 56 fol., reza exactamente en su portada: [...] *Viri cuiuspiam de medica materia quae optime meriti: quae non pauci Joanni quonda Pontifici Maximo attribunt tametsi no desint qui eu Petri Hispani esse dicant: in quo medicis per utilia pleraque continentur, sive Theoresim sive Praxim requiras*. Al fin: *Per Antonius Blachard sumptibus Bartholomei Trot, Lugduni*.

⁶ Con la sign.: R-12641 se encuentra el vol. en fol. titulado: *Tesoro de los pobres*. *Comiença un libro muy provechoso para toda persona: llamado Tesoro de los pobres en romance. Con el tractado o Regimiento de sanidad. Fecho por Arnaldo de Villanova. Agora nuevamente impresso*, Toledo, s.i., s.a. Palau, t. XXVII, p. 36 señala que si bien el texto de las eds. francesas es de Arnau, las eds. españolas editan el texto de Julián, añadiendo el Regimiento de Sanidad de Arnau.

lo recopiló de diversos autores. Con un Regimiento de Sanidad ahora nuevamente corregido y enmendado por Arnaldo de Villanova, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644. (Vid. *infra*, apartado III, 2). El encabezamiento del Prólogo en la edición manejada es muy interesante para la cuestión de la autoría, que para Palau estaba tan clara⁷; y sobre todo para comprender bien el título, pues si enriquece a los pobres es porque les ayuda a curarse solos, prescindiendo de médicos:

Aquí comienza un libro muy provechoso en Medicina llamado Tesoro de los pobres. El qual mandó hazer el Papa Juan a un médico suyo llamado Maestre Juliano, hombre muy sabio y experimentado en Medicina. El qual por servir a su Sanctidad y por servicio de Dios y por bien de los próximos, buscó quantos doctores y maestros havia en Medicina en aquel tiempo en que uvo LVI doctores que allegó para esta obra muy sabios. Para que los hombres se sepan curar sin médico donde no lo oviere y oviere mucha necesidad.

Y ya en el propio prólogo encontramos una justificación (muy del gusto medieval) por la que Pedro Juliano decide componer en su libro «la doctrina medicinal que los sabios maestros en medicina hallaron y provaron [...], la qual se llamará *Thesoro de los pobres*, por la qual todas las enfermedades que pueden ser en cuerpos de los hombres y de las mugeres puede haver remedio de salud, también para las ánimas como para los cuerpos...», empezando por la cabeza. Los prosaísmos de los que trataba el Maestro Juliano empezaban así con un primer capítulo dedicado a las postillas y la sarna; un segundo en que explicaba «cómo harás que no nazcan piojos ni liendres»⁸, y otros posteriores que daban consejos a los que tenían problemas con la orina⁹. ¿Acaso no era lo de los piojos asunto que tenía sobre todo que ver con los pobres? En principio, parecería claro que las «inmundicias» de las que trataba este *Tesoro de pobres* se situaban en las antípodas de aquellas enfermedades cortesanas de las que trataban libros como el *Banquete de nobles caballeros* o *Vergel de sanidad* del famoso médico Luis Lobera de Ávila (Alcalá, 1542). Sin embargo, y a pesar de que los caballeros enfermaran por excesos en comer y beber, y los pobres por defecto de lo mismo, no había que esperar muchas lindezas en los libros de los médicos de corte comparadas con las que acabo de detallar, pues es sabido que de almorranas o buvas tuvo que tratar el mismo Lobera de Ávila en otro de sus difundidos libros.

Que éstos constituyeron todo un subgénero dentro de los libros de sanidad –se llamasen o no ‘tesoros’– lo prueba el que nos encontremos con títulos paralelos en otros países durante este mismo período. Como es el caso del *Opérateur des pauvres*, ou la *Fleur d’opération nécessaire aux pauvres pour conserver leur santé et soy guérir*

⁷ Según Palau (VII, 126027), Julián o Juliano es seudónimo de Petrus Hispanus, que fue el Papa Juan XXI.

⁸ Con remedio, por cierto, poco ‘casero’: «En el comienzo deste capítulo dize maestre Giliberte que tomes los cuernos del ciervo e que los limes, e que aquellas limaduras dalas a beber con vino e nunca criarás piojos ni liendres, e mucho menos si hizieres unguentos dellos con aceyte y argen bivo...».

⁹ Así el XXXV: «Para los que no pueden mear», o el XXXVI: «Para sanar los que mean de noche en la cama, que no pueden tener las orinas.»

à peu de frais (*Operador de los pobres, o la Flor de operación necesaria a los pobres para conservar su salud y curarse a sí mismos con poco gasto*), publicado en París en la segunda mitad del XVII, según refiere R. Chartier¹⁰.

Otra modalidad de los que podríamos llamar *tesoros sanitarios* (*vid. infra*, III, 2) es la que no se restringe a la idea de servir de médico para pobres, sino que aspira a reunir un compendio de reglas sobre aspectos concretos de la salud. Es el caso de *Il tesoro della sanità* del italiano Castore Durante, que desde su primera edición en Venecia, en 1586, siguió reimprimiéndose con regularidad hasta 1620, y que se ocupaba en particular de las propiedades de los alimentos. O el caso del *Tesoro de la verdadera cirugía*, del médico español Bartolomé Hidalgo de Agüero, que tuvo también varias ediciones desde 1604; y que además de «Avisos particulares de Cirugía contra la común opinión» (axiomas sobre operaciones y heridas), y una disquisición sobre el mejor método curativo, aporta un pequeño vocabulario de cultismos que resulta de gran interés filológico¹¹.

Pero pudo haber además un segundo grupo de tesoros de pobres...metidos en pleitos, podríamos decir, que tendrían como fin ayudarles con la Justicia. Ésto es lo que promete un curioso libro italiano de Derecho procesal titulado *Practica super ritu mag. regiae curiae ac caeterarum totius regni siciliae curiarum quae iure optimo thesaurus iuvenum auxilium pauperum et baculus senum nuncupari potest: in qua praeter alia communis modus compilandi libellos, exceptiones, cedulas supplicationes ac denique acta omnia in quibusuis processibus varie in unoquoque magistratu regni et praesertim in M. R. C. et curia praetoriana occurrentia*, del fraile dominico Mariano Maringo, publicado (¿en Venecia?), por G. B. Marighi, en 1619. Y no sería difícil seguir rastreando títulos paralelos y opuestos, al mismo tiempo, hasta el siglo XIX¹².

Todos estos tesoros más o menos paradójicos nos dejan ver como primera conclusión importante que este tipo de títulos resulta particularmente equívoco a la hora de adivinar sus contenidos. Algo que demuestra también el *Tesoro de ignorantes* de Fray Cristóbal Márquez, publicado en Madrid en 1614¹³, y que traigo aquí como último ejemplo en este sentido. Para él sospecharíamos una intención pedagógica cualquiera más que una especie de catecismo, que es lo que resulta ser (ver título completo *infra*, II). Y es que el autor justifica en esta ocasión que ignorante es todo pecador, y por ello necesita catequizarse a diario con un manual que le resuma sus obligaciones como

¹⁰ Cf. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993, p. 117. Es interesante que el librito apareciera entre los títulos de una colección divulgativa –la *Bibliothèque bleue*– creada por el impresor Nicolás Oudot a partir de 1602, en la etapa en que su hijo y sucesor decide incorporar a ella una sección de libros de recetas médicas.

¹¹ Hacen sonreír a veces sus explicaciones de «vocablos oscuros» como «Cutis, por el cuero o pellejo», «esófago por el tragadero», «estupor por el entumecimiento de miembros», etc.

¹² Llegaría a haber un melodrama decimonónico con ese título, de Ramón de Valladares y Saavedra: *El tesoro del pobre*, melodrama en tres actos y un prólogo, refundido del francés, Madrid, 1854.

¹³ Sólo conozco esta edición: *Tesoro de ignorantes: donde se declaran los puntos esenciales de la doctrina christiana...: con un Diálogo de avisos muy importante para el que se dessea salvar.../ compuestos por... fray Christóval Márquez, de la Orden de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1614.

cristiano. Y a partir de ahí, el origen bíblico del símil del 'tesoro de sabiduría'¹⁴ se explica allí elocuentemente, resaltando sus ventajas. Que enriquece al que lo encuentra, y que nadie lo puede robar:

Quise intitular esta obra *Tesoro de ignorantes* tomando la metáfora del tesoro, que contiene en pocas piezas grandes riquezas, y en punto al pobre que la halla, le haze rico. Las riquezas que este libro contiene no las tiene Dios mayores. Lo qual dio a entender Christo Nuestro Redentor quando dixo a sus discípulos: *Ioan 15. Todos los tesoros de la sabiduría de mi padre os he manifestado y franqueado*. Entendiendo por esto los mysterios de la Fe y de la ley de que este libro trata. Divídese en dos partes. En la primera trata de lo que ha hecho Dios por el hombre. En la segunda, lo que deve hazer el hombre por Dios. La brevedad con que se declara, quien le leyere lo juzgará y también experimentará si exercita a menudo lo que enseña, cómo de pobre se haze rico y próspero de virtudes y sabiduría celestial, que son los verdaderos tesoros que se gozan perpetuamente en el cielo, sin miedo de ladrones. Es tesoro de ignorantes no porque los doctos no tengan mucho que mirar en él, sino porque tienen más parte en su letura los que no saben, porque a ellos con la dotrina y la declaración della no sólo se alumbra su entendimiento, pero también con los frutos que de sabella se saca, se les aficiona la voluntad, y a los doctos, como tienen ya ilustrado el entendimiento con la ciencia, no le da pasto más de a la voluntad. Al fin la lección deste libro es útil y provechosa a todas suertes y condiciones de personas...¹⁵.

Y así este mismo origen bíblico del símil es el que nos explica el hecho de que tantos frailes lo prefieran: sobre todo jesuitas, pero también franciscanos, dominicos y mercedarios, entre otros (*vid inventarios infra*). Y el que explica también algún *Tesoro divino para el pobre*, ya barroco, que recoge Palau¹⁶. En cualquier caso, a la vista de estas primeras notas, cabe sospechar que los libros que elegían titularse como *Tesoro de...*, usando una especie de marco intergenérico, suponían sobre todo una finalidad de lectura común: su consulta indispensable y frecuente por parte de un lector ideal en algún sentido. Lo que suele conferirles una cierta aspiración enciclopédica en la mayoría de los casos. Esto es, tenían la conciencia de ajustarse a dos posibles pretensiones básicas:

- 1) Albergar las «joyas» más «preciadas» de una materia, de una lengua, o bien de un género concreto, con carácter selectivo y condensador.
- 2) Ser en sí mismos «la joya» para un determinado tipo de destinatarios en particular, según una profesión o condición cualquiera.

Parece que en esas dos grandes líneas se inscriben los sentidos de los títulos que he podido examinar. Por una parte, los que van desde el medieval *Tesoro de la Orden de caballería* de Brunetto Latini, el *Tesoro de Doctrina cristiana* y el *Tesoro de diversa*

¹⁴Recuérdese el proverbio bíblico: «Tesoro codiciable y pingüe hay en la casa del sabio, mas el hombre insensato lo disipará».

¹⁵ *Ibid.*, hjs. 9 y 10r. Dice también que es para ignorantes porque ha huido del «estilo hinchado y retórico».

¹⁶ Escrito por el Padre Díez y publicado en 1672: cf. *Manual del librero hispanoamericano*, Índice, VII, p. 36, n° 73696.

lición¹⁷, o los tesoros-cancionero como el que leía Don Quijote, a todos los tesoros pedagógicos y compilaciones editoriales que abundaron en el siglo pasado¹⁸. Y por otra, el conjunto de los numerosos 'tesoros' del pobre, el sacerdote, el estudiante, el médico, el poeta, o el labrador incluso¹⁹, cuya heterogeneidad hace sugerente cualquier arriesgado intento de clasificación. El problema es que no cabe una taxonomía estricta basada en ello, pues ambos terrenos pueden mezclarse dentro de un mismo tipo de títulos, como muestran algunos ejemplos vistos. Y también por la confluencia de muchos 'tesoros' —del tipo 2º especialmente— con el género de los «espejos», según demuestran títulos como el *Espejo del pecador y tesoro del alma*, de Fray Juan de Dueñas²⁰, y el *Tesoro de las excelencias y utilidades de la medicina y espejo del prudente y sabio médico*, de Diego de Aroza. De forma que, en definitiva, lo más sensato parece ser la distinción por bloques temáticos en inventarios como los que siguen, y que, sin ánimo de ser exhaustivos pero sí ordenados, ofrezco como punto de partida para investigaciones y análisis más detenidos²¹.

En principio, el grupo más claro de identificar es el de los que vamos a llamar *tesoros lingüísticos* (al menos unos cincuenta títulos), por estar constituido en su gran mayoría por diccionarios, aunque no sea ése su contenido exclusivo. Su inspiración clásica, griega y latina, hace que predominen claramente los títulos en latín en sus diferentes secciones, en una trayectoria que en nuestros días ejemplificaría bien la revista *Thesaurus* del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá.

I. Tesoros lingüísticos

1. Diccionarios

(Las fechas de los títulos de este apartado son interesantes en relación a otra larga serie de textos especializados en la enseñanza de lenguas que llegan a ser un fenómeno editorial importante en el siglo XVI²²).

- Tricaglio, Giovanni Maria: *Dictionum Graecarum Thesaurus*, Ferrariae, Per Johannem Maciochium Bondenum, 1510 Fol.

¹⁷ Son también referencias de Palau y Dulcet, *ibid.*, p. 36.

¹⁸ Me baso en la relación y clasificación de los tesoros del siglo XIX que he elaborado y con las que tal vez continuaré este trabajo.

¹⁹ También hubo un *Tesoro de Angeles*: de Evia, 1547, según ref. de Palau, *ibid.*

²⁰ Véanse las referencias a otros tesoros relacionados con este texto en la reciente edición de J.L. Herrero Ingelmo, Madrid, F.U.E., en prensa.

²¹ Las fechas de las ediciones deberán ser revisadas, para empezar, ya que aquí se ha trabajado sobre todo con el citado *Catálogo de Patrimonio Bibliográfico*, que sólo registra aquéllas conservadas. A él remito para los datos que he tenido que suprimir por razones de espacio.

²² Me refiero a textos como el *Vocabulario de las quatro lenguas: tudesco, francés, latín y español* (Lovaina, 1551), los *Coloquios familiares muy convenientes [...] para qualquiera qualidad de personas desseosas de saber hablar y escribir español y francés* (Anvers, 1568), o los *Pleasant and delightful dialogues in Spanish and English* (Londres, 1591), por dar unos ejemplos.

- Constantin, Robert: *Lexici seu dictionarii Graecolatini Thesaurus utriusque linguae*, Roberti Constantini Medici, Tomus secundus. [¿1525?].
- Pagnino, Sancte (O.P.) editor de David Kimhi: *Thesaurus linguae sanctae sive Dictionarium hebreum*, Lugduni, Sebastianus Gryphius, 1529, Fol.²³ Reedit.: 1547, 1548, 1577, 1614.
- Buxtorf, Johannes: *Johannis Buxtorfi Thesaurus Grammaticus Linguae Sanctae Hebraeae: duobus libris methodice propositus...*, Basilea, Conradi Waldkirchi, 1609.
Basileae, Joh. Jacobi Deckeri, 1663 y 1666.
- Plantavit de la Pause, Jean: *Thesaurus sinonimicus hebraico chaldaico rabbinicus*, Lodonae, Arnaldi Colomer, 1643. Fol.
- Bude, Guillaume: *Lexico Graeco-Latinum, seu Thesaurus linguae Graecae*, Genovae, Ioannis Crispini, 1554. Fol.
- Curione, Celio Secondo: *Thesaurus linguae latinae, sive Forum Romanum...*, Basileae, Froben, 1561, 3 vol. Fol.
- Cooper, Thomas: *Thesaurus linguae Romanae & Britannicae*, Londini, Per Henricum Wykes, 1565. Fol.
- Anónimo?: *Thesaurus Theutonicae linguae [...] Thresor du langage Bas-alman, dict vulgairement Flameng, traduit en François & en Latin*, Antuerpiae, Christophori Plantini, 1573. 4°.
- Anónimo: *Thesaurus hispano-latinus utriusque linguae, verbis et phrasibus abundans*, S.I., s.i., s.a.
- Estienne, Henri: *Thesaurus Graecae Linguae*, Genevae, Henr. Estephanus, 1572.
- Estienne, Robert: *Dictionarium seu latinae linguae thesaurus*, Parisiis, Roberti Stephani, 1536 y 1543. Y Lugduni, (s.i.), 1573.
- Galesini, Pietro: *Dittionario ovèro Tesoro della lingua volgar latina*, Venegia, Barerro Barezzi, 1597. 8°. Y Venetia: appresso il Milocho, 1696.
- Montemerlo, Giovanni Stefano: *Thesoro della lingua Toscana*, Venetia, Giacomo Antoni Somascho, 1594. Fol.
- Morel, Guillaume: *Thesaurus vocum omnium latinarum ordine alphabetico digestarum quibus Graecae et gallicae respondent*, Lugduni, Ioannem Lertout, 1586. 4°.
- Saily, Thomas: *Thesaurus litaniarum ac orationum sacen, cum suis adversus sectarios apologiis*, Parisiis, Claudium Chappellet, 1599. 12°.
- Calepino, Ambrosio da (O.E.S.A.): *Ambrosii Calepini Dictionarium octolingue: in quo Latinis dictionibus Hebraeae, Graecae, Italicae, Germanicae, Hispanicae, atque Anglicae adiectae sunt/ ... non Calepini Dictionarium, sed Thesaurus Linguae Latinae dici mereatur*, Ginebra, sumptibus Caldorianae Societas, Pyrame de Candolle, 1609. Y Lugduni, Malthaei Berjou, 1620.

²³ Es la obra del rabino Kimhi, que fue en el siglo XII uno de los primeros gramáticos de la lengua hebrea, en la versión latina de 1514 hecha por Alfonso de Zamora y corregida por el dominico Pagnino; más tarde revisada por Arias Montano para la segunda Políglota.

- Covarrubias Orozco, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611. Y Madrid, Melchor Sánchez, 1674.
- Vulcanius, Bonaventura: *Thesaurus utriusque linguae hoc est, Philoxeni, aliorumque veterum auctorum Glossaria Latino–Graeca & Graeco–Latina*, Lugduni, Ioannes Patius, 1600. 3 partes. Fol.
- Oudin, César: *Tesoro de las dos lenguas española y francesa ... Nuevamente corregido y aumentado .../ por Juan Momarte...*, Bruselas, Juan Momarte, 1660. 4°. Y Lyon, 1675.
[La 1ª edición debió de salir hacia 1615 o 1620, presumiblemente imitando el título de Covarrubias].
- Hierome Bolonnois, Hierome Victor, o Girolemo Vittori: *Tesoro de las tres lenguas española, francesa, y italiana. Thresor des trois langues, espagnole, française, et italienne. Derniere edition revue et augmentee en plusieurs endroits*, Geneve, Iacques Crespín, 1644 4°. Y 1671.
- Moles Infanzón, Gaspar: *Tesoro de la lengua latina, y española sacada de diversos, y graves autores, antiguos, y modernos*, Zaragoza, Pedro Lamarca, 1646. 4^o²⁴.
- Enríquez, Baltasar (S.I.): *Thesaurus utriusque linguae hispaniae et latinae*, Matriti, Ioannis Garcia Infanzón, 1679. 4°.
- Lacavallería y Dulach, Juan: *Thesaurus Latino–Hispanus*, [apéndice del libro incluido aquí en apartado 2. *Vid. infra*], Barcinone, Antonium Lacavallería, 1681.

2. Retórica y Poética. Gramáticas

En este grupo deben incluirse los 'tesoros' que recogen la obra selecta de autores latinos, como el que selecciona poesía ovidiana bajo el título *Thesaurus propemodum omnium fabularum* (Francfort, s.i., 1580. 8°), o la obra de Tácito y Tito Livio bajo el de *Thesaurus constructionum locutionumque & vocum Tacito solennium, citatis etiam ex Livio plerunque testimoniis* (Basileae, In officina Frobeniana, 1533, Fol.); pero también los que contienen reglas gramaticales y los pertenecientes al *ars dictaminis*, y todo lo referido a la elocuencia tanto en prosa como en poesía, como los siguientes:

- Pastrana, Juan de: *Thesaurus pauperum*, Valenciae, Franciscus Díaz Romano, 1533. 4°.
- Schorus, Antonius : *Thesaurus Ciceronianus linguae Latinae*; in usum... studiosae iuventutia collectuscum praefatione Ioan. Sturmii. Argentoratilisias Rihelius, 1580. 8°.
- Diether, Andreas: *Thesaurus contexendarum epistolarum, formandaeque linguae, ad imitationem Ciceronianae dictionis locupletissimus*, Coloniae, Petri Horst, 1551. 8°.
- Stephano, Carolo: *Thesaurus M. Tullii Ciceronis*, Parisiis, Apud Carolum Stephanum, 1556. Fol.

²⁴ Según Jiménez Catalán (497) y Gallardo (III–3089) es la misma obra que *Universal método de construcción y Ramillete de flores latinas y castellanas*, impresa en Zaragoza en 1638, a la que se ha variado la portada.

- Bentius, Johannes: *Thesaurus pure loquendi, et scribendi, Graecolatinus novus. Ex Isocratis, Demosthenis, et Ciceronis aliorumque scriptorum probatorum locupletibus copiis, ac munda suppellectili concinnatus...*, Argentinae, Apud Lazarum Zetznerum, 1594. Fol. Basileae: ex offa. Hervagiana, 1581.
- Nizzoli, Mario: *Thesaurus Ciceronianus*, omnia Ciceronis verba, omnemque loquendi atque eloquendi varietatem complexus, Basileae, Ex officina Hervagiana, per Eusebium Episcopium, 1568. Fol. Y 1588, 1591.
- Bernardo, Giovanni Battista: *Thesaurus Rhetoricae*, Venetiis, apud haeredes Melchioris Sessae, 1599.
- Cisano, Giovanni: *Tesoro di concetti poetici scelti da' piu illustri poeti toscani*, In Venetia, Evangelista Deuchino & Gio. Battista Pulciani, 1610.
- Bax Nicaise (O.E.S.A.): *Thesaurus elegantiatum*, [¿Antuerpiae, s.i., 1623].
- Salas, Pedro de (S.I.): *Thesaurus poetarum ... Illustrium Poëtarum phrases*, Vallisoleti, Hieronymum Morillo, 1631. 8°. Y Lugduni, 1653.
- Alberti, Alberto (S.I.): *Thesaurus eloquentiae sacrae et profanae, salutis & incolumitati Rerumpublicarum utilissimae*, Coloniae Agrippinae, Wilhelmi Friessem, 1669.
- Anónimo: *Novus synonymorum, epithetorum et phrasium poeticarum thesaurus*, Venetiis: apud Nicolaum Pezzana, 1679. Y Parisiis, Simonem Bernard, 1679.
- Buchlerus, Joannes: *Sacrarum profanarumque phrasium poeticarum thesaurus*, Londini, Thomae Newcombe, 1679. 12°.
- Lacavallería y Dulach, Juan: *Bibliotheca musarum sive Phrasium poëticarum epithetorum synonymorumque cum interpretatione hispana thesaurus [...] posponitur quorundam Vocabulorum Appendix cui subiungitur Thesaurus Latino-Hispanus*, Barcinone, Antonium Lacavallería, 1681.

3. Recopilaciones de poesía (cancioneros)

- Luciemburgis, Joannes: *Thesaurus poeticus*, Basileae, s.i., 1575. 4°.
- Padilla, Pedro de: *Thesoro de varias poesías*, Madrid, Francisco Sánchez, 1580. 4°. Y 1587. 8°.
- Villalobos, Esteban de: Primera parte del *Thesoro de divina poesía, adonde se contienen varias obras de deuccion de diversos autores ... Recopilado por Estevan de Villalobos*, Toledo, Juan Rodríguez, 1587. 8°.
- Enríquez Cartagena, Juan: *El Thesoro de varias poesías espirituales*, Milán, Pablo Gottardo Pontio, 1589. 8°.

4. Proverbios y Refranes

- Mal Lara, Juan de: *Phraseon latino hispanicarum Thesaurus*, Ioannes Mallara

- Hispalen. auctore. Accessi totius prosodiae ratio quam breuissima*, Hispali, Alonsum Escrivanum, 1567. 8°.
- Bravo, Bartolomé (S.I.): *Thesaurus verborum ac phrasium, ad orationem ex hispana latinam efficiendam, et locupletandam*, Valentiae, Philippum Mey, 1606²⁵. Caesaraugustae, Ioannem a Quartanet, 1607. Y 1608, 1612, 1618, 1619, 1626, 1627, 1628, 1635, 1640, 1644, 1648, 1652, 1654 (2), 1662, 1666, 1668 (2), 1693, y 1698.
 - Buoni, Tommaso: *Seconda parte del Tesoro degli prouerbii italiani*, Venetia, G. Battista Ciotti, 1606 y 1610.
 - Pou, Onofre: *Thesaurus puerilis*, Valentiae, Petrum Patricium Mey, 1615. 8°. Y 1684.

II. Tesoros cristianos

Es un grupo tan numeroso como el anterior (unos cincuenta títulos), que alberga 'tesoros' de doctrina cristiana de diversa índole, y que podría a su vez dividirse en secciones como: manuales de confesores, dogma y reglas eclesiásticas —son frecuentes los «estatutos» de una Orden concreta—, sermones, vida de Cristo y hagiografías, moral cristiana (pobreza), etc. Pero he preferido dar el conjunto sin fragmentar para que se comprueben mejor los paralelismos de títulos en castellano y latín.

- Agustín, San, Obispo de Hipona: *Thesaurus christiani hominis ... collecta & concatenata per Ioannem Fredericum Lumnium*, Antuerpiae, Christophori Plantini, 1588.
- Bernardo, San: *Thesaurus e monimentis D. Bernardi Claraevallensis Abbatis ... erutus per Nicolaum Pithoeum....*, Genevae, Franciscum le Preux, 1589. 8°.
- Cirilo, San: *Preclarum opus Cyrilli Alexandrini quod Thesaurus nuncupatur*, Parisiis, Wolfgangum Hopylium, 1513. Y 1521, 1546.
- Li, Andrés de: *Tesoro de la passion sacratissima de nuestro redeptor ... a instrucción y consuelo de Christianos devotos*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1517. Fol. [Hubo al menos 2 eds. incunables de este texto: Zaragoza, 1494 y c. 1496-98].
- ¿Anónimo?: *Sermones tam de tempore quam de sanctis, inscripti Thesaurus novus....*, Parisiis, Dionysii Ianot, 1539. 8°. Y 1541.
- ¿Anónimo?: *Evangeliarum Thesaurus novus ad Christianae Pietatis....*, Venetiis, Ioa. Bapt. Somaschum & fratres, 1570.
- ¿Anónimo?: *Thesaurus Novi Testamenti elegantissimis iconibus expressus continens historias atque miracula Domini nostri Iesu Christi*, s.l., s.i., s.a.
- ¿Anónimo?: *Thesaurus sacrarum historiarum Veteris Testamenti elegantissimis imaginibus expressus excellentissimorum in hac parte virorum opera nunc primum in lucem editus.*, Antuerpiae, Gerardum de Ioda, 1585.

²⁵ Sin lugar a dudas, el de más éxito editorial, en su género, de todo el siglo XVII. Las ediciones que siguen corresponden, sobre todo, a Madrid, Barcelona, Valladolid y Valencia.

- ¿Anónimo?: *Espiritual e infinito tesoro de innumerables indulgencias para todos los fieles christianos...*, S.l., s.i., s.a., 4°.
- Davidico, Lorenzo: *Compendiolum cuius titulus est thesaurus animae, in Dominicam precationem...*, Roma, Antonii Bladi, 1551. 8°.
- Dueñas, Fray Juan de: *Espejo del peccador y Tesoro del alma*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1553. 8°.
- Allot, William: *Thesaurus bibliorum: omnem vtriusque vitae antidotum secundum vtriusque intrumenti veritatem & historiam succinctam complectens...*, Antuerpiae, Petri Belleri..., 1577. Y 1580, 1581.
- Bzowski, Abraham: *Thesaurus laudum Sanctis Dei parae super canticum Salve Regina, quadraginta concionibus, omne id, quod vel ad cultum B.V. Mariae, vel ad hominis christiani animum...*, Venetiis, Minimam Societatem, 1598. 4°.
- Coccius, Jodocus: *Thesaurus Catholicus in quo controversiae Fidei... explicantur...*, Colonia, s.i., 1599. Y 1600.
- Fulvio, Pietro: *Compendio del celeste et divino tesoro dell'indulgenze, indulti...*, Napoli, Gio. Iacomo Carlino et Antonio Pace, 1595. 8°.
- García, Domingo: *Thesoro de los soberanos muysterios y excelencias divinas, que se hallan en las tres letras consonantes del Sacrosanto e Inefable nombre de Iesus, según se escribe en el texto original hebreo*, Çaragoça, Lorenço de Robles, 1598. Fol.
- Graminea de Vigiliis, Dominicus: *Thesaurus Orthodoxus... in controversia fidei de Sanctissimo Eucharistiae Sacramento, adversus Calvinum...*, Coloniae, A. Gymnicus, 1575.
- Lumnius, Joannes Fridericus: *Thesaurus Christiani...*, Antuerpiae, Chr. Plantini, 1588.
- Negri, Francesco (O.S.A.): *Pretioso Tesoro, et spiritual giardino, cosiarrichito et privilegiato da molti Sommi Pont. Rom. Raccolto dal R.P.M. Francesco Negri Agostiniano...*, Pavia, Girolamo Bartoli, 1591. 12°.
- La Palud, Pierre de: *Enarrationum evangelicarum thesaurus novus...*, Parisiis, Hieronymum et Dionysiam de Manef, fratres, 1555. In 8°. Y 1559, 1571 (2), 1572, 1575, 1588, 1589.
- Samarinus, Franciscus: *Thesaurus sacerdotalis*, Venetiis, F. Zilettum, MDL..., 4°.
- Suárez de Godoy, Juan: *Thesoro de varias consideraciones sobre el psalmo de Misericordias domini in eternum cantabo...*, Barcelona, S. de Cormellas, 1598. 4°.
- Toro, Gabriel de: *Thesoro de misericordia divina y humana ... sobre el cuidado que tuvieron los antiguos Hebreos, Gentiles y Christianos de los necessitados*, [¿Salamanca, Juan Fernández, 1547?], Salamanca, Juan de Junta, 1548. 4°. Y 1548, 1575, 1597 (2), 1599.
- Aguado, Francisco, (S.l.): *Sumo Sacramento de la fe, tesoro del nombre cristiano*, Madrid, Francisco Martínez, 1640.
- Arias, Francisco (S.l.): *Thesaurus inexhaustus bonorum quae in Christo habemus per diversos eius titulos virtutumque testimonia et exempla...*, Monachii, Nicolai Henrici, 1652.

- Astolfi, Giovanni Felice: *Thesoro della doctrina di Christo N. S. diviso in due parti che contiene la diclaratione della legge Evangelica, e de' principali Misterii della nostra Santa Fede*, Brescia, Bartolomeo Fontana, 1628.
- Daza y Berrio, Juan: *Tesoro de confesores y perla de la conciencia para todos estados*, Madrid, Imprenta Real, 1648.
- Bartolomeo de Santo Fausto (O. Cist.): *Thesaurus Religiosorum: In quo de tribus votis solemnibus Obedientiae, Castitatis & Paupertatis accuratissime disputatur / Authore D. Bartholomaeo a S. Fausto, alias Pirro Siculo, Ordinis Cisterciensis...*, Lugduni, C. Landry, 1624.
- Cruz, Felipe de la (C.S.B.): *Tesoro de la Iglesia: en que se trata de indulgencias, jubileos, purgatorio, bula de difuntos, óptimas voluntades y cuarta funeral*, Madrid, Diego Flamenco, 1631. 4º.
- Diana, Antonino (CC.RR.MM.): *Compendiosus thesaurus practicarum resolutionum selectissimorum casuum conscientiae*, Antuerpiae, Ioannem Meursium, 1640.
- Falconi, Juan (O. de M.): *Tesoro de las misericordias de Dios*, incluido en sus *Obras espirituales*, Çaragoça, Hospital Real i General de N. S. de Gracia, 1651. Y 1680.
- Avendaño, Diego de (S.I.): *Thesaurus Indicus seu Generalis instructor...*, Antuerpiae, Iacobum Meursium, 1668. Y 1675, 1686 (acabaron de salir los 6 tomos).
- Filguera : Manuel Ambrosio (CC.RR.MM.): *Tesoro catolico en que hallaran los fieles muy explicado todo lo que han de procurar saber y entender para creer, y obrar lo que se contiene en toda la doctrina christiana*, Madrid, Melchor Sánchez, [s.a.]. [Fe de erratas fechada en 1669].
- Gavanto, Bartolommeo (Barnabitas) (CC.RR.S.P.A.): *Thesaurus sacrorum ritum seu Commentaria ... Missalis et Breviarii Romani*, Antuerpiae, ex officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1634. Y 1652, 1664, 1669, 1682, 1690.
- Gómez, Anselmo (O.S.B.): *Tesoro de la sciencia moral y suplemento de las sumas más selectas que hasta aora han salido*, Valladolid, María de Pereda, 1668. 4º.
- Guadalajara y Javier, Marcos, (O.C.): *Tesoro espiritual de la Religión de Nuestra Señora del Carmen...*, Zaragoza, Juan de la Naja y Quartanet, 1616. Y 1631.
- Justo del Espíritu Santo (O.S.A.): *Tesoro de humildad en discursos predicables...: para que los padres espirituales encaminen bien los espíritus destes tiempos.*, Madrid, Viuda de Juan González, 1634. 4º.
- Lizana, Francisco de (O. de M.): *Tesoro mariano descubierto en el espacioso campo de la Sagrada Escritura, Santos Padres y doctores de la Iglesia aplicado en discursos panegyricos a todas las festividades y misterios de la... Virgen Maria...*, Madrid, Melchor Sánchez, 1663. 4º.
- Lorenzo de San Francisco (O.F.M.): *Tesoro celestial y divino para rescate y consuelo de las almas: en que se trata de las mas principales indulgencias que ay en la Iglesia de Dios*, Cádiz, Fernando Rey, 1638. In 8º. Y 1650, 1665.

- Lorch, Jodocus: *Thesaurus novus utriusque theologiae theoreticae et practicae ex Scriptura Sacra SS. Conciliis, Iure Canonico, doctoribus Ecclesiae, alijsq; theologis, canonistis.../opera ac studio...*, Friburgi Brisgoiae, Martinus Bockler..., 1609.
- Márquez, Cristóbal (O.C.D.): *Tesoro de ignorantes: donde se declaran los puntos esenciales de la doctrina christiana...: con un Diálogo de avisos muy importante para el que se dessea salvar...*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1614. 8°.
- Salmerón, Marcos, Obispo de Trujillo: *Tesoro escondido en el campo de la humanidad del Hijo de Dios, glorias de María, piedras preciosas, esplendor hermoso de sus solemnidades...*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1641. Y 1645.
- Puente, Luis de la (S.I.): *El Tesoro escondido* incluido en sus *Obras espirituales*, tomo II, Madrid, Bernardo de VillaDiego, 1690. Fol.
- Sánchez de Castelar y Arbustante, Manuel (O. de M.): *Tesoro inefable de divinas riquezas: el glorioso Pe. S. Martin, obispo de Turs/ sermon que predica...*, Valencia, Lorenzo Mesnier, 1690. 4°.
- Santos, Cristóbal de los (O.S.S.T.): *Tesoro del cielo, imán del alma histórico, y moral, descubierto en la Santa y Portentosa Imagen del Sagrado Rostro de Nuestro Redemptor Jesu-Christo, que se venera en la muy ilustre villa de la Ossa de la Vega/*, Madrid, Melchor Álvarez, 1695. Fol.
- Sayro, Gregory (O.S.B.): *Casuum conscientiae sive Theologiae moralis thesaurus*, Venetiis, Sellas, 1614. Y 1618, 1627.
- Turlot, Nicolás: *Thesaurus doctrinae christianae*, Bruxellae, Franciscum Foppens, 1667. Y 1668, 1700, 1737.
- Velázquez Pinto, Antonio (CC.RR.MM.): *Tesoro de los christianos que para dia les dexo Christo en el verdadero Sacramento*, Madrid, Pablo de Val, 1664. Y 1666, 1668.

III. Tesoros científicos y enciclopédicos varios

En este variado grupo, que en suma superaría en número de títulos a los anteriores, puede distinguirse claramente tres asuntos: las enciclopedias de carácter histórico-político (emparentadas algunas de ellas con la *Silva* de Mejía), los tratados médicos y farmacológicos y los tratados jurídicos. Los tres parece que abundaron más en el siglo XVII, frente a un bloque más heterogéneo de ‘tesoros’ sobre disciplinas varias en el que dominan las ediciones del siglo XVI.

1. Enciclopedias. Historia. Política

- Solino, Cayo Julio: *C. Iulii Solini Polyhistor, rerum toto orbe memorabilium thesaurus locupletissimus*, Basileae, Michaellem Isingrinium et Henricum Petri, 1538. Fol. Y 1543.

- Nieremberg, Juan Eusebio (S.l.): *Curiosa filosofia y tesoro de maravillas de la naturaleza: examinadas en varias questionnes naturales...*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1634. 8°.
- Salazar, Ambrosio de: *Thesoro de diversa lición... en el qual ay XXII historias muy verdaderas y otras cosas tocantes a la salud del cuerpo humano..., con una forma de Gramatica muy prouechosa para los curiosos*, París, Louys Boullanger, 1637. 8°.
- Eytzinger, Michael von: *Thesaurus Principum hac actate in Europa, Coloniae, Agrippinae Godofridus Tranpensius*, 1591.
- Eusebio de Cesarea: *Thesaurus temporum Eusebii Pamphili...: chronicorum omnimoda historiae libri duo...*, Lugduni, Thomas Basson, 1606. Fol. Y 1658.
- Caelius, Ludovicus: *Lectionum antiquarum libri XXX/Irecogniti ab auctore atque ita locupletati, ut tertia plus parte auctores sint redditi; qui ... Cornucopiae seu thesaurus utriusque linguae appellabuntur...*, Basileae, Froben, 1542. Y 1620.
- ¿Ventura, Comin?: *Thesoro politico cioe Relationi, Istruttioni, Trattati, Discorsi variati d'Ambasciatori...*, Colonia, Per Alberto Coloresco, 1593. 4°. Y 1600–1601.
- Honorius, Philipus: *Thesurus politicus...*, Francofurti, Nicolai Hoffmanni, 1617.
- Chokier, Jean Enerst de: *Thesaurus politicorum aphorismorum...*, Maguntiae, I. Theobaldi Schönwetten, 1613. Y 1615.
- Alsted, Johann Heinrich: *Thesaurus chronologiae: in quo universa temporum historiarum series in omni vitae genere ponitur...*, Herbonae, Christoff Rab, 1624. 8°.
- Labbé, Philippe (S.l.): *Thesaurus epitaphiorum veterum ac recentium / Selectorum / Ex Antiquis Inscriptionibus, omnique / Scriptorum genere*, Parisiis, G. Meturas, 1666.
- Graevio, Johanne Georgio: *Thesaurus antiquitatum romanarum...*, Lugduni, Franciscum Halmam–Petrum Vander, 1694.[Hasta 1699 : 12 tomos].
- Gronovio, Jacobo: *Thesaurus graecarum antiquitatum...*, Lugduni Batavorum : excudit Petrus Vander, 1698. [Hasta 1699: 6 tomos].

2. Tesoros sanitarios : médico-farmacológicos

- Celso, Aulo Cornelio: *De re medica libri octo... Accessit huic thesaurus verius...*, Parisiis, Christianum Wechel, 1528–29. Fol.
- Julián o Juliano, Maestro Pedro (Petrus Hispanus o Papa Juan XXI): *Thesaurus Pauperum...*, Lugduni, Antoniu Blachard, 1530, 8°.
Thesoro de los pobres. Comiença vn libro muy prouechoso para toda persona: llamado Thesoro de pobres en romance... El qual mandó hazer el papa Juan a vn medico suyo llamado maestre Juliano, Toledo, s.i., s.a. Y Burgos, 1524; Madrid, 1644; Sevilla, 1655. Y 1727.
- Gesner, Conrad: *Thesaurus... de remediis secretis... liber phisicus medicus...*, Tiguri, 1554. Y Lugduni, 1555.

- Durante, Castore: *Il tesoro della Sanità... nel quale s'insegna il modo di conservar la sanità et prolongar la vita, et si gratta della natura de' cibi, et de' rimedii de' nocumenti loro*, Venetijs, Andrea Muschio, 1586. Y 1588, 1596, 1612, 1620.
- Nasser, Adrian: *Thesaurus sanitatis pretiosissimus*, Nuznberg, J. Hoffmann, 1673. 8°.
- Manilio, Giovanni Giacomo: *Luminare maius quondam elaboratissimis Ioannis Jacobi Manilii... Lumen apothecariorum, quam Thesaurus aromatariorum...*, Venetiis, L.A. Iuntam, 1566. Fol.
- Hernández, Francisco: *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus seu Plantarum animalium mineralium mexicanorum historia*, Romae, Vitalis Mascardi, 1649. Fol. Y 1651.
- Schroder Johan: *Pharmacopoeia medico-chymica sive Thesaurus pharmacologicus...*, Lugduni, Philippi Borde, Laurenti Arnaud & Claudii Rigaud, 1656. 4°. Y 1681.
- Mynsieth, Hadrianus a, o Mynsicht, Adrian von: *Thesuro et Armamentarium medico-Chymicum... : cui in fine adiunctum est Testamentum Hadrianeum de aureo philosophorum lapide. Editio novissima*, Lugduni, Iacobum Faston, 1664. 8°. Y Genevae, 1697.
- Malpighi, Marcello: *Opera omnia Seu Thesaurus Iocupletissimus botanico-medico-anatomicus: viginti quatuor tractatus complectens et in duos tomos distributus... Editio novissima...*, Lugduni, Petrum Vander, 1687.
- Hidalgo de Agüero, Bartolomé: *Thesoro de la verdadera cirugia y via particular contra la común*, Sevilla, Francisco Pérez, 1604. Fol. Y Barcelona, 1624; Valencia, 1654.
- Parei, Ambrossi: *Thesaurus Chirurgiae*, Francofurti, Nicolai Hoffmani, 1610.
- Aroza, Diego de: *Tesoro de las excelencias y utilidades de la medicina y espejo del prudente y sabio médico : enriquecido y iluminado con varia lección y principalmente con la vida de... Avizena... síguense después las vidas de Hipocrates y Galeno, recopiladas de diversos autores ; y un capitulo de medicos, boticarios y cirujanos ; con unos documentos al arte de boticarios ; y lo mas sentencioso de las epistolas familiares de Ciceró, Lérida, J. Nogués, 1668.*
- Manguet, Jean Jacques: *Bibliotheca medico-practica sive rerum medicarum thesaurus cumulatissimus: quo omnes prorsus humani corporis morbosae affectiones tum artem medicam in genere, tum chirurgicam in specie, spectantes ordine alphabetico explicantur et per curationes, consilia, observationes, ac cadaverum anatomicas inspectiones*, Genevae, Joannis Anthonii Chouet, 1689. Y 1696, 1698.
- Bonnet, Théophile: *Thesaurus medico-practicus : ex quibus libet rei medicae scriptoribus congestus Pathologiam veterem et novam exhibens una cum remediis usu et experientia compertis...*, Genevae, Leonardi Chovët & Socii, 1691. Y 1693.

3. Tesoros jurídicos

- Du Prat, Pardone: *Lexicon iuris civilis et canonici sive Potius thesaurus de*

- verborum quae ad ius perlinent signification P. Prateio ex variis collectare*, Lugduni, G. Rovillium, 1567.
- Brederode, Petrus Cornelius: *Thesaurus dictionum et sententiarum iuri civilis*, Lugduni, 1585.
 - Espino de Cáceres, Diego: *Speculum Testamentorum sive Thesaurus Universae Iuris prudentiae...*, Salmanticae, Ioannes Ferdinandus, 1587.
 - Brosseus, Petrus: *Corpus Iuris Civilis... Thesaurus Accursianus: dictiones et sententias iuris selectiores..... auctore & P. Brosseo... Notarum & benedictorum libri ad Accursium/ auctore & collectore I. Hennequino...*, Lugduni, s.i, 1589. Y 1604, 1606.
 - Schardius, Simon: *Lexicon iuridicum, sive verborum et rerum ad Iuris Rom. Civilis simul et Pontificii theoriam et praxim pertinentium thesaurus locupletissimus...*, Coloniae, Haeredes Ioannis Gymnici, 1600. Fol.
 - Leo Giovanni Francesco: *Thesaurus fori ecclesiastici...*, Venetiae, Marcum Claserium, 1605. 4°. Y Roma, 1616.
 - Obersulz, Franciscus Carolus: *Thesaurus theologicus juridico-canonicus : id est Acervus casuum & collectio decisionum in praxi frequentissime occurrentium tum ex theologia speculativa & morali, tum sacris Canonibus, Conciliis... ac Bullis Pontificiis extractus...*, Viennae, Wolfgangum Mauritium Endterum, 1698.
 - Panciroli, Guido: *Thesaurus Variarum lectionum vtriusque Iuris...*, Lugduni, Iacobum Gaudion, 1617. 4°.
 - Siculus, Nicolaus o Niccolo de Tudeschi, Arzobispo: *Corpus Iuris Canonici. Decretales-Abbatis Panomitani commentaria... Thesaurus singularium in Iure Canonico decisivorum...*, Venetiis, Iuntas, 1617 o 1618. [desconozco eds. del XVI, pero pudo existir incunable incluso].
 - Maringo, Mariano: *Practica super ritu mag. regiae curiae ac caeterarum totius regni siciliae curiarum quae iure optimo thesaurus iuvenum auxilium pauperum et baculus senum nuncupari potest: in qua praeter alia communis modus compilandi libellos, exceptiones, cedulas supplicationes ac denique acta omnia in quibusuis processibus varie...*, Panormi, Franciscum Ciottum Venetum, 1619. Fol.

4. Otras ciencias y disciplinas

- Latini, Brunetto: *Il tesoro di...*, Vinegia, Marchio Sessa, 1533. 8^{o26}.
- Micheli Márquez, José: *Tesoro militar de cavalleria: antiguo y moderno modo de armar cavalleros y professar, segun las ceremonias de qualquier Orden Militar...; con un breue discurso del origen de los Sumos Sacerdotes... Monges... Frailes y Monjas...*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1642. Fol.
- Alhazen: *Opticae thesaurus Alhazeni.... libri septem nunc primùm editi...*, Basileae, Episcopios, 1572. Fol.

²⁶ Es la única edición registrada en el CCPB.

- Velsius, Justus: *Iusti Velsii Hagani, in Cebetis Thebani tabulam commentariorum libri sex, totius moralis philosophiae thesaurus*, Lugduni, s.i, 1551. 4º.
- Posio, Antonio: *Thesaurus Antonii Posii... in omnes Aristotelis et Averrois libros copiosissimus...*, Venetiis, Cominum de Tridino, 1562.
- Antist, Vicente Justiniano (O.P.): *Dialecticarum institutionum libri octo : accessit etiam eiusdem autoris Opusculum, quod thesaurus questionum inscribitur*, Valentiae, Petrus a Huete, 1572. Y Venetiis, 1582; Coloniae, 1617.
- Goltzius, Hubertus: *Thesaurus rei antiquariae huberrimus : ex antiquis tam numismatum quam marmorum inscriptionibus...*, Antuerpiae, Christophori Plantini, 1579.
- Begeer, Lorenz: *Thesaurus Braydenubrugicus selectus sive Gammarum et numiscuatum Graecorum in Cimeliarchio electorali Brandenbrugico elegantiorum series*, Coloniae, 1696.
- Rosselli, Cosimo: *Thesaurus artificiosae memoriae*, Venetiis, A. Paduanium, 1579. 4º.
- Ortelius, Abraham: *Thesaurus geographicus*, Antuerpiae, Ch. Plantini, 1587. Fol. Y 1596, 1611.
- Arnobio, Cleandro: *Il tesoro delle gioie: Trattato meraviglioso in torno alle vertuti e proprieta piu rare di tutte le gioie, perle, gemme...*, Venetia, Gio. Battista Ciotti..., 1602. 8º.
- García Romeo, Pablo: *Tratado de la execucion de la union, tesoro y reparo de labradores del lugar de Cosuenda*, Zaragoza, Diego Dormer, 1654. 4º.

Más o menos brillantes, todos estos variopintos tesoros contribuirían sin duda a enriquecer los anaqueles de aquellas bibliotecas de los Siglos de Oro, y a decorar, incluso, los de las más modestas. A nosotros nos dejan la avaricia filológica –tal vez la más insaciable– de seguir acumulándolos en unas páginas, ya que fuera de ellas nunca podrán ser nuestros.

**MISTERIOS «A LA VIDA Y MUERTE DEL DOCTOR
FRAY LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO»
(COMENTARIOS A UN NUEVO IMPRESO DE LA
FAMA PÓSTUMA -1636- DEL DOCTOR JUAN
PÉREZ DE MONTALBÁN)**

Enrique Rodríguez Cepeda
UCLA

*A don Luis Bardón Mesa,
amigo y, siempre,
en el corazón del libro.*

La figura de Pérez de Montalbán en torno a 1635 y 1636

Ya avanzado el ciclo de investigación histórica en torno a Juan Pérez de Montalbán (nos referimos a los estudios de Bacon, Restori, González de Amezúa o Entrambasaguas, seguidos por Glaser y Dixon, y fijados por J.H. Parker, M.G. Profeti y A. Rey Hazas) se nos presentan, otra vez, nuevos problemas a resolver; uno, devolver claramente la paternidad del *Orfeo* a su autor Montalbán (autoría que no necesita Lope para nada); y otro, actualizar los conocimientos en torno al autor y su participación en la vida cultural del momento, más poder determinar, mejor, su papel y «solicitud» de los trabajos y fortuna que rodearon la formación de la conocida y famosa miscelánea *Fama Pósthuma a la vida y muerte del doctor Frey Lope de Vega Carpio* de 1636.

Por otra parte, pronto, habrá que aclarar con más precisión la atrevida y oportunísima *Polianthea*, de tanta doblez, que se añadió, bajo los títulos de «Memoria», «Índice» y «Catálogo», en el *Para todos* de 1632. A estos pretenciosos sustantivos y al tenden-

cioso *canon* que esto representaba es a lo que se referirá Quevedo en *Perinola*. El abanico de significados que presentaba *Índice o Catálogo de todos los Pontífices, Cardenales, Arzobispos, Escritores de libros, Predicadores, Poetas y Varones ilustres en todo género de letras, que ha tenido y tiene la insigne Villa de Madrid* y su suplemento acordado como *Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente*, agredían lo creído como «estado de la cuestión», no de la cultura española, sino de la inflada Babilonia de Madrid, en ese momento la ciudad con más producción literaria del mundo, aunque Gracián, pocos años después, note todo esto de decadente. Pero no cabe duda que, a la muerte de Lope, figuraba nuestra ciudad como «una verdadera movida de las letras», algo desconocido en el resto del planeta¹.

El primer misterio que plantea *Fama Póstuma* es por qué hasta ahora existía solamente un único texto impreso de modelo cultural tan importante como fue en su época. Sabemos que lo habían tenido en cuenta los preceptistas barrocos y que su conocimiento llegó más allá de las fronteras peninsulares. Un hombre como Montalbán, que tenía acceso fácil y adecuado a las imprentas (en particular por los negocios de su cercano padre), no iba a perder la oportunidad y la figura que le había ofrecido la muerte de su famoso maestro; y menos, ante tema tan grande, reducir la distribución a sólo los ejemplares de una tirada, que no serían más de mil. Tampoco cabe imaginar que, quien había editado sus obras hasta cansar, fuera, ahora, prudente y limitado en sus poderes; ya sabemos cómo pensadores tan exigentes como Gracián habían juzgado el populismo de nuestro editor. Valga este texto «... quienes han de ser sino un ignorante..., que ni ha estudiado ni visto libro en su vida, cuando menos una *Silva de varia lección* [P. Mexía], y el que más más un *Para todos*», *Criticón*, (ed. de Romera-Navarro, vol. II, p. 187).

Además *Fama Póstuma* suponía, aparte del homenaje al poeta más conocido del pueblo español, la participación de todos los poetas vivos (luego veremos que «no todos») del gran diccionario poético del mundo barroco, algo que muy bien remataba y explicaba el por qué del *Para todos* y la fuerza y el ambiente que Lope había sembrado en la tierra literaria del castellano; repetimos que la situación era muy especial y que

¹ Hay que hacer notar que este *Índice o Catálogo* y la *Memoria* añadida representaban algo muy importante en el mundillo literario de Madrid; tales listas fueron muy comentadas y tenidas en cuenta en la política oficial de Felipe IV y su orden de cultura. El problema era peligroso porque este tipo de «listas» revelaban que se había perdido el certero control que las artes necesitaban. Quevedo se dio cuenta del oportunismo de esta situación y de que los verdaderos modelos se iban a ver confundidos en la Babilonia de Madrid. El ataque de Quevedo a Montalbán, en 1633, iba dirigido a desprestigiar esas «listas» que permitían hablar de cosas culturales y literarias sin haberlas leído ni experimentado. La habilidosa actitud de Montalbán provocó, por otra parte, la confusión más grande que sufrió la antigua cultura española, y tuvo que aguantar coplas de este tipo:

«... hizo un libro *Para todos*
no siendo para ninguno.
Al principio es importuno
a la postre es almanaque;
.....
pues en él, de varios modos
para idiotas y gabachos
mezcla berzas con gazpachos».

este magno proyecto coronaba lo que ningún otro ser humano, y menos poeta, había logrado recibir con su fama. De alguna manera el *Para todos* y la *Fama* competían con las «listas» ofrecidas previamente en *Viaje del Parnaso* (1614) por Cervantes, la *Justa poética a San Isidro* (1620) y el *Laurel de Apolo* (1630) del Fénix o el *Anfiteatro de Felipe el Grande* (1631) de Pellicer de Tovar. Esta literatura no sólo encerraba el valor de lo que se hace y se escribe en Madrid sino que, como en el caso del propio Montalbán, se va a iniciar un nuevo tipo de libro, dentro del género poético, que se llamará «Fama póstuma» (con Montalbán *Lágrimas panegíricas* –1639–) y que llegará, sesenta años después, a recordarse con la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz².

Si el *Para todos* había sido un parto feliz y afortunado, también se podían admitir sus dos volúmenes de comedias; pero a fines de 1635, y durante parte de 1636, Montalbán empezó a notar la enfermedad y los achaques que le llevaron a la locura y a su comentada prematura muerte, a los 37 años de edad. Es justo al principio de sus males cuando se tiene que encargar de solicitar las construcciones para el homenaje a su amigo y maestro Lope de Vega recientemente fallecido, trabajo que no pudo realizar según tenía previsto en su voluntad. La otra persona interesada en el asunto, era el duque de Sessa quien, al parecer, tuvo que cerrar la recolección de materiales y decidir su publicación, aunque le quedaran a Montalbán las partes pendientes de la vida de Lope y la dedicatoria a Sessa, que sí pudo realizar a mediados de 1636 en un momento de alivio algo más positivo. Y si el poeta y dramaturgo era amigo de cambios, correcciones y ampliaciones, como se había notado en otras ocasiones con el *Para todos*, (con seis impresos en ocho años y los añadidos al «Índice» y «Memoria»³ comentados arriba), podemos pensar que alguna modificación se hizo en el trabajo ordenado y preparado por Sessa durante la corta convalecencia que disfrutó Montalbán en el último trimestre de 1636. Sabemos, también, que la preparación y formación de la *Fama* se hicieron con rapidez (alrededor de unos diez meses para preparar los textos y realizar la imprenta) porque a todos interesaba. Sin embargo, ahora que conocemos dos impresiones diferentes de ese año de 1636, tenemos que pensar que hubo ocultos problemas y algún misterio que no conocíamos hasta hoy. Creemos que Sessa preparó una primera impresión sin ser corregida o revisada por un Montalbán en delicadísima salud, y que esta impresión, ahora rarísima, desapareció inmediatamente del mercado (consideramos, además, que esta impresión no fue tan numerosa como la segunda y definitiva); esta edición prematura es la que hemos descubierto y vamos a comentar (ya dimos, la Profesora Margarita Lezcano y yo, un adelanto en la reunión de ALDEU –León, España, junio de 1996–).

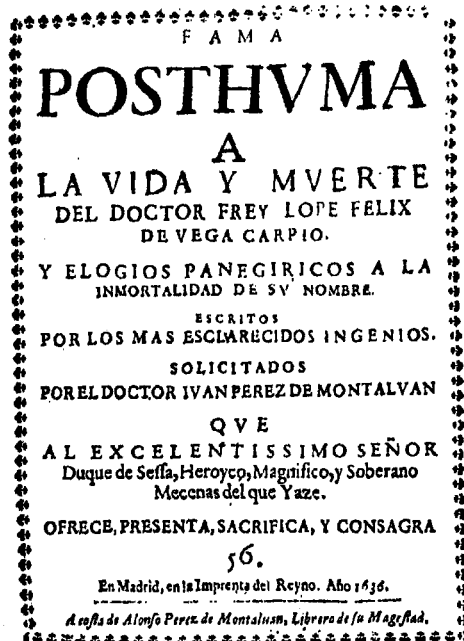
² La idea ya se había ensayado antes, y podía proceder de la vieja elegía renacentista (véase E. Camacho Guizado *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969), con brotes nuevos en libros como el de F. Murcia de la Llana (*Canciones lúgubres y tristes a la muerte de don Cristoval de Oñate*, Madrid, 1622). Este tipo de poesía solicitada no creemos que tenga que ver con la posición, tan agresiva, de Cervantes al comentar con el «alter ego» de su prólogo de 1605 que él no necesita poemas ni poetas que apadrinen su libro.

³ Ver V. Dixon, «Juan Pérez de Montalbán's *Para todos*», *HR*, XXXII, 1964, p. 58.

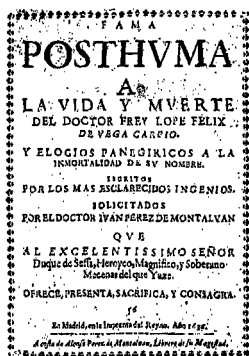
La verdadera primera impresión de la «Fama Póstuma»

Estamos ante un descubrimiento mayor de bibliofilia y de bibliografía, un texto fundamental para la historia de la antigua poesía española, importante «antología» de poemas de *encargo* del barroco castellano, texto modelo que servirá de comentario como literatura de compromiso para los críticos y preceptistas de mitad de siglo, tanto españoles como europeos. El conocido preceptista, de origen alemán, Caramuel, lo eligió para replantear la crisis poética del momento (ya criticada anteriormente por Quevedo, Vélez de Guevara y otros) y fijar los problemas que encerraba la preceptiva de un posible «orden» barroco de la poesía. La novedad aportaba, además, algo peligroso y podía poner al descubierto el punto de partida de varios intereses que difuminaban y ponían en duda el valor total del arte de hacer poesía. A todos llamó la atención el gran número de poetas (mejor, artesanos de la poesía) que se ejercitaba diariamente en la rima antes de terminar la primera mitad del siglo XVII; era denso y nebuloso el círculo extenso del mundo poético, y no se podía distinguir ni limitar el campo y linde donde comienza o termina una manera de trabajar, y menos determinar el verdadero clima poético y profesional que el arte del verso requiere.

El nuevo impreso de *Fama Póstuma* de Montalbán lleva un nombre, el de su poseedor; vamos a llamar a este texto el «Impreso Bardón» por ser su propietario don Luis Bardón Mesa (de Madrid). El ejemplar lleva esta portada (similar a la que ofreció, en 1931, F. Vindel: *Manual del Bibliófilo*, vol. VII, p. 137):



Las características generales son las mismas en todos los ejemplares conocidos hasta ahora (de 14 consultados); la única variante es el número 56 de la parte inferior, la referencia al número de pliegos que se necesitan para tirar el libro; dicho número está compuesto, en el ejemplar «Bardón», con tipos de cuerpo mayor que el resto de los ejemplares conocidos; luego se va a corregir en el impreso posterior, y se va a eliminar el punto. Éste es el texto conocido hasta hoy:



Se registra en todas las bibliotecas y repertorios que enumera M. Grazia Profeti (*Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, 1976; con añadido, Verona, 1982); Profeti, en la descripción del texto común de *Fama*, no describe el escudo del Duque de Sessa, algo muy importante en el presente impreso que ya hizo J. de Entrambasaguas, con un ejemplar adquirido en los años posteriores a la guerra de 1936⁴.

Otras diferencias y variantes vemos en el *Impreso Bardón*. En un par de poemas encontramos una nueva composición de imprenta; las correcciones son de este tipo que muestra el folio 35B, el folio dedicado al soneto de Luis Vélez de Guevara:

Ala. *Almami de Lope de Vega.*

En la Métrica de Lope de Vega.

De Luis Vélez de Guevara.

SONETO.

Aquel Cifre Español que dio al Meandro
Frustradas sus ansias, agoras,
Cayo en vida y en Muerte voz Canora,
Hizo ménot la del estam de Euzandro.

Entre comunes lagrimas Leandro,
Se anega, y de mas vida se mejora;
Y por la trompa de su Fama llora
Repetidas mudias Alexandro.

Cometa de si mismo corrió el suelo,
Y fendió entre los hombres sin segundo,
No cupo en el, y apofentó el Cielo.

Construyó al obelisco el mar profundo,
Si bien a sus cenizas le rezelo
Bobada estrecha el ambio del mundo.

⁴ El ejemplar que describe J. Simón Díaz (en *Índices de Justas poéticas: Siglo de oro*, Madrid, 1962, pp. 84 y 51: «Ferreira de la Cerda, Bernarda; Montalbán -1636-, fols. 42r-46v; 137v) es diferente al que nosotros ahora ofrecemos: fols. 42r-46r; 137v; o sea una página menos de impresión.

En el folio 35A (del impreso conocido) encontramos compuesta la palabra «Voz» con V mayúscula en el tercer verso del primer cuarteto; sin embargo en el folio 35B del ejemplar descubierto la v es normal y minúscula. La otra variante está en el verso segundo del último terceto, en la palabra «Ceniças»; en el folio 35B va con c minúscula; pero en el impreso conocido va con mayúscula y movidos y modificados los espacios del renglón manipulado. El folio 35A corresponde a todos los ejemplares consultados, desde el de la Biblioteca de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) hasta los de la Biblioteca Nacional de Madrid (con signatura Bellas Letras 3/53447, R/18730, R/30612 –con microfilm disponible nº 8722– y R/13732 –que perteneció a Gayangos–). Éste es el típico folio 35A de las ediciones conocidas hasta ahora:

Ala Memoria de Eopo de Vega. 35
A

En la Muerte de Eopo de Vega.
De Luis Velaz de Guevara.

SONETO.

Aquel Ciste Español que dio al Mundo
Prodigios antes: ¡ah! mas agora,
Cuya en vida y con tuete Voz Canora,
Hizo menor la del clarín de Euandro.

Ya entre comunes lágrimas Meandro
Se anega, y de mas vida se mejora,
Y por la trompa de su Fama llora.
Repetidas imaidas Alexándro.

Contra de si mismo corrió el viento,
Y siendo entre los hombres sin segundo,
No cupo en el, y aposándose el Cielo.

Confrayle obelisco el más profundo,
Sibian a las Ceniças la retelo
Bodega estrecha el ambito del mundo.

E 3 Eo

En el folio 28, en el soneto de Strata y Spinola, el último verso aparece manipulado por el trabajo de imprenta y encontramos, en el último verso, «a la Memoria» perfectamente impreso y con los espacios correspondientes; en el impreso anterior, y que presentamos como *Impreso Bardón*, los espacios son dudosos como podemos observar en esta fotocopia:

aplausos de tu Nombre
ayorazgo a la Memoria.

D4

AL

En el folio 47, en la *Elegía* de Bocángel, tenemos corregidos los versos 7 y 9; «cenizas» en los ejemplares conocidos; «eternidad», con minúscula la *e* inicial; en el *Impreso Bardón* encontramos «ceniças» con *ç* cedilla, y «Eternidad» con *E* mayúscula. Hay varios cambios de imprenta mayores en la composición del poema aludido de Bocángel; en la nueva impresión que describimos encontramos unos tacos de madera que no existen, en el lugar que les corresponde, en los ejemplares conocidos.

En el folio 57r, en la composición de la *Oración fúnebre* del Dr. Godínez, del *Impreso Bardón*, se encuentra bien impreso el texto del renglón segundo a partir de la capital T, así:

TAMBIEN yo (dixó Salómon) soy hóbne
 semeiante a todos; tambien en mi, como e
 mas, mi primera voz fue millátó. Si el hombr
 llama Tertuliano cuydado del diuino Ingenio
 atencion con que le facò a luz Rey de todos

En los demás ejemplares consultados (UCLA, BN de Madrid) difiere el encuadre de la cabeza del texto así:

TAMBIEN yo (dixó Salomon) soy hóbne mortal
 sememeiante a todos; tambien en mi, como en los de
 mas, mi primera voz fue millátó. Si el hombre a quié
 llamà Tertuliano, cuydado del diuino Ingenio, por la
 atencion con que le facò a luz Rey de todos los ani-

Y en el segundo renglón encontramos la errata clara de la nueva composición: semejante con ese larga, en donde se repite la sílaba me-me.

En el resto de la composición y texto que comentamos existen otros siete leves cambios que apoyan los dicho; en el folio 82 nos encontramos con que el reclamo «Era», de cambio de página, no aparece en el resto de ejemplares consultados; pero este mismo reclamo sí se repite en solamente uno de los impresos que tenemos por comunes, en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid: R/13732. Misterio parecido lo encontramos en el folio 162, al «Epitafio» de Dávila Ponce de León, en donde el reclamo pertinente DE falta en tres de los ejemplares consultados y sí lo encontramos en otros dos. Gracioso puede parecer lo que acontece con el folio 177 del ejemplar de la BN de Madrid R/18730 si lo comparamos con el folio 771 del ejemplar R/30612 de la misma Biblioteca. De todo ello se puede decir que el impresor corrigió errores y que encuadernó en diversas ocasiones pliegos y partes sueltas de la composición base, que para nosotros es la segunda edición, la más numerosa y conocida.

Sin embargo la prueba mayor de que hubo dos impresiones y dos momentos diferentes de edición y distribución de la *Fama* lo tenemos entre los folios 42 y 47 del *Impreso Bardón*, en el poema de doña Bernarda Francisca de la Cerda (Francisca por «Ferreira») (Lacerda en portugués), y, por añadido, en el siguiente poema, ya aludido, de Bocángel.

Pues, no nos es fácil ahora narrar el misterio que pudo encerrar el error de nombrar a dicha poetisa tan importante como fue para Lope de Vega, primero, y luego para Montalbán. Que el *Impreso Bardón* nos ofrezca la composición de un poema de doña Bernarda Francisca de la Cerda totalmente diferente del poema luego impreso en los ejemplares comunes conocidos y a nombre de Bernarda Ferreira de la Cerda, indica que hubo una mano ajena a la voluntad de Montalbán, y que esa mano es la de un impreso previo al conocido de todos y en donde, casi con toda probabilidad, anduvo la persona y el mando del Duque de Sessa. No se trata de ninguna «Francisca» de desconocido origen portugués, sino de una famosa poeta bien conocida en la Península; error que también se le pasó al padre de Montalbán, a Alonso (también famoso impresor y librero), que no desconocía el nombre de la musa lusitana. La segunda edición (poema e impreso) de la *Fama* salió corregida y sin las faltas de la primera. Éste es el poema que se editó primero:

A la Muerte de Lope de Vega.

42

En la Muerte del Fenix de España Frey Lope
Felix de Vega Carpio.*La señora doña Bernarda Francisca de la
Cerdá.*

NO De laurel las Musas coronadas, 1
 Mas de cipres funesto
 Sus frentes asombradas,
 El hermoso cabello descompuesto,
 Truecan en triste llanto 5
 La suau^a armonia de su canto.
 Mientras la Fama con horrible trompa
 A lagrimas combida
 Con lamentable pompa,
 La muerte lloran del que fue su vida, 10
 Por quien España rica
 Inmortales trofeos multiplica.
 Por quien celebre España ya se precia
 De dar invidia a Italia,
 De dar espanto a Grecia, 15
 Y nuevo ter al agua de Castalia,
 Que por el soberana
 Entre dulce liquor Deidades mana.
 Caliope rendida a la tristeza
 Que el coraçon le oprime, 20
 Así a mostrarla empieça,
 Por más que en vano a resistir se anime,
 Que hasta vn heroico pecho
 Para tan gran batalla es campo estrecho.
 Pensè con valerosa resistencia 25
 Disimular la pena,
 A que la eterna auiciencia

Elogios Panegyricos

De mi canoro Cíñe me condena,
Por ser vano intento
Que es mayor que el valor el sentimiento. 30
Vano resaca aquella y os divina
Por quien mi imperio altivo
lamo temio ruina,
Perdí de mis aplausos el motivo,
Perdí la heroica pluma
A que ningún mortal llegar presume.
Los Heroes que felices merecieron
Ser de la alhumbro digno,
Tan alto vuelo diéron,
Que a sus nombres lugar dio cristiano
Sobre laminas bellas
El Firmamento, y seras las Estrellas.
Ay Gloria, ay Sol, ay Vida del Parnaso,
(Dize en voz triste Clio)
Qué en el eterno Ocaso
Te escondes que dié tuyo, y por mal mio
Seguirte solo qu'ero,
Que si por ti viui, contigo muero.
A tanta luz, tanta Deidad la muerte
Como atreuerse pudo?
Cadauer llego a verte!
Muerto te miro, y de tu muerte dudo,
O milagro del mundo,
Prodigio sin primero, ni segundo!
Tierra te veo al fin mortal te lloro,
Que to lo en muerte para,
Mas inmortal te adoro
Sobre las alas de tu fama clara,
Cuyo vuelo te llega
A ser de los Elyceos digna Vega:
Si de tu claro ingenio las harañas
Edificas son de olvido,

Calliope d' pulchra va
ce se dicta.

Carmena Calliope li-
bris heretica mandata.
Vigil in Epigram, de
Mistram inuenti.

Calliope amantem
jura tuorum reddi.

A la Muerte de Lope de Vega

43

Si fuere mas engañas
La muerte de su imperio obedecida,
Viva yo con la gloria
Que a un hombre me ofrece tu memoria.
O Vega del Parnaso (Brato dize)
En cuyas bolantas
Destos latirte,
Bemple singular de mis amores,
Contigo va mi vida
Pues me aguja del alma tu partida.
Ya no tiene el Amor de quien presume
Que en digna vos le canté,
Y con divina pluma
Sus triunfos magnificos leuante,
Perdio el amor las galas,
Pierda tambien los bríos, y las alas.
Pistante me dond'eres y mis dan, as,
Pues tu son dulce pie de lo,
Que con firmes mudanzas
Furtiua mostrare, que el amor curdo
Haza del mismo Inyuzio
Haze al perdidio amante sacrificio.
Entre tanto al dolor la voz atada
Thalia sin aliento
Cayen lo desmayada
Los sentidos rendia al sentimiento,
Mortal, y lastimosa
La que el aplauso respectua Diota.
Eclipsadas mostró las luzes bellas,
Y puestas por el casido
Las candelas Estrellas,
Vn tiempo empuñon de las
Que el dolor quando su me
Vnra los por dres de
Bacita en fide sume
F 3

Itio d' gloria, & est.
Vivite verum g'fand

Brato de amore d' ita,
mal prossi amatori.
Ita.

plura ferens Brato
falsis p'is i carmine,
vnta.

Elogios Panegyricos

Que esta ausencia la ausente,
Como la pena crece
Su causa así fuerza represente, 100
Mientras fueren los ojos
En perlas y en el dolor de los ojos.
Al mar de mis dolores, ojos mios,
Pagad vñste tributo
En abundantes rios, 105
Sean negras y mis ojos vuestro luto,
Que en noche eterna quiero
Que vivais, pues perdistis vuestro Luzgo
Parece, tristes ojos, vuestra gloria
De esta vida mudable, 110
Si con feliz victoria,
A gozar de alto premio perdurable,
Como no te acompañe
No se admiten alius en mi dafio.
Partióse aquel Espíritu excelente 115
Que suau, y sacundo,
Con ingenio omnipotente
Al Cielo en amor, honraua al mundo,
Adonde perec'yrino
Vn tiempo disfrasó su Ser diuino.
Que singular le vige de soberano
I exer varias ficciones
Entre disfraz humano,
Dextramando diuinas perfecciones
En coloquos floridos, 120
Lisonjera prision de los sentidos!
Quantas vezes la fama a varios climas
Ayudando mi intento
Llegó Comicas Rimas
De las que me dictó su entendimiento, 125
Con que rica y vñsa
Me pude acreditar de mas que humana.

Comical, g'no gaudet
seruare vñsa.

A la Muerte de Lope de Vega

44

Ya por su phama cultos y famosos,
Parnaso y Heliconos, 105
Serán siempre recordados,
Que en tanto su Laurel que los corona
Todo a ver dos reduce
Con las justas plantas que produce,
Mi nombre, de Lope de Vega, por tu canto
(Dexa, Melpomene), 110
A los Adros leuanto,
Y piélagos las aguas de Hippocrene
En suuidad anegén
Las que agra versos ha en tencion en tregan.
Miz tragedia por ti fueron felices, 115
Y renouado el arte
Con lustrosos matices,
Que tu sublime ingenio el reparte
Retoricos colores,
Flor de la discrecion, miel de tus flores, 120
Por tu rica me vñstine me veo
De todo gusto pobre,
Adas si no te posseo,
Ni me será posible que te cobre,
Tu por el bien que cobras 125
Estaré vivirá, y por tu obras.
Terpichore con tristes movimientos
Publica su congojo,
Y de los instrumentos
De que ha sido inventor se desfoja,
Todos funtofo quebra,
La causa así de su dolor celebra,
Quando al son de tu Lira peregrina
Alegre yo cantaua,
Y aplausos de diuina 130
Con su diuinidad folicitaua,
Quantos mi voz oyeron
F 4

Thalia significat vi-
rosi flores & germina-
ti.

Melpomene sic dicta d
melitanda.

Melpomene tragico
prophetai moflaben-
ta.

Terpichore id est la-
ti.

Terpichore affertur et
ibris mouet, imperat,
vget.

Elogios Panegyricos

Por ser la *Lira tuaya* si figuraron.
 Los montes y los arboles en aliento
 Gosa de altos trotones,
 Las alas suspendiendo
 Con milares de Músicos Orfeos,
 Que para tí es mucho,
 Si en cada verso tuyo a Orfeo escuchas
 Detras de los ríos y las fuentes
 Con nuestro rílla uea
 Las rapidas corrientes,
 Y doxaron su música las aguas,
 Nautragas de la mia
 En los pielagos dulces de armonia.
 Mas ay de mí que de síllicha lloro,
 Lo que canté dichoso,
 Que caen en su teñero
 Tan sólo en tu corazón reposa,
 Y de sílluchito dista
 Lo que distante quedo de tu villa.
 Euterpe, a cuyo son dio la espíritu.
 Y el monte dulces ecos,
 Y llenaron verdades
 Los campos más estériles, y secos.
 En tonos sus aueas
 Truena en suspiros, y su gazo en pedá
 Aliento de mis Calamus suae
 Que con diuino acento,
 Porque el man lo mejalabue,
 Dale valor al Rúbico instrumento,
 Disfranzando oro en Flores,
 Y en el campo exalencia suprioros.

Sipor tí solo ha sido delectable
 A quantos me escucharon
 Delpias, Vega a imirable
 Que las hojas bellísimas ocaron

*Pulsatis citharis
Eccepsis habet un-
gel.*

*Et regis, et caritatis
curis, et quibus
delictis.*

MH

Elogios Panegyricos

Que justo, y penitente conquistaste,
 Y es de tus obras palma,
 Te acompañan los hábitos del alma.
 De Lope y Yanjaraíta contempla
 La venturosa suerte,
 Y la tristiza templa
 De la memoria amarga de su Muerte,
 Con la dulce memoria
 De la que fue a gozar segura gloria,
 En voz de llanto, en Música diuina
 Ellas bruenes razones
 Sumue le encamina
 Veniente poderse las pasiones,
 Cuando mayor que de hombre
 La fama ve que acá dexo su Nombre,
 Ya nuevo Penit, ya mortal diuino,
 Con venturoso buelo
 Lugar alcanças digno
 Entre las lazes del Empireo Cielo,
 Y las Eternas huellas
 Sobre campos de Sol, flores de Estrellas,
 Aguila sus secretos penetraste,
 Y de sus influencias
 Las causas alcançaste
 Sin admitir humanas competencias,
 Porque de ciencia abstinio
 Ninguno te igualo, sino tu mismo.
 Ven que a tu humisimo instrumento
 Otro lugar concede
 El Claro Firmamento,
 Que en hermósario y resplendor excede
 A la argenta uia
 Que dorra el i amor luzido del dia.
 Tu mismo que a donde Zenn de España,
 Avra con más gloria,

*Veni ad te, Domine,
Et erigam tibi
tabernaculum, et
habitabis in
tabernaculo
meo.*

Como

A la Muerte de Lope de Vega.

Mis ausinas agredis
 De Flore tuas y a la tu re celestis,
 Sintico no poriran un verbos rudas
 Ser culon, y a pláridos?
 Los lo trauantos me los
 De que me siem, mas que de gente los.
 Parto no su tu de animillos
 Quiero yo por santiles d mallos.
 Elas que a la Polymnia le interrompe
 Con ayres y suspiros
 Con que los ayres rompe,
 Y pñetta d el Cielo los Santos
 Por que aliso recibe
 De que ellos auerzan don de Lope vine.
 Ay (dice) quien perdi (pues se pierdo)
 La memoria, o la vida,
 Que si siemere me acuerdo
 De lo que síllas, y nada se me oluidi,
 En pena et traigo lo
 Quando ni verte, ni olvidarte puedo.
 La memoria felix con que recibio
 Del tiempo a los efectos
 En ti lo se ha visto
 Quando, siendo in nitos los objetos
 Que ocupas la iolan,
 Todos en ella a des de ban.
 Que ciencia tuuo el mundo que eno fueis
 De tu m auera emple?
 Que no correjo fueis
 A la iudra a uision de tu defect
 Que tu mayor codicia
 Era de cien años a la noticia.
 Mas si en las manos de la Muerte supiora
 De que te entre gily,
 En la vida segura

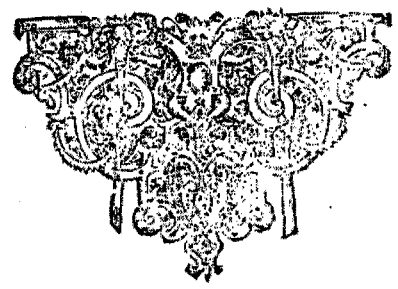
*Polymnia de migitu
dum memoria.*

*Signat eunfla memo,
inquit Polymnia, g-
fa.*

Q2

A la Muerte de Lope de Vega.

Como mayor hazana
 El Templo curan su la memoria
 Adon le si mudada,
 Vnira de la m uida respitada.
 Gora celeste amante venturoso
 Del bien que es sin malansa,
 Coge el fruto fibroso
 De tus obras, arroca la esperansa
 En posision felice,
 Y tu sonora voz la solenize.



El poema impreso en los demás textos conocidos canta como sigue; solamente reproducimos el fol. 42 de cabeza y el final 46r.

A la Adunada de Lope de Vega. . . . 42

En la Muestra del Fénix de España Frey Lope
Felix de Vega Carpio.

*De la señora doña Bernarda Fretreya de la
Cordova.*

Entre dos altos rificas del Parnaso
Triso valle fombel
Yaze, que del Ocafo
Debe la densa niebla, y ayre frio
Cón que en la ved de grama
Lagrimas de los arboles derrama.
De sombras de Aty, lo vego se vifite,
Y de abertoy y ezadinas
Con que a Febosé fite
Toldado de dofeles, y fortunas
Que efpefos le dan luro,
Y a la trífiteza prodigo x tributo.
De Muratoy Amartano juntamente
Se calfa el valle obfuro,
Que con palmas frange
Bordan fustinas entte altiuro muro
Del arbol donde quiffo
Esemficar fu pena Cipatifo
Alli vn arroyo, que de excélla parte
Murmurando fe arroja
Cristales no reparte,
Mái de lagrimas turbias los pies moja
De algunas açucenas
Efpañanas, violetas, y verbenas,
Por el bofque, de alados folitarios
Fa Sue.

Elogio Panegyrico

Del bien que es fin mudança;
Coge el fruto sabroso
De tus obras lograda la efpezanga
Con poffeffion felice,
Y tu sonora Voz la folemniçe.
Añi la Mufa celeftial dezia,
Mientras de fus Hermanas
Los llantos repetta
La Nimpfa, que infeliz, en sombras vanas
De palabras ajenas
Mudo fu fer, pagando juftas penas.
No paffan con fus queexas adelante,
Por que las enmudeçe
La falta de fu Amante,
Que de aquel Monte celebre entterneçe
Hasta las duras penas,
Y de fu mal abriendofe dan feñs.
Lagrimas triftes la Caftalia vierre;
Y de Hipocrene en tanto,
Con dolor fe conuierre
El preciofo licor tambien en llanto;
Paran mudas las aues
Donde alternan muficas finaves.
He: icona, Parnaso, Mufas, Fuentes,
Yerbas, Arboles, Flores,
Que riegan los corrientes
Todo publica penas, y doiiores,
Su sentimiento Efpaña
Con amorofas queexas compana.

Algunas características del poema de doña Bernarda

La primera versión (enumeramos los versos de los dos impresos para mejor seguir las indicaciones textuales), es posiblemente el único y verdadero poema que escribió doña Bernarda para el Homenaje a Lope (más el soneto que luego citaremos) y nos presenta, como tema principal, un típico, por decirlo así, «llanto de Musas», en donde todas las diosas del Parnaso de la poesía van desfilando ante el genio y la «fama» que ellas han otorgado al Fénix de los Ingenios, Lope de Vega Carpio. Las diversas musas hablan y dialogan con la poetisa (bien llamada años ha –por y en las dedicatorias de Lope y Montalbán– «décima musa portuguesa») y van dando sus nombres del Parnaso y su oficio en cada una de las artes y papeles que representan en la poesía. El «llanto» de tipo renacentista (cerca de la poesía funeral que hemos recordado en la nota 2), pasa por gustos petrarquescos y versos de nuestro Garcilaso hasta presentarnos las musas «assombradas», escuchando las trompas de la *Fama*, mientras presencian el desfile y la «lamentable pompa» de «la muerte (que) lloran». Estos diez primeros versos forman, en la segunda versión conocida, los versos 31-40, pero ahora ligeramente manipulados y perdido ya el inicial ideal de «llanto de Musas», forma póstuma en *Las tres musas castellanas* (1670) de Quevedo.

Los primeros versos de la segunda versión parecen, nada más, una especie de prólogo a la presencia de las musas que el poema quiere celebrar al contemplar el Parnaso de la poesía como un «triste valle sombrío» que en el ocaso «lágrimas de los árboles derrama» en donde descansa y «yaze» el poeta muerto (versos 1 a 6). Esta interpretación general del comienzo, nos lleva a otros cambios que sufrió el poema editado. En el verso 140 del *Impreso Bardón* se canta:

«Dezía Melpomene...»,

que puede referirse a que dicha diosa de la tragedia propició las tragedias (comedias y teatro que Lope escribió) para que éste sustente la «fama» y «atención entregue» a las tragedias («mis tragedias») que Melpomene ofreció como musa a Lope y que por tí, por él (por Lope), «fueron felices». Si fue así, Montalbán, o el Duque de Sessa (poco versado en poesía), creemos que no corrigieron bien ni entendieron lo que, acaso, el poeta quería decir y poner en boca de la musa. La otra interpretación de «mis tragedias» se puede referir a las obras de teatro que la misma doña Bernarda escribió, y que hizo a semejanza de Lope y siguiendo sus pasos; «fueron felices» comedias, gracias a la ayuda del Fénix y su arte. La verdad es que el segundo poema o versión en este caso no mejora el texto original del verso 175:

«Las tragedias por ti fueron felices».

El otro problema que hay que tener en cuenta es el número de versos, cambios mayores (ya sean sustituciones o añadidos) y la composición tipográfica. La versión original del *Impreso Bardón* suma 282 versos (endecasílabos y heptasílabos) rematados por un taco de madera mixto para ayudar a la paginación del impreso; adorno, como ya dijimos, que falta en los demás impresos. La versión moderna se alarga, en la

misma forma métrica que el impreso anterior, hasta 336 versos. Al ocupar más espacio de imprenta este nuevo impreso tuvo que desistir del adorno mencionado. Además los folios del llamado *Impreso Bardón* acomodaban, por igual, 35 versos impresos por página, y en el nuevo texto vemos que, en el folio 44r, se componen 36 versos de página; al final 54 versos añadidos que exigían un folio y medio más de composición y, por tanto, nueva paginación; modificándose así toda la composición del siguiente poema para ir ganando terreno y no pasar el número de pliegos contratados en la impresión oficial. Por esta razón se tuvo que componer de nuevo toda la «Elegía» de Bocángel; ésta es la primera parte de los dos impresos; el folio 46r (A) corresponde a la verdadera primera impresión; el folio impreso como 47 (B) corresponde a la segunda; así:

ELEGIA.

46r

En la Muerte de Lope de Vega Carpio, &c,

*Por don Gabriel Bocángel y Vinçeta, Contador de
su Magestad, Bibliothecario del Serenissimo Cardenal
Infante, y de su Camara, Coronista de
los Reynos.*

SI Reduzido a numeros el llanto
Imitasse del canto la armonia,
Ya que faltó quien inspiraua el canto,
Pudiera con amarga melodia
Hazer que el Orbe de mi voz pendiera,
Y que mi voz no pareciese mia.
La graue causa que mi pecho altera,
- El dolor que infendio, dispone rudo
Por la lesion que de la quexa espera.
Mas no podrá ocultarl.; bien que pudo
Introduzirle, que a pelar del labio
Callado viuirá, pero no mudo.
Grande es morir, mas natural, agrauio,
De cuya injuria palida se laua
(Vinculo eterno de memoria) el Sabio.
Posthumo de su Fama no le agraua
Morir, la parte si mortal le dexa,
Que no puede morir lo que no acaba.
Mas como nace del dolor la quexa,
La parte que perdio juzga perdida,
Por que con los sentidos se aronseja.
Murio, FELIX, lo menos de tu vida

En

A la muerte de Lope de Vega.

47

ELEGIA

En la Muerte de Lope de Vega Carpio, &c.

Por don Gabriel Bocangel y Unqueta, Contador de su Magestad, Bibliothecario del Serenissimo Cardenal Infante, y de su Camara, Coronista de estos Reynos.

SI Reduzido a numeros el llanto
 Imitasse del canto la armonia,
 Ya que faltò quien inspiraua el canto,
 Pudiera con amarga melodia
 Hazer que el Orbe de mi voz pendiera,
 Y que mi voz no parecièsse mia.
 La graue causa que mi pecho altera
 El dolor que infundio dispone rudo
 Por la lesion que de la quexa espera.
 Mas no podra ocultarle; bien que pudo
 Introduzirle, que a pesar del labio
 Callado viuirá, pero no mudo.
 Grande es morir, mas natural agrauio,
 De cuya injuria palida se laua
 (Vinculo eterno de memoria) el Sabio.
 Posthumo de su Fama no le agraua
 Morir, la parte si, mortal le dexa,
 Que no puede morir lo que no acaba.
 Mas como nace del dolor la quexa,
 La parte que perdió juzga perdida,
 Porque con los sentidos se aconseja.
 Murio, FELIX, lo menos de tu vida
 En mucha Fama escondes poca muerte,
 Del golpe te vengò con la huida.
 Flecha del Partho fue cobarde y fuerte,
 Que con la fuga la vitoria infama,
 Y su accion haze equiuoca su fuerte.
 Aun los alientos te heredò tu Fama,
 No atreuo a tus cenizas la mentira
 (Bien que illustre) del hijo de su llama.
 Oy nueva eternidad a nueva Lira
 Otorga el Cielo, que si bien dispone

Que

Otros datos a tener en cuenta en la comparación.

La primera versión de nuestro texto dice (en el verso 174): «si en cada verso tuyo a Orfeo escucho», pero bien sabemos que el dios Orfeo ni era poeta, ni recitaba versos⁵. La nueva versión dirá (en el verso 204): «si en cada verso tuyo a Apolo escucho»; verso mejorado este último con el cambio a Apolo, mucho más normal y esperado por ser la función de Apolo la del poeta, oficio que tanto decoró a Lope y a su arte, que tantas veces fue tenido por tal y aclamado su «laurel». Además Lope de Vega, en la silva III de su famoso *Laurel de Apolo* (1630), hablará de doña Bernarda, como la famosa «décima musa portuguesa». Es posible que esta corrección sea del propio Montalbán, quien en su día había dedicado, ya en 1624, el conocido poema de este título, a la misma dama portuguesa; nos referimos al discutido poema⁶ *Orfeo en lengua castellana*, parentesco que ponemos decididamente en las manos del discípulo del Fénix.

En el verso 270 del primer impreso encontramos: «que dora el pintor lúcido del día», tomando al creador como pintor del día, hecho que se mejora ligeramente con la posible corrección de Montalbán (si es que éste intervino realmente) con: «que has de medir con el Autor del día» (verso 300). Más adelante encontramos estas variantes; el último verso de la primera versión es el número 282, que coincide con el verso 312 de la edición definitiva con la palabra «solenize» por «solemnize»; a esto se añaden los nuevos 24 versos finales que cierran el poema total (desde el número 313). El último detalle a comentar está en el verso 181 de la primera versión, el cual queda incompleto con diez sílabas solamente, así: «Mas ay de mi que desdicha lloro», añadiendo la nueva versión la sílaba que faltaba con la palabra «desdichada» (ahora en el verso 211).

Pero extrañan también otros detalles del *Impreso Bardón*; uno importante es que

⁵ Ya notaba Camacho Guizado, en el libro citado en la nota 2 –p. 194–, la frecuencia con que se eleva a Lope a la categoría de Apolo. Pero el tópico Lope=Apolo lo va a marcar, más adelante, un gran crítico y poeta portugués; nos referimos a M. Faria y Sousa quien, en los sonetos dedicados a Lope (*Fuente de Aganipe*, Madrid, 1646, centuria III, fol. 89), le trata de «ser Apolo justo»; lo mismo en los folios 68 y 99v. Por otra parte hay que tener en cuenta la carta de nuestra doña Bernarda al abrir el viejo poema de 1624 (el *Orfeo en lengua castellana*) en donde Montalbán quedará para siempre unido a la semántica de Orfeo. Así parece que la corrección de «Orfeo» por «Apolo» era más que pertinente en el caso de Lope. A Lope de Vega como «Orfeo» lo comenta Eugenio Asensio en su edición del *Huerto desdichado* (Madrid, 1963, p. 27) al hablar de un poema de Antonio de Herrera. Y se vuelve a comparar a Orfeo «con lo canoro de sus voces» en la misma «Censura» de la *Fama...* de 1636. Sobre el motivo de Apolo en Lope de Vega consultar el importante estudio de Antonio Carreño «Los mitos del yo lírico: *Rimas* (1609) de Lope de Vega» *Edad de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, XIV, 1995, pp. 55-72. Para Villayzán (en *Essequie a Lope...*, Franchi, 1635) el Apolo del Parnaso es Lope, pero el «Apolo de la tierra (es) el gran Felipe IV», con sus fiestas y organización literaria en torno al Palacio de Buen Retiro.

En cuanto al estado de la cuestión de la paternidad del *Orfeo* de 1624 no se ha avanzado mucho desde las dudas de Dixon, J.H. Parker y pocos más, que no ven la autoridad de Lope por parte alguna. Más optimista es el parecer último, sin documentación nueva, de Pedraza Jiménez en su edición facsímil del poema de Montalbán otra vez cerca de Lope (Aranjuez, 1991). Sobre la prosa de Montalbán, véase A. Rey Hazas «Madrid en *Sucesos y prodigios de amor*: la estética novelesca de J. Pérez de M.», *Revista de Literatura*, Madrid, 1995, LVII).

⁶ Vaya nuestro sincero agradecimiento a los Profesores J. Pascual Buxó y Efraín Krystal por las valiosas observaciones acerca de la lectura de estos poemas; a Francisco Vivar por la precisión de una nota.

esté bien atribuido a doña Bernarda el soneto del folio 137, lo cual coincide en todo con la impresión final y conocida. ¿Qué misterio encierra y cómo se pudieron confundir los nombres de una misma persona en un mismo impreso?, ¿por qué y cómo se pudo corregir desde Lisboa el poema comentado? Éste es el soneto del folio 137 bien atribuido:

Elogios l'anegricos

*EN LA MUERTE DEL FENIX DE
España Frey Lope Felix de Vega Carpio, del Habito
de S. Iuan.*

De la señora doña Bernarda Ferreyra
de la Cerda.

S O N E T O .

Quando admirable al mundo enriqueciste
Con dulce canto, Apolo soberano,
Mientras el tiempo te mentia humano
Acciones de Diuino al tiempo diste.

Oy que tu ausencia España llora triste,
Muestras Fenix que de Atropos la mano
Contra tanta Deydad se opuso en vano,
Pues felice muriendo renaciste.

De la Muerte alcançando assi vitoria,
A tus obras, asombro del oluido,
Supremo Altar consagra la Memoria.

Tu ya a los mismos Astros preferido
Entre mares de luz, golfos de gloria,
Eres eterno Sol, si Apolo has sido.

También debemos añadir que en el *Índice de todos los ingenios que han escrito en la «Fama Phóstuma»* encontramos en la B a doña Bernarda en su sitio, pero así: «Doña Bernarda de la Cerda» sin el apellido o nombre de «Francisca» y sin el «Ferreira» que siempre acompañaba. Y el mismo *Índice* se repite en los dos impresos de 1636. ¿Causa de ello? Posiblemente la más ingenua que se pueda pensar. Para nosotros la causa radica en la enfermedad de Montalbán y en cómo tomó parte este poeta en la compilación del libro.

Noticias varias sobre doña Bernarda y su obra

Sabemos por varios comentaristas que su nombre jugó un importante papel en la primera parte del siglo XVII en la literatura de toda la Península, y encontramos que su nombre se repitió muchas veces y cayó en el tópico de moda de nombrar a las poetisas «*décimas musas*». No cabe duda que ella fue la «*décima musa portuguesa*», como Ana Caro fue la «*décima musa sevillana*» o la narradora María de Zayas se hizo llamar por Montalbán la «*décima musa de nuestro siglo*»⁷, sin olvidar, claro está, aquella poeta cordobesa que, en 1615, se hace llamar «*décima musa de Antequera*», doña Cristobalina Fernández de Alarcón.

Se ha citado y comentado varias veces el respeto y la amistad que unían a Lope de Vega y a esta dama portuguesa, autora de un importante libro, de corte gongorino, titulado *Soledades del Buçaco*⁸ (Lisboa, 1634); y además se conocen y se han comentado la serie extensa de dedicatorias que doña Bernarda recibió, en varias ocasiones, de poetas de la época, sobre todo de Lope de Vega y una muy importante de Montalbán en el disputado *Orfeo* (1624). Parece ser que con estos poetas su amistad y relación fue constante porque así se demuestra en cada ocasión que surge y se hace propicia la

⁷ Damos más datos en nuestro comentario a la nota de la página 163 del Tranco IX (*El diablo cojuelo*, L. Vélez de Guvera, Madrid, Cátedra, 1995; nueva edición corregida y aumentada).

⁸ Véase el estudio de Felipe B. Pedraza Jiménez en el *Homenaje a Antonio Vilanova*, Barcelona, 1989, vol. I, p. 489 y ss.; con bibliografía adecuada al caso, aunque tengamos que añadir las noticias dadas por T. Braga (*Historia do teatro portuguez*, vol. 2, Porto, 1870, p. 662, en donde se citan comedias de 1640, una de ellas dedicada a «Santo Eustachio») y las que me ha ofrecido la lealtad de mi maestro y amigo Juan Bautista Avallé Arce: a) Menéndez Pelayo creía que Lope había tomado parte de la fuente de su comedia *Los Tellos de Meneses* del poema de doña Bernarda *España libertada* (1618), pero J.F. Montesinos lo pone en duda en *RFE*, VIII, p. 131 (recogido en *Estudios sobre Lope*, México, 1951, pp. 90-99); b) Sousa Viterbo recuerda un comentario de Miguel Botello (en su *Pastor de Clenarda* -fol. 152rv-) en donde habla de doña Bernarda con grandes alabanzas y menciona al poeta Montano (esto es, Pérez de Montalbán) que floreaba el castellano de la poetisa, aunque «algunos (vocablos) tenía que no lo eran»; c) también recuerda a doña Bernarda nuestro padre Feijoo (en el *Teatro crítico*, vol. I, discurso XVI, párrafo 113) al citar la dedicatoria de la elegía *Filis* de Lope; d) también K. Vossler al hablar de Ferreira de Vasconcelos y su *Eufrosina* (*Corona*, VIII, pp. 514-33); y Gallardo (en su *Ensayo*, vol. IV, 1478) cita a nuestra dama al anotar ciertos versos de *Varias poesías* de Paulo Gonçalves d'Andrada (Lisboa, 1629), en donde se alude a las dos partes de la *España libertada*, y al mencionar al Dr. G. Pereira de Castro con ocasión de la *Ulysea* (vol. III, p. 1154, ap. 3400), obra que no sabemos si guarda alguna relación con la obra perdida, del mismo título, de Matías de los Reyes (véase el pertinente comentario en C.B. Johnson, *Matías de los Reyes and the Craft of Fiction*, Los Ángeles, 1973, pp. 299-300).

intervención. Si ella fue homenajeada en varias poesías, también ella correspondió con sus versos; si así lo vemos en la recopilación de la *Fama*, no se olvidará doña Bernarda de la muerte prematura de su querido Pérez de Montalbán en 1639.

No creemos que las relaciones de doña Bernarda con el duque de Sessa tuvieran relieve alguno (si no se esconden motivos ocultos para nosotros), cuando vemos que, en las dos ocasiones que el Duque pudo nombrar a la poetisa, no lo hizo; nos referimos justamente a los dos libros póstumos que se editaron en honor a Lope de Vega y que pagó y puso su escudo en ello el dicho duque; en la *Fama* de 1636, en donde tanto manipuló Sessa, en el libro póstumo del Fénix, *La Vega del Parnaso* (de 1637), y en la imprenta y negocio de Alonso Pérez, padre de nuestro Montalbán. Ya se conocía la égloga a «Filis» de Lope de Vega y la dedicatoria que llevaba de doña Bernarda; en la nueva impresión de *La Vega del Parnaso* desaparece tal motivo y se quedan las alusiones a Portugal.

Como sea doña Bernarda era conocidísima poeta en el ámbito ibérico; honesta es la semblanza que de ella hacen nuestros primeros historiadores; me refiero a Gallardo, la Barrera o M. Serrano y Sanz, y en nuestros días Karl Vossler (*La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, 1946, pp. 258 y ss.), J. Ares Montes (*Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, 1956, pp. 91 y ss.), el elogio aportado por J.M. Bleuca (en el trabajo antológico *Poesía de la Edad de oro*, vol. II, dedicado al barroco; Madrid, Castalia, 1984, pp. 303 y ss.) y el nuevo comentario de Felipe B. Pedraza Jiménez (reciente editor del *Orfeo* de Montalbán, 1991)⁹. Veamos alguna portada de sus obras:



EN LISBOA.

Per Mathias Rodrigues. Año de
1634.

⁹ Lope de Vega cita a doña Bernarda en los siguientes poemas: *Rimas humanas y divinas* (1634; soneto XXXVI: «Bernarda celestial, versos imprimas»), en donde la llama «Safo lusitana»; aparece su nombre en el *Laurel de Apolo* (1630); y se elimina su nombre en la obra póstuma, *La Vega del Parnaso*, de 1637.

HESPAÑA LIBERTADA

PARTE PRIMERA.

COMPUESTA POR DOÑA
Bernarda Ferreira de Lacerda.

DIRIGIDA AL REY CATHOLICO
de las Hespañas don Philippe tercero de este
nombre nuestro señor.



Con todas las licencias necesarias

EN LISBOA

En la Oficina de Pedro Grasbeck.
Año 1618.

HESPAÑA LIBERTADA.

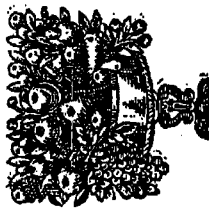
Poema. Polthumo

PARTE SEGUNDA
POR

DOÑA BERNARDA
FERREIRA DE LACERDA,

Sacada a luz por su hija

DOÑA MARIÁ CLARA
de Meaezes.



EN LISBOA

En la Oficina de IVAN DE LA COSTA.

M D C LXXVII.

Con todas las licencias necesarias.

Otros misterios afines a la composición de la *FAMA*

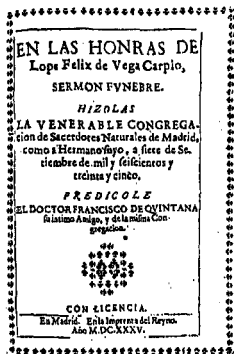
Tenemos un dato, que podemos tomar por cierto, que asegura fue irregular y tendenciosa la composición de la *Fama*. Viene al caso la arbitrariedad que descubrió J. Simón Díaz en 1941 (y que menciona en *Bibliografía di Montalbán* –Verona, 1976, p. 101– Grazia Profeti: «apud Simón Díaz VI, p. 411) al tener que hablar del poeta M. de Angulo y Pulgar, quien, en la *Égloga fúnebre a Don Luis de Góngora*, tuvo que confesar que el soneto que se publicó en la *Fama* a su nombre no era de él; y así lo dice: «no es mío, ni lo vi hasta después de impreso. Dígolo porque no es mío; no porque no es bueno» (se trata del poema número 97, folio 131r, que titula el primer verso:

«Nadie te alabe, Lope, que tu solo...»).

A dos cosas hay que atender: a la idea mayor de que «no es mío», y a la otra, muy importante también, de que no lo vio «hasta después de impreso», hecho que enlaza con todo lo dicho, desde la manipulación y orden del duque de Sessa hasta la enfermedad de Montalbán, y la rapidez con que obraron editor, impresor y mecenas.

Por otra parte el mismo Montalbán tiene que confesar lo difícil que son este tipo de libros que tienen que abrir las puertas a todos los interesados y mirones de la poesía (luego nos dirá Caramuel que más de mil poemas se reunieron), cuando en verdad la mayor parte no va a ser elegida; elección, por otra parte, nada selecta porque más obraban la amistad y la oportunidad que la manera del rigor poético.

La *Fama* ya estaba preparada y entregada a la Censura en diciembre de 1635, y lo mismo la fecha de Licencia; y no habían pasado cuatro meses de la muerte de Lope, muerte que pudo afectar muchísimo al enfermizo de Montalbán. En estos mismos meses, últimos de 1635, la familia Montalbán estuvo envuelta en la publicación de estos dos últimos impresos¹⁰:



¹⁰ Estos dos impresos salieron encuadernados junto con algunos ejemplares de la primera impresión de la *Fama*; en el *Ejemplar Bardón*, copia incompleta, vemos que faltan las páginas de 16 poemas y cuatro páginas más de prosa, sin embargo lleva encuadernado, en los lugares faltos, estos dos impresos. De doce ejemplares consultados de la *Fama*, solamente uno lleva incorporados estos textos; se trata del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid R/30612 (microfilm número 8722).

ORACION FVNERAL
PANEGYRICA

Dedica se
A la Excelentissima Señora
DOÑA ANA DE GVZMAN,
CONDESA DE NIEBLA,
MARQUESA DE CAÇAÇA, &c.

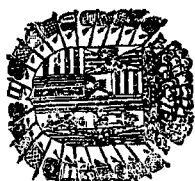
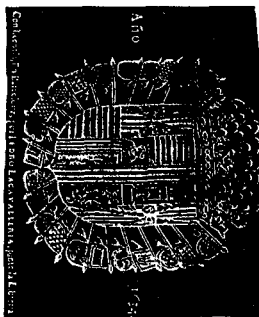
Hizo se
A las Piadosas Grandes Exequias
Que el Excelentissimo Señor
DVQUE DE SESSA
Confagró a las Celebres Amables Memorias

DE
LOPE FELIX DE VEGA CARPIO.

Dixo la
El P. Maestro Fr. Ignacio de Vitoria
Del Orden de S. Agustin.

CON LICENCIA.
En Madrid. En la Imprenta del Reyno. Año M.DC.XXXV.

Pues bien, la *Aprobación* de nuestra *Fama* se otorgó en febrero de 1636, a dos meses escasos de presentada la *Censura*. Comenzaba el libro con la dedicatoria a Sessa y el escudo de don Luis Fernández de Córdoba, el amigo y protector de Lope durante tantos años. En los libros que Sessa pagó y patrocinó aparece este escudo:



Es el mismo emblema y las mismas armas que aparecen en el impreso de *Vega del Parnaso* (1637) y había aparecido en la «suelta» de *El castigo sin venganza* (Barcelona, Lacavalleria, 1634); escudos comunes en los impresos que patrocinaban nobles y mecenas de la época.

El duque de Sessa y la *Fama Phóstuma de Lope*

Parece ser que Sessa fue un político de bien cierta ambición, y, de alguna manera, un enemigo del Conde Duque de Olivares contra quien se pronunció en un «manifiesto publicado en Madrid en 1629» (dato que nos ofrece J.H. Elliot en su libro *Richelieu y Olivares*, Barcelona, 1984, p. 164); también sabemos que se dedicó a la buena vida y, por su amistad con Lope, tuvo que tener relación con las artes, en especial con la literatura de Madrid; de esta pequeña afición a la poesía puede proceder aquel gusto por guardar y cuidar documentos de interés para el futuro; nos referimos al epistolario que mantuvo con su amanuense y criado Lope de Vega¹¹.

Sessa abrió la *Fama* con un soneto impreso en letras capitales, tipos que se compusieron solamente para él; lo titula *Epigrama* y encabeza así:

«O Lope, ingenio todo admiraciones».

El poema es pasable, aunque algún comentarista (entre ellos A.G. de Amezúa) quiera rebajar su valor. El mismo Pérez de Montalbán, en la dedicatoria de la *Fama* al duque, lo alaba y lo trata de «tierno, profundo y elegante» acercándose al respeto porque «tiene el Apolo tan cerca» del posible dictado de la poesía; y, aunque nuestro poeta Montalbán exagere sobre el juicio del soneto elegíaco del duque, no nos parece el peor poema de la antología presentada.

La solicitud de Montalbán, a los amigos y poetas conocidos de Lope, para que mandaran sus versos al duque de Sessa y se compusieran las *Honras* a la muerte de aquél, fue idea y proyecto de Sessa, no del compilador, como se ha creído comúnmente. Esta iniciativa hará decir al autor del *Para todos*, y repetir «otra vez que todas las «Honras» hechas a Lope son de V.E. (Sessa) no por agasajo sino por justicia» porque Montalbán sólo ha sido el *jardinero* que puso «los sudores de mi (su) solicitud», sin nada más; luego hará el prólogo y formará una pequeña semblanza de Lope con el bonito resumen cotidiano de cómo pudieron ser los últimos días de la vida del famoso poeta. Para ello Montalbán, en un agradecido gesto, se dirige al *lector* «cualquiera que seas, como seas bien entendido y buen cortesano, recibe benignamente esta *Fama*» (advertencia casi propia del Arcipreste de Hita y referida a la idea popular que encerraba el *Para todos* de 1632). Este encargo (del prólogo y de la semblanza) se lo hizo

¹¹ Bonita la semblanza que hace del duque de Sessa A. González de Amezúa en el estudio al *Epistolario de Lope de Vega* (Madrid, 1935, vol. I), pero todavía es más acertado el retrato político del duque y la precaria relación que mantenía con Lope, según estudia Nicolás Marín la situación en su prólogo a la edición de *Cartas* de Lope de Vega (Madrid, Castalia, 1985).

escribir Sessa para acompañar todo el proyecto de los poemas solicitados y de los «Elogios prometidos», cerrándose las «Honras» con un conocido dicho renacentista: «siempre la variedad fue hechizo de la naturaleza» (L. Valla). Pero la elección la hizo Sessa, y Montalbán se lavará las manos con «la queja que tendrán muchos porque sus escritos no se han impreso», porque «advierdo que no es elección mía, sino del Duque que, como mecenas y dueño de las Honras, hizo remitir todos los papeles», y «que todo lo que fue digno de la imprenta, no sólo lo aprobó sino lo aplaudieron; si bien no por eso dejaron de descartar las obras de muchos». Nosotros creemos que el debatido y remozado poema de doña Bernarda Ferreira de la Cerda no fue bien impreso y tuvo problemas de gusto que, al fin, necesitó recomponer Montalbán; pero no podemos decir lo mismo del resto de composiciones de la *Fama*. Por esto Montalbán se dirigirá directamente al lector y le advertirá con intención que «sepas y sepan todos que en esta parte no tuve más jurisdicción (ni aún la quise tener) que solicitar a los que escriben..., presentarlos en el Consejo Real (y) sacar licencia para imprimirlos». En este estado de decisiones hay que añadir lo más importante, que Montalbán, en la mitad del proyecto, enfermó gravemente y tendrá que recordar al rematar el volumen que «ha más de ocho meses que me tiene sin salud y sin gusto» la vida y los trabajos. Esto es que los «sudores» de estas «Honras» ayudaron a un fin prematuro del poeta (hombre delicado, con la salud comprometida al igual que otros miembros de su familia) dos años después, en 1638.

Que la responsabilidad directa de la composición de la *Fama* era del duque de Sessa lo tenemos, ya pasamos unos años, en otro documento ajeno al caso, cuando el Homenaje a Lope había calmado a sus enemigos.

No hace mucho, Alberto Porqueras Mayo, gran preceptista¹², comentaba, al hablar también del estudioso y poeta Caramuel, que la *Fama* de Lope era un libro, a mediados del siglo de oro, que se le tenía como posible modelo para fijar los diferentes rigores del género poético y de lo que se podía tener por «canon» y forma antológica en la poesía del momento. Si el mismo Montalbán había comentado «que entre escribir y ser poeta hay una distancia casi infinita», el eco de ello llegaría a muchas de las postizas Academias literarias de la época que muy bien ridiculiza Vélez de Guevara en *El diablo Cojuelo* (1641) y que avisaba a la multitud de poetas de la corte que el control de las rimas en España no estaba en estado de sanidad. El hecho lo estudiará con más agresividad el preceptista Caramuel así: «es tan fácil hacer versos que cualquiera, si tal es su beneplácito, puede ser poeta», pero que, «al contrario, es tan difícil... hacer buena poesía que...» En otra parte, siguiendo un diálogo planteado en torno al libro de *Fama Póstuma de Lope*, recuerda el preceptista de origen alemán que «se escribieron más de mil poemas de entre los cuales el excelentísimo Duque de Sessa escogió los más notables y mandó publicarlos».

Esta famosa antología, años después, seguía trayendo cola por varias razones; y

¹² Véase lo dedicado a *Primus Calamus* (1668) en Alberto Porqueras Mayo (*La teoría poética en el manierismo y barroco españoles*, Barcelona, Puvill, 1989, pp. 57 y 58, 338 y ss.). Sobre el «Legado Caramuel» ver la noticia de H. Hernández Nieto «Los manuscritos inéditos de Caramuel», *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980.

una de las más importantes era el tipo de intervención que había tenido Montalbán en la composición y asunto. Muy atento al problema del enfermizo editor, ya muerto, estuvo Caramuel, quien recordaba muy bien, al principio de la segunda parte del siglo (por 1658 ó 59), que las composiciones poéticas «de su padre o de sus parientes en realidad son suyas». No sabemos quiénes pueden entrar entre estos *parientes*, si doña Bernarda, si otros poetas de la *Fama* o si el soneto de cabeza atribuido a Sessa.

Sin embargo Caramuel salva de otras responsabilidades a Montalbán y (copio a A. Porqueras Mayo, libro citado, p. 348):

trae a colación a algunos españoles, entre ellos a D. Jacinto de Lara, y a algunos italianos, entre ellos a D. Fulvio Testi, los cuales tuvieron la misma opinión de que el libro era de menos cuantía, pues al mezclar los cultísimos poemas de algunos poetas con las insulsas simplezas de algunas poetisas se corría el peligro de que el lector piadoso e ingenuo lo juzgara todo de igual valor, confundiendo lo grande con lo pequeño y lo luminoso con lo obscuro.

Y comenta después:

Como los que tenían la encomienda de publicar la *Fama póstuma* pensaran que el encomio a Lope más dependía del número de poetas que de la importancia y calidad de los poemas, Jacinto y Fulvio prefirieron no estorbarlos; ordenaron, sin embargo, que sus propias obras no se publicaran junto con las otras, juzgando como más honroso no ser leídos a ser comparados con mujeres y hombres necios¹³.

Ahora podemos ver que hubo muchas dudas y misterios en torno a los impresos primeros (dos conocidos) de la *Fama póstuma*; por esto se había ocultado hasta hoy una impresión primera casi fantasma (la que nosotros estudiamos como *Impreso Bardón*) y por esto dejaron de participar muchos buenos poetas que no querían verse juzgados por la selección de Sessa ni por la fama que ya tenía Montalbán de *mesturero* y divulgador, sustantivos que, como «retazuelo», muy bien crucificó Quevedo en *Perinola*; pero no sólo en esta brava sátira, sino en otros poemillas y escritos:

«... y así suplico al poeta
que en libro no me meta
y si me metió, me saque.

.....
El doctor tu te lo pones
el Montalbán no le tienes,
con que en quitando el don
vienes a quedar Juan Pérez».

¹³ Esto no contradice la idea de que la *Fama* fue tenida por un libro original y modelo de publicación. Pensemos, además, que se imitó intencionadamente en Italia, y la que la usa y sigue Pierre Bense-Dupuis en 1644 (en el libro III de su *Apollon Espagnoll*, pp. 461-68) al hablar de la silva y comentar dos poemas de la «Fama», poemas por demás «poco felices» para Eugenio Asensio («Un Quevedo incognito: Las *silvas*», *Edad de oro*, II, Madrid, 1983, p. 27). Más noticias sobre la «silva», con la bibliografía adecuada, en Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.

El último asunto de este capítulo, y el más delicado, es el propio actuar de Lope en la conciencia del libro a sus «Honras». Pellicer no podía ocultar en su *Urna sacra* la cantidad «de enemigos poderosos que hicieron oposición a las excelentes prendas de Lope»¹⁴. No cabe duda que parte del posible «canon» de la poesía viva entonces (casi la totalidad de la lista de nombres que Montalbán había citado en el *Para todos* de 1632) era la lista de la poesía en torno a la muerte de Lope en 1635. Pero no es justamente así. Hay importante diferencia entre el proyecto y gusto de Sessa y lo que, por otra parte, podía pensar Montalbán. La selección de poesía cortesana y de amigos en torno a la «Fama» justamente no podía coincidir con los deseos de Montalbán, por esto que nuestro poeta tenga que dejar en manos del duque la responsabilidad constante del noble promotor, responsabilidad que iba a recaer, pasados unos años, en el mismo centro de la preceptiva del órgano poético que criticaba Caramuel; y hay que pensar, otra vez, que el papel de Montalbán fue solamente de respeto y amistad al resultado final de las «Honras». La *Fama* no fue, pues, un parto fácil; tuvo que ser una de las publicaciones más comprometidas de la literatura de la época y encerraba ciertas contradicciones que el mismo Montalbán había establecido desde la citada guía cultural del *Para todos*. No coincidían las listas de los poetas dados en uno y otro libro. En cuatro años como si se hubiera deshinchado el perro del optimismo y la abundancia de las rimas. Muerto Lope el ámbito de la poesía se enrareció y tiene que decir don Juan de Solís Mexía, al presentar la comedia anónima (?) de *Honras a Lope*, y recordar, con qué «poca reputación (pasa) la poesía» y en qué «poco precio en nuestros tiempos se hallan las buenas letras» (fol. 192, p. 437 de *Obras de Lope*, Madrid, Sancha, 1779, vol. XX).

El número de poetas que coincidía en las listas no era mayor a 15. Parece ser que la muerte de Lope suponía el fin de un ciclo mayor del orden de la poesía y la cultura de Madrid. Algo había pasado en la corte española que el *Perugino* (Fabio Franchi) había vivido de otra manera en sus visitas a España en los años 1630, 31 y 32 (según nos cuenta en el prólogo a *Essequie poetiche..., en honor a Lope*, y que firmara en 1635).

El optimismo de la cultura poética de Madrid lo había criticado duramente Quevedo, repetimos, en *Perinola*¹⁵, único poeta que exigía una conciencia nueva con la escritura; y es en este momento crítico cuando también España pasa por una de las mayores crisis de su historia, es el mismo momento que capta Vélez de Guevara en la composición

¹⁴ La crisis se comentó, en otro sentido, en uno de los estudios de A. González de Amezúa (*Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, vol. II, p. 320, y nota). Problemas afines los insinúa Ruth Lee Kennedy (*Studies in Tirso, I: The Dramatist and his Competitors, 1620-26*, Chapel Hill, 1974, pp. 337-38) así: «The first to go would be Lope de Vega on August 27, 1635. Among the countless eulogies paid to the memory of the *Phoenix* at his death, one finds none from Tirso's pen. Nor is it easy to attribute that omission to chance. It is on the record that Tirso was in Madrid in 1635».

¹⁵ El ataque durísimo de Quevedo en *Perinola* iba más dirigido a estas dos conflictivas «listas» que a otra cosa; de viejo se la tenía guardada el autor del *Buscón* a la familia Montalbán, y esta ocasión no era acta para permitir el oportunismo que pretendía el *Para todos*. Bien sugiere Pablo Jauralde (en la p. 44 de su edición *Obras festivas*, Madrid, Castalia, 1981) de que la «pista quevediana» de tan fuerte crítica hay que buscarla por «las acusaciones menores» esto es, por el daño que producían al tan traído y llevado «Catálogo», y a tan manoseado «Índice», propuestos por Juan Pérez, ahora ya sin don.

ondulante del *Diablo cojuelo* y marca la profunda confusión del estado de las cosas españolas. El lírico Montano, esto es, Juan Pérez de Montalbán, otro Orfeo con espíritu de lucha, moría dentro de este ambiente con el agravante que nos cuenta José Pellicer de Tovar: «Su continuo estudio le ofendió la cabeza».

EL ECO EN LA POESÍA DE GARCILASO

Adrien Roig
Université de Montpellier

La manifestación del eco es frecuente en la poesía lírica y particularmente en las églogas pastoriles: las palabras o las quejas de un ser aislado en plena naturaleza son repetidas, en el silencio general, por el eco producido por un obstáculo natural o a veces con la intervención más explícita de la ninfa Eco de la Mitología.

En la poesía de Garcilaso¹, hemos hallado cuatro casos de utilización poética del eco, todos en las tres églogas: una vez en la primera (Salicio), dos veces en la segunda (terneros, Albanio) y una vez en la tercera (Nemoroso). Explicitaremos el mecanismo de cada manifestación con sus tres etapas sucesivas: emisión, repercusión, recepción, destacando simultáneamente el campo temático del vocabulario y analizando los procedimientos de la expresión poética de este fenómeno acústico que se vuelve tema musical y fuente de lirismo.

I. El suspirar de Salicio

Estamos en la estrofa de transición, presentada por el poeta, al terminar el prolongado lamentar de Salicio en que vuelve 11 veces la súplica:

salid sin duelo, lágrimas, corriendo

¹ Utilizamos la edición crítica de Elfas L. Rivers, Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, Madrid, Editorial Castalia, 1974.

que interpretamos: «Lágrimas, ¡jay Galatea sin duelo (sin compasión) de ti por mí!», salid corriendo»²; y cuando va a empezar el lamentar de Nemoroso:

Aquí dio fin a su cantar Salicio,
y sospirando en el último acento
soltó de llanto una profunda vena;
queriendo el monte al grave sentimiento
d'aquel dolor en algo ser propicio,
con la pesada boz retumba y suena. (Eg. I, 225-230)

El suspirar coincide con la última palabra o la sigue inmediatamente, prolongándola con un gemido sonoro³. Simultáneamente brotan abundantísimas las lágrimas de Salicio, conforme a la reiterada súplica del desdichado pastor abandonado por Galatea que permanece dura y sorda a sus quejas. Éstas, el suspiro y el llanto —«son lloroso»— constituyen la exteriorización del dolor, «el sentimiento» de Salicio, expresado en preterito perfecto, como realidad pasada, precisa y vivida.

El monte, personificado con la caritativa intención formulada en el gerundio «queriendo», es un elemento de la naturaleza apto para la producción del eco. En una antropomorfía es dotado de «voz»; el adjetivo «pesada» precisa la tonalidad en armonía con «grave» que califica el sentimiento inicial. El gemido se repercute en el monte que «retumba y suena». El presente vuelve actual la escena. La bimebración de los verbos del dominio acústico coordinados da una impresión de plenitud, de equilibrio, de ponderación; el volumen total corresponde a la duración del fenómeno sonoro. «Retumba» expresa la resonancia y amplificación con gran estruendo que se desarrolla en el espacio y en el tiempo; «suena» introduce un matiz de sonido armonioso y sostenido. La repetición de las mismas vocales e, u, a, y los sonidos nasales um, na, evocan la repercusión del eco y añaden a la musicalidad. El conjunto de palabras, equivalente a cuatro endecasílabos, que separan el «sospirando» de los verbos finales, representa, concretamente, el intervalo de tiempo que pasó entre el sonido inicial y la repetición por el eco.

Como si la naturaleza circundante no se resolviera a abandonar al triste Salicio, sobreviene otra intervención inesperada: la del ruiñeñor con el nombre propio de Filomena, lo que integra al caso el mito y los conceptos de la fábula mitológica:

La blanda Filomena
casi como dolida
y a compasión movida
dulcemente responde al son lloroso. (Egl. I, 231-234)

² Cf. Adrien Roig, «Las lágrimas de Salicio», ponencia presentada en el XII Congreso de la AIH, 21-26 de agosto de 1995, Universidad de Birmingham.

³ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611 (Barcelona, 1943), p. 946b: «SOSPIRAR. Sacar el espíritu de lo profundo del pecho, con sinificación del dolor y ansia que padecemos». *Diccionario de la Real Academia Española*: «SUSPIRO. Aspiración fuerte y prolongada seguida de una espiración, acompañada a veces de un gemido y que suele denotar pena, ansia o deseo».

El adjetivo «blanda»⁴ antepuesto a Filomena anuncia una tonalidad diferente, de suavidad, que será confirmada por el adverbio «dulcemente»; lo agudo (con repetición de *i* cinco veces) contrasta con lo grave antecedente, así como el metro corto de los tres heptasílabos, después de los endecasílabos, introduce un ritmo más vivo. Filomena es bien apta para comprender el dolor del amante abandonado ya que sufrió, ella también, las desgracias de un pérfido amor: hermana de Progne, fue violada por su cuñado Tereo que le cortó la lengua y la encarceló; transformada en ruiseñor, se queja cantando en la selva⁵. «Dolida» significa «condolida», exactamente lo opuesto al «sin duelo» de Galatea; el verso siguiente explicita que experimenta compasión:

y a compassión movida.

La analogía con el eco se confirma con el verbo «responde»; Filomena ha sustituido a la ninfa Eco, no en una repetición mecánica, vecina del «son lloroso»⁶, sino con ternura y melodía, en una sublimación del último suspiro de Salicio. Es un remate musical del lamentar del pastor anegado en llanto.

II. El bramar de los terneros

En el mundo de la *Égloga*, la desdicha del pastor acarrea el descuido del ganado y las reses desamparadas no pacen ni beben, reducidas pronto a estado lastimoso. Es lo que pasa con las vacas del pobre Albanio y, por vía de consecuencia, con los terneros. Lo deplora el mismo pastor:

Los pequeños hijuelos, que hallaron
las tetas secas ya de las hambrientas
madres, bramando al cielo se quexaron. (Egl. II, 509-511)

Los términos del vocabulario de la familia: «hijuelos», con el diminutivo afectivo, «madres» personifican a los brutos. El verbo «bramar» se aplica habitualmente a los toros por su grito fuerte, violento, furioso. Aquí se justifica con la situación desesperada de las crías. El gerundio corresponde a un grito prolongado y que es también colectivo, lo que aumenta aún la intensidad. Levantan la cabeza al cielo, como si le dirigieran su queja y lo imploraran. Se puede establecer un paralelo con la actitud de su pastor Albanio al empezar su llanto:

⁴ Se ha discutido sobre los epítetos «blanca» y «blanda», cf. Rivers, *op. cit.*, p. 286. «Blanca» se justifica por la sencillez, la pureza del ave, o su aplicación a la mujer, a la ninfa. Hemos hallado la curiosa mención de un rarísimo ruiseñor blanco en Pline l' Ancien, *Histoire naturelle*, trad., Paris, Les Belles Letres, 1961, Livre X, §43, p. 55: «Les rossignols valent aussi cher que les esclaves, et même plus cher qu'on ne payait jadis les écuyers. Je sais qu'un rossignol, blanc d'ailleurs, ce qui ne se voit presque jamais, a été vendu six mille sesterces, pour en faire cadeau à Agrippine, femme de l'empereur Claude».

⁵ Cf. Fr. Noël, *Dictionnaire de la Fable*, Paris, Le Normant, 1801, t.II, pp. 405b, 406a. Rivers, *op. cit.*, p. 286.

⁶ «Son» expresa la musicalidad y el ritmo; «lloroso» da la tonalidad del llanto; notemos la sucesión de *o* (cuatro veces) en dos grupos: *ó* tónica / *o* átona que reproducen la onomatopeya del eco.

Fixos los ojos en el alto cielo
estuve boca arriba una gran pieza
tendido, sin mudarme en este suelo. (Egl. II, 490-492)

El verbo «se quejaron» explicita el tono lastimero, y el pretérito la acción real, vivida. Se crea después una expectativa en un silencio total.

«Las selvas» van a constituir el obstáculo natural en que juega el eco:

Las selvas, a su boz también atentas,
bramando pareció que respondían,
condolidas del daño y descontentas. (Egl. II, 512-514)

Las selvas son frecuentes en las églogas. El plural indica su extensión y su repartición en varias partes del campo, lo que permite la repercusión del sonido recibido y su amplificación. Son personificadas con el adjetivo «atentas» que confirma la expectativa y la capacidad para captar el sonido. El resultado del eco condensado en la mera repetición del gerundio «bramando» es la exacta reproducción del grito inicial⁷. Las palabras que separan ambos gerundios (7 y 11 sílabas, con un encabalgamiento entre los versos) corresponden al intervalo de tiempo necesario al eco. Albanio nos da su sentir subjetivo («pareció», verbo que alude también a una manifestación de lo fantástico) sobre la actuación de las selvas. «Respondían» certifica la realización del eco. El tiempo imperfecto traduce a la vez la reiteración y la duración.

condolidas del daño y descontentas.

El adjetivo «condolidas» (como lejano eco de «dolida» empleado para Filomena) significa «con duelo». Cuando la amante se queda dura y «sin duelo», merced al eco de las selvas compadecidas, los brutos también hallan piedad y consolación. Con las

⁷ En los versos «en eco», hay la repetición de la parte final de la intervención del primer interlocutor: sílabas, palabra o palabras finales. Por ejemplo en el soneto de Sá de Miranda (quien adopta el seudónimo «Salicio», como en la Parte primera de la Égloga I de Garcilaso); «Amor» o «el monte» desempeñan el papel del eco: 88. Soneto XII. En diálogo. *Poesías de Francisco de Sá de Miranda*, por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle, Max Niemeyer, pp. 74, 75:

Cabe una fuente, a voz alta i sin tino,
Se queja el buen Salicio, atormentado
De un más que vano amor. Zagal coitado,
¡A qué remedio de sus males vino!

Amor que nunca va por su camino
Acaso ende pasava a vuelo alzado;
O fuese el llanto que despedazado
Del monte respondía alto i visino:

S. ¿Quién dio principio a mis cordojos? - A. Ojos.

S. ¡Cierto crueles! ¿i a mi destierro? - A. Ierro.

S. ¿Deseos a qué fin llevanos? - A. Vanos.

S. ¿A lágrimas, enojos? - A. Más enojos.

S. ¿Pues qué remedio a tanto ierro? - A. Hierro.

S. ¿Que muera así a mis manos? - A. I a mis manos.

aliteraciones d (5), t (2), los sonidos nasales con (2), -ño, ten, y las rimas ricas -tentas, con dos t de apoyo, el último verso es onomatopeya del eco y añade a la expresión lírica de la compasión una armoniosa musicalidad.

III. Las quejas de Albanio

Sigue en vano Albanio con sus quejas. Exasperado por la indiferencia total de la amada, se da cuenta de la total inutilidad de su lamentación:

¿A quién me quexo?, que no escucha cosa
de quantas digo quien devria escucharme.
(Egl. II, 596, 597)

El empleo de «escuchar» en forma negativa cuando se impone esta obligación acrecienta su amargura hasta el paroxismo⁸. Es precisamente el momento en que interviene el fenómeno del eco, pero atribuido esta vez a la propia ninfa Eco —como lo indica la desinencia femenina de los adjetivos: «sola», «piadosa»— Eco quien precisamente sabe escuchar:

Ecco sola me muestra ser piadosa;
respondiéndome, prueba escucharme
como quien provó mal tan importuno,
mas no quiere mostrarse y consolarme. (Egl. II, 598-601)

Eco es una ninfa de los montes y selvas, elementos familiares del lugar pastoril. Enamorada del hermoso Narciso, lo siguió mucho tiempo sin dejarse ver. Despreciada por él, se retiró por las selvas y bosques. Consumida por el dolor, le quedan sólo los huesos y la voz. Por haber ayudado a Júpiter en sus amores, Juno la condenó a no hablar sin que la interrogasen y a remedar sólo las últimas palabras del que habla⁹.

El adjetivo «importuno» tiene el sentido de pertinaz, porfiado, que perdura con intensidad¹⁰. Eco es apta para escuchar al desdichado amante y comprenderlo con la espontánea simpatía que inspira un tormento común:

Ecco sola me muestra ser piadosa¹¹

⁸ Como para Salicio en su llanto de la Égloga I.

⁹ Ovidio, *Metamorfosis*, Lib. III; Fr. Noël, *op. cit.*, t. I, p. 355a.

¹⁰ Covarrubias, p. 733b: «IMPORTUNAR. Pedir alguna cosa porfiada y ahincadamente; y de allí importuno, el porfiado, semejante al navío que anda dando bordes en la ribera y nunca acaba de tomar puerto».

¹¹ Cf. Joachim Du Bellay, «Les Regrets» 1558, en *Poètes du XVIIe siècle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, 1964, pp. 449, 450:

France, mère des arts, des armes et des loix,
Tu m'as nourry long temps du lait de ta mamelle:
Ores comme un agneau qui sa nourrise appelle,
Je remplis de ton nom les antres et les bois.

Si tu m'as pour enfant advoué quelquefois,
Que ne me responds-tu maintenant, ô cruelle?
France, France, respons à ma triste querelle:
Mais nul, sinon Echo, ne respond à ma voix.

La a final, repetida tres veces, introduce una rima interior; «sola» y «piadosa» tienen la asonancia o-a; las cinco palabras cortas (una o dos sílabas) encaminan hacia el calificativo capital «piadosa» opuesto a la dureza y crueldad de la amante. El volumen del verbo esperado «respondiéndome», de cinco sílabas, puesto de relieve al encabezar el verso y destacado por una coma, expresa el interés y la duración de la respuesta que rompe el mutismo general y el silencio circundante. El pronombre enclítico -me de la primera persona, además de añadir una nueva rima interior («eco» interno de «escucharne», «conortarme», «consolarne») recalca la confidencia de Albanio, estremecimiento de esperanza de alivio.

Las dos oraciones:

(...) prueba conortarme
como quien provó mal tan importuno,

con el encabalgamiento, las aliteraciones c/g, p/t, los sonidos nasales y sobre todo la repetición de o (8 veces) o mejor de o-o (4 veces), forman una nueva onomatopeya del eco.

En el último verso citado, «no quiere» puede sorprender¹². No se trata de una falta de voluntad de la ninfa (sería un contrasentido) sino de la imposibilidad de Eco que no puede mostrarse por su castigo y así no consigue consolar del todo al desgraciado Albanio.

IV. El llamamiento —«Elissa»— de Nemeroso

Este último caso, con una serie de «mises en abyme», es más complejo. Estamos en los alrededores de Toledo

cerca del Tajo, en soledad amena (Egl. III, 57)

Nise, una de las cuatro ninfas que salen del río, presenta, en su labor, una hermosa tela; en que

no quixo entretejer antigua istoria (Egl. III, 196)

(lo que quiere decir que se trata de acontecimientos recientes)¹³. En ella, silvestres diosas lloran la muerte de una hermosa ninfa, Elisa, cuyo epitafio una de las diosas graba en la corteza de un álamo.

Transcribimos toda la octava real, una sola frase que integra dos casos sucesivos del fenómeno del eco:

¹² Cf. el incipit del *Don Quijote* de Cervantes: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme (...)» y las páginas que le dedica Francisco Rodríguez Marín en su nueva edición crítica, Madrid, Atlas, 1957, Apéndice VI, t. IX, pp. 76-84.

¹³ Phillódoce pintó la fábula de Orfeo; Dinámene la de Apolo y Dafne; la oposición de la labor de Nise con las precedentes está patente con el adversativo *antes*:

antes, mostrando de su claro Tajo (...) (Égl. III, 197)

Integra la propia vida de Garcilaso en el escenario familiar de Toledo con su monte ceñido por el Tajo (Egl. III, 193-215).

Elissa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
y llama «Elissa»; «Elissa» a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso,
al mar de Lusitania, el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío. (Egl. III, 241-248)

La difunta Elisa habla, en los versos escritos por la mano de la diosa, como en estilo directo, entre comillas, a imitación de los epitafios de los túmulos donde el muerto se dirige a los caminantes. El incipit es una autopresentación en presente, como si Elisa estuviera viva. El nombre propio inicial va a desempeñar un papel esencial en los dos ecos sucesivos. El primer eco está presentado de manera inversa: al empezar figura el nombre «Elisa» que va a ser origen del eco; después viene el obstáculo natural: «el monte cavernoso» ideal para producir la repercusión y amplificación; se anuncia por fin el agente emisor: el pastor Nemoroso que llama (en tiempo presente) a su amante muerta, con el grito «Elisa». La repetición es fiel ya que el nombre emitido y su reproducción por el eco son idénticos¹⁴. Estos versos recuerdan la situación de la Égloga I: el monte cerca del Tajo, propicio al eco, es el mismo que repitió el suspirar de Salicio. Nemoroso representa a Garcilaso que lloraba también, en la Égloga I, la muerte de su amada «Elisa», seudónimo por anagrama de la dama portuguesa Isabel Freire que murió de sobrepeso. El monte personificado ya fue y sigue siendo «testigo del dolor y grave pena» de Nemoroso. Éste, en el lamentar de la Égloga I, pronunció cuatro veces el nombre «Elisa» y en la estrofa que estudiamos figura tres veces, como continuación del angustiado llamar.

El eco segundo tiene también como origen sonoro el nombre de Elisa gritado por Nemoroso. La repetición es inmediata: sólo el signo de puntuación punto y coma separa el llamamiento de la repetición por el eco. El obstáculo que lo engendra es el Tajo, encajado en la Meseta; las paredes de su curso son propicias al eco:

(...) por mí se aflige Nemoroso
y llama «Elissa»; «Elissa» a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío. (Egl. III, 244-248)

Los dos «Elisa» están dispuestos simétricamente en relación con el signo de puntuación que marca la cesura del verso y que puede compararse con un espejo que separaría el objeto de su imagen. El adjetivo «presuroso», aplicado al Tajo, expresa la prisa y justifica la reducción a lo mínimo del intervalo de tiempo entre emisión y recepción; «a boca llena» indica la intensidad, la plenitud de la repetición que es respuesta del fiel Tajo

¹⁴ Como «bramando», en el caso II, *supra*. El grito «¡Elisa!» de Nemoroso es el origen común de ambos ecos: el del monte y el del río.

(«responde el Tajo») al pastor amigo Nemoroso; es una expresión de la lengua popular, familiar, que se aviene bien con la voluntad de Nise de no «entretejer antigua historia».

Por el curso del río, mensajero diligente, consciente de la sagrada misión de que está encargado, el Tajo con su veloz corriente se lleva el nombre querido. Así se alarga el eco del grito «Elisa», hasta dar en la mar, mar que aquí no es el morir, sino nueva vida para la amada. Es «[e]l mar de Lusitania», designación más noble que la de Portugal, el mar de los viajes de descubrimientos y de conquistas, de extensión universal. Hasta lo infinito retumbará «el nombre mío», la llamada que es exhalación de Nemoroso, manifestación de la fusión del amador y de la cosa amada, en una concepción neoplatónica del amor que es fusión de las almas de los amantes¹⁵. El nombre «Elisa» actúa como si ella estuviera viva. Con este pragmatismo procedente del eco, el nombre «será escuchado» en Portugal, en un futuro próximo. Elisa no duda de ello: «Yo lo fío» (el pronombre personal «yo» refuerza como caución la afirmación del verbo en primera persona). No sólo por ser portuguesa, sino también porque vive allá el poeta Sá de Miranda que sirvió igualmente a Isabel Freire, el amigo, admirador e imitador de Garcilaso quien le atribuye en su Égloga I el seudónimo de Salicio¹⁶. Sá de Miranda consagró también la Égloga «Celia» a la muerte de Isabel y, un año después de la muerte de Garcilaso, compuso la Égloga «Nemoroso» en que vuelve el nombre «Elisa» de la amada común¹⁷.

El final de la estrofa constituye una onomatopeya del eco:

¹⁵ Cf. Leão Hebreu, *Diálogos de amor*, Lisboa, Livraria Portugal, 1968, p. 81: «A definição própria do homem e da mulher é a conversao do amante em amado com desejo de que o amado se converta no amante (...) Pode definir-se como conversao de um amante em outro.»

¹⁶ Sobre la atribución de los seudónimos en las Églogas de Garcilaso, ver Adrien Roig, «¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?», ponencia presentada en el VI Congreso de la AIH, Toronto, 1977, *Actas*, 1980, pp. 617-640 y el estudio más desarrollado en *Criticón* (Université de Toulouse-le-Mirail), 4 (1978), pp. 1-36. «Correlaciones entre Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega», ponencia presentada en el III Congreso de la AISO, Toulouse, 6-10 de julio de 1993. Jacques Beyrie, Robert Jammes, *Histoire de la littérature espagnole*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 176: «On a beaucoup discuté sur l'identité et la relation de ces deux personnages; Adrien Roig a récemment démontré, avec de solides arguments, que Salicio est le poète portugais Sá de Miranda, ami de Garcilaso («Nemoroso»).»

¹⁷ Ver Adrien Roig, «L' Églogue *Nemoroso* de Sá de Miranda, llanto pour la mort de Garcilaso», en *Hommage à Nelly Clemessy*, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1993, pp. 525-547. Algunos versos de esta Égloga atestiguan que Salicio (Sá de Miranda) recibió el mensaje de Nemoroso (Garcilaso):

Alzaste el tu Toledo;
 Correr más claro hiciste
 El grande Tajo al mar Océano(...)
 (...)
 Regando el buen terrón
 De nuestra Lusitania hasta Aragón!
 (...)
 Elisa, el tu cuidado
 Que acá tanto plañiste
 Por muerte (¡ai suerte!) falta,
 Plañiéndola en voz alta,
 ¿Quién no plañió después do la subiste?
 Ora ella al cielo erguida
 ¡Dejas la muerte atrás, vas a la vida!
 (*Poesias, op.cit.*, pp. 377,378)

(...) el nombre mío
donde será escuchado, yo lo fío.

con la repetición de o (7 veces), los sonidos nasales nom, don, y los vocablos cortos que terminan con o: mío, yo, lo, fío.

Merced al encanto del doble eco, asistimos a la repetición, multiplicación, difusión, transposición y apoteosis del nombre de la amada muerta: es el triunfo del amor sobre la muerte.

* * *

Después de analizar los cuatro casos de manifestación del eco en la poesía de Garcilaso, podemos destacar algunas consideraciones sintéticas que presentaremos conforme con las tres fases del proceso del eco.

- 1) El sonido inicial es emitido por tres de los pastores principales en sendas églogas: Salicio-Sá de Miranda en la primera, Albanio en la segunda, Nemoroso-Garcilaso en la tercera. Un caso está reservado al ganado (terneros de Albanio), como consecuencia de la desdicha del pastor. Es siempre una tonalidad de lamento.
- 2) La repetición del sonido se produce en uno de los elementos del *locus amoenus* de la égloga: monte, monte cavernoso, selvas, río, lo que da verosimilitud. Los pastores de las églogas pastoriles y sus reses se quedan pues en su ambiente familiar, en su centro, en plena naturaleza, una naturaleza silenciosa y receptiva. La mención del Tajo, del monte, de los alrededores de Toledo, salva el escenario de la banalidad convencional del género.

Los elementos personificados, dotados de sensibilidad, captan las quejas como confidentes, saben escuchar y responden. El verbo «responder» figura en los cuatro casos. Hay una valoración general de la voz, de la palabra hablada, desde el suspiro hasta el grito. Cuando nadie quiere escuchar, la respuesta es rara manifestación de compasión, de suave piedad (como en una diminuta tragedia), sentimientos que faltaban a la sorda y empedernida amante. Así, los elementos, además de constituir el escenario, participan activamente a la escena lírica¹⁸.

Eco, la ninfa, interviene directamente una vez y Filomena, otra vez se sustituye a ella. Estos personajes mitológicos, víctimas del amor, sienten una espontánea simpatía y compasión por el pastor abandonado. Su integración es original y confiere nobleza al episodio.

La ida y vuelta de las ondas sonoras se verifica en un movimiento continuo, transpuesto en el poema con una sola frase: no hay ningún punto en el interior de las estrofas citadas, pero sí numerosos encabalgamientos que expresan la continuidad del proceso.

¹⁸ No olvidemos que las Églogas daban lugar a representaciones teatrales. Cf. Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., Parte II, cap. LVIII, vol VII, p. 287: Don Quijote y Sancho encuentran a dos lindas «pastoras» y una de ellas declara: «Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso y otra del excelente Camões, en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta ahora no hemos representado». Las manifestaciones del eco podían dar ocasión, en la representación, a efectos escénicos acústicos originales, como la repetición con voces diferentes o el acompañamiento de instrumentos musicales. El tema del eco era igualmente frecuente en las composiciones musicales.

El último caso se distingue por la combinación de dos ecos con intervención de elementos diferentes: la tierra con el monte, el agua con el río y después el mar, lo que ensancha y da mayor variedad al marco de la égloga.

3) La recepción es siempre positiva: el abandono del emisor no resulta total. Los agentes del eco, apiadados, le dan alguna consolación, lo que contrasta con la vanidad de los esfuerzos anteriores y el «sin duelo» de la amante. La utilización del tiempo presente nos vuelve actual la escena y permite nuestra propia participación, movidos también a ternura y a compasión.

El juego entre vocablos cortos y otros de mayor volumen, la combinación de los sonidos nasales, de las aliteraciones, particularmente la reiteración de la *o* logran la expresión onomatopéyica del eco y confieren musicalidad a los versos.

Entre las tres églogas, el regreso del eco es un factor de unidad que puede facilitar mayor comprensión de su conjunto. En la Égloga I, Salicio-Sá de Miranda y Nemoroso-Garcilaso no entablan un diálogo, no se hablan, pero el mismo monte de Toledo los escucha y responde a Salicio (Egl. I) y a Nemoroso (Egl. III) y se compadece de ambos. El llamamiento «Elisa» de Nemoroso de la Égloga I se renueva en la tercera y se repercutirá hasta Portugal donde Salicio (Sá de Miranda) la trasladará a sus Églogas «Celia» y «Nemoroso». Son otras tantas manifestaciones del «eco», eco de amistad, de amor, que retumba en nuestro ser como eco de lirismo y de poesía.

El eco en la poesía de Garcilaso

Égloga I

Aquí dio fin a su cantar Salicio,
y suspirando en el último acento
soltó de llanto una profunda vena;
queriendo el monte al grave sentimiento
d'aquel dolor en algo ser propicio,
con la pesada boz retumba y suena.

La blanda Filomena
casi como dolida
y a compasión movida
dulcemente responde al son lloroso. (225-234)

Égloga II

Los pequeños hijuelos, que hallaron
las tetas secas ya de las hambrientas
madres, bramando al cielo se quexaron.
Las selvas, a su boz también atentas,

bramando pareció que respondían,
condolidas del daño y descontentas.(509-514)

¿A quién me quexo?, que no escucha cosa
de quantas digo quien devria escucharme.
Ecco sola me muestra ser piadosa;
respondiéndome, prueba escucharme
como quien provó mal tan importuno,
mas no quiere mostrarse y consolarme. (596-601)

Égloga III

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

Edición de Elías L. Rivers.

LA DRAMATIZACIÓN DE LA TEMPORALIDAD EN DOS COMEDIAS HISTÓRICAS DE LOPE DE VEGA

Melchora Romanos
Universidad de Buenos Aires

La dramatización de la materia histórica, la formulación teatral de interrogaciones acerca de situaciones conflictivas del pasado y de sus protagonistas, han configurado uno de los núcleos temáticos más plenamente aprovechados por los dramaturgos del teatro aurisecular en su afán de construir mundos representados para el deleite del público del corral de comedias. Pero es indudable, también, que su profusa frecuentación se veía abonada en gran medida por la posibilidad de aprovechar las enseñanzas de la Historia, de mostrar en los héroes recreados su dimensión arquetípica y modélica. El hecho histórico, desde su apariencia de verdad vivida, es capaz de irradiar en el presente su proyección didáctico-moralizante.

Al amparo de la confrontada relación que la *Poética* de Aristóteles establece entre Historia y Poesía, la prioritaria preocupación por recurrir al pasado, remoto o próximo, se constituye en centro de interés del teatro y también de la épica del Siglo de Oro, por cuanto ambos géneros contaban con una notoria raigambre clásica y esto los sitúa en posición privilegiada para la práctica de la imitación poética.

En buena medida, el fracasado intento de crear la tragedia española en el siglo XVI, se cifra en el deseo de instaurar un teatro sobre los modelos de la tradición clásica y humanista con lógica y preponderante inclinación por la temática histórica. Por consiguiente no es casual que en 1609, en *El arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega recuerde entre los preceptos de los antiguos a los que les ha perdido el respeto que: *Por argumento la tragedia tiene | la historia, y la comedia, el fingimiento* (vv. 111-112).

Para quien se sabía el artífice de la comedia nueva en España, tal afirmación no podía apuntar más que a la intención de destacar que su teatro consistía en una nueva

propuesta que, sin perder de vista el horizonte del pasado, procuraba acercar la tradición erudita a los requerimientos de su tiempo. Es por ello que sus comedias de tema histórico configuran un *corpus* lo suficientemente amplio y variado, que sin estar aislado del conjunto de su producción teatral, puede constituirse por sí solo en objeto de estudio.

Para tal fin, con un equipo de colaboradores, que trabajan en el proyecto bajo mi dirección, estamos investigando las implicaciones ideológicas y estructurales, así como los rasgos constructivos con que se entablan las relaciones dialécticas entre el espacio dramático del tiempo representado y el espacio histórico del autor y del espectador¹. En esta primera etapa, se ha limitado el análisis exclusivamente a las Comedias relacionadas con la historia de España, porque, desde su configuración de pertenencia a un mismo pasado común, permiten determinar en conjunto la visión del proceso histórico tal como lo entiende Lope de Vega. De igual modo, no se ha descuidado en este intento considerar la problemática de los diversos géneros dramáticos y las circunstancias derivadas de la evolución cronológica de la conformación de la comedia, por cuanto resultan condicionantes de los resultados.

De entre las varias líneas planteadas como aproximación al teatro histórico de Lope de Vega, resulta especialmente de interés abordar algunas de las cuestiones relacionadas con la dramatización de la temporalidad, ya que el teatralizar la Historia supone un proceso, por cierto nada sencillo, de manipulación de la narración cronística con el fin de adecuarla a la sintaxis escénica. No se trata, por cierto, de determinar el grado de fidelidad con que se reproduce el relato histórico, estableciendo paralelos e inventarios de cambios o alteraciones de las crónicas según una lista de fuentes probables o improbables, tal como operaban Menéndez Pelayo y sus seguidores, sino más bien de interpretar la mecánica de los procedimientos constructivos.

En esta perspectiva, que en gran medida es uno de los núcleos problemáticos de los rasgos constitutivos del drama histórico, me propongo centrar ahora mi comunicación. Las dos comedias que he seleccionado, de entre las que Menéndez Pelayo agrupa en su clasificación como crónicas y leyendas de España, son *El último godo* y *El primer rey de Castilla*². Los motivos que me llevaron a esta determinación se centran en dos aspectos. El primero, porque pertenecen a la época temprana de la producción de Lope de Vega pues oscilan entre 1598 y 1608, lo que nos permite establecer coordenadas e interrelaciones con algunas consideraciones de Joan Oleza acerca de la temprana pro-

¹ Se trata del proyecto de investigación FI 216, que cuenta con un subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, titulado: *Dramaturgia e ideología de la comedia histórica en el teatro del Siglo de Oro*. Integran el equipo: Josefina Pagnotta, Patricia Festini, Florencia Calvo y Beatriz Roca.

² Es necesario recordar que Menéndez Pelayo ordena las obras cronológicamente de acuerdo con el devenir histórico, pero que esto no coincide con la cronología de las obras de Lope de Vega. Para el caso de éstas, *El primer Rey de Castilla*, aparece mencionada en la primera lista de *El peregrino* por lo que es anterior a 1604; por su parte, Morley y Bruerton establecen el probable lapso de 1598 a 1603. En cuanto a *El último godo*, es citada en la segunda edición de *El peregrino*, mientras que las fechas probables establecidas por la métrica serían 1599-1608.

puesta teatral del dramaturgo³. El segundo, porque ambas presentan en su desarrollo dramático una discontinuidad temporal que desagrada a don Marcelino que no puede entender esa fragmentación que destruye su concepto de unidad. Me parece necesario, en este caso, recordar sus opiniones. Se refiere a la primera de este modo:

Esta pieza, mucho más importante por el asunto que por la ejecución, es una especie de trilogía que en la primera jornada representa los amores de Don Rodrigo y la Cava; en la segunda, la venganza del conde D. Julián y la rota llamada hasta nuestros tiempos del Guadalete; en la tercera, los comienzos de la restauración de España por Don Pelayo, mediante el triunfo de Covadonga⁴.

En cuanto a la segunda, su opinión resulta bastante similar pues señala al respecto:

Aunque esta crónica dramática se titula *El primer Rey de Castilla*, comprende mucho más y mucho menos de lo que el título indica. Todos los sucesos del primer acto pertenecen al reinado de Alfonso V de León; los del segundo, al de don Bermudo III; y sólo en el último aparece don Fernando como rey de Castilla, quedando su historia bruscamente interrumpida en la traslación del cuerpo de San Isidoro de Sevilla a León⁵.

Si bien no es posible demorarme en transcribir tablas cronológicas con fechas detalladas, estimo necesario para reconstruir la secuencia de tiempo de la acción representada en cada comedia, trazar al menos algunos datos puntuales.

El último godo, comienza cuando el rey Rodrigo accede al trono en el año 710, el segundo momento corresponde a la invasión árabe y a la derrota de Guadalete en el 711 y finalmente la comedia concluye después de la batalla de Covadonga en el 722. Por lo tanto, el espacio histórico representado cubre once años. En el caso de *El primer Rey de Castilla*, la acción transcurre desde el reinado de Alfonso VI de León que muere en el asedio a la plaza de Viseo en el año 1028, para terminar cuando es coronado Fernando I como rey de Castilla en 1037, por consiguiente, comprende un período de nueve años.

De esta esquemática puntualización cronológica, surge una primera determinación constructiva: Lope al trabajar con la materia histórica que supone la narración de un proceso temporal de larga duración y desarrollo evolutivo, tiene que configurar el texto teatral en función de la fragmentación del tiempo, de allí la necesaria ruptura con toda racionalidad lineal. Especialmente, porque su preocupación no se centra en aislar un determinado momento para someterlo a un análisis minucioso, sino que más bien, traza grandes frisos con proyección panorámica donde se acumulan circunstancias históricas diversas junto con componentes ficcionales que proceden de textos de dudosa veracidad en los que se recogen materiales legendarios.

³ Joan Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II La Comedia*, coordinador José Luis Canet Vallés, London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 251-308.

⁴ M. Menéndez Pelayo, *Obras completas*, vol. 1, Madrid, C.S.I.C., 1954, p.30.

⁵ *Obras de Lope de Vega*, vol. XVIII, *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Edición y estudio preliminar de D. Marcelino Menéndez Pelayo. Reimpresión de la R.A.E., Madrid, Atlas, 1966, p. 9.

En la construcción de *El primer rey de Castilla*, que constituye un ejemplo de la más temprana producción de Lope de Vega, la fragmentación de la temporalidad histórica se cimenta en el delineado de cada acto a partir, precisamente, de núcleos dramáticos que se organizan sobre una sucesión cronológica que respeta el referente cronístico de la fuente. Los acontecimientos, como ya he apuntado, se inscriben con precisiones datables que, según Menéndez Pelayo organizan el «desbarajuste del drama», pues en su opinión las escenas «no tienen muchas veces más enlace que el cronológico»⁶.

Es necesario señalar que, tal como propone en su libro Anne Ubersfeld, en el capítulo sobre *El teatro y el tiempo*: «lo esencial de los signos de la temporalidad reside en el modo de articulación de las unidades que segmentan el texto teatral»⁷. Ahora bien, en la estructura de la comedia tal como se encuentra ya consolidada, la tripartición adoptada por Lope y seguida por todos los autores del Siglo de Oro presupone una constitución de tres grandes segmentos mayores, los actos o jornadas, con características que oscilan entre la unidad, determinada por la continuidad en la acción, y las divisiones en estructuras intermedias articuladas por desplazamientos de lugar y tiempo y por la configuración de los personajes, que habitualmente se denominan escenas pero sobre cuya precisa diferenciación existen criterios dispares⁸.

En *El primer Rey de Castilla*, todo el acto I plantea una acción circunscripta al desacierto de Alfonso V de León al pretender casar a su hermana con el rey moro de Toledo, para conseguir tener asegurado el paso hacia Andalucía. Su conducta errónea es puesta de manifiesto por la colaboración sobrenatural de un ángel que impide la consumación del matrimonio y lleva a la muerte a Audalla, el rey moro. Como providencial castigo, Alfonso morirá al intentar tomar la fortaleza de Viseo. El tiempo de la acción representada, probablemente limitado a varios días o meses, no cuenta en su desarrollo con significantes temporales que informen sobre la duración. Por el contrario, el transcurrir se constituye a partir de llamadas de atención contextuales que, mediante indicios, van signando el aquí y ahora del discurso de los personajes con apelaciones al pasado y con anuncios que marcan la progresión de la acción, la sucesión de los acontecimientos.

En este primer acto, que como tal necesariamente está cargado de informaciones iniciales, desde los nombres de los personajes en la didascalía que anuncia su presencia en escena («Salen el rey don Alfonso V de León, y don Bermudo, su hijo»)⁹, se instaura el marco temporal y comienza a delinarse, en la disputa entre padre e hijo, la situación generadora del movimiento espacio-temporal futuro: el matrimonio de la Infanta de

⁶ *Op. cit.*, p. 9.

⁷ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989. El capítulo pp. 144-173, la cita en p. 160.

⁸ Véase al respecto lo que señala Juan Manuel Rozas acerca de la división del drama en *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, pp. 99-108. También he planteado algunas consideraciones sobre esta cuestión en mi trabajo: «La tripartición formalizada de la comedia de Lope de Vega en la estructura dramática de Peribáñez y el Comendador de Ocaña», *Filología*, XIX (1982-1984), pp. 77-111.

⁹ Todas las citas de la comedia corresponden a la ed. cit. en nota 5, en este caso p. 191a.

microsecuencias informativas en las que se trae el afuera del espacio escénico, se suceden: matrimonios; muertes como la del Conde de Castilla, don García Sánchez, asesinado por los traidores Velas, episodio dramático que constituye buena parte del núcleo argumental del segundo acto¹¹; nuevos reyes y herederos asumen sus cargos; combates por el afianzamiento del poder y la hegemonía de territorios; unificación de reinos concretada en la figura de Fernando I el Magno, Rey de Castilla y Emperador Hispánico. Se trata, pues, de una dificultad para resolver lo que A. Ubersfeld denomina la dialéctica entre unidad y discontinuidad. No es fácil para el espectador (y el lector) componer una relación temporal que «no se le ofrece para ser vista sino para ser construida»¹².

Ante la imposibilidad de detenerme en un análisis pormenorizado de esta problemática, me centraré en dos aspectos del tercer acto al que Menéndez Pelayo califica de «más informe y atropellado que los anteriores». En verdad, el hecho de carecer de un núcleo estructurante, que de algún modo coordine el movimiento escénico, lo convierte en una suerte de yuxtaposición de cuadros que se suceden con escasa concatenación. Hay dos escenas que guardan una cierta relación de simultaneidad temporal, aunque se distancian espacialmente. Mientras en una combaten en la vega de Carrión el rey Fernando I y su cuñado Bermudo III quien finalmente muere; en la escena siguiente, la reina doña Sancha está en palacio conversando con un paje sobre sus temores y conflictos por la lucha entre castellanos y leoneses que mantiene alejado a su marido. En ese momento, el vaticinio profético de una gitana, sobre la descendencia de los reyes de Castilla y el futuro de España, proyecta el diálogo a la situación política del tiempo de los espectadores de Lope de Vega: «*será vuestra España toda, | discurriendo siglos largos, | Nápoles, Milán, Sicilia | y otros mil reinos cristianos, | la Oriental y Occidental | del indio...*» (p. 239b). Tras esto llegan los emisarios que le anuncian a doña Sancha el fin de la guerra y el triunfo del rey Fernando.

En estas dos situaciones, la bélica inicial y la del éxito de la empresa cumplida, se concentran los mayores significantes temporales del acto que se demora en una reiteración del papel hegemónico de Castilla en la reconquista, anunciado al obispo Ataulfo por San Isidoro en su aparición milagrosa en Sevilla, para culminar en un final casi abrupto y abierto y sin un remate que cierre la obra con cierto brillo. Cabría preguntarse, si se trata de impericia dramática del primer Lope o de la convicción de una continuidad histórica potenciada.

En cuanto a la tragicomedia *El último godo*, la configuración dramática de la temporalidad no difiere demasiado de los lineamientos que conforman la que acabo de comentar, por lo que tan sólo voy a limitarme, en este caso, a tratar de mostrar si a partir de estos cauces comunes es posible establecer ciertas coordenadas constructivas del drama histórico características de esta época de la producción de Lope de Vega.

Una diferencia fundamental surge de la lectura del texto dramático y es que, aunque

¹¹ Menéndez Pelayo señala en su advertencia, entre los variados materiales, el Cantar de gesta *Estoria del rromanz del Infanz García*, que recogen las *Crónicas*. Véase *op. cit.*, p. 9-10.

¹² *Op. cit.*, p. 149.

la abundancia de la materia épica dificulta la concentración dramática de la acción, tal como sucedía en *El primer rey de Castilla*, su organización tripartita se ajusta con mayor adecuación a los tres momentos de lo continuo temporal o si se prefiere a las tres fases obligadas de todo proceso¹³: 1º) la exposición o apertura (situación inicial del *aquí y ahora*) = el rey Rodrigo obtiene el reino godo después de derrotar a su enemigo y se casa con una princesa mora convertida al cristianismo, pero cegado por su deseo, termina violando a la hija del conde don Julián; 2º) el nudo o el acontecimiento puesto en acción por una serie de mediaciones más o menos encadenadas = el conde don Julián para vengar la afrenta de su honra impulsa y acompaña a las fuerzas de los moros en la invasión y el rey es derrotado en la batalla de Guadalete; 3º) el desenlace o situación final que cierra el proceso = el triunfo de los invasores es resistido desde Asturias por Pelayo, quien con la ayuda divina derrota a los enemigos en Covadonga y comienza la restauración de España.

En los modos de pautar los signos de la temporalidad (instauración y destrucción de reinos; matrimonios; combates desiguales; premios y castigos; colaboraciones sobrenaturales y profecías) las dos obras coinciden en dar un mismo tratamiento mítico-legendario a la sustancia épica, a la vez que instauran su convicción en la exaltación de la monarquía sustentada en el poder político de la religión. No se trata, pues, de dos trilogías sino de la dramatización de procesos en los que se recorta secuencialmente la historia de España a la que se le confiere, como señala J. Oleza, una superlativización de carácter positivo, un sentimiento de autosatisfacción histórica, por cuanto «desde la grandeza del pasado se justifica la grandeza del presente»¹⁴.

Puesto que es un teatro que se instaura en la historia, con proyecciones épicas, se construye necesariamente sobre la fragmentación de la temporalidad, de modo tal que de forma irreversible se la muestra como el resultado de un designio providencial y teleológico. La distancia entre dos momentos es inherente y constitutiva del teatro histórico, pero adquiere en estas obras de Lope de Vega una funcionalidad que contribuye precisamente a lograr que el espectador reflexione sobre la irrelevancia de toda mimesis de la temporalidad. Con mucho acierto, estas palabras de A. Ubersfeld sintetizan tan compleja problemática: «El teatro es siempre relación temporal imposible, oxímoron del tiempo; sin este oxímoron el teatro no podría hacernos ver u oír ni la historia ni nuestro tiempo vivido»¹⁵.

¹³ Así lo propone Claude Bremond en «La lógica de los posibles narrativos», en *Análisis estructural del relato*, *Comunicaciones* 8, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 87-109, la cita p. 87. Anne Ubersfeld se refiere a esta cuestión de los tres momentos, en *op. cit.*, p. 161.

¹⁴ *Art. cit.*, p. 256.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 160.

ASPECTOS DE LA IDEOLOGÍA QUEVEDESCA EN LA ESPAÑA DEFENDIDA

Victoriano Roncero López
SUNY - Stony Brook

En 1609 Quevedo inició la redacción de la *España defendida*, intelectualmente, sin duda alguna, uno de sus proyectos más ambiciosos. Ya había escrito, y circulaban en copias manuscritas, varios de los *Sueños*, obras festivas, el *Anacreón castellano*, la primera versión del *Focílides*, estas dos últimas obras dedicadas al duque de Osuna, las *Lágrimas de Hieremías castellanas*¹, y numerosas poesías. Se trata de un número importante de textos, suficientes para poder afirmar que en este momento se hallaban ya bien marcadas varias de las líneas genéricas e ideológicas de lo que había de ser su producción posterior: el humor y la erudición. Los dos componentes, sin embargo, no se excluyen, sino que reflejan dos puntos de acercamiento distinto a temas y problemas que rondarán al autor a lo largo de toda su vida, porque, como señaló muy bien Juventino Caminero, «nuestro autor se ha asignado la misión específica y no traicionada de propagar su ideología político-social y religiosa en todos sus escritos»².

Esta ideología político-social y religiosa, como vamos a ver en este trabajo, mantiene una coherencia y consistencia que se aprecia desde estas primeras obras y que se halla presente con el mismo vigor en las últimas escritas, como la *Hora de todos* o el

¹ En esta obra parece referirse a la *España defendida*: «Que realmente no ai lengua que más ni mexor case las frasis con la hebrea que la nuestra, por tener casi la misma gramática, como mostraremos algún día»; cito por la edición de Edward M. Wilson y José Manuel Blecua, Madrid, Anejos de *RFE*, 1953; pp. 119-120. Las demás citas de Quevedo, a no ser que se especifique lo contrario, están tomadas de F. De Quevedo, *Obras completas. Obras en prosa*, ed. de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1979^o.

² Juventino Caminero, *Quevedo. Víctima o verdugo*, Kassel, Edition Reichenberger, 1984, p. 50.

Marco Bruto. Semejante coherencia desmiente las opiniones expresadas por algunos quevedistas que han querido ver en nuestro escritor un oportunista adulador³. El pensamiento político quevediano, como no podía ser de otra forma, gira en torno al sistema político-social que controlaba la sociedad española del seiscientos, el denominado por José Antonio Maravall complejo «monárquico señorial».

En este entramado ideológico aparece la *España defendida*, obra de gran erudición pero con un trasfondo ideológico importante que explica y justifica esa profusión de conocimientos; no olvidemos que más adelante, al hablar de la envidia en su *Virtud militante*, defiende el concepto de una erudición con mensaje:

La propia invidia se tiene el entendimiento a sí propio muchas veces... Quando gasta su atención, el entendimiento, en lo que suzedió para ostentarse erudito, i no en las causas por que suzedió, i para qué, con que pudiera ser acertado. Quando quiere más, ser docto que aprouechado; entendimiento que se detiene en solamente la narración de la memoria, más se muestra memoria que entendimiento⁴.

Nada de amontonamiento de datos, citas y libros de los más variados autores para ostentar su sabiduría, sino que hay que ponerlos al servicio de una idea, de un concepto que se pretende expresar o defender; en este caso el de la grandeza de España. Porque eso es al fin y al cabo la *España defendida*, una defensa apasionada y culta del pasado y presente de España, asediada, en palabras de Quevedo, por «tantas calumnias de extranjeros» y no defendida por sus propios conciudadanos; en esa dualidad de papeles de la que hablaba Raimundo Lida⁵.

Aquí apreciamos ya uno de los principios que informan la ideología quevedesca: el patriotismo. El concepto ya ha sido estudiado y destacado por críticos anteriores⁶, uno de los cuales ha considerado al escritor madrileño como «mártir de su patriotismo»⁷. Si bien es un concepto que ya se puede rastrear en su producción anterior y seguirá emergiendo en obras posteriores, en ninguna de ellas se presenta como *leit motif* del discurso quevediano. Ésta es la singularidad de la *España defendida*, porque lo que impulsa a Quevedo a emprender la obra es, como ya hemos visto, defender a su patria, demostrar que su pasado y su presente no tienen parangón en ninguno de los estados del Occidente europeo de su época; es por ello, por ejemplo, que cuando decide ensalzar a los escritores españoles no los compara con franceses, italianos u holandeses

³ Es la opinión de Pablo Jauralde: «Pero, lo que es más importante, así –servil, adulador, anticipadamente humillado, intransigente– se nos muestra el propio Quevedo frente a nobles, poderosos o plebeyos en sus pretensiones y en su conducta. No importa que de vez en cuando hiera al noble caído o al poderoso muerto, casi siempre lo hace como trampolín para una nueva adulación, teniendo exquisito cuidado en no personalizar demasiado»; «Introducción», F. de Q., *Obras festivas*, ed. de..., Madrid, Castalia, 1981, p. 12.

⁴ Francisco de Quevedo, *Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingrattitud, soberbia, auarizia*, ed. de Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Universidad, 1985, p. 84.

⁵ Raimundo Lida, *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981, p. 43.

⁶ R. Selden Rose, «The patriotism of Quevedo», *The Modern Language Journal*, IX (1924-1925), pp. 227-236; Doris L. Baum, *Traditionalism in the Works of Francisco de Quevedo y Villegas*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1970.

⁷ Baltasar Isaza Calderón, «Don Francisco de Quevedo y Villegas», *Universidad*, 24 (1946), p. 74.

contemporáneos, sino que echa mano de los escritores clásicos griegos y latinos, como le recuerda a Gerardo Mercator: «No quiero competir con tu lengua propia, con la griega y latina, en el propio idioma» (p. 577a). La situación geográfica, la historia, la lengua primitiva, la literatura, el origen de sus habitantes constituyen pruebas de la grandeza del país, y para apuntalar esta idea recurre a su erudición, citando cuando es posible textos de autores no españoles para hacer ver su prurito de imparcialidad; el caso más extenso y notorio es el de la descripción geográfica de la Península Ibérica, en el que traduce las palabras de Pompeyo Trogo para terminar afirmando: «Esto dice de España no español, hijo apasionado, sino Justino de Trogo Pompeo, y añade tantas alabanzas de la paciencia, fortaleza, sufrimiento y magnanimidad de sus hijos, que, por no hacer largo el capítulo, dejo de referirlas» (p. 552a).

La erudición humanística de Quevedo se convierte, pues, en un instrumento de su patriotismo dirigido a exaltar las grandezas de la nación y demostrar que, frente a la envidia de las demás naciones, España se halla en «soledad y contra todos», en palabras de Claudio Guillén⁸. Eso sí se trata de un humanismo típico del siglo XVII que critica los rigores filológicos de sus antepasados⁹, y en el caso de Quevedo de uno de los enemigos de España, Scalígero: «Y, cuando más glorioso llega a ser un Duza y un Scalígero, es para mirar si Plauto dijo *oro* por *precor*, mudar una letra, alterar una voz» (p. 579a). Para él estos estudios carecen de valor, aunque él mismo en determinado momento haga ostentación de ellos al analizar un párrafo oscuro de una comedia de Plauto, la sabiduría ha de indagar otros aspectos; el prurito filológico es algo del pasado. La filología, utilizada por él en los capítulos segundo y tercero de su obra, le sirve de arma política con la que derrotar a los enemigos de su país.

Otro rasgo de su patriotismo humanista aparece en la homologación de los poetas, prosistas y dramaturgos españoles de los siglos XV y XVI con los poetas, prosistas y dramaturgos clásicos, tanto latinos como griegos, incluso llegando a valorar a aquéllos por encima de éstos, dentro de una concepción que ya había sido expuesta en 1581 por Francisco Sánchez en su *Quod nihil scitur*¹⁰, autor y libro conocidos por Quevedo.

Su concepto del patriotismo le hace incurrir en una ligera contradicción, pues al principio de la obra, cuando afirma la historicidad del Cid y de Bernardo del Carpio, escribe que: «el hijo de la república, lo que le toca es ser propicio a su patria» (p. 550b). Para él, la existencia de los dos héroes castellanos está fuera de toda duda y desecha todos aquellos textos en los que se cuestiona la veracidad de alguno de estos dos personajes, aunque la realidad histórica de algunos hechos a ellos atribuidos se hallaba en entredicho, tal y como lo demuestran las palabras de Cervantes, en el *Quijote* (I, 49), donde el protagonista afirma que: «En lo de que hubo Cid no hay duda, ni menos

⁸ Claudio Guillén, «Quevedo y los géneros literarios», en *Quevedo in perspective*, ed. de James Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, p.8.

⁹ Sobre este tema véase Francisco Rico, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 154-159.

¹⁰ «Nec a me postules multorum autoritates aut in autores reverentiam, quae potius servilis et indocti animi est quam liberi et veritatem inquirentis. Autoritas credere iubet, ratio demonstrat»; citado por Francisco Rico, *ibidem*, p. 158.

Bernardo del Carpio; pero de que hicieron las hazañas que dicen, creo que la hay muy grande». Contra estas afirmaciones y otras más radicales, Quevedo enfrenta su orgullo castellano que le impide rechazar como fábula la leyenda del primer héroe nacional.

Sin embargo, y curiosamente, su patriotismo no le impide destruir el fabuloso entramado de los reyes inventados por Annio de Viterbo, separándose de esta manera de la tradición de otros países europeos y de algunos historiadores españoles de crear un pasado mitológico para su nación. En este caso, su sentido humanista de la Historia rechaza estas invenciones basadas en los nombres de ciudades o ríos, fenómeno que parodia al afirmar que el paraíso terrenal se podía localizar en una aldea próxima a Madrid. Para Quevedo únicamente desde la llegada de los cartagineses era posible verificar la realidad de los datos históricos, pero aún así pasa como sobre ascuas, sin intentar profundizar en ellos, quizás porque tampoco existían demasiados documentos en los que basar sus aseveraciones, ausencia que orgullosamente destaca Quevedo, porque los españoles más se precian de actuar que de escribir: «y no tuvieran historias copiosas y elegantes todos los reyes de España, era para nosotros gloriosa respuesta que los españoles, más se precian de hacer cosas dignas de ser escritas, que no de escribir sueños o lo que otros hicieron» (p. 580b). Esta misma idea será repetida en el parlamento del renegado Sinán Bey en *La Hora de todos*, donde se afirma que: «serviase su valentía de ajenas plumas; tomaron para sí el obrar, dejaron a los Latinos el escribir; en tanto que no supieron ser historiadores, supieron merecerlos»¹¹.

Ese mismo patriotismo produce una respuesta airada cuando defiende la venida del apóstol Santiago a España negada, entre otros, por el cardenal César Baronio, como recordará posteriormente en su *Memorial por el patronato de Santiago*¹². Para Quevedo, Santiago constituía el símbolo de la España católica, el instrumento que Dios había enviado para cuidar de la pureza religiosa del reino. Por todo ello el intento de refutación de su presencia en España provoca su enfado: «y no quiso que Santiago hubiese sido patrón de España ni venido a ella. Y espero a cuando otro escribirá que para los españoles no hay Dios» (p. 550a). Santiago representa a España, su lugar preferencial en el podio de los países europeos, como más tarde afirmará en su citado *Memorial por el patronato de Santiago*, en el que recuerda que el obispo de Burgos, Alonso de Cartagena, había dado precedencia a la corona de Castilla frente a la de Inglaterra por el patronazgo jacobeo¹³. Esta idea de la preferencia divina por España tiene una larga tradición en nuestra literatura, pues ya aparece expresada en el *Poema de Fernán González*, en el que se cita como muestra de esa predilección sobre Francia e Inglaterra la estancia y sepultura del apóstol en España:

¹¹ F. de Q., *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Madrid, Cátedra, 1987, p. 302. Sin embargo, el renegado había elogiado las universidades y estudios de España, donde «florecen, a pesar de la muerte, sus hazañas y virtudes y nombres, rescatándose del olvido de los sepulcros por el estudio que los enriqueció de noticias y sacó de bárbaras a sus gentes»; p. 297.

¹² «¡Cuánto, señor, se ha sentido en España que el cardenal Baronio niegue la venida de Santiago a ella»; p. 878a.

¹³ Ed. cit., p. 859b.

Pero non olvidemos al apostol honrrado,
 fyjo del Zebedeo, Santyago llamado.
 Fuerte m[i]ent quiso Dios a Espanna honrrar,
 quando al santo apostol quiso y enbyar,
 d'Inglaterra e Françia quiso la mejorar,
 sabet non yaz apostol en tod aquel lugar. (152c-153d)¹⁴

De este concepto de predilección deduce Quevedo el carácter de elegido del pueblo español. Como recordaba el autor del *Poema de Fernán González* en ningún otro país de Europa, exceptuando Roma, se halla enterrado ningún apóstol. A este hecho hay que añadir la idea, clave en la teoría política quevediana, de que el rey ha sido elegido por Dios y de que ha sido éste el que junto al apóstol le ha otorgado a los Austrias tan gran imperio: «por la gracia de Dios y por el patrocinio de Santiago es vuestra majestad el mayor y el mejor rey del mundo»¹⁵. En la *España defendida* reconoce el favor divino que ha guiado las acciones de los reyes españoles en los campos de batalla y en otras empresas arriesgadas:

Como Dios de los ejércitos, unas veces nos amparó, y éstas fueron muchas, con nuestro patrón Santiago... Milicia fuimos suya en las Navas de Tolosa. La diestra de Dios venció en el Cid, y la misma tomó a Gama y a Pacheco y a Alburquerque por instrumento en las Indias orientales para quitar la paz a los ídolos. ¿Quién sino Dios, cuya mano es miedo sobre todas las cosas, amparó a Cortés para que lograrse dichosos atrevimientos, cuyo premio fue todo un Nuevo Mundo? Voz fue de Dios, la cual halla obediencia en todas las cosas, aquella con que Ximénez de Cisneros detuvo el día en la batalla de Orán. (p. 587a-b)

Quevedo como tantos otros españoles de su época reconoce la intervención divina en ayuda de los reyes españoles; es la teoría providencialista que impera en la España de los Austrias y que constituye uno de los pilares sobre los que se fundamenta el pensamiento político quevediano, tal y como se refleja en obras como los *Grandes anales de quince días*, *Política de Dios* o la *Execración contra los judíos*, entre otras. En la última obra citada describe ciertas catástrofes (incendios, hundimientos de barcos) o derrotas (en Flandes) como castigos divinos¹⁶. Pero dentro de la ideología quevedesca y en su concepto del pueblo español como heredero de los hebreos, la

¹⁴ Cito por *Poema de Fernán González*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1970⁴.

¹⁵ *Memorial por el patronato de Santiago*, ed. cit., p. 866a. Para este tema y otros relacionados con este *Memorial*, véase Alfonso Rey, «Los memoriales de Quevedo a Felipe IV», *Edad de Oro*, XII (1993), pp. 258-262.

¹⁶ «Castiga Dios nuestras culpas con permitir que nuestros regocijos sean nuestras lágrimas; lo que se vio en dos fiestas de toros en la plaza, adonde, en la primera, quemándose una noche hasta los cimientos una acera, no pereció nadie, y la segunda, no cayéndose nada ni ardiendo una madera, murieron miserablemente tantas personas. Castiga Dios con permitir en Cádiz que nuestros puertos sean cosarios de nuestras mercancías y las anclas de nuestros navíos sus huracanes. Da a los rebeldes las plazas en Flandes»; cito por F. de Q. *Execración contra los judíos*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza y Santiago Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 78-79.

intervención divina y sobre todo del apóstol Santiago redonda siempre en beneficio de los católicos reyes españoles. Quevedo se hace eco de la importancia del apóstol en la expulsión de los árabes. Para ello rememora la leyenda del Santiago Matamoros, el apóstol que con la espada en la mano luchó al lado de los cristianos en la batalla de Clavijo para derrotar a los infieles y expulsarlos de España; así en la *Execración* leemos:

Los gloriosos antecesores de V.M. expelieron de todos sus reinos la nación pérfida hebrea cuando se coronaban en pocos y pobres retazos de España, recobrados a la inundación de los moros por el valor de las reliquias cristianas que, de aquella universal ruina, quedaron parte despreciadas, parte defendidas, por la espada de Santiago, su único patrón¹⁷.

En este pasaje une Quevedo a los dos grandes enemigos infieles de España y, por lo tanto, de la Cristiandad: árabes y hebreos. A estos últimos también les dedica algunos párrafos en la *España defendida*. Ciertamente en esta obra no se da el ensañamiento de textos posteriores, porque la intencionalidad primordial de Quevedo en este discurso no es la de atacar a los enemigos, fieles o infieles, de España, pero sí hay indicios de ese antisemitismo tan característico de don Francisco¹⁸. En la obra, no lo olvidemos, Quevedo pretende demostrar que el antiguo español provenía directamente del hebreo, un elemento más en su defensa del carácter de elegido del pueblo español, pero en un momento determinado reconoce que las palabras de origen hebreo que, según él, se conservan en nuestra lengua fueron introducidas por los judíos «que mancharon a España. ¡Maldita inundación! Estos borraron lengua, palabras y obras y nobleza en gran parte, y tuvieron asistencia principal en Toledo» (p. 567b). La referencia a Toledo aúna el carácter de centro político que en su momento tuvo esa ciudad con su consideración como modelo del buen hablar. Pero en estos textos relativos a la lengua hebrea y a su relación con el castellano parece apreciarse una clara contradicción en el pensamiento quevediano: por una parte, se muestra orgulloso de la herencia hebraica de nuestra lengua primitiva; por otra, desprecia la influencia que los judíos, asentados en España tras la llegada de los romanos, tuvieron sobre nuestra lengua. Sin embargo, Quevedo diferencia claramente desde el punto de vista cristiano dos momentos en la historia del pueblo hebreo: en el primero se presenta como el pueblo elegido por Dios, y en el segundo como el asesino del hijo de Dios. Por tanto, Quevedo se enorgullece de este origen hebraico que une directamente a los españoles y a su lengua con el pueblo elegido, no con el desheredado.

El segundo texto en el que aparecen referencias a los judíos está también relacionado con la historia de la lengua española; en este caso se trata de su intento de demostrar que el español hablado en la época medieval estaba más próximo al latín que el español de su época. Para esta demostración elige, curiosamente, un fragmento del capítulo 14

¹⁷ Ed. cit., p. 85.

¹⁸ Véanse especialmente los trabajos de Juventino Caminero, «Formas de antisemitismo en la obra de Quevedo», *Letras de Deusto*, 20 (julio-diciembre, 1980), pp. 5-56 y *Quevedo. Víctima o verdugo*.

del libro XII del *Fuero Juzgo*: «Los siervos christianos no se lleguen de ninguna manera a los judíos, ni entren en sus casas» en el que, como queda aclarado por el encabezamiento, se prohíben los contactos entre los judíos y los cristianos. La elección de este párrafo no ha sido casual, para su intención hubiera podido escoger cualquier otro capítulo, pero en este caso le venía como anillo al dedo éste en el que se reflejaba cómo las antiguas leyes españolas, incluidas las promulgadas en la época visigoda¹⁹, habían instaurado la separación entre el pueblo cristiano y el hebreo, separación que los Reyes Católicos intentaron imponer con la expulsión ordenada en 1492, y que Quevedo recordará a Felipe IV y Olivares en la *Execración contra los judíos*, obra escrita, no lo olvidemos, con motivo de la presencia de asentistas judíos portugueses en España, llamados y protegidos por el Conde-duque en 1626 para intentar acabar con el monopolio de los banqueros genoveses²⁰.

El odio antisemítico de Quevedo tiene sus raíces en su religiosidad; nuestro autor era un «cristiano viejo, intransigente y batallador»²¹. Su doctrina política, como la de muchos otros teóricos de su época, se hallaba subordinada a la religión, idea que estructura su gran tratado político la *Política de Dios*, y que se halla claramente expresada y resumida en la ya citada *Execración*, donde llega a anteponer la pureza espiritual del país a los beneficios económicos que podría producir la colaboración con los asentistas marranos portugueses, enemigos de la religión católica²². La *España defendida* participa también de este espíritu religioso, en cuanto que Quevedo presenta una España pura en la que los vicios y las herejías han sido importados de otros países europeos:

¿Quién no nos dice que somos locos inorante y soberbios, no teniendo nosotros vicio que no le debamos a su comunicación de ellos? ¿Supieran en España que ley había para el que, lascivo, ofendía las leyes de la Naturaleza, si Italia no se lo hubiera enseñado? ¿Hubiera el brindis repetido aumento el gasto a las mesas castellanas, si los tudescos no lo hubieran traído? Ociosa hubiera estado la Santa Inquisición si sus Melantones, Calvinos, Luteros y Zuinglios y Besas no hubieran atrevídose a nuestra fe (pp. 550b-551a)

La alusión a la herejía en este apartado constituye una clara evidencia del conservadurismo ideológico de Quevedo que, como afirmó Juventino Caminero, «se ve amenazado por el colosal fantasma de la herejía»²³. Porque, y no lo olvidemos, moteja de

¹⁹ José Ángel García de Cortázar recuerda que a partir de «las disposiciones de Sisebuto de 613, los judíos se convierten en perseguidos y excluidos del conjunto de la sociedad»; *La época medieval*, vol. 2 de *Historia de España*, dir. por Miguel Artola, Madrid, Alianza ed., 1988, p. 36.

²⁰ Véase la introducción de Cabo Aseguinolaza y Fernández Mosquera a su edición de la obra, pp. 28-43.

²¹ Marciano Martín Pérez, *Quevedo. Aproximación a su religiosidad*, Burgos, Ediciones Aldecoa, 1980, p. 130.

²² «Y porque este remedio puede parecer estorbo en las ocurrencias presentes el ser desta detestable, pérfida, endurecida y maldita nación los más de los asentistas, digo que tuviera por más seguro el desamparo ultimado de todos que el socorro destos»; *ed. cit.*, p. 93.

²³ Véase *Quevedo...*, pp. 32-33.

herejes a aquellos filólogos, como Scalígero, que se atreven a decir mal de los escritores latinos nacidos en España; de la misma manera que se tilda de enemigos blasfemos de la religión católica a los que atacan a la lengua española, «retrato de la lengua hebrea» (p. 577a). La imagen que Quevedo pretende preservar es la de una España aislada en su defensa de la auténtica fe mediante la identificación de la monarquía española y religión católica, colocando «en la misma escala interpretativa la disensión política y la discrepancia confesional»²⁴. De esta forma herejes y blasfemos son todos aquellos que atacan a España o a los españoles.

La pureza espiritual anhelada por Quevedo no se corresponde con la realidad en la que vive, por tanto ha de buscar un momento en nuestra historia que se ajuste al patrón de virtud y moderación predicadas por el Cristianismo. Para él esta sociedad ideal se dio en la Edad Media, en «los buenos hombres de Castilla, de quinientos y de cuatrocientos años a esta parte» (p. 586b), por lo que presenta en la *España defendida* una imagen idealizada de las costumbres medievales, imagen que repetirá en la *Epístola censoria*, donde recuerda con nostalgia la sobriedad, la pobreza, la libertad y sobre todo el espíritu guerrero como señas de identidad de esa Castilla ya perdida, pero añorada, en la que

Pudo sin miedo un español velloso
llamar a los tudescos bacchanales,
y al holandés, hereje y alevoso²⁵.

También en el *Sueño de la Muerte* aparece la referencia a esta idealizada España medieval, cuando Enrique de Villena destaca su época en la que «honrados eran los españoles cuando podían decir deshonestos y borrachos a los extranjeros»²⁶.

En la *España defendida* se ahonda más en esta visión de la Edad Media. La primera característica que resalta es el amor y la obediencia ciega a sus reyes: «Es natural de España la lealtad a los príncipes, y religiosa la obediencia a las leyes y el amor a los generales y capitanes. Siempre en todos los reyes que han tenido, buenos u malos, han sabido amar los unos y sufrir los otros» (p. 585a). La idea es coherente con la teoría del origen divino del poder de los monarcas españoles que aparece largamente desarrollada en la *Política de Dios*²⁷, y volverá a formularse en el *Marco Bruto* cuando a propósito del asesinato de Julio César afirme que: «el rey bueno se ha de amar; el malo se ha de sufrir»²⁸. Este concepto supone implícitamente que el monarca sólo es responsable de sus actos ante Dios, y nadie más que el Juez supremo puede juzgar sus errores, sus crímenes, como recordará, por ejemplo, en los *Grandes anales de quince días*²⁹, con

²⁴ *Ibidem*, p. 44.

²⁵ Cito por F. de Q., *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, p. 144.

²⁶ Cito por F. de Q., *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991, p. 351.

²⁷ Sobre este tema véanse, entre otros, José Antonio Maravall, *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*, t. I, Madrid, Revista de Occidente, 1972, pp. 249-321, y Salvador Lissarrague, *La teoría del poder en Francisco de Vitoria*, Madrid, 1947.

²⁸ *Ed. cit.*, p. 961b.

²⁹ «Dignos son de todo castigo aquellos que con ánimo sacrílego se atreven a juzgar a los reyes»; *ed. cit.*, p. 844b.

lo cual, y de una manera implícita pero, al mismo tiempo, tajante se rechaza el regicidio.

La segunda característica en que se hace especial hincapié es la de su belicismo. Quevedo destaca las victorias militares de los soldados españoles, soldados de Dios, sobre los infieles a los que consiguieron expulsar de España. Ese mismo espíritu de expansión de la religión católica es el que domina la experiencia americana; los colonizadores se convierten en instrumento divino «para quitar la paz a los ídolos» (p. 587a). Con esta concepción desaparece la crítica a la colonización de América que el Quevedo moralista rechaza por ser fuente de corrupción. La Edad Media se presenta, por tanto, como la época en la que España se convierte en instrumento del brazo divino e inicia la Reconquista: «y de pobres centellas de un godo perdido se esforzaban de suerte, que dieron pueblo a Dios, y libertad a su tierra y gloria a sus nombres» (p. 587a).

Esta omnipresencia de Dios en la vida de los españoles de las épocas anteriores se hace palpable en las leyes que regían la vida y las costumbres de los habitantes de la Península que, según nuestro autor, fueron «tan lícitamente nacidas de las divinas» (p. 587a). Leyes justas que mantenían la pureza de las costumbres y de las ideas de los castellanos, pues como afirma a modo de ejemplo: «La calumnia de palabras leves, aun como llamar corcovado o tiñoso a uno, se vio sujeta a graves castigos» (p. 587a). Esa presencia es la que justifica la existencia de la Inquisición, brazo de la justicia divina para vigilar el cumplimiento de esas leyes recogidas en los *Fueros Juzgos* que castigaban con «rigurosas penas» los delitos, que hoy, se lamenta Quevedo, «merecen premio» (p. 587a).

Todas estas características, o más bien virtudes, que contribuyeron a crear el Imperio y que reflejaban las costumbres de pueblo elegido han sido abandonadas, olvidadas; en su lugar impera la corrupción, el vicio. Los hombres se dejan dominar por la avaricia, por la acumulación de riquezas, despreciando la virtud heredada de sus padres; a Quevedo le preocupa la dirección que, como consecuencia de esta nueva situación, lleva la sociedad; «alcanzan a todas partes las fuerzas del dinero» (p. 587b) se lamenta amargamente. Porque el oro pervierte el orden social, el *status quo*, como lo demuestra el auge del juego, y lo que es más aberrante a los ojos del autor, el que algunos títulos hayan sido conseguidos en las mesas de los garitos: «Grandezas hay que son dádivas del naípe y dado» (p. 587b). Esta abundancia de oro ha tenido también su efecto negativo en el exceso de adornos de las mujeres, exceso de adorno propiciado por la vanidad y que ha traído como consecuencia la necesidad de la importación de productos superfluos de otros países europeos: «de suerte que nos dejan los extranjeros el reino lleno de sargas y invenciones y cambray y hilos y dijes, y se llevan el dinero todo, que es el niervo y sustancia del reino» (p. 588a). El tema reaparecerá en el episodio de los tres franceses y el español de *La Hora de todos*, cuando uno de ellos comenta que «con los peines y alfileres, derramados por todos los reinos, aguzamos, peinamos y sangramos poco a poco las venas de las Indias». El tema ya había sido esbozado al principio de la *España defendida* cuando Quevedo al alabar las cualidades de nuestro país, afirmaba que nuestras riquezas producían gran envidia entre las otras naciones, y que ya desde la Antigüedad éstas habían pretendido des-

pojarnos de ellas, convirtiendo nuestra riqueza en la suya y dejándonos en la pobreza³⁰.

Otro de los temas favoritos del Quevedo moralista y misógino aparece también en la *España defendida*, el de la mujer adúltera y el del cornudo, símbolos en este caso de estos nuevos tiempos y de la degeneración de las costumbres que se daba en la España de principios del siglo XVII. Esto frente a la pintura que en la *Epístola censoria* hace el escritor madrileño de la mujer como fiel y abnegada compañera del hombre, al que acompañaba «más veces en la hueste que en la cama; / sano le aventuró, vengóle herido»; para continuar haciendo referencia a su condición de madre y mujer de su casa y a su alejamiento de las actividades propias de las cortesanas³¹.

Pero lo que más parece indignar a Quevedo es el efecto que estas nuevas modas y costumbres producen en los hombres: el afeminamiento. El escritor añorante de una época en la que la mujer hilaba antes la mortaja que el vestido del marido, se rebela contra lo que él considera como antinatural, contra esta imitación por parte de los hombres de las galas femeninas, imitación que llega hasta tal punto que «las galas en algunos parecen arrepentimiento de haber nacido hombres» (p. 588a). De aquí a la homosexualidad no hay nada más que un paso y el cristiano y español Quevedo no puede tolerar que los herederos de aquellos valientes y animosos guerreros que lucharon con Santiago se conviertan ahora en un vil remedo de los italianos y sus depravadas costumbres, pues no olvidemos que en ese país situaba Quevedo el origen de la homosexualidad, al menos de la importada por los españoles, y que en sus poesías satíricas cualquier referencia al *pecado nefando* viene personificada en un italiano; baste citar el conocido «Epitafio a un italiano llamado Julio»³².

Todos estos vicios demuestran la decadencia de la España en la que respira Quevedo. El escritor madrileño, conocedor de la historia y literatura de la Roma clásica, acude a ella como punto de referencia para reflejar la idea del carácter virtuoso de la guerra. Raimundo Lida recordaba que Salustio, *Bellum Iugurthinum*, XLI, expresaba la idea de que el miedo reprimía los vicios: «metus hostilis in bonis artibus ciuitatem retinebat»³³. El propio Quevedo cita en la *Virtud militante* la sátira VII de Juvenal en la que se aborda este mismo tópico:

La fortuna humilde, en otro tiempo, produçfa castas matronas latinas, [a] malos, pequeños i humildes techos, [no] consentía el trabaxo, que llegasen los vicios, el breue sueño, i con la lana tusca las manos duras, i fatigadas, i çerca de la çiudad Anfbal, i de guarnición los maridos en la torre Colina. Aora padezemos largamente los daños de la paz: más cruel que las armas nos acometiò la luxuria, i vengò el mundo venzido. Ningún delito ni maldad de la desorden falta desde que perezíò la pobreza romana. ¡O grandes,

³⁰ «Sólo se ha de advertir que es tal la tierra, fertilidad, sitio y clima de España, que tenemos en ella por güéspedes, olvidados de sus patrias, a todas las naciones, haciéndose en nuestra comunicación ricos y dejándonos con la suya pobres y engañados» (p. 552b).

³¹ Ed. cit., p. 142.

³² Ed. cit., p. 650.

³³ *Prosas de Quevedo*, p. 57.

i prudentes palabras, acreditadas no sólo con la ruina de Roma, sino también de otras monarchías! ¡Summo misterio político!³⁴

El mismo argumento lo hallamos repetido en el *Marco Bruto*, donde afirma que «ricos fueron los romanos en tanto que supieron ser pobres»³⁵, y en *La Hora de todos*³⁶. Pero es en la *España defendida* donde primero esboza la idea. Aquí recuerda la experiencia romana de un pasado glorioso mientras tuvo enemigos a los que temer, pero como se produjo el cambio en el momento en el que lograron el «ocio bestial con nombre de paz santa» (p. 585b), que acabó con la degeneración de las costumbres y la destrucción del poderío militar. La Historia le sirve a Quevedo de modelo, la concepción de la historia como «magistra vitae» le lleva a comparar la situación vivida por la antigua Roma con el presente de la monarquía española, inmersa en la denominada «pax hispanica», asegurada por el duque de Lerma. Pero la situación, aunque alarmante, no es irreversible; es por ello que en Quevedo todavía existe la esperanza, pues en su opinión, frente al modelo romano «España nunca goza de paz: sólo descansa, como ahora, del peso de las armas, para tornar a ellas con mayor fuerza y nuevo aliento» (p. 586a). Según esto el panorama tan desolador que ha presentado de un Imperio dominado por los vicios no es definitivo, puesto que los españoles han aprendido de los errores de los anteriores imperios, y esta paz es momentánea, un descanso en la ardua tarea de la defensa de la monarquía y la religión católica frente a los enemigos que las acechan en las riberas de ambos mares; sin la presencia de las armas españolas «corriera sin límites la soberbia de los turcos y la insolencia de los herejes, y gozaran en las Indias seguros los ídolos su adoración» (p. 586a).

El motivo sirve de una forma implícita como aviso a los gobernantes de su época, sobre todo al duque de Lerma; en este sentido la *España defendida* constituye un aviso sobre las consecuencias que traería para la monarquía la política pacifista del valido. España ha firmado paces o treguas con sus principales enemigos (con Francia e Inglaterra antes y con Holanda en el mismo año en que está firmada la obra), y, por tanto, es vulnerable a la degeneración que ha causado la ruina del mayor imperio de la antigüedad.

Por todo ello, la obra no fue concebida únicamente como una «laus Hispaniae», sino también, y es un motivo que nadie ha destacado, como una advertencia a Felipe III y a Lerma frente a las consecuencias que su política exterior podrían acarrear al país. Moral, religión y política se unen pues en esta obra, como en tantos otros textos de nuestro autor, como elementos indivisibles en la más amplia tradición del sistema tomista³⁷.

Todos los temas hasta aquí tratados demuestran la homogeneidad del pensamiento

³⁴ Ed. cit., p. 157.

³⁵ Ed. cit., p. 922b.

³⁶ «En tanto que fueron pobres (los romanos), conquistaron a los ricos, los cuales, haciéndolos ricos y quedando pobres, con las mismas costumbres de la pobreza, pegándoles las del oro y las de los deleites, los destruyeron y, con las riquezas que les dieron, tomaron de ellos venganza»; ed. cit., p. 258.

³⁷ Véase Peter Frank de Andrea, «El 'ars gubernandi' de Quevedo», *Cuadernos Americanos*, XXIV (1945), p. 165.

quevediano desde sus primeras obras como los *Sueños* o la *España defendida* hasta las últimas, *La Hora de todos* o el *Marco Bruto*. La ideología quevedesca conservadora, tradicional, del absolutismo cristiano, o como queramos llamarla, mantuvo sus fundamentos desde un principio; aquellos temas que le preocuparon y ocuparon en su juventud siguieron preocupándole y ocupándole en su vejez. No hay, por tanto, cambios, ni virajes fundamentales, sin querer entrar a juzgar lo positivo o negativo de este hecho. Variaron sus opiniones sobre los artífices de la política española de su época; de la alegría y esperanza pasó a la tristeza y desilusión como podemos apreciar en el caso de Olivares. Pero Quevedo mantuvo siempre una lógica y coherencia en su pensamiento político y la *España defendida* representa una muestra temprana de este hecho.

FRANCISCO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y SU CONTRIBUCIÓN AL DEBATE SOBRE EL POEMA LÍRICO MODERNO

Joaquín Roses
Universidad de Córdoba

Ninguno de los detractores o apologistas de Góngora poseyó la sólida formación, la amplitud de intereses y la profundidad crítica que tuvo Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute (hacia 1565-1626). Por todo ello, este cordobés de Baena destaca entre los humanistas españoles tardíos: con el Duque de Sessa viaja a Italia, donde conoce de primera mano la teoría, la crítica y las polémicas literarias de la última década del siglo XVI; en su *Didascalía multiplex* (Lyon, 1615)¹ reflexiona acerca de

¹ FRANCISCI / FERNANDII / DE CORDOVA / CORDVBENSIS / DIDASCALIA / MULTIPLEX. / Nunc primùm in lucem emissa. / CVM QVINQVE INDICIBVS / necessariis. / LVGDUNI, / Sumptibus Horatij Cardon. / M. DCXV. / CVM PRIVILEGIO REGIS. Manejo el ejemplar de la Biblioteca Provincial de Córdoba. Una vez más, debo agradecer a D. Antonio Flores su exquisita amabilidad a la hora de facilitarme la consulta de estos materiales. El investigador que más páginas dedicó a esta obra del Abad de Rute fue Nicolás Marín López, quien la utilizó en cuatro artículos: «El abad de Rute y una carta de Lope», en *RFE*, LV (1972), pp. 303-307; «La blanca Filomela: un lugar de Garcilaso comentado por el Abad de Rute», en *Explicación de Textos Literarios*, II (1974), pp. 279-283; «El humanista Don Francisco Fernández de Córdoba y sus ideas dramáticas», en *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, Universidad, 1974, vol. II, pp. 561-580; «Las ideas poéticas del Abad de Rute», en *Estudios Románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad, 1985, vol. II, pp. 327-349. Ahora pulcra y útilmente recogidos en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro* [1988], 2ª ed. al cuidado de Agustín de la Granja, Granada, Universidad, 1994, pp. 375-379, 33-40, 41-63 y 65-91 respectivamente. Últimamente se ha avivado el interés por la *Didascalía multiplex*, sobre todo a raíz de la constitución de un Grupo de Investigación sobre humanismo tardío en la Universidad de Murcia, coordinado por Francisca Moya del Baño, de quien cabe citar los trabajos, «Isidoro y Fernández de Córdoba: alguna precisión», en *Actas de la Semana Internacio-*

cuestiones de sumo interés y dedica dos extensos capítulos a la poesía y al drama; escribe también algunas composiciones poéticas, de las cuales nos han llegado impresas un epitafio latino, unas décimas, una canción y cuatro sonetos, uno de ellos en italiano y otro en latín; y es igualmente autor de dos aprobaciones que aparecieron entre los preliminares de sendos libros de carácter histórico²; en los últimos años de su vida elabora una *Historia de la Casa de Córdoba*, que dejó inédita³. Pero el nombre de Francisco Fernández de Córdoba se halla, sobre todo, ligado al de Góngora, por ser el autor del más importante documento teórico de cuantos suscitó la difusión de las *Soledades*: el *Examen del Antídoto*⁴. Muchos autores y sus textos de la polémica han tenido

nal de Estudios Visigóticos (Madrid-Toledo, 1985), Antigüedad y Cristianismo, 3 (1986), pp. 405-414, y «La *Didascalía multiplex* de Francisco Fernández de Córdoba: sus aportaciones a la filología clásica», en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, tomo II: Estudios de Lengua y Literatura, Madrid, 1986, pp. 437-459; desgraciadamente, la autora parece desconocer la bibliografía fundamental sobre el Abad de Rute, no sólo los valiosos estudios de Marín López y los de Orozco citados en nota 3, sino los fundamentales artículos de Dámaso Alonso, «Sobre el Abad de Rute: Algunas noticias biográficas», en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, eds. Eugenio de Bustos et alii, vol. 1, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, pp. 93-104, y «Góngora en las cartas del Abad de Rute», en *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez Moñino 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 27-58. Reimpresos ambos en sus *Obras Completas*, tomo VI: *Góngora y el gongorismo* **, Madrid, Gredos, 1982, pp. 203-218 y 219-60, respectivamente. Otros estudios recientes sobre la *Didascalía multiplex*: M. E. Pérez Molina, «Análisis de las fuentes griegas en la *Didascalía multiplex* de Francisco Fernández de Córdoba»; C. Guzmán Arias, «¿Existió un río Lete en la Bética? Aportaciones de Fernández de Córdoba a una cuestión geográfica»; ambos artículos recogidos en *Los humanistas españoles y el Humanismo europeo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp. 217-222 y 165-169 respectivamente; véase también C. Guzmán Arias y M. Pérez, «La presencia de Plutarco en la *Didascalía multiplex* de Francisco Fernández de Córdoba», en *Actas del II Simposio sobre Plutarco*, Murcia, Universidad de Murcia, 1991, pp. 191-200.

² Para la bibliografía activa del Abad de Rute, véase José Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, tomo X, Madrid, CSIC, 1972, pp. 116-117 y Marín López (1994), p. 68 y notas 8 y 9.

³ La Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, emprendió en 1954 la publicación de uno de los manuscritos en que se conserva esta obra, con el título *Historia y Descripción de la Antigüedad y Descendencia de la Casa de Córdoba*. El texto fue editado como apéndice de algunos números del *Boletín de la RAC*, en cuadernillos con numeración independiente. Consigno a continuación números del *BRAC*, año y páginas de la edición: 70 (1954), pp. 1-36; 71 (1954), pp. 39-72; 72 (1955), pp. 73-112; 73 (1955), pp. 113-140; 74 (1956), pp. 141-180; 75 (1956), pp. 181-208; 78 (1958), pp. 209-256; 79 (1958), pp. 257-292; 81 (1961), pp. 293-324; 82 (1961), pp. 325-360; 83 (1962), pp. 361-396; 84 (1962), pp. 397-416; 85 (1963), pp. 417-468; 86 (1964), pp. 469-484; 87 (1965-1967), pp. 485-508; 89 (1969), pp. 509-532; 90 (1970), pp. 533-556; 92 (1972), pp. 557-572. La obra merecería ser reeditada en libro por algún historiador.

⁴ Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925. Lo publica como apéndice VII (pp. 400-467) siguiendo el testimonio del Ms. 3803 de la Biblioteca Nacional de Madrid. El primero en llamar la atención sobre el Abad de Rute fue Emilio Orozco, quien no sólo dedicó muchas páginas a comentar el *Examen*, sino que descubrió y editó un *Parecer* desconocido de Francisco Fernández de Córdoba que se encontraba en el famoso Ms. Gor. Los títulos de sus artículos son: «Elogio y censura del gongorismo. Un "parecer" inédito del Abad de Rute sobre las *Soledades*», *Clavileño*, 2. 11 (1951), pp. 12-15; recogido como apéndice en su *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 275-82. «El Abad de Rute y el gongorismo: Breve anotación a sus escritos sobre las *Soledades*», *Atenea*, vol. 143, n.º 393, pp. 75-101; reimpresso en Orozco, *En torno a las "Soledades" de Góngora*, Granada, Universidad, 1969, pp. 51-94. «Edición y comentario de un texto inédito», *Filología crítica hispánica: Homenaje al Prof. Federico Sánchez Escribano*, eds. Alberto Porqueras Mayo y Carlos Rojas, Madrid-Atlanta: Alcalá-Emory University, pp. 165-207; reimpresso en Orozco [1969], pp. 95-145.

la fortuna de ser editados, e incluso reeditados, en el siglo xx. Resulta incomprensible que un texto cardinal como es el *Examen del Antídoto* no haya sido publicado desde 1925, en que lo hiciera Artigas. En otro lugar [1994] he reclamado la necesidad de una edición actualizada, útil y fiable de este importante documento de la polémica gongorina. Para empezar, aunque Artigas se basó en un solo testimonio, son más de seis los manuscritos conocidos que presentan copias del *Examen*. Creo que este IV Congreso de la AISO es el foro más adecuado para adelantar o comunicar algunos resultados provisionales de una investigación en curso, y para anunciar mi inminente edición del documento en la colección «Autores recuperados», dirigida por José Lara Garrido⁵.

Pero no les voy a aburrir con cuestiones ecdóticas o pormenores textuales de la edición (materias que son más para ser leídas que para ser oídas); destacaré tan sólo, por razones de tiempo y coherencia, un punto de la introducción, en la que estudio las aportaciones de Francisco Fernández de Córdoba a la polémica gongorina. De hecho, me limitaré a contextualizar y extraer conclusiones útiles de una cuestión esencial del *Examen del Antídoto*, expuesta y argumentada en unas valiosas páginas de este documento. En ellas, el Abad de Rute contribuye de manera ya veremos si notable o forzada al esclarecimiento del género de las *Soledades*, lo que le sirve de base para una interesante defensa del nuevo poema lírico. Como bien sabemos, la reflexión sobre el género lírico tiene su momento central en los tratadistas italianos del xvi, que nuestro humanista frecuentó; pero esas especulaciones teóricas debían ponerse a prueba ante una manifestación literaria extravagante: las *Soledades* de Góngora. Será en esa dialéctica entre conocimientos abstractos y fenómeno literario donde las opiniones del Abad de Rute muestren su sorprendente novedad.

Sin necesidad de establecer un recorrido por el problema genérico de las *Soledades* en los documentos de la polémica ⁶, hemos de reconocer que la espoleta que desencadenó las más sugestivas reflexiones fue, como en otros casos, el *Antídoto* del perspicaz Jáuregui. Para el sevillano, el poema de Góngora no era sino malograda poesía heroica, opinión recogida a modo de corolario en el último punto (nº 43) de su opúsculo; pero en los primeros apartados del mismo ya había emprendido su ataque contra la oscuridad del poema, especialmente en los puntos 16 y 17, en los cuales había planteado

Como prueba de la fidelidad y mimo que Emilio Orozco le dedicó a Francisco Fernández de Córdoba, véase el estado de la cuestión *Sobre el Abad de Rute* en [1984], pp. 209-211. El artículo más reciente sobre estos dos importantes documentos de la polémica se debe a Saiko Yoshida, «La posición de Francisco Fernández de Córdoba entre su *Parecer* y el *Examen*», en *Hommage à Robert Jammes*, III, Toulouse, Presses Universitaires Le-Mirail, 1994, pp. 1211-1217. Otro escrito de nuestro autor fue la *Apología por una décima*, descubierto, presentado y estudiado por Eunice Joiner Gates, «Don Francisco Fernández de Córdoba Defender of Góngora», en *Romanic Review*, 42 (1951), pp. 18-26; recogido luego como apéndice en *Documentos gongorinos. Los «Discursos apologéticos» de Pedro Díaz de Rivas. El «Antídoto» de Juan de Jáuregui*, México, El Colegio de México, 1960, pp. 143-151. En mi libro, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, prefacio de Robert Jammes, Madrid-Londres, Editorial Tamesis, 1994, he pretendido destacar sus aportaciones frente a la de otros polemistas.

⁵ Francisco Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto y otros documentos gongorinos*, Málaga, Universidad de Málaga (Col. «Autores Recuperados», dirigida por José Lara Garrido), 1997.

⁶ Véase el apartado IV, 3 de mi monografía.

algunas propuestas para el debate sobre el género y su relación con los problemas de estilo: "Su intento de V.m. aquí fue escrevir versos de altíssimo lenguaje, grandflocos i heroicós"⁷. Fernández de Córdoba responderá con solidez y erudición a ambos puntos: se detendrá con delectación argumentativa en la defensa de la oscuridad y, sobre todo, convertirá la determinación del género del poema en un presupuesto ineludible para demostrar su magnificencia o grandeza: "es fuerza ver primero qué género de poema es éste de las *Soledades*, de que resultará conocer si es capaz de grandeza, veráse si la tiene y si es razón que la tenga"⁸. Las páginas que comienzan con esta declaración de principios expositivos son las que nos interesan ahora.

Nuestro humanista procede por exclusión: parece evidente que el poema no es dramático; tampoco es épico, porque la fábula carece de héroe y de acción y el verso no es el apropiado a ese tipo de composiciones; de igual modo que no es "romance", como son los de Ariosto y Bernardo Tasso; en otra rama menor del sistema genérico, el poema no es ni bucólico, ni haliéutico, ni cinegético, aunque introduzca pastores, pescadores y cazadores. Fernández de Córdoba concluye que, ya que las *Soledades* participan de algunas de estas últimas categorías, "es necesario confesar que es poema que los admite y abraza a todos; cuál sea éste es sin duda el mélico o lírico, llamado así por ser canto, que esto es "melos", al son de la lira". En el proceso dialéctico llevado a cabo por el Abad observamos que se ha servido sólo de dos de los tres criterios enunciados por Aristóteles al principio de su *Poética* para determinar el género de una composición. En efecto, para el estagirita las tres pautas mencionadas son: el instrumento de la imitación, la cosa imitada y el modo de imitar. Fernández de Córdoba utiliza el segundo criterio para eliminar algunas posibilidades genéricas, mientras que emplea el primero de ellos para establecer una primera definición del género mélico.

Pero seamos sensatos y no nos anclamos en los viejos sistemas taxonómicos: nuestro autor es consciente de lo que ha llovido desde Píndaro hasta Góngora. Por ello, pese a lo tradicional y nada sorprendente de esta clasificación, nos interesa explorar ahora cuál era la noción de poema lírico que había llegado hasta principios del XVII y por qué vías había recalado en las páginas del Abad. Ello nos resultará sumamente productivo para calibrar su originalidad en otras nociones que expondrá seguidamente, cuando no tenga más remedio que adelantarse a las objeciones de su detractor para justificar lo extravagante de las *Soledades*.

La división genérica aristotélica era cuatripartita: poesía épica, trágica, cómica y ditirámica. Dicho sistema no resolvía con nitidez el asunto de la lírica: su categoría más cercana era la ditirámica, y ello no hacía sino complicar más las cosas en aquellos tratados del XVI que mostraban una ciega sumisión al canon aristotélico. Tal era el caso de la *Philosophia antiqua poetica* del Pinciano, donde, para acomodar los viejos conceptos a la realidad literaria, se ensaya con torpeza y sin éxito una sustitución del ditirambo por la lírica, aunque perpetuando en ésta última tanto el acompañamiento

⁷ Juan de Jáuregui, *Antídoto*, en Gates 1960, pp. 83-140 (97).

⁸ Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto*, en Artigas 1925, pp. 424 y ss. para todas las citas posteriores del *Examen*.

musical como la danza, elementos tradicionalmente asociados al ditirambo⁹. Por el contrario, y a primera vista, Fernández de Córdoba parece tenerlo más claro, y completa la determinación lírica de las *Soledades* con la siguiente matización: “se excluye el ditirámico, que era en alabanza de Baco solamente y al son de flauta”. En la *Epístola cuarta* de la obra del Pinciano, se pretende trazar la diferencia entre los diversos tipos de poemas; allí se recogen los tres criterios formulados por Aristóteles, que ni le fueron rentables al Pinciano para explicar qué era la lírica, ni mucho menos a Fernández de Córdoba para aclarar por qué lo eran las *Soledades*. El acompañamiento musical y el baile como características primarias de este género siguen siendo un lastre para comprender el poema lírico renacentista; el criterio de la “cosa imitada” permite la inclusión de diversos niveles de personajes en la lírica. Pero, sin duda, de los tres criterios el más productivo hubiera sido, en manos de un tratadista más hábil y empapado de la realidad literaria de su tiempo, el del “modo diverso de imitar”. Este último presupuesto que hoy llamaríamos modo de la enunciación le proporciona al Pinciano una división tripartita de los poemas: poema enarrativo (en el que habla sólo el poeta), poema activo (en el que hablan varios personajes) y poema común (en que a veces habla el poeta y a veces otros). Éste último modo es el propio de la épica, representada por Homero. Pero, ¿y el poema lírico? Para López Pinciano, este género debe encardinarse en los parámetros del poema enarrativo, ejemplos: Lucrecio, Empédocles y el Virgilio de las *Geórgicas*. Triste rentabilidad y confuso modo de atender a la definición del poema lírico de su tiempo. Mucho más insatisfactorio en el hipotético caso de la aplicación a las *Soledades*, que el Abad, con astucia, no desarrolló. Por una sencilla razón que iba en contra de sus argumentos: admitir que el poema de Góngora pertenecía al modo común le hubiera llevado a reconocer el carácter épico de su estructura enunciativa y, por ende, concederle la razón a Jáuregui.

Más hacia el final de esta su *Cuarta epístola*, López Pinciano acaba por aceptar que existe una división superior a las anteriores: la que distingue los poemas regulares (enarrativos, activos y comunes) de los irregulares o extravagantes. Sería en este último gran bloque donde cabría incluir los poemas líricos, cuyos ejemplos clásicos son algunas odas de Horacio. Como se ve, el sistema del Pinciano no representa un avance sustancial en la concepción del poema lírico renacentista. Tan sólo, y por las razones que pronto veremos, nos conviene reparar en una declaración de su *Epístola décima*, sobre la ditirámica, en la que afirma que la lírica debe ser “más o menos breve”.

Mucho más interés tiene para nuestros propósitos la indagación sobre las *Tablas poéticas* de Cascalés, y ello por razones bien conocidas. Por una parte, como demostró García Berrio¹⁰, la obra del murciano no es sino un plagio de las más novedosas poéticas italianas del xvi, especialmente los tratados de Sebastiano Minturno, el latino *De*

⁹ Véanse Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. Alfredo Carballo Picazo, 3 vols., Madrid, CSIC, 1973, y Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.

¹⁰ Utilizo la edición con comentarios de Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988.

poeta (1559), y el italiano *L'Arte poetica* (1564)¹¹; y las teóricas de Torquato Tasso, los *Discorsi dell'arte poetica* (1587) y los más difundidos *Discorsi del poema eroico* (1594). Por otro lado, las *Tablas poéticas*, publicadas en 1617, fecha de datación aproximada del *Examen del Antídoto*, estaban ya escritas diez años antes y eran conocidas por el círculo de Lope; por tanto, conocidas también por Fernández de Córdoba, quien era como sabemos servidor del Duque de Sessa. De cualquier modo, el contacto directo de nuestro humanista cordobés con las fuentes italianas tal vez lo eximiera de la paráfrasis murciana.

En la tabla I, 10, Cascales recoge la división tripartita de los géneros atendiendo al modo de la imitación. El esquema es más claro que en el Pinciano: modo exegetico, modo dramático y modo mixto, siendo las adscripciones genéricas, la lírica, la dramática y la épica respectivamente. Comprobamos en estas correspondencias, cómo la tradición teórica de las poéticas italianas del xvi determinaba que la lírica era el género por excelencia del modo exegetico, mientras que la épica lo era del modo mixto.

La novedosa clave interpretativa que nos aporta el *Examen del Antídoto* es la siguiente: Fernández de Córdoba, consciente de que la perspectiva de enunciación de las *Soledades* es claramente mixta (sólo apropiada a la épica), las califica de líricas, con lo cual abre una nueva vía hermenéutica que permita considerar al género lírico no desde presupuestos estructurales, sino desde argumentos estilísticos y pragmáticos.

Tras adscribir las *Soledades* al género lírico, el Abad procede a exponer algunas definiciones clásicas del género lírico, formuladas por Minturno, Scaligero y Horacio, que, como comprenderán, poco podían servir para aclarar la novedad gongorina¹². Sí es destacable que entre las recomendaciones de Horacio, en esos versos citados, se encuentren la exigencia de unidad y grandeza para el poema lírico. Estos dos elementos serán los siguientes pasos en la argumentación teórica de Fernández de Córdoba. Pero, ya que no es posible abordarlos hoy, detengámonos en algunas líneas del *Examen*

¹¹ En Minturno, la división de los géneros es ya tripartita: épica, escénica y lírica o mélica.

¹² El Abad de Rute comienza su argumentación siguiendo muy de cerca, aunque no lo reconozca sino más tarde, la exposición de Minturno. Su distinción entre poema mélico (cantado al son de la lira) y poema ditirámico (cantado al son de la flauta y en honor de Baco) debe mucho, sin duda, a ciertos pasajes del libro V del *De poeta*. La definición de poema mélico (*Quid sit Melica poesis*, como Minturno anota al margen) que Fernández de Córdoba transcribe poco después se encuentra a continuación de la suya; la reproduzco según el original: «Erit itaque Melica poesis absolutae cuiusdam actionis, et uero plerunque grauis et honestae, interdum etiam iocosa ac leuis imitatio; quae uersibus non utique nudis, sed numero, harmoniaque ornatis sit pericunde, ut delectet pariter, et prosit». A la descripción de Minturno se le añade la de Scaligero acerca de las subcategorías mélicas: «Lyricorum genera multa Melos, siue Ode, quibus curas amatorias decantant [...] Alia genera in laudibus Heroum, locorum laudationibus, rerum gestarum narrationibus. Hilaritates, conuiuia. His numerus etiam pæanes solis dicti: et hymni eodem argumento, sed stilo demissiore. Item ea quæ σκροῖα μέλη vocata sunt: in quibus virorum fortium laudationes continebantur, nihil a pæanibus differentia, nisi materia siue argumento» (*Poetices libri septem*, lib. I, cap. 44.). Según Fernández de Córdoba, ambos tratadistas aprendieron la definición en los siguientes versos de Horacio: «Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum / et pugilem uictorem et equum certamine primum / et iuuenum curas et libera uina referre» (*Epistola ad Pisones*, vv. 83-85). De hecho, el propio Minturno reproduce los versos de Horacio en sus páginas dedicadas a la lírica (*De poeta*, lib. V). También los recoge Cascales en el primer apartado de su *Tabla X*, lo que nos indica claramente las vías de transmisión de la cita.

que resultan de innegable interés, por mucho que su propio autor no quisiera, o no pudiera desarrollarlas como se merecen. En ellas, en un hábil despliegue de procedimientos forenses, el Abad, tras establecer el carácter lírico de las *Soledades*, se adelanta a las posibles objeciones de su contrincante:

Todo esto, por vida de V. m. ¿no le parece que cuadra bien a las *Soledades* y se halla en ellas? Solo podrá escrupulizar el ser más largo este poema que los que en género de líricos dejaron los antiguos, y no ser de una sola acción, sino de muchas. Pero en lo que toca a dilatarse, bien sabe V. m. que importa poco, pues más y menos no varían la especie. En cuanto a la acción, o fábula bien se pudiera sustentar por una, siendo un viaje de un mancebo náufrago, pero antes queremos que sean muchas y diversas: porque de la diversidad de las acciones nace sin duda el deleite antes que de la unidad; la experiencia lo dice, mostrólo en su obra el Ariosto, y enséñanlo en las suyas los que la defienden.

En estas líneas, escondidas en cualquiera de los manuscritos que contienen el *Examen del Antídoto*, hallamos, sin duda, una piedra de toque para la concepción del moderno poema lírico. Es el caso del fenómeno literario real que contradice todas las reglas de la tradición: el poema lírico debía ser breve (ya lo había anotado el Pinciano) y su fábula única en personaje y acción (era una de las virtudes desde la antigüedad clásica). El monstruo de las *Soledades* era un largo poema lírico de acciones diversas.

No era tan difícil justificar la variedad de acciones en un poema lírico, puesto que la doctrina de la *varietas* constituía una pértiga de la estética, no ya barroca sino renacentista, que había sido enarbolada en las manifestaciones poéticas de la épica italiana y defendida en las polémicas subsiguientes. El propio Abad de Rute lo reconoce cuando, entre los defensores de Ariosto, cita a Giuseppe Malatesta, Francesco Patrizi, Orazio Ariosto y la Academia de la Crusca. La *varietas*, informada y nutrida por el *ornatum*, propiciaba el *delectare* y con su novedad halagaba el gusto, lo que daba pie a una nueva polémica sobre la variabilidad del gusto desde la tradición clásica hasta las épocas contemporáneas. La literatura y la crítica italiana sabían mucho de estos pormenores y nuestro humanista se empapó de ambas; aquí, teníamos el caso de Cervantes en la novela, Lope en el teatro y Góngora en la poesía.

Como decíamos, justificar la variedad de la fábula no era, por tanto, un obstáculo insalvable para un humanista de la talla de Fernández de Córdoba y así lo hará en las memorables páginas posteriores. Pero la novedad radical se hallaba en el primer punto; novedad radical o callejón sin salida al que la propia determinación genérica defendida por el Abad lo había abocado: ¿Qué poema lírico antiguo o moderno tenía la extensión, el número de versos, con que contaba tan sólo la *Primera soledad*? Eso también, al igual que el modo de la enunciación mixto, estaba reservado a la épica (el *Orlando*, la *Gerusalemme*) que por cierto llevaba tiempo hermosamente herida de lirismo; también en el género de la fábula mitológica más cercana a los códigos narrativos se permitía cierta extensión. Pero ¿qué nueva especie era ese poema lírico, de composición mixta, de una extensión superior a los mil versos? El propio Abad no tendrá más remedio que contestarse perplejo líneas más adelante:

A la variedad y la novedad, que engendran el deleite, atiende el gusto, pero qué

mucho él, pues aun la misma naturaleza, por atender a ella para más abellecerse, produce a veces cosas contrarias a su particular intento, como son los monstruos. Luego este motivo bastante es para que se trabaje un poema cual el de las *Soledades*, más largo que le usaron los antiguos líricos y tejido de acciones diversas.

Por tanto, el primer reparo posible (la dilatada extensión no corresponde al género lírico), era el de más ardua alegación. Por eso el Abad lo despacha con impotencia o desatención: "en lo que toca a dilatarse, bien sabe V.m. que importa poco". No, no importaba poco. Ya afirmaba Unamuno en 1913: "Cuando se dice de algo que no merece siquiera refutación, tenedlo por seguro, o es una insigne necedad, y en este caso ni eso hay que decir de ella, o es algo formidable, es la clave misma del problema"¹³.

¿Será esta una de las claves del problema que persigue, afortunadamente, a las *Soledades*? En el Renacimiento, la poesía pasa progresivamente de ser destinada al canto a ser escrita para su lectura. Por ello, no resulta incomprensible que la adscripción lírica o mélica, como quiere el Abad, de las *Soledades* no implica que este poema sea una composición para el canto, sino que posee entre sus componentes una serie de cualidades musicales (verso, ritmo, tono, etc.). Es cierto que hasta muy entrado el XVIII se llama lírica tanto al poema melódico («Songs» de Shakespeare) como a los poemas de Donne o Marvell; y sólo a partir del siglo XIX se intenta definir la lírica a partir de sus cualidades secundarias no musicales: uno de esos criterios de definición lo formuló Poe: que el poema lírico sea breve¹⁴. Hemos observado cómo se anticipa dicha exigencia en la crítica al más importante poema del barroco español. Y es que, en rigor, es casi imposible hallar muestras de poemas líricos de dilatada extensión anteriores al poema de Góngora. Habría que remontarse a Petrarca para encontrar un fenómeno semejante: pero en este caso es la idea de libro lírico, el *Canzoniere*, prototipo de poesía lírica italiana, que recibe su extensión y coherencia o unidad poética de su gran número de poemas; pero, en ningún caso, se trata de un solo poema. En el XVII, tenemos el díptico formado por *L'Allegro e Il Penseroso* de John Milton, o *L'Adone* de Marino. El *Paraíso* de Soto de Rojas explora las posibilidades del poema descriptivo extenso, aunque no posee la variedad enunciativa del de Góngora, cuyas *Soledades* no se limitan a la descripción lírica. El *Primero sueño* de Sor Juana es otra de esas composiciones líricas que se conciben con voluntad de poema unitario, tal y como será entendido ese tipo de poema en el siglo XX: *Altazor* de Huidobro, o *The Waste Land* de Eliot, entre innumerables ejemplos de esa idea que es el «poema total».

Con las *Soledades*, la poesía europea y la concepción del poema lírico exploran nuevos rumbos; el *Examen del Antídoto* nos ofrece al respecto una de las argumentaciones más fascinantes sobre este punto y también uno de los silencios más sugestivos. Una vez más, y si admitimos el carácter lírico de su poema, Góngora proyecta su sombra hacia los umbrales de la poesía moderna.

¹³ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, en *Ensayos*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1970, p. 818.

¹⁴ James William Johnson, «Lyric», en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger y T. V. F. Brogan, Princeton, Princeton University Press, 1993.

LAS NARRACIONES INSERTAS EN LA SEGUNDA PARTE DE LA VIDA DE GUZMÁN DE ALFARACHE DE JUAN MARTÍ

Marcial Rubio Áquez

Debió ser difícil, al alborear el siglo XVII, intentar continuar la primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán¹, obra cuya primera impresión data de 1599 y que presentaba un final tan abierto y sugerente como complejo de proseguir. No era el menor problema dotar a la continuación de un contenido ideológico parecido, intentando ser fiel a un mensaje alemaniano que, todavía hoy, está sujeto a diversas interpretaciones. La compleja trama de la obra, los puentes lanzados hacia una segunda parte que se presentaba inevitable, así como la singular estructura narrativa exigían del continuador una pluma más que mediana, quizá experimentada en otras lides literarias, y una sopesada y razonada idea de lo que se quería decir, de para qué se estaba escribiendo una segunda parte que su verdadero autor comprometía en la primera.

De algunas de estas habilidades, digámoslo ya, carecía el valenciano Juan Martí, para la posteridad literaria Mateo Luján de Sayavedra, pero su loable y valiente intento debe ser estudiado tanto como reacción lectora a un tipo de narración tan novedosa como el *Guzmán*, como, esto es indudable, por ser un texto importante dentro de lo que se viene denominando «narrativa picaresca»².

¹ Las citas a la obra las hago por la edición de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.

² Permítasenos traer aquí a este respecto la opinión especializada de P.N. Dunn: "Juan Martí's spurious Second Part of *Guzmán de Alfarache* (1602) is easily dismissed as tedious, poorly constructed, inconsistent with Alemán's original. This is all true; but the work is not merely inferior, it is different." en *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 252. Incluso un especialista tan crítico hacia esta obra como A. Parker no tiene por menos que admirar que «El *Guzmán de Alfarache* y sus dos segundas partes fijaron inmediatamente el nuevo género con sus normas de estructura, carácter y trama», *Los Pícaros en la Literatura. La novela picaresca en España y Europa 1599-1753*, Madrid, Gredos, 1971, p. 90. Las citas de la continuación de Martí las doy por la edición de Ángel Valbuena Prat, *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1986⁷, 2 vols., en particular I, pp. 721-876.

Pese a confesar estas carencias, sólo achacables al autor, creo que es justo reconocer que Martí se enfrentó a varios y trascendentales retos de los que apuntaré sólo dos. El primero, y quizá más importante, fue la ausencia de una preceptiva para la novela, género en el que Alemán fue, si no el fundador de lo que modernamente entendemos como tal, sí uno de sus más originales y primigenios creadores. El segundo reto era la absoluta novedad de una narración como la del sevillano al que, ahora sí, podemos considerar fundador de la narrativa picaresca. Suponiendo que Martí hubiese conocido o leído los prolegómenos del género - el *Lazarillo* de 1554 y su continuación anónima del 55 - tampoco debía hacerse una cabal idea de los elementos constitutivos del nuevo género establecido por Alemán. Así pues, con lo único que contaba eliminados los lazarillos era con la primera parte de Alemán. Por eso creo que la comparación entre ambas obras, más que para decidir la superioridad de la una frente a la otra, cuestión ésta que ya nadie discute, debe servir para investigar el concepto de género que Martí extrajo tras la lectura de la obra de Alemán, así como para describir de qué manera lo intentó plasmar en su continuación.

Esta contrastación se debe hacer con los tres elementos que, simplificando quizá excesivamente, constituyen el *Guzmán* de Alemán, esto es, aventuras picarescas, consideraciones morales y narraciones intercaladas³. De todas ellas Martí dio debida cuenta y con mayor o menor fortuna se propuso seguir el modelo. No lo debió de hacer del todo mal, pues el propio Alemán, no quizá sin cierta ironía, nos dice en la dedicatoria al lector de la segunda parte:

Verdaderamente habré de confesarle a mi concurrente -sea quien dice o diga quien sea- su mucha erudición, florido ingenio, profunda ciencia, grande donaire, curso en las letras humanas y divinas, y ser sus discursos de calidad que le quedo envidioso y holgara fueran míos⁴.

Dejaremos aparte las aventuras picarescas y las consideraciones morales por ser estos los dos elementos de más honda repercusión genérica y, por ello, necesarios de un más extenso tratamiento. Sólo daremos unos pequeños apuntes sobre las narraciones intercaladas en la obra del valenciano y su significación en el contexto de la obra, intentando subsanar así una laguna que está ampliamente cubierta en el *Guzmán* alemariano⁵.

Comencemos aclarando que por narraciones intercaladas entiendo no tanto el relato breve y más o menos independiente que, a modo de cuentecillo tradicional, se inserta en el conjunto de la narración con menor o mayor fortuna. Tampoco, claro, las disquisiciones morales o religiosas que Martí, siguiendo en esto el modelo de Alemán,

³ Los dos primeros términos los tomo de la introducción de José María Micó, ed. cit., p. 29.

⁴ Ed. cit., II, pp. 20-21.

⁵ Vid. R.J. Glickman, *Interpolated Material in Guzmán de Alfarache: A Study of its Nature, Use, and Relationship to the Text*, Providence, Brow University, Tesis de Licenciatura, 1951; D. McGrady, *Masuccio and Alemán: Italian Renaissance and Spanish Baroque*, en *Comparative Literature*, XVIII, 1966, pp. 203-210 y M. Smerdou Altolaguirre, *Las narraciones intercaladas en el Guzmán de Alfarache y su función en el contexto de la obra*, en Manuel Criado de Val, dir., *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, FUE, 1979, pp. 521-525.

intercala como contrapunto teórico a la narración de unos hechos. En ambos casos estas narraciones no suelen tener un carácter independiente, autónomo, sino que forman parte de un proceso narrativo que las engloba y otorga valor y unidad. Por el contrario, sí encontramos en la continuación apócrifa una serie de narraciones o discursos que podrían, como de hecho ocurre en algún caso, funcionar de manera independiente, como relatos dentro de un relato. Claro está que esta estructura envolvente la toma Martí de Alemán quien introduce en su primera parte, entre otras, la narración de Ozmín y Daraja⁶, la de Clorinia y Dorido⁷ y, aunque con un carácter narrativo diferente, las «Ordenanzas mendicativas»⁸.

Pues bien, Martí intenta seguir esta estructura intercalando en su novela dos narraciones o discursos⁹. El primero, que ocupa parte del capítulo 8 («En que cuenta Guzmán cómo se resolvió de ir a Valencia y asentó con un caballero, y refiere lo que pasó con un lacayo vizcaíno, y se declara la causa por que se dijo vizcaíno burro»), la totalidad del 9 («En que prosigue la materia del pasado, y prueba el lacayo vizcaíno la nobleza de Vizcaya, y toca muchas historias importantes»), el 10 («En que prosigue la misma materia y se prueba que los reyes de España descenden de los godos») y el 11 («En que el lacayo declara qué cosas sean caballeros de espuela dorada, y hidalgos de vengar quinientos sueldos») del libro II, es un larguísimo discurso sobre leyes, nobleza y heráldica. La segunda narración que se intercala en la novela, concretamente en el capítulo 10 del libro III, es la entrada de la reina Margarita de Austria en Valencia, así como su posterior boda con Felipe III.

La extensa disquisición sobre el origen y fundamento de la nobleza vizcaína que, como ha señalado Brancaforte, es parodiada por Alemán en su segunda parte¹⁰, no es sino una excusa de Martí para dar su punto de vista sobre la polémica que, a finales del XVI, surgió con la publicación de la obra de Juan Gutiérrez, el *Practicarum Quaestionum* (Madrid, 1593), en la que se identificaba al vizcaíno con el hidalgo y que era una airada respuesta a la que, manteniendo puntos de vista opuestos, había publicado en Valladolid cinco años antes Juan García, su *Tractatus de hispanorum nobilitate*¹¹. Ambos autores son citados numerosas veces en la obra junto con otros como Andrés de Poza y su *De la antigua lengua, poblaciones y comarcas de las Españas, en que de paso se tocan algunas cosas de la Cantabria*, (Bilbao, Matías Mares, 1587)¹², erudito que en

⁶ Libro Primero, capítulo VIII.

⁷ Libro Tercero, capítulo X.

⁸ Libro Tercero, capítulo II.

⁹ Dejo de lado, por no tener las características antes descritas, otros relatos, de menor extensión, como el del libro I, capítulo 2, que narra el duelo entre César Pignatello y Fabricio Pignatello o el del capítulo 3 del mismo libro, un típico *laudes hispaniae* y también un curioso discurso, de tenor parecido a las «Ordenanzas picariles» de Alemán, que se inserta en los capítulos 3 y 4 del libro II.

¹⁰ Vid. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Akal, 1996, en particular p. 32.

¹¹ La identificación de las fuentes fue hecha, entre otros, por Alberto del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971 (1 edición italiana 1957), p. 72, nota 310 y Bernadette Labourdique y Michel Cavillac, «Quelques sources du Guzmán apocryphe de Mateo Luján», *Revue Hispanique*, LXXI (1969), pp. 191-217, en particular p. 199.

¹² De esta obra conocemos dos ediciones modernas: la de Fermín Herráz, «Biblioteca Bascongada», 1901 y la de Ángel Rodríguez Herrero, Madrid, Ediciones Minotauro (Biblioteca Vasca, IV), 1959.

1589 presentó a las Juntas de Guernica un estudio en defensa de la nobleza de Vizcaya, rebatiendo los argumentos expuestos por Juan García, o Esteban de Garibay y Zamalloa, en especial por *Los XL libros d'el Compendio historial de las Chronicas y universal Historia de todos los reynos de España* (Amberes, Christophoro Plantino, 1571, 2 vols). Tampoco podía faltar en las citas alegadas *El fuero, privilegios, franquezas y libertades de los Cavalleros hijos dalgo del señorío de Vizcaya. Confirmado por el emperador y rey nuestro señor y de los reyes sus predecesores*, (Al fin: Burgos, Juan de Junta, 1528).

Martí introduce esta polémica mediante la aparición de un lacayo vizcaíno llamado Jáuregui que defenderá, con sopesadas razones legales, la consideración de que todo vizcaíno es, por el simple hecho de serlo, hidalgo. Guzmán, que tampoco se queda atrás en su conocimiento de la bibliografía legal sobre el tema, provocará la polémica al argumentar que más apropiado le parece lo que cierta tradición folclórica mantiene, esto es, «vizcaíno, luego burro». En cualquier caso, y dejando de lado lo interesante de ambas argumentaciones para el estudio de aspectos históricos, sociales e incluso folclóricos, sí he de decir que la trabazón entre la ficción novelesca y el breve tratado jurídico que se intercala es bastante torpe y forzada, cortando abruptamente la narración y sin que sepamos muy bien con qué fin argumental se introduce en el cuerpo de la novela.

Sí interesa destacar, no obstante, que tras la evidente delectación de Martí por poder dar rienda suelta a sus conocimientos legales e históricos, se deja ver aquí y allá breves bosquejos de su pensamiento sobre el tan delicado tema de la nobleza. En este sentido, Martí parece disentir con la ideología tradicional y dominante sobre la nobleza de origen proponiendo una nobleza más acorde con el pensamiento erasmista o, más cercanos en el tiempo, con el parecer de intelectuales como Pérez de Herrera y los miembros de su círculo¹³. Veamos dos ejemplos de la polémica que ilustran mejor su pensamiento al respecto:

Porque la probanza de hidalguía se ha de hacer por la fama, estimación y reputación de que uno se ha tratado como hidalgo, y hecho actos como tal, con que se distinguía de los villanos, plebeyos y pecheros¹⁴.

Se defiende claramente una idea de la hidalguía o nobleza basada en el individuo y en sus actos particulares y no, como venía defendiendo el pensamiento tradicional, asentada sobre la sangre. En este sentido, no es un concepto excluyente y podrían caber bajo el mismo aquellos burgueses que, enriquecidos por el lícito beneficio mercantil, quisieran acceder a un estamento social superior. Creo que esa es, en el fondo, la idea que defiende Martí, posiblemente descendiente él mismo de la burguesía valenciana, ciudad con un importante y floreciente comercio y donde la burguesía tenía un importante papel en el gobierno de la ciudad.

Otro ejemplo, éste no exento de ciertas notas de ironía, apoya mi suposición:

¹³ La similitud ya fue apuntada por E. Cros, *Protée et le Gueux*, París, Didier, 1967, p. 416 y reafirmada por B. Labourdique y M. Cavillac, art. cit., p. 217. De modo parecido piensa del Monte, *op. cit.*, pp. 71-72.

¹⁴ *Vid.* Mateo Luján de Sayavedra, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, ed. cit., p. 795.

Muchos hay cuyos heroicos hechos no tienen resplandor en la república por falta de nobleza, habiendo otros cuyas cosas, aunque pequeñas, por venir de buena y honrada cepa, son levantadas hasta el cielo [...]; va, pues, mucho en este punto para que un hombre campe entre los otros, y para que las cosas en que pone mano tengan lustre, venir de antepasados nobles y generosos, y el que viene de noble sangre aun en sus acciones se ve claramente, porque regularmente procura de imitar a los suyos, y aun esto tiene su diferencia; porque más se echa de ver en personas calificadas con hacienda, que en las que están destituidas deste arreo de la nobleza; y así en el lacayo de casa se vieran maravillosas cosas, si fuera hacendado y fuera tenido por muy discreto y leído. Pero conforme al oficio que tenía, parecían en su boca las cosas de risa, y juego¹⁵.

A mi modo de ver, se está identificando la nobleza no tanto con «venir de antepasados nobles y generosos», como con modos de comportamiento social y, sobre todo, con un poder económico¹⁶.

Quedarían por tratar importantes aspectos de esta primera narración, pero lo que me ha interesado destacar con este brevísimo análisis es cómo, bajo la supuesta inocencia de una aburrida disquisición histórico-legal, Martí afirma su pensamiento sobre un tema de candente actualidad. Si a nosotros puede llegar a aburrirnos su plúmbea prosa, creo que no ocurriría igual con el lector de la época, al que debió interesar tanto lo que se narra sobre la Historia de España como el análisis minucioso de un problema social que ocupaba la pluma y el pensamiento de importantes personajes. Volveremos sobre este punto más tarde.

La segunda narración que se intercala en la obra, concretamente en el capítulo 10 del libro III es, como ya se ha dicho, la entrada de la reina Margarita de Austria en Valencia y su posterior boda con Felipe III, ocurrida el 18 de abril de 1599. De nuevo estamos ante una narración que interrumpe el hilo principal de la narración y que es intercalada de modo un tanto abrupto y con poca o ninguna conexión con la trama de la novela. Se nos da, eso sí, un detenido y pormenorizado relato del evento, en especial de los aspectos que más gustaban a la sociedad barroca: vestuario, descripciones arquitectónicas, relación de los personajes ilustres que confluyen al sarao, etc¹⁷.

Si en la primera narración Martí se había dejado llevar por su condición de hombre de Leyes, en esta segunda se advierte claramente su condición de valenciano, al utilizar

¹⁵ Vid. Mateo Luján de Sayavedra, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, ed. cit., p. 796.

¹⁶ Otra prueba de lo que vengo diciendo la encontramos en el 7 del libro I: «Aquí reparé, considerando lo que es malquista nuestra nación en dondequiera, por la soberbia y licencia que tenemos en hablar y hacer grande pie de los alcuñas de los linajes. Perdóneme mi madre España, que estoy con enojo, y digo contra ella verdades. Piensa los que en España se ceban en las alcuñas que de los antiguos blasones tienen facultad de blasonar de los otros y quieren desaprisicar a los que Dios juntó en una Iglesia con el retinte de las hazañas de sus antepasados. Detestable cosa es delante de Dios el que deja la confederación de la gracia que recibió en el santo bautismo, y estriba en el rancio apollillado de Babilonia. Son los españoles como los membrotistas que quisieron celebrar su nombre con el blasón de la torre.», ed. cit., p. 759.

¹⁷ Vid. J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

el enlace regio para hacer un encendido elogio, que ya había apuntado varios capítulos antes¹⁸, de la ciudad mediterránea.

La boda de Felipe III con Margarita de Austria provocó toda una cascada de obras, en prosa y verso, publicadas en libros o pliegos sueltos así como manuscritas¹⁹, de autorías tan diversas como el anónimo que garabatea el pequeño romance manuscrito hasta el consagrado Lope. Por ello resulta muy difícil saber si la descripción de las bodas la tomó Martí de alguna obra anterior o si, por el contrario, es producción propia. Sabemos que Martí fue, al igual que otros muchos de sus contemporáneos, gran aficionado a tomar de otros autores pasajes para su obra, como han demostrado los trabajos de Miguel Mir, Miguel Herrero, Américo Castro, Donald McGrady, Enriquete Terzano y Juan Francisco Gatti y Labourdique y Cavillac²⁰. Estos últimos apuntaban como posible fuente del relato de las bodas la obra de Felipe de Gauna *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*²¹. Por mi parte creo que la obra de Gauna no pudo ser el modelo. Primero, porque el cotejo textual no arroja suficientes similitudes para pensar tal; segundo, porque la obra se conserva en un único manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Valencia, lo que nos obliga a pensar en un conocimiento muy restringido de la misma. Sí creo, por el contrario, que la «relación» pudo ser obra del mismo Martí, sin necesidad de que la tomase de otro lugar. Recordemos su origen valenciano y que por esas fechas debía encontrarse en Valencia ocupando un alto cargo en el gobierno de la ciudad, por lo que pudo ser

¹⁸ La primera alusión elogiosa a Valencia se hace al final del capítulo 7 del libro II: «Diome mucho deseo esta novedad de seguir la corte, y ver la ciudad de Valencia, que tan nombrada es en el mundo por regalada, y de maravilloso sitio, aguas, frescuras, flores, agruras de naranjas, cifras, ponciles y limones, confituras, ingenios y otras grandezas»; ed. cit., p. 792. La segunda en el capítulo 8 del libro III: «Llegamos a Valencia, donde en pocas palabras no te podré decir lo que vi y me sucedió; porque es una ciudad no conocida con ser muy nombrada. Es, sin duda, paraíso terrestre, es el más apacible cielo y sitio que inventó Naturaleza. En ningún lugar se hallan juntas tantas maravillas: ni le faltan bellas arboladas, amenos jardines de frutas y frutos, infinidad de varias especies, ni costa de mar aménísima con variedad de pescados, ni en suma, ninguna de cuantas cosas hacen una ciudad regalada y felicísima»; ed. cit. p. 852.

¹⁹ Puede verse una relación en Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, introducción bio-bibliográfica de S. Carreres Zacarés, Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1926, pp. XXIII-XLV.

²⁰ Vid. M. Mir, ed., Fr. Alonso de Cabrera, *Sermones*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1906, quien señala las concomitancias textuales entre ambos autores; por su parte M. Herrero, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Voluntad, 1928 (2 ed. Madrid, Gredos, 1966) y después en *Nueva interpretación de la novela picaresca*, en *Revista de Filología Española*, 24, 1937, pp. 343-362, en particular, pp. 350-351, apunta a Alejo Venegas y su *Agonía del tránsito de la muerte* como fuente de numerosos pasajes; A. Castro, «Una nota al Guzmán, de Mateo Luján de Sayavedra», *Revista de Filología Española*, 17, 1930, pp. 285-286, señala los préstamos de la *Officina* de Textor; D. McGrady, *Mateo Luján de Sayavedra y López Pinciano*, en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 21, 1966, pp. 331-340, los de la *Philosophía antigua poética*; E. Terzano y J.F. Gatti, «Mateo Luján de Sayavedra y Alejo Venegas», *Revista de Filología Hispánica*, 5, 1943, pp. 251-263, añaden nuevas influencias del toledano en Martí y B. Labourdique y M. Cavillac, art. cit., apuntan nuevas influencias como *La silva de varia lección* de Pedro Mexía; el *Discurso del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos* de Pérez de Herrera y el *Practicarum quaestionum* de Juan Gutiérrez.

²¹ Vid. B. Labourdique y M. Cavillac, art. cit., pp. 192-193, nota 5.

testigo directo de los acontecimientos²². Además no debemos olvidar que, por esas mismas fechas, Gaspar Aguilar escribía sus *Fiestas nupciales que la ciudad y reyno de Valencia han hecho en el felicissimo casamiento del Rey don Phelipe nuestro señor III. deste nombre, con doña Margarita de Austria Reyna y señora nuestra* (Valencia, Pedro Patricio Mey, 1599)²³. Aguilar, personaje muy emparentado con la nobleza valenciana, compañero de Martí en la Academia de los Nocturnos, era, además, la persona a la que iba dedicada su segunda parte, por lo que es posible que, emulando a su protector y amigo, nuestro autor probase su pluma en la descripción de la unión regia.

En cualquier caso, para saber si Martí copió o creó, haría faltar contar con una relación exhaustiva de las obras que recogen el casamiento real, labor todavía pendiente y, después, cotejar detenidamente sus textos.

Creo que de lo expuesto hasta aquí se pueden extraer varias conclusiones con respecto al tratamiento de las narraciones intercaladas en esta obra. La primera y más evidente es que Martí, al igual que otros muchos lectores posteriores, no debió entender el motivo que movió a Alemán a introducir en su narración las novelitas de Ozmán y Daraja o la de Clorinia y Dorido. Sin embargo, no careció de cierta sagacidad para darse cuenta de que el nuevo género admitía en el interior de sus textos narraciones que nada o poco tenían que ver con el argumento principal. Su mayor error en este sentido, como acertadamente señala Micó, fue «desestabilizar la relación entre *consejos* y *consejas*, ser a ratos, más que una «novela», una «silva de varia lección», acumular en los meandros de la obra erudición de acarreo sin relación con la experiencia del personaje y sin enseñanza digna de ser retenida.»²⁴

Otra conclusión bastante clara es que Martí, siguiendo a Alemán, sitúa su novela en un contexto de absoluta actualidad y que esa proximidad entre lo narrado y la historia se ve reflejada en los temas que trata en las narraciones que intercala. El problema sobre el origen de la nobleza y su significación en el contexto social, aunque arrancaba de tiempo atrás, alcanzó uno de sus momentos más álgidos a finales del XVI. Igual

²² Los datos que conocemos sobre la biografía sobre Juan Martí puede extraerse de los siguientes trabajos: J. Pastor Fuster, *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestro día*, Valencia, Impre. J. Ximeno, 1827-1830, 2 vols. (Ed. facsímil de Valencia, Librerías París-Valencia, 1980), I, pp. 198-199; B.C. Aribau, *Discurso preliminar sobre la primitiva novela espa òla*, en *Novelistas anteriores a Cervantes*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1846, tomo III, pp. XXVII-XXVIII; Martí Grajales, *El Dr. Juan José Martí (Mateo Luxán de Sayavedra)*, obra premiada por la Diputación de Alicante en 1903 y de la que no conocemos ejemplar, aunque los documentos alegados por Grajales pueden consultarse en el trabajo de Serrano y Morales, «El licenciado Alonso Fernández de Avellaneda fue Juan Martí?», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 11, 1904, pp. 12-17 y J.L. Canet et al., eds., *Actas de la Academia de los Nocturnos - Vol. I (Sesiones 1-16)*, Valencia, Ediciones Alfons el Magnánim, 1988, p.24. Por estos trabajos sabemos que nació en Orihuela en 1570 o 1572, que obtuvo el título de doctor en la Universidad de Valencia en 1598, el mismo año en que fue nombrado miembro del Consell de dicha ciudad y que murió en 1604.

²³ Hay edición moderna: Gaspar Aguilar, *Fiestas nupciales que la ciudad de Valencia hizo al casamiento de Felipe III. Pùblicas nuevamente Francisco Carreres Vallo, precedidas de un estudio biográfico y bibliográfico por Francisco Martí Grajales*, Valencia: [Manuel Pau], 1910.

²⁴ Vid. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. J.M. Micó, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.; la cita en I, p. 45.

ocurre con las bodas reales, celebradas solamente tres años antes de la publicación del libro.

Por último, y éste es un aspecto que suele obviarse, es necesario señalar las coincidencias ideológicas entre la obra de Alemán y la de Martí. Similitudes que abarcarían no sólo la tratada aquí sobre el origen de la nobleza, sino otras como la necesidad de reformas económicas o la problemática sobre la pobreza y los falsos mendigos. Como acertadamente señala Cavillac, quizá sea esta «hermandad ideológica», y no el plagio, ni el afán de lucro, el verdadero motivo que tuvo Martí para escribir su tan injustamente denostada segunda parte.

ESTEREOTIPOS Y ORIGINALIDAD DE LO FEO EN LA ESCRITURA CERVANTINA

María Caterina Ruta
Università di Palermo

El tema de lo bello pertenece al área de la Estética desde que esta disciplina recibió un estatuto autónomo; antes el asunto se trataba en las disertaciones filosóficas en paralelo con la organización de los principios teóricos de las distintas artes. Nos remontamos, por lo tanto, a Platón y Aristóteles para encontrar fijado en la página escrita el planteamiento del tema; a partir de aquel momento se construye la posibilidad de una doble perspectiva desde la cual mirar los fenómenos estéticos. Puesto que con el pensamiento griego nos colocamos en una posición perceptiva-visual, hay que observar que es entonces cuando nace el concepto de arte en cuanto imitación de la naturaleza. Pero recordamos que, mientras para Platón se trata de una imitación de segundo grado, siendo la naturaleza la imitación del mundo de las ideas, en la teoría aristotélica con respecto a la actividad mimética se pone la distinción entre verdadero y verosímil. Dentro del primero cabe la realidad, en el segundo los productos del arte; se objeta de esta forma a la consecuencia del planteamiento platónico que había asimilado al concepto de lo bello (aspecto estético) el de lo bueno (aspecto ético) y de lo verdadero (aspecto aletético). Lo feo en cuanto malo y falso no pertenecía al mundo divino y por lo tanto no tenía acceso a su representación. Todo lo que suscitaba reacciones pasionales era solamente perjudicial al equilibrio al que debía aspirar el sabio. El filósofo estagirita en cambio recurre al concepto de catarsis, utilizándolo tanto en la tragedia, a través de la representación de las pasiones, como en la comedia, a través de la comicidad; de esta forma abría las puertas a lo feo en sus facetas psíquicas y físicas y para tener en cuenta a la idea platónica de armonía y equilibrio, exigía de lo cómico la ausencia de maldad y daño en cuanto a la persona considerada; la risa procedente

de las técnicas utilizadas tenía que dejar el ánimo humano más sosegado y purificado¹.

En efecto en el curso de mi investigación sobre lo feo en el arte me he enfrentado en la mayoría de los casos con referencias a lo cómico, a la sátira, a la burla, al chiste². Parece inevitable relacionar la fealdad, en cuanto resultado de deformaciones del cuerpo o vicios del alma, con el tono jocoso, irónico, paródico, sin embargo, como queda dicho, Aristóteles en su concepto de catarsis incluía también las pasiones fuertes a las que se podía reaccionar de manera positiva. Aceptando el uso de lo feo en los textos trágicos, le confirió una dignidad que este aspecto del arte volvió a recobrar sólo con el romanticismo³. No hay que olvidar, además, que en la antigüedad clásica se elaboró también la categoría estética de lo 'sublime'⁴; es decir se individualizó la posibilidad del arte de traspasar las fronteras de la norma para llegar a una forma especial de belleza, incluso a través de la fealdad⁵. En la práctica la deformación de los caracteres de un modelo considerado regular puede variar de lo simplemente ridículo a lo grotesco, lo monstruoso, lo repugnante, lo obsceno, según la actitud ideológica del autor⁶. Por consiguiente los resultados producirán efectos cómicos, irónicos o sarcásticos.

En todo esto se basa el problema fundamental de definir los cánones de la belleza y la fealdad. Ningún teórico duda en situar estas categorías en la esfera de la subjetividad, sin embargo por lo que se refiere a la belleza en cada época se establecen reglas que la colectividad acepta por convención: lo feo, pues, sería todo lo que contradice a estas normas según una graduación que varía en relación al género artístico considerado y al código de la época. En su *Teoría estética* Adorno llega a afirmar que en nuestra época la fealdad ha suplantado el lugar de la hermosura por la carga negativa con la que se

¹ Sobre el tema véanse K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, trad. it., Palermo, Aesthetica Edizioni, 1984, (*Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg, Bornträger, 1853; *Estética de lo feo*, trad. esp., Madrid, Julio Ollero, 1992) y la interesante *Presentazione* de R. Bodei, pp. 7-40 que sintetiza la historia y evolución del concepto; A. Plebe, *La nascita del comico*, Bari, Editori Laterza, 1956, especialmente las pp. 17-45 y 231-241.

² Además de la bibliografía ya citada sobre lo cómico cf. G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974; G. Ferroni (ed.), *Ambiguità del comico*, Palermo, Sellerio, 1983; N. Borsellino, *Il comico*, en *Letteratura italiana. Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, vol. 5, pp. 419-457 y *La tradizione del comico. L'eros, l'osceno, la beffa nella letteratura italiana da Dante al Belli*, Milano, Garzanti, 1989.

³ Véanse de V. Hugo la *Préface de Cromwell* (1827), Paris, Garnier Flammarion, 1968, pp.60-109 y *Notre-Dame de Paris* (1831), Paris, Garnier Flammarion, 1967.

⁴ Cf. Anónimo, *Sobre lo sublime*, introducción, traducción y notas de J. Alsina Clota, Barcelona, 1985; sobre el tema se encuentra una información bibliográfica muy amplia en G. Lombardo, F. Finocchiaro, *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, Palermo, Aesthetica Preprint, 1993; además cf.: L. Russo (ed.), *Da Longino a Longino. I luoghi del sublime*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1987 y E. Mattioli, *Interpretazioni dello Pseudo-Longino*, Modena, Mucchi, 1988.

⁵ Se piensa inmediatamente en la creación del Polifemo gongorino y en el inolvidable ensayo de D. Alonso, *Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora*, en *Poesía española*, 5ª ed., Madrid, Gredos, 1976 (1950), pp. 315-392.

⁶ Acaba de publicarse el volumen *De lo grotesco* (R. de Diego y L. Vázquez eds, Vitoria-Gasteiz, 1996) donde se encuentran numerosas reflexiones e indicaciones bibliográficas sobre el tema; véanse en especial modo el *Prólogo* de las dos editors (pp. 7-18) y el ensayo de Jorge Urrutia, *Lo bello, lo feo y lo grotesco. Espejos y espajados de Villa Palagonia*, pp. 33-40.

opone dialécticamente a lo bello convencional, representando todo lo que ha sido reprimido durante siglos⁷. En esta postura se manifiesta también la variabilidad a la que está sometido en el tiempo todo lo que atañe a cuestiones de 'gusto'⁸.

La fealdad en cuanto efecto de la representación artística tiene que ser el resultado de algo bien realizado, del logro de la perfección artística⁹. Después de subrayar el peligro de la falta de sentido estético en la persecución de una belleza clásica siempre en busca de la normalidad, el lógico Robert Blanché advierte contra la ilusión de una realización fácil de la fealdad afirmando que:

Ce qui est difficile, c'est de produire une laideur telle qu'elle se hausse au niveau du grand art. Il ne suffit pas qu'elle soit voulue, il faut qu'elle soit réussie. Elle exige des qualités d'originalité, d'expression qui éveillent l'intérêt; faute de quoi elle demeure aussi insignifiante que la beauté fade, avec seulement ce désavantage d'être *id quod visum displicet*.¹⁰

Otra pregunta que por consiguiente hay que hacerse se refiere a la vertiente en que se sitúan lo bello y lo feo, por lo menos con respecto al texto literario, que es el que más nos interesa. Siendo éste el resultado de la conjunción de expresión y contenido, las dos caras de un producto único, en el dispositivo semiótico nos encontramos con instrumentos distintos para analizar sendas facetas del texto. Por otra parte la antropología nos ha enseñado que la realidad material es contradictoria y ambigua y que para superar esta contradicción desde siempre el hombre ha sublimado la realidad transfiriéndola al plano mítico. Por consiguiente lo bello y lo feo en la realidad tienen connotaciones mucho más complejas de lo que se ha fijado en las distintas teorías.

No faltan análisis, comentarios, repertorios que han intentado identificar y clasificar los rasgos lingüísticos y retóricos que caracterizan la descripción tanto de la belleza como de la fealdad sobre todo con referencia a la figura femenina. Neoplatonismo, petrarquismo, antipetrarquismo, novela picaresca, poesía satírico-burlesca son algunas de las etiquetas bajo las cuales se coloca la mayoría de los textos en los que se han estudiado los aspectos susodichos por lo que se refiere a la producción literaria de los siglos XVI y XVII. En el paso del manierismo al barroco el fenómeno sufre un gradual proceso de intensificación de los recursos utilizados, tanto en la descripción de la figura humana como en los demás aspectos.

Cervantes por un lado recibe el modelo neoplatónico de la belleza femenina, estrechamente vinculado a las virtudes más apreciadas en la mujer ideal (honestidad, recato, discreción); por otro se enfrenta con el principio de la verosimilitud sugerido en los

⁷ Cf. T. W. Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983 (*Aesthetische Theorie*, Frankfurt e. M., 1970).

⁸ Véase el capítulo *Intorno al Kitsch* del libro de G. Marrone, *Il dicibile e l'idicibile*, Palermo, L'epos, 1995, pp. 59-92.

⁹ Muy interesante resulta el ensayo del lógico Robert Blanché *Des catégories esthétiques* (Paris, Vrin, 1979), en especial modo los capítulos «Le beau», pp. 51-71, y «Les catégories dépréciatives et le problème de la laideur», pp. 135-153.

¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

textos de derivación aristotélica. El escritor revela conocer las dos vertientes, pero, como bien se sabe, se sitúa a menudo por encima de las dos en base de su experiencia existencial y de la visión de la realidad consiguientemente adquirida¹¹.

Con respecto al retrato de la mujer bella, cuyo modelo alcanza su definición en la poesía de Petrarca, se ha hablado de 'género demostrativo', de 'canon', de 'blasón', subrayándose siempre su carencia de totalidad, elemento, este último, exigido por la teoría neoplatónica de la armonía, en favor de la enumeración de las partes, comparadas de ordinario con objetos preciosos y elementos de la naturaleza¹².

Por lo que se refiere a los retratos de mujeres feas en la obra cervantina se nota constantemente abundancia de detalles que en cada caso se organizan según características diferentes ya desde el punto de vista de la expresión ya desde el del contenido. Entre los extremos de la caricatura y de lo grotesco se sitúa la descripción más realista, por lo menos en apariencia, dependiendo del momento de la narración en la que cada retrato se coloca y del punto de vista elegido.

En cuanto a la mujer fea, joven y rústica¹³ en el *Quijote*, en el interior de la ficción

¹¹ Además del imprescindible libro de E. C. Riley sobre *Teoría de la novela en Cervantes* (1962, trad. esp., 1ª ed., Madrid, Taurus, 1966.), que marca una etapa decisiva en el debate sobre cuestiones de poética cervantina, véanse entre otros A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles* (Princeton, Princeton University Press, 1970), H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte* (Madrid, Gredos, 1975, 2 vols.), A. F. M. Atlee, «Concepto y ser metafórico de Dulcinea», *Anales cervantinos*, 15, 1976, pp. 223-236), E. Paiewonsky-Conde, «Cervantes y la teoría renacentista del deseo», *Anales cervantinos*, 23, 1985, pp. 71-81, los otros trabajos de Riley indicados en la nota 30 de la p. 26 de A. Gargano, «Introduzione all'edizione italiana» de E. C. Riley, *La teoria del romanzo in Cervantes* (Bologna, il Mulino, 1988) y la «Introduzione» misma (pp. 7-31), W. Mezcler, «Neoplatonismo y el Quijote», *Anales cervantinos*, 25-26, 1987-88, pp. 315-325 y J. Blasco, «La compartida responsabilidad de la 'escritura desatada' del *Quijote*», *Critición*, 46, 1989, pp. 41-62.

¹² El código petrarquista con referencia al canon de la belleza femenina y la relación cuerpo/espíritu, en su transformación del Renacimiento al Barroco en la literatura española, ha sido muy estudiado; véanse entre otros los trabajos de E. Veres D'Ocón, «Los retratos de Dulcinea y Maritornes», *Anales cervantinos*, 1, 1951, pp.251-271; G. Pozzi, «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione», *Lettere italiane*, 31-1, gennaio-marzo 1979, pp. 3-30; *id.*, «Teoria e fenomenologia della «descrizione» nel Cinquecento italiano», *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 157, anno 97, Fasc. 498, Torino, Loescher editore, 1980, pp. 161-179; A. García-Berrio, «Una tipología testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola», *Lingua e Stile*, 15, 1980, pp. 451-478; P. Jauralde, «Imagen y conciencia del cuerpo en la poesía española del siglo XVI», *Edad de Oro*, I, 1980, pp. 219-232; M. G. Profeti, «Il canone alto e la sua contestazione», en *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 63-123; L. Terracini, «Gongora e i codici del carpe diem», en *I codici del silenzio*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988, pp. 101-131; A. Bognolo, «La rosa elusa. Il topos della descrizione femminile nelle *Novelas ejemplares*», *Annali di Ca' Foscari*, 31, 1992, pp. 391-399.

En años recientes, los críticos estadounidenses se han enfrentado con este tema en especial modo según los principios del feminismo y la deconstrucción. Existe sobre ello una abundante literatura citada ampliamente por D. Hartunian en su artículo «The Deconstruction of Petrarchan Images: Towards an Understanding of Women Poets of Early Modern Spain» (*Quaderni ibero-americaeni*, 75, giugno 1994, pp. 31-48) y por L. Rabin en «The Reluctant Companion of Empire: Petrarch and Dulcinea in Don Quijote de la Mancha», (*Cervantes. Bulletin of Cervantes Society of America*, 14-2, Fall 1994, pp. 81-91).

¹³ Por límites de espacio analizo solamente esta clase de retratos recordando que me ha interesado ya el tema de forma complementaria en mis trabajos «Implícito y explícito en la descripción de la mujer en el Quijote», *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Almagro, 24-29 de junio

de primer grado del narrador omnisciente, se sitúan el retrato de Aldonza Lorenzo descrito por Sancho, el de Maritornes presentado por el mismo narrador y el de la campesina/Dulcinea del capítulo 10 de la Segunda Parte en la doble perspectiva de amo y escudero. En este último caso se inserta sucesivamente la ficción de segundo grado de Sancho, así como de ficción dentro de la ficción se trata también en el episodio de Clara Perlerina, urdido durante el gobierno de la isla Barataria.

La figura de Aldonza Lorenzo se esboza en el capítulo 25 cuando, al mencionar don Quijote los nombres de los padres de la mujer, Sancho consigue identificarla con una moza que conocía. En esta circunstancia el escudero perfila el más completo retrato de la aldeana de toda la novela, un retrato que se basa tanto en elementos de la esfera psico-comportamental como en las cualidades físicas:

–Bien la conozco –dijo Sancho–, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene y qué voz!: sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea llamar a unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire.¹⁴

En esta descripción Sancho, que no hace ninguna referencia a la cara, amontona exclamaciones, fórmulas y expresiones del habla popular con el resultado de exagerar las peculiaridades rústicas y masculinas de la campesina y de confutar el lenguaje caballeresco de don Quijote¹⁵. En relación a Dulcinea esto va a producir un contraste básico entre las referencias del amo y las del criado, de manera que el personaje femenino sufre un desdoblamiento radical en las figuras de princesa y aldeana, que se confirmará en el diálogo del capítulo 31. En éste, Aldonza, tal como se dibuja en el relato imaginario de Sancho, aparece muy aplicada a su trabajo, «ahechando dos hanegas de trigo»; cerniendo la criba; poniendo un costal de trigo en el jumento con la fuerza que su alta talla le da y emanando por consiguiente «un olorcillo algo hombruno» de sudor.

En ambos casos a través de las palabras de Sancho se traza la figura de una joven

de 1991, en prensa), «Los retratos femeninos en la Segunda Parte del *Quijote*», *Actas del Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Nápoles 4-9 de abril de 1994), publicadas por G. Grilli, AION-SR, 37-2, Napoli, Società Editrice Internazionale Gallo, 1995, pp. 497-4511 y «Otros recorridos del realismo cervantino», en J. Villegas (ed.), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, Actas Irvine-92, 5, Irvine, Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, pp. 127-136.

¹⁴ M. de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, V. Gaos (ed.), 3 vols., Madrid, Gredos, 1987, vol. 1, pp. 509-511. Las otras citas se sacan de esta edición.

¹⁵ Cf. A. Rosenblat, *La lengua del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 33-56 y H. Hatzfeld, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid, C.S.I.C., Anejo de *Revista de Filología Española*, 2ª ed., trad. esp., 1966, pp. 55-93 y F. Rodríguez Marín (ed.), Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. II, Madrid, Atlas, 1947, n. 10, p. 270.

campesina, fuerte y robusta, exuberante en su incansable actividad, «...rústica, recia y lúbrica...» según la reflexión de Agustín Redondo, tal que se la puede poner en relación con la «mujer fuerte» del folklore y la literatura y más directamente con la *serrana* de la tradición hispánica¹⁶. Si en el conjunto no se da el caso de una marcada fealdad, se trata, sin embargo, de un retrato muy rico en pormenores que acentúan las diferencias con la hemosura de Dulcinea¹⁷. En los dos casos nos enfrentamos, pues, con unas muestras de aquella literatura que practicaba «la desrealización paródica de la línea petrarquizante», que se había difundido en Italia en el siglo XVI pasando en breve tiempo a España¹⁸ y, por lo que se refiere a esta literatura quizás también con una parodia de la figura tradicional de la «serrana», fea y lúbrica, aunque hay que tener en cuenta que, como sugiere Amedée Mas, justo la obra del Arcipreste de Hita en el tiempo de Cervantes aún no se conocía¹⁹.

Los caracteres de Aldonza como campesina se refuerzan en la Segunda Parte de la novela, en el capítulo 10, por efecto de los disparates de Sancho. Camino del Toboso a los dos viajeros se les depara una campesina que de ningún modo el criado consigue transformar en la «sin par» Dulcinea²⁰. La 'farsa' que el escudero intenta representar para salir del apuro en el que se encuentra, produce una figura que, aun siendo 'real' dentro de la ficción, asume las líneas de una caricatura. A pesar del esfuerzo de Sancho, esta vez, de juntar de manera hiperbólica todas las preciosidades que su imaginación, deformando el lenguaje petrarquista, es capaz de concebir (oro, perlas, diamantes, rubíes, brocados, soles y en fin las 'hacaneas'²¹), don Quijote, según nos cuenta Cide Hamete, no ve a otra persona que a: «...una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata...» (10, p. 164), que habla de manera vulgar e incorrec-

¹⁶ «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina», *Anales Cervantinos*, 21, 1983, pp. 9-22. Véase también J. A. Escarpanter, «Trayectoria de Dulcinea», *Crítica hispánica*, 7, 1985, pp. 9-23.

¹⁷ Véase a este propósito A. J. Close, «Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50, 1973, pp. 237-255.

¹⁸ J. Lara Garrido, «La «Sátira a las damas de Sevilla» de Vicente Espinel: edición crítica y comentario literal», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82-1, en.-mar. 1979, p. 767. El crítico, detrás de una observación de F. Rodríguez Marín en su comentario del *Quijote*, supone que la *Sátira* de Espinel pudo haber inspirado, aunque en forma de recuerdo, la referencia de Cervantes a un poeta, autor de una «sátira contra todas las damas cortesanas», *Quijote*, 2, 8, p.132. Véase además P. Manero Sorolla, «Aproximaciones al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes: la configuración imaginística del amante», *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 755-779.

¹⁹ A. Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957, p. 167.

²⁰ J. Rodríguez-Luis, «Dulcinea a través de los dos Quijotes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18, 1970, pp. 397.

²¹ Según señala A. Rosenblat, al introducir a las tres aldeanas Sancho deriva su lenguaje directamente del mismo Petrarca: compárase el comienzo del soneto «Erano i capei d'or all'aria sparsi» con el detalle «...los cabellos sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento;...» (*op. cit.*, p. 240) y en sus réplicas a don Quijote a propósito de las borricas/hacaneas resuenan versos del *Romance de doña Urraca* (*op. cit.*, p. 230).

ta y monta su animal a horcajadas como un hombre. En sus sucesivas quejas el caballero añadirá que los encantadores habían transformado a la dama «en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana», que olía «a ajos crudos» en lugar de oler a «ámbares y flores». Por su parte el escudero en el curso de su imprecación enfática contra los encantadores recurre a metamorfosis una vez aún originadas del cruce entre la cultura áulica y la campesina como «las perlas de los ojos de mi señora en *agallas alcornoqueñas*», «sus cabellos de oro purísimo en *cerdas de cola de buey bermejo*», «sus facciones de buenas en *malas*» y alude también él al cambio del olor²². En un 'crescendo' irrefrenable Sancho construye una hipérbole de las más raras señalando que la falsa Dulcinea tiene «un lunar... sobre el labio derecho a manera de *bigote* con siete o ocho cabellos rubios como *hebras* de oro y largos de más de un palmo» (p. 168). El mismo don Quijote no puede excusarse de subrayar la excesiva medida de los pelos en relación al lugar donde se encuentran.

La figura que se perfila se relaciona a la imagen de Aldonza Lorenzo que se había dibujado en las dos descripciones de la Primera Parte de la novela en un proceso continuo de reducción de las cualidades excelsas de la mujer renacentista. A partir de este momento la silueta de la nueva Dulcinea/labradora se imprime fuertemente en la imaginación de don Quijote que, cuando en el capítulo 32 se ve obligado a dar una respuesta a las preguntas de la duquesa sobre la belleza de su dama, asume un tono melancólico y afligido y confiesa el cambio sufrido por la figura de Dulcinea de manera sintética y eficaz al mismo tiempo, recurriendo a la acumulación de expresiones antitéticas que en buena sustancia nos comunican toda la ambigüedad contenida en su manera de aproximarse a la realidad:

...halléla otra de la que buscaba: halléla encantada y convertida de princesa en *labradora*, de hermosa en *fea*, de ángel en *diablo*, de olorosa en *pestífera*, de bien hablada en *rústica*, de reposada en *brincadora*, de luz en *tinieblas*, y finalmente, de Dulcinea del Toboso en una *villana de Sayago*²³.

«Una figura tan baja y tan fea» aparece, en la primera parte de la novela, también Maritornes, la criada de la venta de Palomeque. La descripción de la desenvuelta moza atañe tanto al cuerpo como al rostro: ella es

...ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy

²² A. de Colombi Monguió ha comentado agudamente este pasaje señalando las fuentes del antirretrato que en él se dibuja, cf., «'Los ojos de perlas' de Dulcinea (Quijote, II, 10 y 11)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, 1983, pp. 389-402. Antes E. Veres D'Ocón se había dado cuenta ya de su derivación del soneto de Baltasar de Alcázar, a su vez procedente de un soneto del italiano Berni, notando al mismo tiempo ciertas afinidades de Cervantes con procedimientos del petrarquismo y neoplatonismo, cf. art. cit., pp. 251-271.

²³ Véase el trabajo de M. Joly, «Cervantes et le refus des codes: le problème du 'sayagués'», *Imprevue*, 1978, 1-2, pp. 122-145, ahora en M. Joly, *Études sur Don Quichotte*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, pp. 301-329. Sobre este pasaje véase también de A. Rosenblat, *La lengua de Cervantes*, en J. B. Avalle-Arce y E. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis Books, London, 1973, p. 332. La cursiva es mía.

sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera. (I, 16, p. 307)

Como se ha señalado, nos encontramos frente a un verdadero «antirretrato»²⁴, que incluye algunas de las deformaciones características con las que se construyeron los modelos de aquel 'infrarrealismo' que triunfaba en tiempo de Cervantes. Las alusiones que se hacen a la figura de la asturiana proceden del repertorio codificado de la literatura cómica y satíricoburlesca, que se ha estudiado con especial atención con respecto a Quevedo y cuyas raíces se remontan a las producciones clásica y medieval²⁵. En el mismo *Secretum secretorum* se encuentran definiciones relacionadas al rostro, la nariz y el cuello que ponen de relieve las cualidades negativas que estos rasgos manifiestan cuando tienen aquellas dimensiones y forma²⁶.

En la tradición que llega a Cervantes y a Quevedo, por el otro lado, la 'fregona' asturiana es homologada a la gallega porque divide con ella la característica de ser 'llana de cogote'²⁷, así como las dos pueden tener la nariz 'roma' y ser 'carihartas' ('carrirredonda y chata' era también la campesina del capítulo 10).

En el caso de Maritornes, el episodio de los amores nocturnos, que se cuenta siempre por boca del narrador extradiegético, permite establecer otra comparación entre las vulgares connotaciones de la campesina y los sublimes atributos de las damas de los castillos. La «harpillera» de la camisa de Maritornes parece «delgado cendal», «las cuentas de vidrio» «perlas orientales», «los cabellos-crines» «hebras de lucidísimo oro», el apestoso aliento «un olor suave y aromático» y la que hubiera hecho «vomitar a otro que no fuera arriero» se configura en la mente del molido caballero como la imagen de una princesa²⁸.

²⁴ Véase el artículo ya citado de E. Veres D'Ocon. P. Heugas define la descripción de Maritornes como *antiportrait* y busca tras las huellas de sus antecedentes literarios, «Variation sur un portrait: De Mélibée à Dulcinée», *Bulletin Hispanique*, 91, 1969, pp. 5-30.

²⁵ La bibliografía al respecto es abundante e interesante; recuerdo solamente por ser muy específicos los libros de L. Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983 y de I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 1984; una puesta al día de la bibliografía, además de algunas sugerencias críticas muy estimulantes, se encuentra en B. Perifián, «Poesía burlesca (siglos XVI y XVII)», *Anthropos. Literatura popular. Conceptos, argumentos, temas*, 166/167, 1995, pp. 71-76.

²⁶ Cf., *Physiognomoniae Secreti Secretorum Pseudoaristotelici versiones latinae*, vol 2, pp. 181-122, en R. Foerster (ed.), *Scriptores Physiognomonici Graeci et Latini*, vols 2, Lipsia, Teubner, 1893: «Carnosus in facie est impudens, ignarus, mendax» (in recensione primaria); «Et qui est carnosus in facie, est minus sapiens, importunus, mendax» (in Philippi Tripolitani versione); «Carnosus in facie et cuius maxillae inflatae sunt, ignarus, grossae naturae est» (in recensione secundaria), p. 206; «Cuius nasus simus, libidinosus est» (in recensione primaria); «Nasus vero simus est impetuosus» (in Philippi Tripolitani versione); «Cuius nasus simus est, libidinosus et amans coitum est» (in recensione secundaria), p.203. Cf. además M. Patania, *Tipi e caratteri. Letteratura e fisiognomica nella Spagna medievale*, Palermo, L'epos, 1995.

²⁷ Cf. A. Mas, *op. cit.*, pp.17-18. V. Gaos anota muchos comentarios acerca de este retrato en especial modo sobre la expresión 'llana de cogote', consecuencia de una costumbre practicada en los niños por la razas nórdicas. Las mujeres cantábricas, por otra parte, están descritas por los autores latinos como viriles, trabajadoras, combatientes, representantes en fin de cuentas de una sociedad matriarcal, cf. Estrabón, *Geografía*, 3, 4, 17, C 164-165.

²⁸ 1, 16, pp. 316-319.

Por lo que atañe a su carácter, la criada es lasciva, vulgar e irreverente, como atestiguan varios episodios. Su ruda humanidad, sin embargo, tiene facetas múltiples que se revelan en otras ocasiones²⁹, de manera que el retrato de Maritornes, ya bastante detallado por el aspecto físico, se completa con las cualidades y sentimientos que se deducen de su comportamiento. Por su parte Monique Joly, al estudiar el personaje de la criada destaca la originalidad de Cervantes con respecto a la tradición. El nombre María con sus derivados, incluido Maritornes, se atribuía de ordinario a las criadas/rameras que eran generalmente hermosas y que, por su papel secundario, quedaban al margen de la historia principal. El escritor de Alcalá no se conforma con la norma rompiendo el equilibrio existente entre la función de la moza y sus cualidades naturales y colocándola, además, frente a un personaje tan singular como don Quijote³⁰.

Ajeno a categorizaciones maniqueas y actitudes ciegamente despreciativas, Cervantes resalta toda la ambigüedad de los seres humanos para cuya definición, como él ha experimentado y aprendido, las viejas categorías platónicas ya no tienen vigencia; igualmente discutibles resultaban, entonces, tanto la sublimación de la belleza como el rebajamiento completo de la dignidad humana. La criada de la venta de Palomeque es, pues, exactamente el revés del modelo de la mujer cortesana, pero no menos ambigua que ella. Como en el caso de Aldonza Lorenzo y de las tres campesinas, en este personaje no se evidencia ningún intento de sátira social por parte del autor, en cualquier caso sólo de sátira literaria. Igualmente burlesca y no satírica me parece, en la otra vertiente, la reducción de la belleza de la duquesa realizada a obra de doña Rodríguez, que confiesa al caballero la existencia de dos fuentes en las piernas de su señora (II, 48).

Insistiendo en la idea de que entre las representaciones de Aldonza Lorenzo, la aldeana y Maritornes se establece una circularidad del léxico utilizado tanto para indicar los rasgos físicos como los comportamentales, se puede añadir que con referencia al personaje de la criada se han buscado de especial modo los textos en los que el escritor pudo haberse inspirado y se han registrado en dos novelitas respectivamente de Boccaccio (*Decameron*, VIII, 4) y Bandello (*Novelle*, II, 47)³¹. La sustancia básica

²⁹ Cuando socorre a Sancho con un jarro de agua después del manteamiento (I, 16), cuando en el largo episodio del yelmo y la albarda primero se irrita, viendo a su amo bajo las palizas de los huéspedes insolventes (I, 44), luego llora de miedo cuando en la pelea con los cuadrilleros la situación se hace muy confusa y peligrosa (I, 45); promete, incluso, rezar un rosario por el éxito de la misión del cura y el barbero que salen en busca de don Quijote (I, 27).

³⁰ M. Joly, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVI-XVII siècles)*, Lille, Université de Lille, 1982, pp. 409-446.

H. Hatzfeld distingue con las letras a, b, c en el orden las propiedades físicas, psíquicas y las observaciones humorísticas intercaladas subrayando de tal forma la compleja caracterización del personaje, *op. cit.*, p. 84.

³¹ Cfr., D. McGrady, «The Italian Origins of the Episode of Don Quijote and Maritornes», *Cervantes*, 7-1, Spring 1987, pp. 3-12. C. Segre, por su parte, sugiere otra novela (*Decameron*, IX, 6) cuyo asunto puede remontar a dos *fabliaux* del siglo XIII y al cuento de Chaucer «The Reeve's Tale», cf. *Da un letto all'altro: un tema novellistico*, en Inoria Pepe Sarno (a cura di), *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, 2 vols., Roma, Bulzoni Editore, 1990, pp. 705-708.

de la fealdad de la mujer y la escena amorosa nocturna son comunes a los tres autores. McGrady se refiere bien a la primera descripción de Maritornes bien al encuentro con don Quijote y pone de relieve cómo del *Decamerón* deriva el retrato de la criada y del texto de Bandello además de algunos rasgos físicos la referencia a su aliento y a la correspondiente insensibilidad del caballero.

La comparación, sin embargo, no se limita a los elementos de la cara y del cuerpo que, tomados singularmente, se parecen mucho, sino que se extiende a algunos detalles del nivel discursivo. McGrady subraya el parecido de la construcción con formas verbales cuyo sentido anunciaría una lista de características positivas y que, en cambio, resultan negativas, en un caso en Cervantes, en dos en Boccaccio. Añade, además, que, como en Cervantes Maritornes procede de Asturias por ser «llana de cogote» la *Ciutazza* de Boccaccio por su color verde-amarillo parece venir de *Sinigaglia*. La referencia al aspecto lingüístico de Bandello se basa en el paralelismo entre dos periodos con el mismo significado en los que dos oraciones contiguas están puestas en orden invertido por Cervantes, según un mayor respeto del sentido lógico. Las afinidades susodichas, sin embargo, se colocan en el interior de algunos matices significativos que marcan la originalidad de cada autor respecto al que parece ser un modelo único. Por su parte Cervantes, extendiendo la presencia del personaje de la criada a varios episodios de la novela, la incluye en su universo semántico atribuyéndole una personalidad más compleja y polifacética.

El exceso de deformación que en la Primera Parte se había alcanzado en la representación de Maritornes, en la Segunda se acentúa aún más recurriendo al mecanismo de la metanarración. En el curso de la burla primaria del gobierno de Sancho los burladores insertan acciones secundarias para verificar las distintas reacciones del burlado. Entre otras inventan la historia del hijo del labrador enamorado de una descendiente de los Perlerines, o sea de una familia de paráliticos, apellido procedente del juego de palabras entre 'perla' y 'perlático'³². Para resaltar la figura de Clara Perlerina el futuro suegro acumula, confrontándolos con su revés positivo, una cantidad de atributos negativos, más numerosos y exagerados que en los casos ya analizados, y en los que la agresión burlesca al repertorio petrarquista lleva los rasgos caricaturales a un extremo de deformación y asquerosidad:

...la doncella es como una perla oriental, y mirada por el lado derecho parece una flor de campo; por el izquierdo no tanto, porque le falta aquel ojo, que se le saltó de viruelas; y aunque los hoyos del rostro son muchos y grandes, dicen los que la quieren bien que aquéllos no son hoyos, sino sepulturas donde se sepultan las almas de sus amantes. Es tan limpia que por no ensuciar la cara, trae las narices, como dicen, arremangadas, que no parece sino que van huyendo de la boca; y con todo esto parece bien por extremo, porque tiene la boca grande, y a no faltarle diez o doce dientes y muelas, pudiera pasar y echar raya entre las más bien formadas. De los labios no tengo que decir, porque son tan sutiles y delicados, que si se usaran aspar labios, pudieran hacer dellos una madeja; pero como tienen diferente color de la que en los labios se usa comúnmente,

³² Cf. el apartado «Juegos con los nombres» en A. Rosenblat, *op. cit.*, pp. 168-175.

parecen milagrosos, porque son jaspeados de azul y verde y aberenjenado; (...) está agobiada y encogida y tiene las rodillas con la boca, y con todo eso se echa bien de ver que si se pudiera levantar, diera con la cabeza en el techo; y ya ella hubiera dado la mano de esposa a mi bachiller, sino que no la puede estender, que está afudada, y con todo, en las uñas largas y acanaladas se muestra su bondad y buena hechura. (47, pp. 652-653)

El tono humorístico del retrato está confirmado por la introducción sucesiva del hijo del labrador de Miguel Turra, endemoniado, autolesivo y violento, con la cara quemada y los ojos lagrimosos. La aproximación a la poesía satíricoburlesca surge inmediatamente, en especial a la de Quevedo que, según cuanto anota Vicente Gaos, se puede extender también a un pasaje del *Buscón* (III), aunque la obra no estuviera publicada, si bien escrita, cuando apareció la novela de 1615³³. La deformación exagerada de la realidad alcanza aquí efectos cómicos para el lector, mientras dentro de la ficción quiere ser un medio para desconcertar a Sancho, cuya cólera estalla después de poco frente a la petición por parte del falso padre de los seiscientos ducados³⁴. Una vez aún el punto de vista desde el que se mira el retrato de la joven juega un papel relevante en la determinación de su función. Hay que notar, sin embargo, que, aunque en una atmósfera de burla, se inserta en este episodio un sentido de descomposición del cuerpo y de sus límites que se relaciona inevitablemente con el tema del desengaño, ya bastante desarrollado en este punto de la novela.

Se vuelve a confirmar mi hipótesis de que el escritor no ahorra pormenores cuando procede a la inversión del *topos* petrarquista. Mientras hablando de la belleza se puede ser lacónico, porque su sublimación había sido definida ya en todos sus detalles, la idea de elevar lo feo, lo grotesco a manifestaciones excelsas era otro elemento que, junto al concepto de la muerte, se iba introduciendo en la armonía y equilibrio de la visión renacentista. En la cultura barroca se van a celebrar los dos extremos, como sabemos, y esto ocurre con mucha evidencia en las artes figurativas y la arquitectura, proporcionando una representación de la realidad multifacética, asimétrica y distorsionada³⁵.

En las discusiones teóricas que intentan definir los caracteres distintivos de lo satírico y lo burlesco se ha demostrado la ambigüedad de cualquier criterio delimitador; tanto lo uno como lo otro puede resultar, según las circunstancias, subversivo o conservador, incluso en el respeto del orden establecido, es decir escribir una página satírica o burlesca no siempre es indicio de aceptación consciente del cambio de una sociedad y por consiguiente de una cultura³⁶. En el caso de Cervantes, si nos fijamos en considerar su actitud hacia la humanidad, ésta nos aparece libre de acritud y repulsión. Como lo ha visto también Close, el escritor parece adherirse a los avisos de Aristóteles y Cicerón. Sería, pues, una cuestión de *propiedad* la que rige «...una concepción elevada y orgu-

³³ *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* cit, 2, p. 652, n. 203.

³⁴ Cf. E. Veres D'Ocon, art. cit, pp. 261-262.

³⁵ D. Chaffe subraya la capacidad de Cervantes de realizar en su escritura una pintura verbal y analiza las distintas técnicas utilizadas, entre ellas indica la distorsión, la exageración y la hipérbole. «Pictures and portraits in literature: Cervantes as the painter of Don Quijote», *Anales cervantinos*, 21, 1981, pp. 49-56.

³⁶ Cf. I. Arellano, *op. cit.*, pp. 18-33.

llosa del arte cómico, como una muestra de inteligencia, imaginación y buen gusto, capaz de sanar penas y rencores y salvar barreras sociales»³⁷. Más que ataques violentos y directos contra los hombres, en este caso las mujeres, hay que ver en sus obras una constante revisión de los modelos literarios y culturales del Renacimiento. La sólida construcción tanto de la poesía amorosa como de los géneros narrativos practicados en el siglo XVI vacilaba desde hacía tiempo bajo las sacudidas del cambio galopante. La proliferación de imitadores había llevado la literatura a la metáfora cansada, la retórica hueca y la falsa elocuencia, aspectos antitéticos de los textos imitados, y Cervantes parte de estos modelos para ejercer su actividad crítica sin caer, por eso, necesariamente en el sarcasmo. Pienso que la mayor novedad de sus propuestas se sitúa más en el uso de los recursos narrativos que en una originalidad específica de los recursos lingüísticos y retóricos. Es verdad que, como se ha escrito, las feas desempeñan antes de todo una función cómica, y que cada figura, a su vez, puede tener un papel ya subversivo ya ridiculizante con respecto a un tópico literario específico o a una situación embarazosa³⁸. La función que cada retrato o caricatura desarrolla encuentra su máxima realización en la visión de conjunto de la obra en la que se coloca o, mejor dicho, en su relación con la obra cervantina globalmente considerada.

³⁷ A. Close, «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 12-16 nov., 1990), Barcelona, Anthropos, 1993, p. 90.

³⁸ Cf., J. R. Fernández de Cano y Martín, «Carriredonda y chata (una aproximación –honesta– a las feas del *Quijote*)», *Actas del III Coloquio* cit., pp. 289-298, el único trabajo exclusivamente dedicado a las mujeres feas que he encontrado en mis investigaciones.

«EL PREDICADOR COMO REPRESENTANTE A LO DIVINO»: UN ASPECTO DE LA TEATRALIZACIÓN DEL PÚLPITO EN EL BARROCO

Francisco Javier Sánchez Martínez
Doctor en Filología Hispánica

1. Uno de los más sensibles desajustes que pueden advertirse entre la realidad histórica de la literatura española aurisecular y su moderna reconstrucción crítica acaso sea el que afecta a dos géneros entre los que medió estrecho y complejo vínculo: el teatro y la oratoria sagrada. En tanto que el primero ha sido tradicionalmente favorecido por los estudiosos, que han llegado incluso a cifrar en él la médula esencial de la estética y la sensibilidad barrocas, el segundo ha sido, sin embargo, preterido, menospreciado, y en ocasiones hasta negado, quedando sumido en un estado deplorable de postración, quizá eclipsado por la vertiginosa evolución que su congénere había experimentado en el estado de conocimientos de nuestra historiografía literaria. Pese a que contamos ya con una serie de trabajos que propenden a resaltar la trascendencia que en el panorama cultural del Siglo de Oro desempeñó la oratoria sacra, arguyendo además los múltiples puntos de contacto que mantuvo con el género teatral [*vid.* Orozco Díaz, 1980; Ledda, 1982 y 1989; Stagno y Ledda (eds.), 1985, págs. 30-31; Sánchez Martínez, 1993], es menester seguir profundizando en esta reciprocidad intergenérica, a fin de describir una situación histórico-literaria más ajustada a la realidad de los hechos. Parece cada vez más acreditado que el teatro barroco, en sus diversas manifestaciones específicas (comedia nueva, dramaturgia jesuítica, auto sacramental), se fecundó al interpretar dramáticamente el modelo que le ofrecía la prédica sermonística. Asimismo ésta, en simétrica contrapartida, cobró, durante este período, una especialísima fisonomía en razón de la exacerbación del componente teatralizante que, en tanto que género oratorio, le era consustancial. En el Barroco, ambos géneros se interinfluyen e imbrican tan íntimamente que no es posible comprender cabalmente uno sin la recurrencia del otro.

2. En el presente estudio me propongo adentrarme en el análisis de esta equivalencia entre teatro y oratoria sagrada, cifiendo mi interés a la consideración de la «causa eficiente» de ambos espectáculos de masas. Dentro de este orden de cosas, tradicionalmente se han venido situando en una serie homogénea dos profesiones dispares en cuanto a sus objetivos, pero afines en cuanto a sus métodos: la del «actor» y la del «orador». Las preceptivas retóricas de la antigüedad clásica (Quintiliano, Cicerón) aluden a ello como a un lugar común. Observan que la clave del éxito de la actividad oratoria reside, en gran medida, en la eficacia de la *actio*, que imprime toda su galvánica fuerza a las meras palabras, reconociendo en este ámbito de la «acción» el terreno propio del «actor», y, por ende, que, en lo tocante a este arte, el «orador» es tributario de aquél. Este *topos* de «los oradores discípulos de los representantes» es recordado por Alonso López Pinciano en la última epístola de su *Philosophía antigua poética* (Madrid, 1596), que versa sobre el oficio «de los actores y representantes», a fin de prestigiar éste frente a la tónica general proclamada por los moralistas de la época, que lo califican poco menos que de nefando y maldito:

Y éste basta por exemplo general de lo mucho que importa que el actor haga su officio con mucho primor y muy de veras; que, pues nos llevan nuestros dineros de veras y nos hazen esperar aquí dos horas, razón es que hagan sus acciones con muchas veras; **las quales solían hazer de tal manera los actores griegos y latinos, que los oradores antiguos aprendían de ellos, para, en el tiempo de sus oraciones públicas, mover los affectos y ademanes con el movimiento del cuerpo, piernas, braços, ojos, boca y cabeça**, porque según el affecto que se pretende, es diferente el movimiento que enseña la misma naturaleza y costumbre; y, en suma, assí como el poeta con su concepto declara la cosa, y con la palabra, el concepto, el actor, con el movimiento de su persona, deve declarar y manifestar y dar fuerça a la palabra del poeta.

[Carballo Picazo (ed.), 1953, III, pp. 284-285]

Por su parte, el jesuita José Tamayo, en *El mostrador de la vida humana por el curso de las edades* (Madrid, 1678), propugna renovar en su tiempo el magisterio ejercido por los actores en relación con la actividad oratoria:

Hicieron los oradores antiguos tanto aprecio de esta perfección de las acciones, que entregaban a sus hijos al magisterio de los histriones o comediantes para que de ellos la aprendiesen. Por no haberse impuesto Procesoio, sofista insigne, en el compás decoroso de las acciones, las tenía tan descompasadas que, escribe Eunapio, causaba gran ofensión a los oyentes ver que remataba cada cláusula con una palmada. **Aquel grande orador Demóstenes** mil veces fue echado con ignominia del teatro por lo ridículo de sus acciones con que afeaba lo admirable de su elocuencia, **y se vio obligado (como dice Focio) para enmendar este defecto a tomar por maestro un histrión que le enseñase a condecorar sus acciones.** Sin entregar la juventud al peligroso magisterio de los farsantes, puede aprender todos los primores de la representación y, ejercitándose en ella, quedará habilitado para perorar seriamente, sirviéndole de ensayo este honesto entretenimiento.

[*Apud* Cotarelo y Mori, 1904, pp. 562 b-563 a]

Todavía un siglo después este lugar sería esgrimido por Manuel García Parra, en su

Manifiesto por los teatros españoles y sus actores (1788), como argumento apologético en favor de la definitiva dignificación del oficio de actor:

¿Quién podrá conciliar conductas tan opuestas? **El orador sagrado y profano** merece el mayor aplauso; aquél cuando logra mover el corazón de sus oyentes de un modo que les hizo amable la virtud, y éste cuando persuadió con tanta vehemencia que los jueces se decidieron por la justicia de su causa.

Y **el cómico**, que quizá desempeña mejor estos objetos y logra más bien el fin, ¿ha de ser infame histrión, vil scénico? **A la verdad, no alcanzo cómo en un mismo género de causa aquél se adquiere la estimación, el aprecio universal, y éste el desprecio, la nota de vil**, sólo porque es fiscal de los vicios y su declamador, bajo el nombre de representante o cómico. ¡Nombre infausto! Nombre que por sí solo se atrae la infamia, pues no se halla otro principio ni otro delito de donde pueda proceder.

[*Apud* Cotarelo y Mori, 1904, p. 324 a]

3. Es de notar, no obstante, que los *rhetores* de la antigüedad clásica previnieron contra el peligro que corría el *orator* en el supuesto reprobable de que adoptara determinada índole de «acciones» del «histrión», las cuales funcionarían, en el ámbito forense, como inapropiadas. La máxima puede ser formulada de esta guisa: «todas las acciones del orador están tomadas en préstamo del arte histriónico, pero no todas las acciones teatrales deben transponerse a la esfera oratoria». Muy probablemente hubiera sido objeto de la condena de tales preceptistas el discurso que el sacerdote de la novela griega de Aquiles Tacio pronuncia, dentro del proceso jocoserio con que concluye la narración de *Leucipa y Clitofonte*, en defensa de sus protagonistas contra las acusaciones de Tersandro, por cuanto su *oratio* se caracteriza por una fuerte impronta cómica de corte aristofánico, la cual pone al descubierto la profunda penetración de teatralidad que la elocuencia clásica grecolatina acusaba:

Entonces compareció el sacerdote (no carecía de dotes oratorias y era un gran émulo del cómico Aristófanes) y dio principio en persona a su discurso en tono muy jocoso y al estilo de la comedia, con un ataque contra las lascivas costumbres de Tersandro.

[Brioso Sánchez (trad.), 1982, p. 365]

Cuando toma la palabra uno de los abogados de Tersandro, aquél declara sin ambages el carácter plenamente teatral que ha presidido la ejecución oratoria del sacerdote:

Hemos sido espectadores del sainete del sacerdote, que ha representado su papel atacando a Tersandro del modo más grosero y desvergonzado. [...] Y en cuanto al drama que nos ha representado tras el sainete, [...].

[Brioso Sánchez (trad.), 1982, p. 369]

Resulta patente, pues, en los mismos orígenes de la oratoria en Occidente, la intensa repercusión que el arte histriónico del «accionado» y de la «pronunciación» ejercía sobre los oradores forenses, quienes, con su actuación, convertían con harta frecuencia el foro en flagrante escenario teatral, idéntica transmutación a la que, andando los siglos, habrían de experimentar los púlpitos.

4. Con el cristianismo, la serie que vincula como categorías homólogas los ministerios de actor y orador, pasa a ser una tríada, al escindirse el segundo en dos órdenes de diversa naturaleza: «orador profano o forense» y «orador sagrado o predicador». La dualidad sacro-profana suscitará, en el ámbito de la elocuencia, una polémica, cuyos ecos son perceptibles en las preceptivas coetáneas, tocante a si es legítimo o no postular la autonomía esencial de la oratoria sagrada con absoluta independencia de la profana. Idéntica controversia se entablará en otro plano teórico correlativo, referente a si la índole del predicador sea, en sustancia, distinta o no de la del actor. Lo cierto es que las restricciones apuntadas por los tratadistas clásicos de retórica en cuanto al modo de aplicar la *actio*, técnica propia del arte del «histrión», al oficio del «orador», se reiterarán en análogos términos respecto a la labor concionatoria en las preceptivas auriseculares. Fue éste, precisamente, uno de los puntos cardinales de fricción en la controversia que en el siglo XVII enfrentó a dos escuelas de oratoria sagrada de nuestro Barroco, enarboladas respectivamente por las figuras de los jesuitas Ormaza y Valentín de Céspedes, que representan dos orientaciones concionatorias banderizas y antagónicas, la primera de hálito innovador, la segunda de cuño tradicional. El P. Ormaza, en su *Censura de la elocuencia* (Zaragoza, 1648), arremete acremente contra el hegemónico panorama de teatralización que caracterizaba el paisaje de la predicación contemporánea, tachando de «farsantes» a los oradores sagrados que secundaban esta tendencia, y describiendo, con gracejo no exento de ironía, los momentos que en el púlpito –según sus propias palabras– «cruje la honda, y truena el estallido y ondean las mangas del orador, y que ya desenvaina David, y anda el zipizape...» [*apud* López Santos, 1946, p. 356]. De igual dictamen era fray Agustín Salucio (1523-1601), quien, en sus *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio*, proclamaba:

Cuan diferente es el trato de la iglesia del de la sacristía, tanto lo es el predicador del representante de la comedia y tan diferente la una representación de la otra; aun cuando la del representante fuese la que debe, que no se ve en los que se usan, fuera a lo más de aquellos que representan personas que mueven a risa, que en esto algunos aciertan más en Castilla que en Italia. Pero esto muy fuera es de lo que el púlpito demanda, que es todo grave y cuerdo y fuera de burla.

[Huerga (ed.), 1959, p. 181]

El P. Céspedes, por el contrario, en su réplica a la preceptiva de su compañero de orden, titulada *Trece por dozena. Censura censurae* (1688), aboga por la deliberada y manifiesta teatralización del púlpito, por cuanto considera el componente histriónico parte esencial del cometido de la predicación, encaminado a lograr su máxima eficacia perlocutiva –por expresarlo en términos pragmalínguísticos–, asegurando la conmoción afectiva del feligrés, el cual viene a equipararse, de este modo, a la instancia de concurrente a un espectáculo parateatral:

La representación es una de las más relevantes prendas del púlpito [...]; la representación perfecta con las partes que he dicho deleita y suspende.

[*Apud* López Santos, 1946, p. 356]

Dentro de esta concepción teatralizante de la oratoria sagrada, Valentín de Céspedes

des troquela la que, sin duda alguna, debe reputarse por la más perfecta definición que de «predicador barroco» nos haya sido legada. Reza así:

El predicador es un representante a lo divino, y sólo se distingue del farsante en las materias que trata; en la forma, muy poco. Algunos los confunden con la farsa, y los llaman Arias, Prado, Osuna; **mudando materia, nadie puede dudar que esos farsantes, dándose a la virtud, al estudio, fueran aventajadísimos predicadores.** ¿Quién oyó a Arias representar a San Francisco que no vertiera lágrimas?, aunque su vida no estaba acorde con esto, y otro día hacía el lascivo o el bandolero. La farsa permite lo festivo, lo juglar, y aun lo indecente; la del predicador ha de ser siempre grave y decorosa.

[*Apud* López Santos, 1946, p. 357]

Renueva el P. Céspedes las prevenciones que los antiguos preceptistas clásicos habían establecido en cuanto a la moderación y sindéresis que debía regir la transferencia al ámbito oratorio de los modos teatrales del «accionado» y de la «pronunciación», de suerte que no quebrantasen el «decoro» debido al nuevo entorno en que eran transpuestos. Era competencia de los predicadores discernir qué índole de acciones histriónicas quedaban fuera de su campo de actuación, al resultar impropias de la autoridad moral y de la unción sobrenatural que revestía el mensaje espiritual proclamado desde el púlpito; no obstante lo cual, semejante concepción de la prédica sermonística dejaba abierta una espita que, en último extremo, no hizo sino propiciar la exuberancia teatral que informó el ejercicio de la actividad pulpitable durante la centuria seiscentista, erigiéndose en la característica definitoria del signo de la predicación barroca.

5. Por lo que toca al ascendiente ejercido por el «actor» sobre el «orador», sabemos positivamente que, en el Siglo de Oro, los predicadores solían concurrir a los corrales de comedias con la mirada puesta en aprender de excelentes y afamados comediantes el difícil arte de la *actio* y de la *pronunciatio*, conscientes como eran de que, del perfecto dominio de todos sus registros y matices, dependía, en buena medida, la moción del auditorio y la eficacia de su prédica. El P. José Alcázar, en unas notas sobre teatro que figuran en su tratado de *Ortografía castellana*, compuesto hacia 1690, refiere el siguiente dato, a propósito del célebre comediante Damián Arias de Peñafiel:

Arias fue gran representante. Tenía la voz clara y pura y la memoria firme, la acción viva. Dijera lo que dijera, en cada movimiento de la lengua parece que tenía las gracias y en cada movimiento de la mano la musa. **Concurrían a oírle excelentísimos predicadores para aprender la perfección de la pronunciación y de la acción.**

[*Apud* Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 335]

Otro documento que testimonia la impronta de los modos teatrales sobre la oratoria del púlpito, viene dado por esta noticia consignada por el jesuita Pedro de Guzmán en sus *Bienes de el honesto trabajo y daños de la ociosidad* (Madrid, 1614), sobremanera valiosa para nuestros intereses por cuanto revela que tal influencia alcanzaba no sólo a la esfera del «accionado» y de la «pronunciación», sino al propio componente elocutivo constitutivo del discurso teatral:

Y apenas hay ciudad ni villa ni aldea que no imite algún baile o algún donaire en el andar, en el hablar deprendido en esta escuela. Y llora con razón el otro devoto religioso (Critana), que **cunde este mal aun hasta el lugar sagrado, y sube hasta los púlpitos adonde las acciones y razones tomadas del teatro se suelen imitar.**

[*Apud* Cotarelo y Mori, 1904, p. 350 b]

Por su parte, fray Agustín Salucio, en sus ya mencionados *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio*, verifica la incidencia, en lo concerniente a la *pronunciatio*, de la peculiar declamación de los comediantes sobre la de los oradores sagrados. Escribe el observante dominico:

Hay quien, de frecuentar la comedia, se le ha pegado el tonillo de los farsantes, que es muy desautorizado y, para el púlpito, desconvenientísimo, donde se habla de veras.

[Huerga (ed.), 1959, p. 195]

Hubo incluso quien apeló al plausible modelo que el arte histriónico representaba para el oficio de la predicación, como argumento suasorio en apología del teatro barroco contra las diatribas de censores y moralistas, dentro del clima encrespado de controversias sobre su licitud. Así procede el anónimo defensor del espectáculo teatral que en 1681 solicita del Rey la reapertura de los corrales de comedias, aduciendo estas curiosas razones:

Miren la bien distribuida planta de los Corrales y en las separaciones de sus bien prevenidos repartimientos hallarán colocada la grandeza en los aposentos, en los desvanes los cortesanos, **con muchos religiosos que no escrupulizan por doctos y virtuosos el verla; que no desaliña la Comedia a los que regentan las cátedras evangélicas las frases y locuciones de las coplas y lo accionado de la natural retórica de los grandes representantes, para mejoras de imitaciones en las sonoras cadencias de sus voces.**

[*Apud* Cotarelo y Mori, 1904, p. 42 b]

6. Este poder de seducción del comediante sobre el predicador se vio favorecido por las múltiples ocasiones que se ofrecían a estos últimos de asistir al espectáculo teatral. Sabemos que no pocos religiosos se solazaban, desde desvanes y aposentos, con los programas representados en los corrales de comedias, y ello a despecho de las constantes prohibiciones clamadas en este sentido por los enemigos del teatro. Asimismo, nos consta que se celebraban representaciones dramáticas en el seno de ambientes cenobíticos, contratando monasterios y conventos para este fin el servicio de compañías teatrales [*cf.* Cotarelo y Mori, 1925]. Otro tanto ocurría en los colegios jesuíticos, como el Imperial madrileño, donde, además de la escenificación de su propia producción, daban cabida a las comedias que antes se llevaban a las tablas de los corrales. Los predicadores, inmersos, pues, en un omnímodo ambiente presidido por el espectáculo teatral, no podían sustraerse al influjo de los «representantes», tanto más cuanto que su oficio tenía no pocos puntos de contacto con el de éstos.

7. El P. Céspedes acertó a caracterizar al predicador como un «representante a lo divino», entroncando su definición con la corriente de divinización de los paradigmas artísticos profanos, tendencia característica de nuestras letras áureas [*cf.* Sánchez Martínez, 1995-96]. Incluso llegó a afirmar categóricamente que, «mudando materia,

nadie puede dudar que esos farsantes, dándose a la virtud, al estudio, fueran aventajadísimos predicadores». A tal propósito, cabe decir que tan absoluta identificación establecida en el Barroco entre «comediante» y «orador sagrado», se vio corroborada en determinados momentos con los no raros casos de arrebatada conversión de afamados y aplaudidos «representantes», cuyo gesto palinódico, en sí mismo no menos teatral que las acciones que representaban en las tablas, debió provocar un fuerte impacto sociológico y hacer mella en la conciencia de la masa de espectadores, a la par que constituía una especie de triunfo de las tesis sostenidas por los moralistas detractores del teatro. Se trata de un aspecto más de esa concepción de la vida en términos de verdadera teatralidad, en consonancia con la sensibilidad barroca. El famoso Damián Arias de Peñafiel quiso ingresar en una orden religiosa. Otro celebrado actor contemporáneo, citado junto a Arias en el mencionado pasaje de Valentín de Céspedes, Sebastián de Prado, abandonó el siglo para tomar los hábitos, recluyéndose en un claustro. En esta línea de reflexión, es significativo el testimonio de otro ilustre jesuita, el P. Pedro de Rivadeneyra, quien, en su *Tratado de la tribulación* (1589), escribió:

Y sé yo de algunos destes comediantes, cuando Dios les ha tocado el corazón y con la luz de su gracia han conocido su mal estado y deseado salir dél, nunca acaban de decir y llorar la infinidad de pecados espantables y daños irreparables que con semejantes representaciones se cometen, como hombres que tan bien lo saben y han artífices y maestros dellos.

[*Apud* Cotarelo y Mori, 1904, p. 523 b]

En consecuencia, no es extraño que, dentro del contexto de continuas fricciones entre la predicación y el teatro, que acompañará la evolución de nuestra historia dramática y concionatoria durante el Siglo de Oro, adentrándose en el XVIII e incluso en el XIX, sea posible constatar el deseo expresado por ciertos religiosos de atraer a los «comediantes» a su ámbito específico, apartándolos de la desviada y errónea aplicación a que dirigen el don de la «representatividad» que les ha sido infundido por la Deidad. En tales términos se pronunció Terrones del Caño en su *Instrucción de predicadores* (Granada, 1617):

Así digo yo que, para predicar bien, es menester salir un hombre del vientre de su madre con don de predicador, y si no, toda esta arte ni cuantas hay escritas le pueden hacer buen oficial; pero al que naciere con ella le harán mejor, y al que no, menos malo. [...] **Estos tales habían de ser buscados y, aunque les pesase, hacerlos predicadores; que es lastimosa cosa ver lindos naturales mal empleados, como los de algunos representantes perdidos en aquella burlería.**

[Olmedo (ed.), 1946, p. 163]

Que tal arbitrio llegó a cumplirse en determinados casos, como los arriba evocados de Arias y Sebastián de Prado, no por excepcionales menos sintomáticos, arguye la reversibilidad de los oficios de actor y predicador en el período barroco, entrambos, como los dos rostros de Jano, faces enfrentadas y complementarias de una misma realidad sustancial.

BIBLIOGRAFÍA

- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (trad.), Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, n° 56), 1982, pp. 143-381.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo (ed.), Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, Madrid, CSIC, Instituto «Miguel de Cervantes» (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos), 1953, 3 vols.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- «La comedia en los conventos de Madrid en el siglo XVII», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, II, 1925, pp. 461 - 470.
- HUERGA, Álvaro (ed.), Fray Agustín Salucio, *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio*, Barcelona, Juan Flors editor, 1959.
- LEDDA, Giuseppina, «Forme e modi di teatralità nell'oratoria sacra del Seicento», *Studi Ispanici*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1982, pp. 87-107.
- «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, VIII, 1989, pp. 129-142.
- LÓPEZ SANTOS, Luis, «La oratoria sagrada en el seiscientos. (Un libro inédito del P. Valentín Céspedes)», *Revista de Filología Española*, XXX, 1946, pp. 353-368.
- OLMEDO, Félix G. (ed.), Francisco Terrones del Caño: *Instrucción de predicadores*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, n° 126), 1946.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante. (Notas de una «Introducción al Barroco»)», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núms. 2-3, 1980, pp. 171-188.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Textos, n° 3), 1972, 2ª edición muy ampliada.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Francisco Javier, *Predicación y teatro en la España del Siglo de Oro (Ensayo de sociología literaria)*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1993.
- Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro*, F. J. Sánchez Martínez-editor, Alicante, 1995-96, 5 tomos.
- STAGNO, Vittoria y Giuseppina LEDDA, (eds.), Gonzalo Pérez de Ledesma: *Censura de la eloquencia (Zaragoza, 1648)*, Madrid, Anejos de *El Crotalón*, 1985.

«VIVE PARA TI SOLO SI PUDIERES»: UN EJERCICIO EN EGOÍSMO MORAL (FRANCISCO DE QUEVEDO)

Hernán Sánchez Martínez de Pinillos
University of Maryland at College Park

*Si no soy para mí, ¿quién será para mí?
Pero si sólo soy para mí, ¿sigo siendo yo todavía?*
(Hillel)

*La sociedad "consiste en vivir para sí y para los demás".
(Saavedra Fajardo, Empresas políticas).*

La canción *El escarmiento*

La poesía de Quevedo culmina en cierto modo con los versos últimos de un poema retocado –aunque comenzado mucho antes– en 1645, es decir, el mismo año de la muerte de su autor, la canción «¡Oh tú, que inadvertido, peregrinas...!» titulada *El escarmiento*. En palabras del primer editor, el sobrino de Quevedo, don Pedro Aldrete, en el prólogo a *Las tres musas*, «habiendo después de su última prisión de León, vuelto [don Francisco] a la Torre de Juan Abad, antes de irse a Villanueva de los Infantes a curar de los apostemas que desde la prisión se le habían hecho en los pechos, ocho meses antes de su muerte, compuso la primera canción que va impresa en este libro en donde parece predice su muerte, publica su desengaño y da documentos para que todos le tengamos. Puede servirle de inscripción sepulcral».¹

¹ Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed., intr. y notas José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 10-11. Las citas del poema se darán por esta edición.

Especie de testamento lírico, la canción *El escarmiento* es una larga composición (128 versos) que acumula, en un estilo blando y humilde, sin la intensa vibración de verdad del mejor Quevedo, reminiscencias ideológicas y lingüísticas que resumen el universo cultural de su autor: Platón («la alma, que anudada está en la vida, / disimulando horrores / a esta prisión de miedos y dolores», vs. 106); Horacio («hurtado para siempre a la grandeza, / al envidioso polvo cortesano, / al inicuo poder de la riqueza, / al lisonjero adulador tirano. / Dichoso yo, ...», vs. 31); Séneca («harás que se adelante tu memoria / a recibir la muerte / que obscura y muda, viene a deshacerte.» vs.118); Boecio, Dante, Jorge Manrique («lamentables despojos, / desprecio del naufragio de mis ojos, / recuerdos despreciados, / son, para más dolor, bienes pasados»; vs. 42); Petrarca y la *Canción IV* de Garcilaso (“Aun a la muerte vine por rodeos; / que se hace de rogar, o da sus veces / a mis propios deseos...», vs. 51), su *Égloga I* («estos olmos hermosos, / a quien esposa vid abraza y cierra, / de la sed de los días, / guardan con sombras las corrientes frías», vs. 70); Fray Luis de León («aquí, sólo conmigo, / la angosta senda de los sabios sigo» vs. 54); *Os Lusíadas* de Camoens («No solicito el mar con remo y vela, / ni temo al turco la ambición armada», vs. 82), lenguaje místico («Lleno de paz serena mis sentidos, / y la corte del alma sosegada, / sujetos y vencidos / apetitos de ley desordenada», vs. 100), argumentación escolástica y alegorismo medieval (la figura aleccionadora de un ermitaño viejo y sabio como voz poética), gongorismo, sin la belleza deslumbrante del cordobés («¡Oh tú, que, inadvertido peregrinas / de osado monte cumbres desdeñosas...!», vs. 2; «delante desta peña tosca y dura, / que, de naturaleza aborrecida, / envidia de aquel prado la hermosura», vs. 13; «En la que oscura ves espantosa», vs. 17; e incluso Calderón *avant la lettre*: «Orfeo del aire el ruiseñor parece», vs. 75). Pero, por último, hay versos que no pueden ser sino de Quevedo: «Aquí, del primer hombre despojado, / descanso ya de andar de mí cargado» (vs. 64). Y sobre todo el citadísimo, aunque apenas comentado, pareado final: “Vive para ti solo, si pudieres; / pues sólo para ti si mueres, mueres”.

En este remate llaman la atención primeramente dos cuestiones:

- a) Que una herencia cultural tan rica y variada, con tantas modulaciones de humanidad diferentes (*Deuteronomio*, *Job*, *Evangelios*, San Pablo, Padres de la Iglesia, Escolástica, Humanismo, Ascetismo, Mística), abra tan escasa perspectiva de futuro, tanto personal como colectiva. El saber (saber de muertos y de la muerte) pesa sobre el hablante. La lección moral extraída, testimonio de que Quevedo no alcanza nunca un desengaño resignado, sin amargura, es el precipitado y desenlace de una cultura de la muerte. La resurrección tras el descenso en la muerte es sólo *intelectual*, no espiritual. Se cierran así el poema y un sistema de creencias.
- b) La recomendación parece negar el diálogo tácito con los antepasados mantenido en el texto. La cultura, herencia escrita, enlace, conexión humana, aísla al hablante, le separa y diferencia. El equilibrio que entre el yo personal y el yo culto exhiben los poemas morales de Quevedo se rompe en los poemas morales metafísicos. El final de la canción *El escarmiento* hace que los autores remedados suenen a cultura recibida, anquilosada y sin evidencia personal. Concluye el poema con el

sacrificio del yo culto y su ilusión de inmortalidad en los demás, suplantado por una interioridad más profunda que muere en soledad eterna. La dialéctica tradicional entre soledad y sociedad, con elogio de la primera como camino de autenticidad (recuérdese «Retirado en la paz de estos desiertos») es aquí separación del fondo sincero y desnudo del tronco común de las creencias heredadas y compartidas. La individualidad que pudo entonces descubrir poéticamente Quevedo no suponía como para el romántico, una excelsa singularidad, sino un dolorido extrañamiento, una condena de soledad.

Conflicto de creencias

El pareado representa un conflicto irresoluble de creencias. Estoicamente y con su urgencia de mirar de frente las realidades más negativas, se opone Quevedo a la conocida reflexión de Epicuro («Mientras existes, no existe la muerte, y cuando mueres no existes tú») y a toda tentación de eludir la muerte. Entendida la muerte como experiencia y desenlace sucede lo contrario de lo proclamado por Quevedo: «nadie muere para sí, sino para los demás». Pero para Quevedo la muerte no es sólo final de trayecto, sino que está también detrás, incorporada *ab origine* a la vida. Las raíces filosóficas de este pensamiento se hallan en Séneca que vio en la muerte (*Quotidie morimur*) una parte intrínseca, constitutiva de la vida. Aunque compatibles ontológicamente con el cristianismo, sobre todo con el espíritu de monacato y la mística, los versos de Quevedo entran, sin embargo, por la radicalidad de su formulación moral, en conflicto ético con la religión católica que llama a la consciencia ante la muerte, pero no al olvido del otro. Donde Séneca escribía «Vivere doctus / Uni vive tibi; nam moriere tibi»² («Es sabio vivir para uno, vive para ti; pues morirás para ti»), San Pablo, contra esta moral del dativo individualista, escribiría: «Porque ninguno de nosotros para sí mismo vive y ninguno para sí mismo muere; pues si vivimos, para el Señor vivimos; y si morimos, morimos para el Señor» (*Rom 14, 7-8*). Desde la llegada del Redentor la expresión «vive para ti solo», propia del individualista sabio estoico, carece de sentido: «La caridad de Cristo nos constriñe; persuadidos como estamos de que si uno murió por todos, luego todos son muertos; y murió por todos para que los que viven no vivan ya para sí, sino por Aquél que por ellos murió y resucitó» (*2Cor 14-15*).³

Como suele suceder, arropado por los escritos doctrinales del propio Quevedo, el efecto de extrañamiento ideológico es menor, la idea no se presenta aislada, sino en un

² *Gli epigrammi attribuiti a L. Anneo Seneca*, ed. de Carlo Prato, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, epigrama 17, p. 52. Fuente citada en José María Balcells, ed., *Quevedo. Antología poética*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, S.A., 1982, 20.

³ La incompatibilidad radical de los versos de Quevedo con el sistema de creencias cristiano y católico coetáneo pone de manifiesto la insuficiencia de la antigua crítica de «fuentes» así como de la moderna «intertextual» y su imagen de la literatura como un puro diálogo inmanente entre los textos, desde Homero hasta nuestros días. Trasladado de contexto histórico, en otro sistema de ideas y creencias, el mismo verso, idéntico pensamiento, significan de modo nuevo y distinto.

contexto. En *La cuna y la sepultura* (capítulo primero) se amonestaba así al lector: «pues será forzoso morir para ti y a tu riesgo, es razón que vivas para ti y a tu provecho». ⁴ En la dedicatoria a don Juan de Herrera, en el tratado *Epicteto y Focílides*: «Vivamos con todos, mas para nosotros, pues moriremos para nosotros». ⁵ Mirada a contraluz de la muerte, el beneficiario de la propia vida es sólo el sujeto. La inflación anticristiana de la persona introducida por el primer verso «Vive para ti solo si pudieres» parece quedar justificada por la necesidad de morir en soledad cara a Dios. «Vive para ti solo», ortodoxamente, significa para tu alma, purificada, puesta aparte del cuerpo y acostumbrada a encerrarse y a recogerse sobre sí misma (*Fedón* 67c), liberada no sólo de forma racional, platónica y estoica, sino cristiana, cordialmente, de vicios y bajas pasiones: codicia, gula, soberbia, envidia, etc. Únicamente enfrentado a la soledad y a la muerte puede el hombre adquirir la perspectiva necesaria para percibir el verdadero valor de los actos y de las cosas. Al vivir a solas consigo el hombre está forzado a vivir cara a su muerte, único modo de comprender y valorar la propia biografía, escapando a la trivialidad y la frivolidad del instante y dando a cada realidad su auténtico relieve. Consistirían así los versos de Quevedo en una apropiación ascética y cristiana del destino humano de la muerte. No se trataría, entonces, de egoísmo moral, mucho menos de egotismo, sino de vida en búsqueda de una plenitud ética y religiosa, y vivida permanentemente desde dentro y para el fin. La lucidez de una vida advertida, consciente radicalmente (desde el origen, hasta la muerte) de sí misma. En palabras de Kempis: «sabe de cierto que te conviene morir viviendo; y cuanto más muere cada uno a sí mismo, más comienza a vivir a Dios» (*Imitación de Cristo*, segundo tratado, cap. XII). Y sin embargo, es siempre esta última consideración, el reverso optimista, edificante y ascendente el que apenas aparece en la poesía moral y metafísica de Quevedo para aclarar las cosas.

Estoicismo

Resulta, en cambio, mucho más fácil conciliar los versos de Quevedo con el estoicismo. El pensamiento estoico parece haber invadido la moral católica con un pesimismo antropológico sin optimismo escatológico. A veces en la poesía moral no sentimos la presencia de la caridad ni de Dios; se debe en parte a la doctrina estoica que hace de la virtud el bien supremo, el *summum bonum*. Cristianamente la virtud es *bonum* no *summum*. No se percibe tras los versos de Quevedo que la virtud sea cristianamente un paso hacia la felicidad perfecta de la vida eterna. La virtud posee en cambio el tono antiguo de bien severo, arduo, duro, no trascendente ni dotado de clara

⁴ *Obras completas. Prosa*, ed. Felicidad Buendía, vols. I y II, Madrid, Aguilar, 1992, II, 1330.

⁵ «*Epicteto y Focílides en español, con consonantes*», en *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas*, BAE, LXIX, III. Colección ordenada y corregida por don Florencio Janer, Madrid, Ediciones Atlas, 1953, 383. La dedicatoria termina con una recomendación moral: «Lo que forzosamente encargo a v. m. es que lea este tratado con asistencia de la Cruz de Cristo, meditada por la doctrina de los Santos Padres, nivelándole para el ejercicio por la *Introducción a la vida devota* del Beato Francisco de Sales...» (*Ibid.*, p. 384).

proyección hacia una beatitud futura. Más que caridad y fraternidad cristianas hay admonición (sin *comunión*) de la virtud moral.

Se trata, el estoicismo, de una moral defensiva, de retirada, para tiempos de desdicha, y así suenan, colocados estratégicamente al final de la canción, los versos de Quevedo: llamada –acristiana– a la reclusión, al enquistamiento social. El hombre debe ser en lugar de esclavo de la vida, dueño de su muerte. No existe en la admonición de Quevedo el prójimo; el sujeto es el único punto de referencia. La exigencia de apertura a la realidad, de estimación y entrega al prójimo inseparables del *agape* es aquí olvidada. Hay en estos versos un fondo de ausencia de generosidad y de entusiasmo, de proyección efusiva, una incapacidad de dar y de darse que estimo característicos de Quevedo y su poderosa individualidad.

La poesía moral de mayor contenido metafísico extrema esta incapacidad del sujeto para entrar en el universo del Bien y de la renuncia cristianos. Por momentos, Fe, Esperanza y Caridad llegan a parecer una ficción inútil y estéril, contraria a la estructura empírica de la vida como muerte. Se insinúa además así otro elemento no menos característico de la poesía moral metafísica: una renuncia a la propia realidad, a su intensificación y ampliación, en cuanto que la vida es, intrínsecamente, convivencia. Aranguren veía detrás del «ideal de sobrehumana autosuficiencia del estoicismo» «una falta de confianza en una confrontación abierta con la realidad»⁶. En Quevedo el problema no es sólo epistemológico y metafísico, sino religioso y moral: el sabio antiguo choca con el creyente cristiano que, desgajado de su dimensión social, no se realiza dentro de la comunidad de los fieles, sino a través de una plenitud consciente, advertida, de la muerte propia⁷.

Al margen del cristianismo

El pareado tiene, en suma, un inequívoco aire pagano. Una de las razones aducidas por Aristóteles en su *Ética a Nicómaco* (X,7 y X,8) para probar la superioridad de la vida contemplativa sobre la vida activa es su mayor autosuficiencia y autonomía. La vida contemplativa, pensaba, es posible en soledad, sin ninguna asistencia del mundo exterior; en cambio, el ejercicio de virtudes morales como, por ejemplo, la liberalidad, requiere buena fortuna y un destinatario. Frente a la noción del santo cristiano que vive *para los demás*, en los versos de Quevedo, la virtud, anuncio del individualismo moderno, herencia de Maquiavelo, reside en *saber vivir para sí*, en un egoísmo inteligente, trascendente y ascético. La dirección vital no es exterior y ascendente (*agape*), sino puramente interior y hacia la muerte. La soledad hallada no es la del místico sino de descontento y sospecha.

⁶ José Luis López-Aranguren, *Propuestas morales*, Madrid, Tecnos, 1983, 44.

⁷ Esta insolidaridad existencial de Quevedo, su dificultad para sentir la *comunión* y asimilarse en la comunidad católica y olvidar su singularidad, es también la raíz de su originalidad verbal: junto a la huida del tópico, su repulsión por la muchedumbre de bocas en las que éste se posó. Al evitar un epíteto se libera del recuerdo de todas las ocasiones en que fue proferido.

La muerte es aquí, al final del trayecto vital y poético de Quevedo, el primer y el único vínculo humano, la fuente de toda sabiduría y solidaridad. Pero mientras que la vida une y comunica, una conciencia demasiado intensa de la muerte aísla, y la poesía moral y metafísica de Quevedo no propone compartir su carga. En cambio, es el poder omnímodo de la muerte el que recrea Quevedo; apenas canta la victoria de la caridad (I *Corintios* 15,55) sobre la muerte, como si hiciera John Donne, porque no la siente. Por ello la elaboración de un sentido edificante de destino personal, aunque posible, no es fácil en la canción *El escarmiento*, ni en conjunto, si se lee aislada, en la poesía moral y metafísica de Quevedo.

Frente a la exigencia de San Pablo de que el hombre sea edificante, el proceso de vivir consiste en Quevedo en un proceso de desmembramiento; «menos me hospeda el cuerpo, que me entierra» (Blecua, 3), «Feroz, de tierra el débil muro escalas» (Salmo XIX). En esos momentos la atmósfera creada es infernal, no por las imágenes tradicionales (fuego, instrumentos de tortura, dolor físico irresistible), sino por el sentimiento de opresión del tiempo y de la muerte, y por una especie de claustrofobia íntima donde la caridad y la oración son inútiles y el futuro como vida en comunión con el prójimo está cancelado, y con él la esperanza⁸. La recomendación ética de Quevedo (a cuya forma moral corresponde un contenido amoral, ya que toda moralidad es, «mayoritaria o minoritaria, inexorablemente, *moral social*: «nos vemos, narramos, interpretamos y juzgamos siempre con los ojos morales de los demás»⁹) es desenlace natural de los supuestos antropológicos (el cerco de la muerte, angustia, soledad de la conciencia entendida como extensión del cuerpo, la vida como muerte prolongada) de la poesía moral metafísica de Quevedo.

Las consecuencias sociales y morales de la pérdida del alma que caracterizan, según he tratado de mostrar en una tesis¹⁰, la poesía metafísica de Quevedo, se ven sobre todo en la imposibilidad de una *imitatio Christi* que los versos «Vive para ti solo si pudieres, / pues sólo para ti si mueres, mueres», traslucen. Frente a esta noción de la vida cercada por la muerte, en el cristianismo la vida de Cristo aparecía como paradigma de lo posible humano, de indeterminación y misterio; es el *apeiron* o lo indefinido e ilimitado, símbolo de la infinitud de las posibilidades del hombre, imagen de la Divinidad. En Quevedo la sobreconciencia de la muerte es un confín vuelto sobre sí, sin posibilidades de comunicación y de relación con los demás hombres, como partes (*imago Dei*) del gran todo divino. Es el último eslabón de una poesía de *outsider*, de hombre aparte y sin centro, lleno de contradicciones: descarnado (la carne muere) pero sin alma, espiritual pero sin firme presencia divina, apasionado sin amor, con apetencia de bien pero al margen de una presencia sólida de una fe viva como salvación y consuelo, de la moral tradicional. Final de trayecto y testamento moral dominado por un indivi-

⁸ El pesimismo antropológico de Quevedo está asimismo tan lejos del humanismo como del cristianismo. Las facultades esenciales que el Renacimiento vio en el hombre son negadas por Quevedo, y con ellas la posibilidad de hacerse el hombre lo que él quiera; no ilimitación, sino prolongación moribunda.

⁹ Aranguren, *op.cit.*, 117.

¹⁰ *Tiempo, muerte y Dios en la poesía de Quevedo*. Ph D. Dissertation, Columbia University at New York, 1996.

dualismo y desarraigo que quizá tuvieran hondas raíces biográficas: no se sintió Quevedo miembro en su niñez y a lo largo de su vida de una comunidad familiar, mientras que el destierro le apartaría de la política, sus señas de identidad física (cojera y miopía), unidas a una vasta cultura, contribuirían a excluirle y a desarrollar su soledad metafísica y moral. Concluye así su vida y su obra con un movimiento interior de *diferenciación*, curiosamente ante la gran igualadora, la muerte. No hay identificación comunitaria católica con Dios, sino reforzamiento de la propia individualidad ante la experiencia niveladora por excelencia.

La modernidad de la poesía metafísica que culmina en los versos comentados consiste en haberse situado más allá del concepto cristiano y estoico de *persona*, en ser poesía del individuo, solo, frente a frente consigo mismo. Persona (máscara) implica *relación*, relación con la alteridad: con los semejantes, con la propia comunidad y con un Dios también personal que asegura el orden y la justicia universales. El ideal ético propuesto por Quevedo invita al hombre a vivir desembarazado de los demás, a no entrar en la red de intercambios, dones y obligaciones que constituye el comercio humano. La poesía moral metafísica en su viaje en soledad al centro del hombre no descansa en la *charitas* (como la poesía religiosa) ni en el *logos* (la razón común que sostiene la poesía moral). Ensimismamiento dramático en el que no sentimos el movimiento vertical ascendente cristiano en virtud del cual Dios nos atrae hacia las alturas, hacia su gloria, sino un movimiento contrahistórico, obstinado en sí mismo, sin trascendencia clara ni caridad. Es poesía de aislamiento individual sin relación verdadera, sin apertura a la otredad. «Darse» es aquí alienarse, alejarse de la consciencia auténtica de la muerte individual, revelación transparente del ser propio. La reclusión interior, el encierro biográfico y la vuelta sobre la pequeña muerte propia suponen finalmente una fractura de la necesidad de *imitatio Christi*, el abandono de un simbolismo trascendente cristiano, una revisión poética desde el individuo de la moral histórica de la comunidad cristiana.

DON SANCHO DE SANDOVAL, CORRESPONSAL DE QUEVEDO: FORTUNA DE SU COLECCIÓN DE CARTAS

Mercedes Sánchez Sánchez
Instituto de Lexicografía. Real Academia Española

A Javier y Mercedes

En septiembre de 1645 muere en Villanueva de los Infantes don Francisco de Quevedo. Su amigo y primo político, don Sancho de Sandoval, residente en Beas del Segura, guarda celosamente las cartas que el escritor le ha ido enviando en los últimos diez años, cartas cuyo contenido en ocasiones ha ido anotando en el sobreescrito.

Mi objetivo en estas líneas es doble: presentar la figura de don Sancho de Sandoval y seguir los avatares del manuscrito en el que guardó las cartas autógrafas de Quevedo, el conocido manuscrito Barnuevo¹.

Don Sancho de Sandoval reunió en su colección un total de cuarenta y cuatro cartas, cuarenta y una dirigidas a él, otra a su hijo Juan de Sandoval, otra dirigida al vicario de Villanueva de los Infantes y testamentario suyo, don Florencio de Vera y otra que éste último dirigió a don Sancho, enviándole la que Quevedo le había escrito. El mismo don Sancho, en referencia al origen de esta carta, anota por qué guarda todas las enviadas por el escritor madrileño:

Esta carta escribió el *señor* don Francisco a don Florencio de Vera, vicario de Villanueva [de] los Infantes y me la remitió; guardéla por lo que estimo cosas suyas y la pongo con otras *que* tengo *para* mí².

¹ BNM, ms. 21883.

² BNM, ms. 21883, f. 38, delante del texto de la carta escrita en Madrid, 17 de marzo de 1637. Si no se indica otra cosa, las referencias de fecha de las notas que siguen remiten al manuscrito Barnuevo.

Ésta parece ser la razón que impulsa a don Sancho de Sandoval a conservar las cartas enviadas por don Francisco. Pero ¿cuáles eran las razones de Quevedo para mantener contacto epistolar con Sancho de Sandoval? Los motivos parecen ser tanto familiares como políticos. Señalaremos en primer lugar los familiares.

Don Sancho de Sandoval era pariente político de Quevedo. Estaba casado con doña Leonor de Bedoya, prima lejana del escritor; sin embargo, la relación familiar no parece ser directa, sino que el escritor utiliza la procedencia santanderina del apellido Bedoya —como Quevedo— para establecer vínculos familiares con Sancho de Sandoval. A lo largo de la correspondencia conservada en el manuscrito Barnuevo se repiten las ocasiones en las que Quevedo recuerda a don Sancho los lazos que les unen. Veamos algunas:

Atrébome a esto [se refiere al envío de unos regalos] fiado en que mi señora doña Leonor, Dios la guarde, amparará la poquedad de vn pariente aldeano³.

Muy gran consuelo receuí con la carta de v. m. y sauer goçan salud mi *señora* doña Leonor y el *señor* don Francisco, cuyas manos vesso. Es grande aliuio tener tan çerca, después de tantas persecuciones, tales parientes que honrran y alientan, con que yo boy ya oluidándome de lo padeçido y cobrando algún vigor⁴.

Sólo al final de la correspondencia Quevedo señala cuál es el parentesco que le une a don Sancho:

A mi señora doña Leonor, mi prima, y al *señor* don Juan veso la mano, y al señor don Francisco; y doi a v.m.d por nuebas que quedo mucho mejor y casi [curado] de la postrer postema luego⁵.

En segundo lugar, apuntamos la posibilidad de que existieran otras causas relacionadas con el interés de Quevedo por estrechar vínculos con la facción Sandoval. Por su parte, don Sancho de Sandoval se sirve de las relaciones de Quevedo con personajes relevantes en la época —el duque de Medinaceli, el maestro del príncipe Baltasar Carlos, otros miembros de la nobleza— para mantenerse puntualmente informado de lo que ocurre en España: la guerra con Francia, la inclusión de España en la Guerra de los Treinta Años, etc. Pero ésta es una característica común a los españoles del siglo XVII. A Quevedo le interesa, quizás, subrayar constantemente su relación «familiar» con don Sancho por que este hecho le permite entroncar con el duque de Medinaceli y con la casa de Lerma, a quienes debe su propia vida, como él mismo reconoce en carta al duque de Medinaceli con motivo de la muerte del II duque de Lerma:

Yo, como criado de V.E. i sumamente apasionado del difunto i porque devo la vida a su abuela, tía de V.E, i su padre me dio el ábito en su convento, [...] el jueves le hago unas honras i traigo un buen predicador dominico⁶.

³ La Torre de Juan Abad, 2 de enero de 1639.

⁴ La Torre de Juan Abad, 14 de noviembre de 1644.

⁵ Villanueva de los Infantes, 12 de agosto de 1645.

⁶ BNM, ms. 12717, La Torre de Juan Abad, 25 de febrero de 1636.

Ahora bien, cabe cuestionarse en qué manera estaba relacionado don Sancho de Sandoval con la casa de Lerma, especialmente con el II duque. Éstas y otras cuestiones creo que quedan, al menos parcialmente, resueltas en los documentos localizados en el Archivo Histórico Nacional.

En su *Epistolario*, Astrana Marín señala que don Sancho de Sandoval era natural de Beas del Segura, caballero de la orden de Calatrava y familiar de la Inquisición de Murcia. Añade además algunos datos familiares y genealógicos, y señala su relación con el duque de Lerma como descendientes ambos del comendador Gonzalo de Sandoval, cuarto abuelo de don Sancho. Agrega también que don Sancho y su esposa, Leonor de Bedoya, fueron padres de don Juan de Sandoval, y que éste era caballero de la orden de Alcántara desde 1632. Astrana Marín no ofrece ninguna referencia de la fuente de estos datos. Ahora bien, al proporcionar los detalles de la posesión del hábito de Calatrava y la circunstancia de ser familiar de la Inquisición de Murcia, nos permite situar a don Sancho en un nivel social parecido al de Quevedo. En palabras de Domínguez Ortiz:

«...aunque en el siglo XVI hubo movilidad y cambio, las metas seguían siendo las tradicionales: consecución de altos puestos en la administración y en la Iglesia, honores, prerrogativas, una ejecutoria de hidalguía, un hábito de las órdenes militares o, si no se podía otra cosa, un puesto de familiar de la Inquisición, ayudante secular de aquel tribunal temible; quien lo ostentaba podía alardear, si no de nobleza, por lo menos de limpieza de sangre, y además tenía derecho a ciertas ventajas y exenciones»⁷.

Los datos aportados por Astrana facilitan la localización de documentos relativos a la obtención del hábito de Calatrava, puesto que los expedientes de ingreso en las diferentes órdenes militares se encuentran en el Archivo Histórico Nacional. Allí se custodia, efectivamente, el de don Sancho, pero se halla totalmente destrozado, hasta el punto de no poder ser consultado porque el papel, literalmente, se queda en las manos convertido en ceniza⁸. Se realizó microfilm del documento, pero el resultado es también desolador: apenas puede leerse nada. Sólo la declaración de algunos testigos permite, con mucha paciencia, recomponer la genealogía de Sandoval. Veamos a continuación uno de estos testimonios:

4. [El testigo afirma que don Sancho de Sandoval y los abuelos citados anteriormente] son y fueron nobles hijos de algo de sangre según costumbre y fuero de España, sin parte alguna de villano, que el dicho don Sancho de Sandoval y sus abuelos aquí rreferidos son y fueron limpios christianos viejos sin rraça [...] alguna de moro ni de judío ni de converso ni de otra mala seta, ni en ningún grado les toca por rremoto que fuere, y que esto saue porque los tuuo y tiene por tales hijos de algo y por tales christianos viejos y en esta possessión y buena fama han estado y están agora, y es cosa tan notoria y cierta en esta ciudad que no se ha puesto duda en la nobleça y limpieça de todos los susodichos ,

⁷ Antonio Domínguez Ortiz, «Organización Social», en *La España del siglo XVII, Cuadernos de Historia* 16, n° 28, 1985, p. 23.

⁸ AHN, Órdenes Militares, Calatrava, exp. 2382, Beas del Segura, 1622.

y ansí lo tiene y cree por cierto y verdadero, y nunca oyó ni entendió cosa en contrario y saue que por la parte que toca de esta ciudad, el pretendiente ha tenido deudos con hábitos de las órdenes militares, porque don Rafael Guerrero, cauallero del hábito de Calatraua fue hermano de padre y madre de la dicha doña Ana María Guerrero, madre del pretendiente, [continúa enumerando una serie de familiares que poseían hábitos de diferentes órdenes militares] y saue que el dicho pretendiente y otros muchos deudos suyos por la parte que tiene de esta ciudad, han sido familiares del Santo Oficio, y saue que los abuelos y ascendientes del pretendiente han sido cofrades de una cofradía que ay en esta ciudad que se llama *San Salvador*, y para ser cofadres della se prueua nobleça y limpieça...

Afortunadamente, el Archivo Histórico Nacional conserva otro tipo de documentos – los expedientillos– que recogen papeleo paralelo al expediente de ingreso en cualquier orden militar, e incluyen información de nobleza del solicitante. Se conserva en perfecto estado el expedientillo de don Sancho⁹. Probablemente este documento no fue manejado por Astrana Marín; en él encontramos, por fin, la figura del II duque de Lerma, nieto del que fuera valido de Felipe III, cuya vida y muerte en Flandes en 1635 dio argumento a una obra de Quevedo, el *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma*. Tal y como se desprende del expedientillo, don Sancho de Sandoval debe la obtención de su hábito a la intervención del propio duque de Lerma. El documento está formado por tres pliegos y un folio. La portada del segundo pliego reza así:

Madrid –28 de julio– 1629. Su Magestad. [Al margen, una abreviatura, y con otra tinta:] Calatraba; [Seguido:] Merzed de ábito a don Sancho de Sandoual [tachado: de ábito] en consideración de su[s] seruicios y de hauerlo supplicado el duque de Lerma.

[Interna:] A don Sancho de Sandobal, en consideración de sus seruicios y por hauérmelo supplicado el duque de Lerma, he hecho *merced* de ábito de vna de las tres órdenes militares de Castilla. Darásele el despacho necesario. [Sigue una rúbrica. En la parte inferior izquierda:] En *Madrid* a 28 de julio de 1629. [Debajo:] A Antonio Carnero¹⁰.

El documento termina con una noticia genealógica y otras informaciones sobre la calidad del pretendiente.

El II duque de Lerma vuelve a aparecer en el expediente de ingreso en la orden de Alcántara del hijo de don Sancho, don Juan de Sandoval¹¹. Allí se hace uso de su importancia para subrayar la nobleza de la familia. Uno de los testigos, Alonso Sarmiento, señala lo siguiente:

...sabe que el duque de Lerma le trata y le comunica como deudo suyo, y quando está en Madrid el dicho don Sancho de Sandoual, le aposenta en su casa y come con él.

⁹ AHN, Órdenes Militares, expedientillo 9974.

¹⁰ Fue hasta sus últimos días secretario del conde-duque de Olivares.

¹¹ AHN, Órdenes Militares, Alcántara, exp. 1390, Alcaraz 1632.

Y casi al final del documento:

Pruébese y es cosa muy notoria... ser la casa de dichos Sandobales de la de Lerma y *que* como a tal a dicho don Sancho le escribe y comunica y le a tenido ospedado en su casa y mesa el duque, adelantado mayor que oy es.

Por estos datos podemos quizás sospechar un interés por parte de Quevedo que fuera algo más allá de la simple relación familiar para mantener correspondencia con don Sancho. Al escritor, don Sancho le sirve de nexo para entroncar con la familia del duque de Lerma, con la del duque de Medinaceli (sobrino del I duque de Lerma) e incluso con el duque de Medina Sidonia, casado con una hija de este primer duque. Todo ello provoca replantearse las relaciones de Quevedo con la nobleza andaluza contraria a la política del conde-duque de Olivares. El correo entre los Sandoval, Medinaceli y el duque de Medina Sidonia –que llegó a encabezar años después la Conjura de Andalucía– era frecuente, como demuestra la lectura de las cartas contenidas en el manuscrito Barnuevo. No es mi objetivo estudiar aquí estas relaciones, sino la información de la que me he servido en el Archivo Histórico Nacional para esbozar la figura de don Sancho de Sandoval, y para reconstruir la historia de su manuscrito hasta la actualidad. A esta tarea voy a dedicar las líneas siguientes.

Para ello, el manuscrito Barnuevo sirve de ayuda única. Allí, en el f. 83 se conserva una copia de un documento familiar:

Digo yo, Gregorio de Mata, vezino de la villa de Carrizosa y yerno de Juan Martínez Comendador, de quien fue vna de los herederos mi muger Juana Comendador, que me obligo a pagar llanamente y sin pleyto alguno quatrocientos [¿reales?] que consta por un vale hecho por dicho mi suegro estar debiendo a la señora doña Catalina María Abat Sandoval y Ortega, viuda del señor don Fernando Antonio Abat y Sandoval, caballero del orden de Santiago, vecinos de Villahermosa... y cuia cantidad he de satisfacer para el día quince de agosto próximo del año que viene de setenta y siete; y porque así lo cumpliré, me obligo con mi persona y bienes abidos y por aber, doy poder a las justicias de S.M. para mi apremio. Y lo firmé en Ynfantes a veintte y quatro días de *noviembre* de 1776 años y dicho vale queda con éste.

Gregorio Mata

Se trata probablemente del traslado de un documento privado, con datos que nos permiten reconstruir con bastante certeza la historia del códice. Del documento nos interesa lo siguiente: el manuscrito está en noviembre de 1776 en manos de una Sandoval, Catalina María Abat Sandoval y Ortega, viuda de Fernando Antonio Abat y Sandoval, caballero de Santiago y vecinos de Villahermosa. Ambos son descendientes de Juan de Sandoval. Por tanto, el siguiente paso es localizar el expediente de caballero de Santiago de Fernando Antonio Abat de Sandoval. Consultado el expedientillo¹², resulta que Fernando Abad y Sandoval y Nieto era natural de Santa Cruz de Mudela. El hábito le fue concedido en El Pardo el 14 de marzo de 1738. Era paje del rey Felipe V. He

¹² AHN, Órdenes Militares, Santiago, expedientillo 7103.

localizado también el expediente de doña Catalina M^a Abad y Sandoval¹³, que se realizó para probar su limpieza de sangre antes de contraer matrimonio con Fernando Abad. Quedan así localizados los poseedores del manuscrito Barnuevo a finales del siglo XVIII, cuyos expedientes aportan diversos testimonios genealógicos. Es hora, pues, de volver a don Sancho de Sandoval y reconstruir la lista de sus descendientes, por cuyas manos debió pasar el manuscrito Barnuevo hasta llegar a manos de Catalina M^a.

Tras el fallecimiento de don Sancho de Sandoval, su hijo don Juan, caballero de Alcántara debió de heredar, entre otras posesiones, la colección de cartas escritas por Quevedo, que contiene además una dirigida a él y palabras de afecto en las remitidas a su padre. Don Juan casó con Juana de Eguiluz, que había nacido en Valdemoro en 1637; de este matrimonio nacieron tres hijos: Sancho, Leonor, y Fabiana Teresa, que casó con Fernando Abad y Villegas, caballero de Santiago, nacido en Villahermosa en 1656. Mi hipótesis es que el manuscrito sigue este camino, entre otras cosas porque el manuscrito especifica que Catalina M^a Abad y Fernando Abad eran vecinos de Villahermosa; del matrimonio entre doña Fabiana Teresa (nieta de don Sancho) y de don Fernando nacieron Juana, Fabiana Teresa, Fernando, Sancho José –caballero de Calatrava– y Juan Agustín Abad y Sandoval. Este último y su esposa, María Nieto, natural de Santa Cruz de Mudela, fueron los padres de Fernando Abad y Sandoval, el que aparece en el manuscrito Barnuevo. Su tío, Sancho José Abat Sandoval, era el abuelo de Catalina M^a Abad Sandoval, en cuyas manos o bien en la casa familiar, estaba el manuscrito Barnuevo en 1776, y era ya viuda de Fernando Abad Sandoval, primo de su padre.

Pues bien, hasta aquí podrían quedar explicados los avatares del manuscrito, en manos de la familia Abad Sandoval hasta los últimos años del siglo XVIII. Ahora bien, ¿cómo pasó a manos de la familia Barnuevo? Aquí la hipótesis es más arriesgada. Catalina M^a tenía una hermana, Felipa Abad y Sandoval, cuyo expediente de limpieza de sangre¹⁴ se realizó para poder contraer matrimonio con un caballero de la orden de Calatrava, Sancho Barnuevo. Parece, por los documentos consultados, que Catalina M^a y Fernando Abad no tuvieron hijos, por lo que aventuro que algunas de sus posesiones, quizás entre ellas el manuscrito, pasó a manos de los descendientes de Felipa Abad y Sancho Barnuevo; de esta manera se explica la permanencia del manuscrito en manos de la familia Barnuevo.

Nada se sabe del manuscrito hasta bien entrado el siglo XX, y en Madrid. En esta ciudad, en el sótano del café Lyon de la calle Alcalá, se reunía a las cuatro de la tarde, una tertulia, *La ballena alegre*, a cuya cabeza se encontraba don Antonio Rodríguez Moñino. Allí acudía entre otros, Astrana Marín, que se encontraba a punto de publicar su edición de las *Obras Completas* de Quevedo en la editorial Aguilar, a finales de 1932. En el transcurso de una conversación entre don Antonio y don Luis, se les acercó un hombre de edad avanzada que les informó de que poseía un manuscrito que quizás

¹³ AHN, Órdenes Militares, Casamientos, Santiago, exp. 9978.

¹⁴ AHN, Órdenes Militares, Casamientos, Calatrava, sig. 1.

les interesaba. Astrana Marín obviamente se interesó por él. Poco tiempo después fallecía el poseedor del códice, don Jerónimo Barnuevo¹⁵.

El manuscrito se halla actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid. La ficha topográfica incluye el dato de la compra del manuscrito: comprado en 1971 a la familia Barnuevo Asensi. Al ponerme en contacto con esta familia, la hija de don Jerónimo Barnuevo, doña Pilar, me confirma parte de mi hipótesis: el manuscrito siempre estuvo, hasta 1971, en manos de la familia Sandoval-Barnuevo. Doña Pilar, de edad avanzada, recuerda perfectamente el manuscrito: siempre estuvo en la casa familiar de Santa Cruz de Mudela (donde había nacido Fernando Abad), lugar en el que la familia posee aún el mayorazgo. También conservan lazos familiares, aunque ya muy lejanos, en Beas del Segura. La casa de Santa Cruz de Mudela era un palacete en cuyas dependencias la familia Barnuevo poseía una gran biblioteca que custodiaba como gran tesoro las cartas de Quevedo.

A principios del siglo XX don Jerónimo Barnuevo se traslada a Madrid; vivía en la calle Fuencarral. Puso en conocimiento de Astrana Marín, como se ha referido ya, la posesión del manuscrito noticia que, lógicamente, entusiasmó a Astrana. Don Jerónimo trajo de Santa Cruz de Mudela el manuscrito y se lo dejó copiar, en su casa de Madrid, a Astrana Marín. Doña Pilar Barnuevo recuerda perfectamente a don Luis en su casa, con su padre, copiando las cartas de Quevedo. Astrana Marín logró incluir, aunque apresuradamente, estas cartas en su edición de Aguilar. Poco tiempo después murió don Jerónimo y el manuscrito volvió a la biblioteca familiar, en Santa Cruz de Mudela. Allí permaneció durante la Guerra Civil. Las tropas republicanas entraron en el pueblo y se apropiaron de la casa-palacio como centro de operaciones; tomaron el sótano como prisión y destrozaron totalmente la casa. Quemaron toda la biblioteca, e incluso un cuadro de El Greco que la familia poseía. El manuscrito con las cartas de Quevedo se salvó por estar guardado en una caja fuerte. La familia Barnuevo, ya residente en Madrid, se llevó consigo todo lo que pudo salvar de la destrozada casa-palacio, entre otras cosas, el manuscrito.

En 1971 se puso en conocimiento del subastador Durán su existencia. Durán encargó a una librería de viejo la autenticación del mismo. Ésta se puso en contacto con Antonio Cid y Antonio Carreira, quienes elaboraron un informe sobre la autenticidad de las cartas, que cotejaron con la edición de Astrana y concluyeron que se trataba, efectivamente, del manuscrito autógrafo de Quevedo que utilizó Astrana Marín. Sin embargo, no llegó a salir a subasta, sino que la Biblioteca Nacional lo compró directamente a la familia.

Desde 1971 el manuscrito ha sido utilizado en pocas ocasiones, y en relación sobre todo con la autoría directa de Quevedo. Isabel Pérez Cuenca incluye su catalogación en su obra *Catálogo de los manuscritos de Quevedo en la Biblioteca Nacional*¹⁶.

¹⁵ Debo el conocimiento de esta noticia a James O. Crosby, a quien se la comunicó don Antonio Rodríguez Mofino.

¹⁶ Ollero & Ramos, editores, 1997, premio de Bibliografía de la Biblioteca Nacional en 1995. La catalogación del manuscrito Barnuevo se encuentra en las pp. 304-9.

Con el esbozo de la figura de don Sancho de Sandoval aparecen nuevos datos que invitan a reconsiderar la intención de Quevedo al mantener correspondencia con él, lo cual puede abrir nuevas vías tanto en la biografía del escritor como en su actividad literaria. Por otro lado, el seguimiento del manuscrito Barnuevo a través de los siglos permite conocer la transmisión de las cartas autógrafas de Quevedo, para un mejor análisis de su importancia y valoración en la época en que se escribieron y a lo largo de los años.

TEATRO Y MUJER EN EL SIGLO DE ORO: LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD DE D^a MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR

Cristina Santolaria Solano
Universidad de Alcalá

Se ha discutido ya abundantemente si las *Novelas amorosas* (1637) y los *Desengaños amorosos* (1647), de D^a María de Zayas y Sotomayor, eran una casi esporádica muestra feminista¹ en una época poco propicia a la mujer, si se trataba más bien de una literatura antimasculina², que no tendría precedentes ni seguidores, y cuyo paralelo estaría en el misoginismo medieval, o si, por el contrario, el feminismo está ausente debido bien a la falta de una ruptura con el orden establecido y con los privilegios masculinos, bien al espíritu moralizador que alumbró la producción de la novelista³. No es nuestra intención entrar en esta polémica, sino mostrar cómo *La traición en la*

¹ Sandra M. Foa, *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros Hispanófila Ediciones, 1979; Teresa Barbero, «María de Zayas y Sotomayor o la picaresca cortesana» *La estafeta literaria*, n° 527, noviembre, 1973, pp. 24-25; M.V. de Lara, «Dos escritoras españolas II: María de Zayas y Sotomayor», *Bulletin of Spanish Studies*, IX, n° 33, 1932, pp. 31-37; Irma V. Vasileski, *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*, New York, Plaza Mayor, 1973.

² José M^a Díez Borque, «El feminismo de D^a María de Zayas», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Actas del segundo coloquio del G.E.S.T.E. (Toulouse, 16-17 de nov., 1978, Toulouse, France-Iberie Recherche, 1979, pp. 61-83. *Vid.* p.74.

³ Alexandra Melloni, «María de Zayas fra commedia e novella», en *Actas del Coloquio «Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: La influencia italiana»*, celebrado en Roma entre el 16 y 19 de noviembre de 1978, Edición del Instituto Español de Cultura y Literatura, 1981, pp. 485-505.

amistad, comedia escrita por María de Zayas⁴ en 1630⁵, es, evidentemente, una obra de mujer que fue pensada y escrita para un público esencialmente femenino.

La trama de esta comedia, que ha sido calificada de «vodevil barroco»⁶, presenta las aventuras amorosas de dos seductores de diferente sexo, Liseo y Fenisa, y las habilidades e industrias de un grupo de mujeres para frustrar sus engaños. Empieza la obra cuando Marcia cuenta a Fenisa cómo, nada más conocer a Liseo, se ha sentido rendidamente enamorada de este caballero, quien también ha despertado una repentina pasión amorosa en Fenisa, aunque ésta se lo niegue de forma reiterada a su amiga. Del devenir de los hechos conocemos cómo Fenisa, anteponiendo el amor a la amistad, pretende rodearse de una corte de galanes y amantes, entre los que se encuentran don Juan, antiguo amigo de Belisa, Lauro, Gerardo, el pretendiente sempiterno y nunca correspondido de Marcia, y, ahora, Liseo, quien, tras dar palabra de matrimonio a Laura, la abandona por dedicarse a Marcia y entretenerse con Fenisa. Este seductor verá castigados sus engaños por la pericia de Marcia y Laura quienes han tramado, con la colaboración de Belisa, y mediante una escena metateatral, una trampa que lo obligue a cumplir la palabra de matrimonio dada a su prometida. La actividad de estas mismas mujeres consigue, igualmente, que Fenisa, aunque ama sinceramente a todos sus admiradores, vea castigada su traición a la amistad al quedarse sola, mientras que Marcia, Belisa y Laura, se casan, respectivamente, con Gerardo, don Juan y Liseo. A esta triple boda se suma la de León y Lucía, si bien éstos, contraponiendo su visión al idealismo de los anteriores, declaran abiertamente su intención de medrar en la corte gracias a las habilidades aprendidas por la criada de su señora Fenisa.

Si hemos adelantado que se trata de una obra pensada y dirigida a un público compuesto básicamente por mujeres, se debe a que un personaje de la comedia, Lucía, haciéndose portavoz de la autora y rompiendo la ficción teatral, se dirige explícitamente en dos ocasiones a ese esperado auditorio a quien María de Zayas pretende aleccionar:

LUCÍA. Señoras, las que entretiene,
tomen ejemplo en Fenisa:
huyan destos pisaverdes (vv. 2473-2475).
digan señoras, ¿no miente
en decir que quiere a todos?
Cosa imposible parece;
mas no quiera una mujer
que vive mintiendo siempre

⁴ María de Zayas, «*La traición en la amistad*», en *Teatro de mujeres del Barroco*, edición, introducción y notas de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, Serie: Literatura Dramática, n° 34, 1994, pp. 45-172. Esta es la edición manejada para el presente estudio y a ella responden las páginas mencionadas.

⁵ Esta fecha aportada por F. González y F. Doménech (*Op.cit.*, p.35) se enfrenta a las apuntadas por Alexandra Melloni, quien, en *María de Zayas fra commedia e novella* (p.488) propone una fecha no muy alejada de 1610-1615, mientras que en la *Introduzione* a su edición de *La traición en la amistad* (Università Degli Studi di Verona, Verona, 1983, p.10) apunta un momento próximo a 1618-1620.

⁶ F. González Santamera y F. Doménech, *Op.cit.*, p.36.

pedir verdad a los hombres;
necias serán si lo creen (vv. 2481-2486).

Estas palabras de Lucía, que tienen su paralelo en las intrusiones que los narradores de las dos colecciones novelísticas de María de Zayas hacen en sus respectivos relatos, tienen, según Sandra M. Foa⁷, una finalidad claramente manipuladora, puesto que sirven para guiar las reacciones de las lectoras, para imbuirles una muy determinada manera de interpretar la obra. Estos parlamentos de Lucía, de un nítido matiz moralizador, pretenden, en resumen, convencer a ese posible auditorio femenino de la inviabilidad de una convivencia pacífica con el engaño⁸, mensaje éste predominante en la obra y manifiesto en el título.

Junto a esta mención directa, creemos necesario incluir el «guiño» que María de Zayas hace a sus lectoras al final de la obra. Esta mujer que, a lo largo de la comedia, ha estado presentando damas activas y libres que rigen sus propias vidas y que pueden dominar a los hombres, y aún castigarlos por sus engaños, y que sólo debido a las convenciones teatrales del siglo XVII, persiguen el matrimonio como solución a sus vidas, no podía vituperar a Fenisa por su vida libre, sino únicamente por haber traicionado la confianza que Marcia y Belisa le habían brindado al hacerla su confidente. Así, mientras el desenlace convencional de la comedia llega con las siguientes palabras de Liseo, palabras que informan de la historicidad⁹ del hecho y que, en apariencia, tienen una finalidad ejemplificadora y moral,

Con esto, senado ilustre,
justo será que fin tenga
la traición en la amistad,
historia tan verdadera
que no ha un año que en la corte
sucedió como se cuenta (vv. 2905-2910).

la despedida de León deja entrever que, aunque Fenisa ha quedado libre pero sola, ésta es una situación transitoria, una situación que posiblemente refleja más nítidamente la auténtica realidad histórica de la mujer del siglo XVII¹⁰, momento en que no vivía tan encorsetada por las convenciones y represiones sociales como muestra la comedia nueva. Si la comedia nacional era, como afirma J.A. Maravall¹¹, el medio propagandístico

⁷ *Op.cit.*, pp. 121-122.

⁸ En este mismo sentido se expresa Alicia Redondo Goicoechea en la *Introducción a Tres Novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, de María de Zayas, Madrid, Castalia e Instituto de la Mujer, Biblioteca de Escritoras, nº 4, 1989, p.38, cuando afirma «Su obra es sin duda una obra de género que pretende «manipular» a sus lectoras ofreciéndoles palabras feministas y actuaciones conservadoras».

⁹ Esta historicidad la cree posible Edwin B. Place («María de Zayas, an outstanding woman short story writer of seventeenth century Spain», *The University of Colorado Studies*, 13, Colorado, Boulder, 1923, p.55) basándose en la profundidad psicológica con que María de Zayas ha retratado a sus personajes, especialmente a los femeninos.

¹⁰ P. W. Bomli, *La femme dans l'Espagne du Siecle d'Or*, La Haya, 1950; y M.V. Lara, *Op.cit.*, p.33.

¹¹ *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990, p.13.

de que se servía el estado para acallar las críticas y ofrecer unos modelos conservadores al pueblo, la boda múltiple es, además de un medio de restaurar el orden social, el desenlace impuesto por el género; sin embargo, las palabras de León, aunque parecen un «guiño» de connivencia y complicidad entre hombres,

Señores míos, Fenisa,
cual ven, sin amantes queda;
si alguno la quiere, avise
para que su casa sepa (vv. 2911-2914).

en realidad, se trata de una válvula de escape a través de la cual María de Zayas incita a sus lectoras a que lleven una vida libre porque con el matrimonio no se acaban todas sus expectativas.

Hasta aquí, en las apelaciones al público, hemos visto una actitud aparentemente contradictoria en María de Zayas: cuando se dirige a su auditorio femenino, tiene palabras conminatorias y moralizantes, con las que recomienda huir del engaño; pero al apelar a los hombres, creemos que abre las puertas a una nueva interpretación: es posible llevar una vida libre y alegre sin someterse a las pautas que impone la sociedad, en concreto, el matrimonio. María de Zayas, cuando de una forma abierta se dirige a las mujeres, propone el mensaje que le exigen su posición y su época, pero, entre líneas, proporciona un mensaje más abierto y anticonvencional, en fin, un mensaje disidente del resto de los dramaturgos del siglo XVII.

Estamos totalmente conformes con Felicidad González y Fernando Doménech¹² cuando afirman que en *La traición en la amistad*, la dramaturga sigue los moldes masculinos en la hechura de su comedia, pero también es indudable que lo hace desde una perspectiva femenina. Según lo dicho anteriormente, la obra tenía que acabar necesariamente con la boda múltiple, modo éste de reforzar la institución matrimonial, pero también es verdad que en esta comedia se advierten una serie de elementos que nos permitirían sospechar la escritura femenina, que no feminista.

En una época marcada por los abundantes conflictos y por la inestabilidad social, de los que se hace eco esta comedia con sus numerosas referencias a «estos tiempos» (vv. 56, 1082, 1571, etc.) y con las anécdotas que cuenta León sobre la un tanto caótica vida de la corte, no podía faltar el enfrentamiento hombre-mujer que María de Zayas presenta en toda su producción y sobre el que parece querer prevenir a su público femenino. Las mujeres que aparecen en *La traición en la amistad* son todas activas, con un dinamismo de uno u otro signo: unas veces les sirve para intentar restaurar su honor o el de su amiga, y en otras, sus argucias van encaminadas a seducir a todo hombre que se cruce en su camino, caso de Fenisa. Es verdad que en la comedia nueva había precedentes de mujeres decididas, entre las que no faltan las disfrazadas de hombre¹³, o las protagonistas de

¹² *Op.cit.*, pp. 28-29.

¹³ M. Romera-Navarro («Las disfrazadas de varón en las comedias», en *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones Yunque, 1935) y C. Bravo-Villasante (*La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Revista de Occidente, 1955) fueron los pioneros en este tema que tanta curiosidad ha despertado con posterioridad entre los estudiosos.

Tirso de Molina o de Ana Caro, por sólo citar algún caso, pero lo que nos llama la atención en María de Zayas es que son todas las mujeres, con un protagonismo colectivo¹⁴, quienes aparecen caracterizadas con este rasgo, aunque ninguna vista ropajes masculinos.

Marcia, enterada de la ofensa de Liseo a Laura, decide, no sólo apartar de éste sus afectos, sino también erigirse en protectora y restauradora de la honra de Laura ante la ausencia de hombres que desarrollen este papel. Es ella quien lleva la iniciativa y quien trama el engaño que obliga a Liseo a cumplir su palabra de matrimonio. En sus maquinaciones es secundada por su prima Belisa, quien igualmente está quejosa con Fenisa porque le arrebató a don Juan, al que recupera al advertirle que él no es más que una estrella en el universo de la seductora. Hasta Laura, la más remisa a la acción¹⁵, posee la audacia precisa para presentarse en casa de Marcia, a quien considera causante de sus problemas. En Fenisa, María de Zayas ha diseñado un personaje delicioso, seductor, pero también sincero: necesita tener a todos los hombres con ella, porque a todos ama.

que es desvarío
 quererme quitar a mí
 que no tenga muchos dueños;
 estimo a don Juan, adoro
 a mi querido Liseo,
 gusto de escuchar a Lauro
 y por los demás me pierdo;
 y si apartase de mí
 cualquiera de estos sujetos,
 quedaría despoblado
 de gente y gusto mi pecho (vv. 2350-2360).

Aunque la obra termina con su soledad, es preciso advertir que lo que en ella se castiga es su traición a la amistad y no su libertad vital, como afirma Alexandra Melloni¹⁶. No creemos equivocarnos si afirmamos que a la dramaturga no le habría importado tener su «alter ego» en esta mujer libre y dinámica que ama la vida y sabe gozar de ella, ajena a los encorsetamientos que impone una sociedad férreamente jerarquizada y que asignaba a la mujer un papel muy restringido. Prueba del protagonismo que le concede son el casi centenar de réplicas que pone en su boca, así como el elevado número de versos en que declara sus ideas y sentimientos, lo cual no concuerda con el papel de segunda dama que le ha asignado la crítica. Se advierte fácilmente que de Fenisa parte

¹⁴ Estas cuatro mujeres pronuncian un total de 299 réplicas (Marcia: 72, Fenisa: 94, Belisa: 79, Laura: 54), casi el doble (151) de las interpretadas por los galanes (Liseo: 78, Gerardo: 25, don Juan: 44, Lauro: 4), lo cual es prueba evidente del protagonismo que la autora les concede.

¹⁵ Este rasgo de Laura ha sido señalado igualmente por Alexandra Melloni (*Introduzione a La traición en la amistad*, p.16) quien aprecia en esta burlada una clara diferencia con las de las novelas de María de Zayas, las cuales son capaces dar muerte al burlador.

¹⁶ *Introduzione*, p.16; y *María de Zayas fra commedia e novella*, pp. 492-494.

la acción y en torno a ella gira, por lo que consideramos improbable que se castiguen esas actividades y sentimientos a los que tantos versos ha dedicado su autora. Por otra parte, María de Zayas que a aquellas heroínas novelescas desengañadas del amor o de la vida las hace ingresar en un convento, no por motivos religiosos, sino, según afirma J.A. Maravall¹⁷, como «una especie de solución de recambio», como un modo de «recolocar» a una mujer que ha perdido su papel en una sociedad rígidamente estamental, en Fenisa hay una tal rebeldía ante esta determinación tan ajena a sus deseos y gustos, que la autora ni se atreve a plantearla como solución conciliadora. Este personaje, como veremos, no se somete a las convenciones de un género tan codificado y conservador como era la comedia nueva, lo que lo convierte en uno de los elementos más innovadores dentro de los moldes teatrales del siglo XVII.

Frente a estas mujeres, la dramaturga coloca unos hombres que carecen de dinamismo y vitalidad, y que, si se casan al final, es porque así lo quieren sus damas y porque así lo precisa el género. Don Juan es un ser voluble que danza entre Belisa y Fenisa, y al que sólo le son necesarias unas palabras de la primera informándole de que está siendo engañado, para que, protegido en la oscuridad y aprovechando la soledad de la seductora, le abofetee. Gerardo no sabe más que quejarse de los desdenes de Marcia, pero es incapaz de emprender cualquier acción para conquistarla; es ella quien, en vista de la inestabilidad y las incertidumbres amorosas que se respiran a su alrededor, valora la constancia de su enamorado y le pide matrimonio. Lauro, al ver cómo todos retiran sus favores a Fenisa, no quiere ser menos, por lo que actúa de igual modo por inercia o por temor a las artimañas de esa mujer que lo puede colocar en un papel poco decoroso, e incluso inadmisibles, en un galán, aunque frecuente en una mujer: el papel de burlado.

Liseo es el típico burlador puesto que, después de conquistar a las mujeres, aunque incapaz de amarlas, las abandona para buscar, finalmente, cobijo en aquélla que no se le ha rendido: en Marcia. Además de cínico, Liseo encarna valores totalmente conservadores, si bien se advierte en él un ápice de dignidad cuando por fin cede a casarse con Laura, aunque en este caso su compromiso había sido por escrito y ante un testigo. Este es el único ser sancionado por la dramaturga obligándole a contraer un matrimonio en el que no tiene puestos ni su gusto ni intención. Como vemos, la diferencia entre los dos seductores, Liseo y Fenisa, es clara: él, incapaz de amar, pasa de una a otra amante con total indiferencia y movido más por los acontecimientos que por sus intereses, mientras que Fenisa, enamorada de todos, a todos quiere y por todos lucha.

Las siguientes palabras de Juan Goytisolo¹⁸, referidas a los personajes novelescos de María de Zayas, aunque muy bien pueden aplicarse a los dramáticos, suponen una explicación del porqué de estos comportamientos tan polarizados entre hombres y mujeres,

La autonomía sexual de las heroínas las libera de su pasividad tradicional y les

¹⁷ *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, p.85.

¹⁸ «El mundo erótico de María de Zayas», en *Disidencias*, Barcelona, Barcelona, p.100.

confiere a veces el papel amoroso activo, ordinariamente atribuido al varón. En otras palabras, mientras la protagonista se viriliza, el héroe desempeña un papel pasivo y se convierte en objeto erótico de su «partenaire», con lo que la diferencia de sexos tiende a confundirse, borrarse e incluso desaparecer.

Esta libertad sexual a la que luego aludiremos, nos parece una reivindicación más de María de Zayas en aras a esa igualdad que reclama para hombres y mujeres, pero no la consideramos el motivo único y exclusivo de la desigualdad entre sexos, en detrimento del masculino, que aparece en *La traición en la amistad*, sino que también hay una voluntad por parte de la escritora de sublimar las figuras femeninas, voluntad que sería acorde con el deseo de la mujer «de alzarse con el mando y el gobierno» en los siglos XVI y XVII, y del que habla J.A. Maravall¹⁹, o con la «ansiedad de autoridad» que señala Lola Luna²⁰ en nuestra dramaturga y en Ana Caro. María de Zayas en esta obra recoge una inquietud que se respiraba entre las mujeres en el siglo XVII, la de la necesidad de ocupar un lugar en esa sociedad que únicamente les concede un espacio restringido y muy secundario, pero este sentimiento que flotaba en los salones que la autora frecuentaba, se ve sazonado con una idea propia que defendió también en sus novelas, la de la libertad sexual de la mujer, equiparable totalmente a la del hombre.

Que las mujeres se alfen para recuperar a sus enamorados es un elemento más que nos induciría a pensar en una autoría femenina. De forma generalizada, en el teatro del siglo XVII, las mujeres se enfrentan entre sí por conseguir un galán, pero nunca añnan sus esfuerzos como sí hacen los hombres cuando quieren conquistar a una determinada dama. En *La traición en la amistad*, Marcia, Belisa y Laura se conjuran para recuperar a sus respectivos enamorados y para castigar a Fenisa por haber traicionado su amistad, por haber desdeñado esa complicidad que unifica y da fuerza a las mujeres de esta comedia.

Hemos aludido más arriba a un hecho significativo: Marcia se preocupa de restaurar la honra de Laura, y ello debido a la total ausencia en *La traición en la amistad* de padres, hermanos o maridos que representen el orden, pero también la coacción para las mujeres. El padre de Marcia está en la guerra de Lombardía, y los de Fenisa y Laura han fallecido, situación que provoca un doble resultado: estas jóvenes son libres para seguir únicamente su gusto sin estar atadas por convenciones de ningún tipo, incluida la honra, ausente por completo de esta comedia, pero también han de ser ellas, necesariamente, quienes se encarguen de la defensa de sus propios intereses, lo que desencadena ese «frente común» que hacen las damas de esta comedia para recuperar a esos galanes que nada pueden contra la fuerza nacida de su unión.

La ausencia de la madre, o su muy relativa presencia, ha sido estudiada por Christiane Falie-Lacourt²¹, pero entre los prototipos por él señalados, no se encuentra la que aquí figura «que su madre,/ siempre por coco la enseña» (vv. 1726-1727), la madre que se

¹⁹ *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, p.58.

²⁰ Edición, introducción y notas en Ana Caro, *Valor, agravio y mujer*, Madrid, Castalia e Instituto de la Mujer, Biblioteca de escritoras, n° 39, 1993, pp. 30-31.

²¹ «La madre en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, pp. 39-56.

menciona para espantar a los pretendientes inoportunos. Este detalle no tiene importancia más que como muestra de un mayor arraigo, por parte de nuestra autora, en la realidad: no presenta una madre castradora o incestuosa, ni una madre educadora de príncipes, sino una madre cotidiana, con una función muy similar a la que posiblemente tenía en el marco histórico-social de ese siglo XVII. Este ejemplo, junto al costumbrismo presente en las palabras de León, o el final tan anticonvencional de Fenisa, muestran una autora «disidente» de las convenciones del género, disidencia que Juan Goytisolo advierte, igualmente, en la libertad sexual de que gozan estas mujeres: Laura conoce los engaños de Liseo porque éste, en sueños, los declara; Fenisa tiene «día y noche» a Liseo en su casa, de igual modo que don Juan vive en casa de Belisa una vez reconciliados. Nos parecen de gran interés las siguientes palabras de Juan Goytisolo

Nuestra escritora rinde tributo en apariencia a los valores consagrados pero introduce en sus relatos una actitud moral que contradice y zapa de modo sutil los fundamentos del código que externamente respeta.²²

porque corroboran esa afirmación nuestra de que la autora sólo se doblega externamente a las convenciones del género y del momento, pero en su interior deja aflorar un pensamiento que se escapa por los intersticios de esta creación teatral para contribuir a dar color a esta obra que sin él resultaría un tanto anodina.

La traición en la amistad presenta dos tipos de mujeres en apariencia contradictorias, pero que responden a una misma intención: se trata de la mujer libre y de la mujer varonil encarnadas, respectivamente, en Fenisa y Marcia. La primera de ellas escapa a la sistematización esbozada por Marc Vitse²³, puesto que tratándose de una «mujer en situación de relativa independencia», no se produce su «integración» en el organigrama estamental del siglo XVII mediante el matrimonio, matrimonio que, al final de la obra, parece escapársele, pero que, en realidad, estaría en contradicción con un gusto más pagado con «amores cientos», con un gusto que proclama a gritos su deseo de amar y ser amada por todos.

Con Marcia nos enfrentamos a la tan ensalzada por la literatura «mujer varonil». Como puso de relieve Carmen Bravo Villasante²⁴, el adjetivo «varonil» se aplicaba a las «claras y virtuosas mujeres» y con él aludían a «su osadía, valor, inteligencia, bondad, abnegación y constancia en el amor», atributos que creían específicos de los hombres y sólo excepcionales en las mujeres. También alude a ella M. Mackendrick, quien la define del siguiente modo:

Por mujer varonil se entiende la mujer que se aparta significativamente de la norma femenina de los siglos XVI y XVII. Puede aparecer como mujer de carrera, mujer sabia, mujer líder y guerrera, usurpadora del puesto social del hombre, mujer que viste trajes masculinos o mujer que se entrega a objetivos masculinos.²⁵

²² *Op.cit.*, pp. 93-94.

²³ «Apuntes para una síntesis», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, pp. 153-156.

²⁴ *Op.cit.*, pp. 64-65.

²⁵ Cita tomada de Lola Luna, *Op.cit.*, p.22, nota.

Si en nuestra comedia aplicamos este adjetivo a Marcia, a pesar de que en ningún momento viste de hombre, es porque, además de encargarse de la restauración de la honra de Laura asumiendo un papel que tradicionalmente correspondería al hombre, su osadía e inteligencia quedan patentes en las maquinaciones con que consigue sus objetivos, por no mencionar el hecho de que sus amores con Gerardo se basan más en el entendimiento y la constancia que en la pasión. Creemos que las siguientes palabras de Mireia Pérez Erdelyi²⁶, aunque referidas a los personajes novelescos de María de Zayas,

Zayas propone una solución híbrida al hacer que sus heroínas más felices sean las que pactan con las exigencias de su papel combinando la pasividad del ideal (uso de tácticas femeninas) con la dominación (control sobre sus vidas) que ejercen de una manera femenina al cumplir en apariencia con el estereotipo pero seguir su voluntad en secreto.

definen perfectamente a este personaje dramático que acaba aceptando el matrimonio, pero cuya voluntad permanece tan libre como la de Fenisa.

Para la atribución de este carácter varonil a Marcia nos apoyamos en una serie de hechos externos, mínimos en sí mismos, pero que en conjunto contribuyen a configurar esencialmente a este personaje por quien también la autora siente evidentes simpatías: cuando Liseo ensalza ante León las virtudes de esta mujer, no se limita a compararla con diosas y heroínas, según el tópico de la época, sino que también la iguala a los dioses:

que en sola Marcia veo
un todo de hermosura, un sol, un ángel,
una Venus hermosa en la belleza,
una galana y celebrada Elena,
un sacro Apolo en la divina gracia,
un famoso Mercurio en la elocuencia,
un Marte en el valor, una Diana
en castidad (vv. 350-357).

A este hecho debemos añadir otro de características similares: al conocerla, Laura alaba reiteradamente su talle

Marcia hermosa, perdonadme,
que es vuestro talle extremado;
me ha turbado, y casi estoy
muerta de amores en veros.
No hay más bien que conoceros;
dichosa en miraros soy (vv. 899-904).

con unas palabras que nos sorprenden por su ambigüedad, y más todavía si a ellas añadimos la respuesta por parte de Marcia:

²⁶ *La pícara y la dama. La imagen de la mujer en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solorzano*, Miami (Florida), Ediciones Universitarias, 1979, p.115.

Descubríos, que los ojos
me tienen enamorada (vv. 909-910).

Comprendemos lo mucho que estas réplicas tienen de tópico de época²⁷, pero no queremos dejar de señalar que aludir al «hermoso talle» entraba dentro de la descripción de los atractivos masculinos, como bien señalaron Juana de José Prades²⁸ y José María Díez Borque²⁹. Por otra parte, también su comportamiento, en un momento dado, hace pensar en la bravura que caracteriza con frecuencia a la mujer varonil: se trata de la amenaza a Fenisa, amenaza realizada con unas palabras que extrañan por su dureza:

calla, necia,
que sólo por ser mujer
no te echo por la escalera (vv. 2844-2846).

Al margen de estos detalles externos que contribuyen a hacer de Marcia una mujer varonil, parece interesante señalar la ausencia del disfraz varonil en este personaje en una época en que todos los dramaturgos usaban y abusaban de esta técnica por el aliciente añadido que suponía para el público de los corrales. Ahora bien, en María de Zayas es evidente la voluntad explícita de no caer en tan fácil recurso, a pesar de que se doblegue a otros imperativos del género, y ello debido, a nuestro parecer, a que desea se reconozca la validez de sus personajes femeninos como tales, sin abdicar de su sexo, y como una reivindicación del hecho diferencial de ser mujeres. María de Zayas pretende integrar a sus personajes femeninos en una sociedad dominada por los hombres, no con el ropaje de éstos, lo cual sería renunciar a su propia esencia³⁰, sino como tales mujeres. Es éste, creemos, uno de los mayores logros de María de Zayas ya que, aunque

se adhiere a los valores y estructuras de la sociedad patriarcal de su época, crea al mismo tiempo una inversión de roles y ensaya una cierta reorientación en la posición de las mujeres en la sociedad³¹.

Hecho éste indisolublemente unido a una perspectiva femenina.

El claro protagonismo femenino, la presencia sobre el escenario de unas mujeres emprendedoras y dinámicas frente a unos hombres pasivos y, con frecuencia, cobardes; el castigo de Fenisa por haber traicionado la confianza que sus amigas habían deposi-

²⁷ Conviene no olvidar, sin embargo, como ya señaló Irma Vasileski (*Op.cit.*, p.77), que la homosexualidad femenina está presente de forma explícita en la obra novelística de María de Zayas, concretamente en los relatos *Amar sólo por vencer* y *La burlada Aminta*.

²⁸ *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*, Madrid, C.S.I.C., 1963, p.251.

²⁹ *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, p.58.

³⁰ M. D. Stround, («La literatura y la mujer en el Barroco: «Valor, agravio y mujer» de Ana Caro», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 605-612), sostiene que la mujer se integra solamente en la sociedad masculina cuando se disfraza, es decir, perdiendo su esencia como tal mujer.

³¹ L. Luna, *Op.cit.*, pp. 31-32. Cita referida a Ana Caro pero que se puede aplicar perfectamente a María de Zayas.

tado en ella; la implícita alianza que sellan estas mismas mujeres para recuperar a sus galanes, o la libertad sexual de que todas ellas hacen gala (y no exclusivamente Fenisa, lo que justificaría su castigo final), etc., son detalles que, sin duda, nos inducirían a intuir una autoría femenina, si bien ciertas contradicciones, como ese matrimonio final que parece restaurar el orden o esa aparente censura del comportamiento de Fenisa, nos sumirían en un mar de dudas. Podemos preguntarnos si las paradojas que se advierten en *La traición en la amistad*—cuyo ejemplo más evidente es esa radical defensa de la libertad de la mujer, pero que claudica ante la solución matrimonial—, se deben al gusto por el contraste inherente al Barroco o si, por el contrario, María de Zayas deseó seguir los moldes establecidos por los hombres como un modo de demostrar su idéntica capacidad intelectual, aun a costa de sacrificar sus propias ideas y gustos. Fuere con una intención u otra, lo que sí es cierto es que *La traición en la amistad* adelanta muchos de esos elementos innovadores que han sido más encomiados en sus novelas, si bien consideramos que algunas de las propuestas que en esta comedia hace María de Zayas, no poseen ese grado de conservadurismo apreciable en su obra de madurez, y ello debido, muy posiblemente, a que el afán moralizador todavía no está tan arraigado en nuestra autora cuando escribe esta obra temprana.

Aunque, como es evidente, no se refieren a esta comedia de María de Zayas, no consideramos desafortunado poner fin a esta comunicación con una palabras de Jean Canavaggio que aluden a los hombres disfrazados de mujer, pero que nos parecen apropiadas por lo que estos personajes, al igual que las heroínas de María de Zayas, tienen de transgresores, de disidentes del mundo convencional de la comedia del siglo XVII.

Aun cuando se desvanece a la hora del desengaño en que se ensalzan los modelos de conducta de una sociedad conservadora, el mundo al revés del disfraz femenino, nos sugiere, pues, tras la máscara de un desorden transitorio, el espejismo de un orden distinto; tras el aparente conformismo de la comedia nueva, concurre a fomentar, al mismo tiempo, la permanente plasticidad de un teatro abierto³².

³² «Los disfrazados de mujer en la comedia» en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, pp. 135-145. Vid. p.145.

LOS LIBROS DE CABALLERÍAS EN EL *DIÁLOGO DE LA LENGUA* DE JUAN DE VALDÉS¹

Elisabetta Sarmati
Liceo Scientifico «G. Morgagni»

I. Los lugares de la enunciación crítica

La discusión entorno al *Amadís de Gaula* y a los libros de caballerías aparece dos veces en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés. Se le dedican, al principio, pocas palabras. Es Pacheco quien introduce el argumento; frente a las negaciones del personaje Valdés, que no quiere *hablar de la lengua que le es natural*² ya que el castellano carece, en su opinión, de autores que ofrezcan ejemplos de una lengua ilustre (como Bembo y Petrarca en italiano), Pacheco le propone dos autores: Nebrija y Montalvo. Sin embargo, ni el primero ni el segundo le parecen adecuados al interlocutor: el *Vocabulario* de Nebrija por sus muchos andalucismos y el *Amadís de Gaula* porque *peca* tanto en el estilo como en el léxico (ambos afectados) y en la ortografía (pero en este caso los errores se podrían atribuir al tipógrafo). Por ahora Valdés no añade más, incluso porque Marcio se apresura en declarar el argumento terminado y le propone servirse, como fuente de *autoridades* para el castellano, de un *cuaderno de refranes* que el mismo Valdés había recogido en Roma durante conversaciones entre amigos³. Bueno, pues, el salto de Bembo y Petrarca a una colección de proverbios es, sin duda, grande, como lo es la descalificación de Nebrija y Montalvo en favor del *refranero*. Parece que

¹ Esta ponencia ha sido publicada en mi libro *La critica i libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996, pp. 79-89.

² J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de J.M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1982, p. 43.

³ J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. cit., pp. 47-48.

para 'reformular el castellano', como Valdés en el *Diálogo* se propone⁴, es necesario arrasar toda tradición escrita (por afectada, incorrecta, o en todo caso artificial) y confiar sólo en la tradición oral como norma de uso, ya que resultará libre de todo *abuso*, dice Valdés, literario⁵. De todas formas, dejando a parte consideraciones de carácter general, Valdés introduce enseguida el problema de la falsa antigüedad de la lengua del *Amadís*, para liberar su obra de toda posible equivocación: él no quiere razonar entorno a una lengua 'abstracta', sino que partiendo del *habla común*, se preocupa en fijar los criterios de un romance castellano que sea al mismo tiempo elegante, actual y natural⁶.

Desde la perentoria invitación de Marcio en *no perder tiempo* con el *Amadís*⁷, a la sucesiva mención, esta vez no sólo del *Amadís* sino de los libros de caballerías en general, transcurre casi todo el *Diálogo*. De acuerdo con la organización de la materia preparada por Marcio, se vuelve a la narrativa caballeresca en las últimas páginas de la obra⁸: se hablará en primer lugar del origen de la lengua, después de la gramática y de la orotografía, de las sílabas, del léxico, del estilo, de las obras en lengua romance (en este momento se vuelve a abrir la discusión sobre el *Amadís* y sobre la literatura caballeresca) y, finalmente, de qué lengua se acerca más al latín, si el castellano o el italiano. El razonar entorno a la obra de Montalvo abre y cierra el *Diálogo*, como un marco que contiene todo argumento.

La atención que Valdés dedica a los cuatro libros del caballero de Gaula se debe en primer lugar a la autoridad de que ellos gozan y que él quiere circunstanciar; a pesar de repetir más veces que el *Amadís* merece ser leído por quienes quieran aprender un buen castellano⁹, no declara qué cualidades posee mientras procede, con prolijidad de ejemplos, describiendo los defectos bien del estilo bien del contenido. Por otro lado, esta organización del discurso crítico (examen de los defectos de su propia lengua, más que reconocimiento de los méritos) es coherente con las premisas dadas en las primeras

⁴ El reproche que él, en las primeras páginas del *Diálogo*, mueve a los escritores españoles («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», J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. cit., p. 44) se tiene que leer al mismo tiempo como propósito programático.

⁵ Sobre el ideal lingüístico de J. de Valdés v., J. F. Montesinos, *Introduzione a su ed. del Diálogo de la lengua*, Madrid, Espasa Calpe, 1928, pp. IX-LXVI, *passim*; R. Hamilton, «Juan de Valdés and some Renaissance Theories of Language», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXX, 119, 1953, pp. 125-133; J.J. Fitzpatrick, «El *Diálogo de la lengua*. Observaciones sobre el lenguaje y la sociedad», *Cuadernos Americanos*, XVII, 1958, pp. 173-181 y D. Ricart, «El estilo renacentista de Juan de Valdés», *Etcaetera*, (nov. 1968), pp. 6-58.

⁶ Cf. Lo que dice Valdés a propósito del estilo de la *Celestina*: «soy de opinión que ningún libro ay escrito en castellano donde la lengua esté más natural, más propia ni más elegante» (J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. cit., p. 176).

⁷ «Ora sus, no perdamos tiempo en esto», (J. de Valdés, *Diálogo...*, ed. cit., p. 47).

⁸ J. de Valdés, *Diálogo...*, ed. cit., p. 168 ss.

⁹ «Los quatro libros de *Amadís*, como los de *Palmerín* y *Primaleón*, por cierto [...] respeto an ganado crédito conmigo», *ibidem*, p. 168; «aunque he dicho esto de *Amadís*, también digo tiene muchas y muy buenas cosas», *ibidem*, p. 173; «pero, a mi ver, se puede leer para lo que pertenece a la lengua después de *Amadís de Gaula*, *Palmerín* y *Primaleón*», *ibidem*.

páginas del *Diálogo*; es consecuencia de aquella «carencia di una tradizione illustre»¹⁰ que él había destacado con respecto a la habitual confrontación con la cultura italiana:

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 autoridad¹¹.

Sin embargo al *Amadís de Gaula* Valdés dedica varias páginas de su *Diálogo*; es quizás la obra que suscita más discusión y que él demuestra conocer detalladamente. De la literatura romance en prosa ni la *Celestina* (alabada justamente porque no incurre en los defectos del *Amadís*¹², ni las traducciones del *De Consolatione* de Boezio y del *Enquiridion* de Erasmo, cuyo estilo define *puro castellano*, se someten a un examen tan cuidadoso¹³. Pocas y rápidas frases bastan para comentarlos.

De ahí no sería error pensar, entonces, que, a pesar de su manifiesto reproche del *Amadís*, el cuidado con que nuestro autor escudriña, analiza y juzga la obra de Montalvo se tenga que considerar como su homenaje a una pasión juvenil no completamente olvidada.

II. El problema de la afectación y de las distracciones de Montalvo

Afetación y *descuido* son los dos polos de la crítica a los libros de caballerías de Valdés¹⁴. Estos dos conceptos, normalmente en oposición, a veces coinciden; antes bien se podría decir que, si la afectación es un defecto por exceso de *cuidado*, está, al mismo tiempo, contenida en el *descuido* valdesiano como infracción —en el sentido de falta de cuidado— de aquella norma de la *llaneza* que contraseña su ideal lingüístico¹⁵. *Afetaciones* que en el *Amadís* son *frías* o 'excesivas': en el estilo *va demasiadamente*

¹⁰ En L. Terracini, «Tradizione illustre e lingua letteraria, problema del Rinascimento spagnolo (da Nebrija a Morales)», en *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Torino, Stampatori, 1979, pp. 87-228, p. 141-142 (ya en *Studi di letteratura spagnola*, 1964, pp. 61-98). La estudiosa cree que esta postura crítica es común a todo el pensamiento lingüístico-literario de las dos décadas 1530-1550 y que sólo después del 1550 se pasa al «riconoscimento del progressivo strutturarsi di una tradizione nuova», *ibidem*, p. 142.

¹¹ J. de Valdés, *Diálogo...*, ed. cit., p. 44.

¹² Respeta la norma del decoro (*ibidem*, p. 175), el estilo es natural (*versus* afectado) y elegante (*versus* descuidado) (*ibidem*, p. 176).

¹³ *Ibidem*, p. 165.

¹⁴ Sobre los conceptos de «cuidado» y «descuidado», no sólo según Valdés sino también en Castiglione, Boscán, Santa Teresa o Gracián, v. L. Terracini, «Cuidado» vs. «Descuido». I due livelli dell'opposizione tra Valdés e Boscán», *Lingua come problema...*, cit., pp. 57-86 (ya en *Studi di letteratura spagnola*, 1965, pp. 187-209); para una comprobación del análisis valdesiano en la lengua del *Palmerín de Olivia*, v. M.G. Profeti, ««Afetación» e «descuido» nella lingua del *Palmerín*», en AA. VV., *Studi sul Palmerín de Oliva*, Pisa, Giardini, 1966, III, pp. 45-73.

¹⁵ Cf. L. Terracini, ««Cuidado»...», cit., *passim*.

afetado, él observa, y aún: *alça el estilo al cielo*¹⁶. Frialdad y exorbitancia medidas en relación con la natura artificiosa del lenguaje, lejano tanto de la lengua hablada (*el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escribo como hablo*¹⁷), como del mensaje que a través de la lengua se transmite. Cuando invitan a Valdés a proporcionar ejemplos en los que el estilo del *Amadís* no le agrade, con respecto a los *vocablos* él da sólo casos de *afetación*, que coincide con el uso de un léxico intencionalmente arcaico: no aprueba el uso de *solaz* en lugar de *plazer* o *regozijo*, de *sazón* por *tiempo*, de *hacienda* por un genérico *todo lo que me toca* y la sustitución del pretérito perfecto por el imperfecto de subjuntivo: *viniera* por *avía venido*, *passara* por *avía pasado*.

De la sintaxis muestra, en cambio, tanto *afetación* como *descuido*. A la afectación parece pertenecer la construcción latina del período con la posposición del verbo al final de la cláusula *tiene una puerta que a la huerta sale* (por *sale a la huerta*). Distracciones estilísticas son en cambio las *cláusulas eclipsadas*, nexos sintácticos que quedan suspendidos en la organización de la oración (anacolutos); *el qual, siendo en la ley de la verdad de mucha devoción y buenas maneras acompañado, esse rey*; el uso anómalo de la conjunción *e* (en lugar de un relativo): *este rey ovo dos hijas en una noble reina, su muger, e la mayor fue casada con*; la anticipación del complemento indirecto al sujeto: *si me vos prometéis*, y el uso proclítico del pronombre con el infinitivo del verbo *de lo no descubrir*¹⁸.

Respecto al contenido de la obra el *descuido* es, a veces, inverosimilitud que se debe a la ignorancia del escritor, que no respeta las reglas filológicas ni lógicas narrativas. A esta *ignorancia* se opone incluso Pacheco que, después de las palabras de Valdés, dirá que *para saber ordenar un libro destes fingidos, es menester más que ser letrado en romance*¹⁹.

Se trata de inverosimilitud histórica: las provincias que Montalvo hace cristianas se convirtieron al cristianismo muchos años después del tiempo en que se coloca la narración (*no muchos años después de la pasión de nuestro redentor*²⁰), inverosimilitud psicológica en el comportamiento de los personajes (o sea infracción de la norma del decoro, en este caso lo que es adecuado al *status* social de los personajes²¹): Montalvo no *guarda el decoro* en la trama amorosa de Perión y Elisena, ya que, siendo Elisena hija de un rey, la hace tan desonesta *que con la primera plática la primera noche [Perión] se la trae a la cama*²² y, siempre inverosímilmente, bajo el perfil psicológico de los personajes, deja al rey Perión sin espada durante más de diez días, sin tener en cuenta que para un *caballero andante* la espada es como *al escribano la pluma*²³;

¹⁶ Cf. J. de Valdés, *Diálogo...*, ed. cit., pp. 47, 168.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 169-171.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 173 y 170.

²⁰ *Ibidem*, p. 171.

²¹ Cf. la misma definición de decoro dada por Valdés, *ibidem*, p. 141: «Es propio este vocablo de los representantes de las comedias, los cuales entonces se decía que guardavan bien el decoro, quando guardavan lo que convenía a las personas que representavan».

²² *Ibidem*, p. 172.

²³ *Ibidem*.

inverosimilitud en la acción narrativa: el rey Perión, en el medio de aquel primer encuentro amoroso con Elisena, tira al suelo la espada y nadie se despierta.

Ciertamente hay una inverosimilitud debida sólo a distracción, eso es a *descuido*, como cuando Montalvo se contradice y, donde había dicho que el cuarto de Elisena estaba alumbrado sólo por la luz de la luna, hace aparecer de repente tres antorchas.

El término usado por Valdés para connotar la inverosimilitud es *mentira*. *Mentirosa* es cualquier narración basada en la *fiction*, y regla fundamental para los escritores de *mentiras* es que estas mentiras se acerquen lo más posible a la verdad. Es sobre el grado de cercanía a la realidad admisible que se mide el éxito de una obra y que, entonces, los libros de caballerías se dividen en *mentirosísimos* y *mal compuestos* (el *Esplandián*, el *Florisando*, el *Lisuarte*, el *Cavallero de la Cruz*, el *Guarino mezquino*, *La Linda Melosina*, el *Reinaldos de Montalván*, *La Trapisonda* y el *Oliveros de Castilla*) —donde a los defectos estilísticos se une la ‘desfachatez’ de las mentiras contadas²⁴—, y en *mentirosos* (sinónimo —repito— de *fingidos*), categoría a la que pertenecen el *Amadís*, el *Palmerín* y el *Primaleón*.

III. Los juicios de Pacheco y de Marcio

En el *Diálogo de la lengua* el comentario orgánico de los problemas propuestos por Marcio, Pacheco y Coriolano toca a Valdés-personaje, es él el portavoz de los ideales lingüísticos y, en sentido amplio, culturales de Valdés-autor. Sin embargo, importantes son también las breves intervenciones puestas en boca de sus interlocutores, los cuales dan su opinión cuando invitan al reticente protagonista (y al mismo tiempo autor) de la obra a hablar y en acosarlo cuando él, con afectada modestia, contesta con excesiva laconicidad. Valdés-autor no deja al caso la organización de las intervenciones de Marcio, Pacheco y Coriolano. Al contrario la estructura del *Diálogo* corresponde ciertamente a un diseño preestablecido, tanto que ha sido posible reconocer en los tres personalidades muy diferentes: Marcio, culto y refinado intelectual italiano; Coriolano, el extranjero «ignorante di molte cose spagnole» y Pacheco el «uomo d'armi contrapposto agli uomini di lettere»²⁵.

En cuanto a la literatura caballeresca, ni Marcio, ni Pacheco, ni Coriolano (pero enseguida tenemos que decir que Coriolano calla completamente sobre este argumento) declaran abiertamente si han sido, ellos también como el autor-personaje, tentados por la narrativa caballeresca. Respecto a Marcio, Pacheco parece poseer un conocimiento más profundo del argumento, ya que es relator de conceptos notos²⁶ y sobre el *Amadís de Gaula* posee opiniones propias, de las cuales hasta consigue convencer a

²⁴ *Ibidem*, p. 168: «los quales, demás de ser mentirosísimos, son tan mal compuestos, assí por dezir las mentiras muy desvergonçadas, como por tener el estilo desbaratado».

²⁵ Cf. L. Terracini, *Introduzione a J. de Valdés, Diálogo de la lengua*, Modena, Società tipografica modenese, 1957, pp. 5-62, pp. 8 ss.

²⁶ Remito a mi trabajo *La critica ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo*, cit., pp. 71-75.

Valdés. Es éste el caso de los arcaísmos denunciados por Valdés-personaje hasta dos veces en el *Diálogo*: en las primeras páginas, cuando declara que podrían existir sólo si se utilizaban cuando la obra se redactó y no, en cambio, si el autor hubiera querido adaptar su estilo, a través de ellos, al tiempo de la aventura, ya que la *fábula* se coloca *no muchos años después de la pasión de nuestro redentor*²⁷, años en los cuales la lengua castellana estaba lejos de formarse²⁸, hacia el final, cuando pasa reseña de los arcaísmos que menos le agradan para insistir que *no son imitables para este tiempo*²⁹.

Si el problema para Valdés continúa siendo, pues, el de la verosimilitud, fiel, como muestra ser, a una concepción crítica normativa de tipo aristotélico (el estilo del *Amadís* no resulta adecuado ni al tiempo de la aventura ni al tiempo de la escritura³⁰) Pacheco cumple, en cambio, un salto de cualidad. De hecho, él admite que se puede vestir de antigüedad una narración a través de estrategias estilísticas, que siendo estrategias no deben necesariamente ser verosímiles. O, por lo menos, él quiere aludir quizás a un nuevo y, para nosotros, más moderno concepto de verosimilitud. No aquella a la que debe atenerse el autor, sino aquella que el lector siente admisible:

Porque si esos vocablos se usavan en Castilla en el tiempo en que él escribió, o, si ya que no se usassen entonces, se usaron en algún tiempo, el autor del libro tuvo más razón en usarlos para acomodar su escritura a lo que en su tiempo se hablava, o por querer mostrar el antigüedad de lo que scrivía, que vos tenéis en reprehendérselos³¹.

En resumidas cuentas, para Pacheco el estilo y el léxico del *Amadís* no se deben condenar, aunque no correspondan a los de la época de Montalvo, porque en este caso el autor no se propone respetar normas filológicas, sino seguir una lógica exclusivamente narrativa. Para él, emisor y destinatario de la obra se encuentran en el terreno de un código común, el de la ficción novelesca, código que posee reglas sólo suyas y hace posible eventos, estilísticos y narrativos, que según otros códigos podrían ser tachados de inverosimilitud; en el caso del *Amadís* la presunta antigüedad de la historia hace admisible un tipo de lengua fantástica, vestida de arcaísmos, pero no reconocible filológicamente. Se podría añadir, sin miedo a ir más allá, que para Pacheco es justificable todo lo que resulta narrativamente coherente.

En esta ausencia de preocupación para la conformidad entre plausibilidad literaria e histórica, Pacheco toca un nudo fundamental en la crítica a los libros de caballerías. Él, al contrario que Valdés, consigue distinguir las zonas de pertinencia del cuento inventado y del hecho histórico; zonas de pertinencia que determinan el mayor o menor grado de trasgresión del código usado. La ficción narrativa, parece decir Pacheco, posee una coherencia interna, que permite quebrantar las reglas de un código (filológico,

²⁷ *Amadís de Gaula*, Madrid, Atlas, 1963, BAE, vol. LX, p. 1.

²⁸ J. de Valdés, *Diálogo...*, ed. cit., p. 47.

²⁹ *Ibidem*, p. 170.

³⁰ R. Bournef-R. Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, pero yo he consultado la ed. italiana *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976. Sobre los conceptos de tiempo de escritura y de aventura v. el cap. IV.

³¹ J. de Valdés, *Diálogo...*, ed., cit., p. 170.

en este caso) externo. Se opera así, en las palabras del compatriota de Valdés, aquella tan difícil cesura entre literatura y vida que muchos de los críticos de los libros de caballerías están muy lejos de imaginar.

Claro, hay que preguntarse por qué Valdés deja a Pacheco el mérito de anunciar a un concepto de verosímil tan nuevo y no lo ponga, en cambio, en boca del personaje que tiene su nombre. Además, el protagonista del *Diálogo*, después de oponer una cierta resistencia, reconoce el fundamento de las argumentaciones alegadas por el amigo, o, por lo menos, le concede una parte de razón:

Sea así; digo que él hizo bien en usarlos y creo que en aquel tiempo parecían bien, y digo que vosotros haréis mejor en no usar de ninguna manera estos ni otros que ay semejantes a ellos³².

El problema es, quizás, que el juicio crítico de Valdés, respecto al de Pacheco, parte de una diferente perspectiva de análisis. El *Amadís* le interesa no sólo como producto narrativo, sino también y sobre todo normativo. Recordemos que inicialmente la discusión nace entorno al romance castellano y a la autoridad que, en este sentido, puede ser conferida al *Vocabulario* de Nebrija y a la obra de Montalvo. Es en semejante dirección que él desaconseja a los amigos que hagan propios un determinado léxico y algunas locuciones presentes en el *Amadís*, el uno y las otras superados incluso en los primeros años del siglo XVI.

Cuando esta perspectiva de investigación, que sin embargo queda la más importante, está ocasionalmente abandonada, Valdés es capaz de acoger argumentos interpretativos diferentes de los suyos. Parece tratarse, en su crítica, de la posibilidad, para una misma obra, de admitir gustos diferenciados; entre ellos prevalece el del humanista-filólogo que se preocupa en conferir al castellano dignidad literaria (de aquí procede el rigor estilístico con el que examina el estilo de Montalvo). Pero al mismo tiempo, y esto nos interesa más, admite la visión completamente laica, en sentido de lingüística histórica, de Pacheco.

Si Valdés recuerda la norma o, si se quiere, se hace portavoz de un cierto purismo académico, Pacheco lo pone a prueba y de la norma revela el grado de flexibilidad.

Rigor e indulgencia con respecto a los preceptos normativos dictados por el autor del *Diálogo* se alternan también en las palabras de Marcio, personaje que además de aligerar, con su intercalar rápidas preguntas y concisas reflexiones, el tono del debate, es «l'ordinatore della materia, e tale ordine va custodendo; dichiarà concluso un argomento, annunzia l'inizio di un altro, esorta Valdés a proseguire, lo rimette in carreggiata; soprattutto coglie al balzo questioni importanti»³³.

En cuanto a la narrativa caballescica la intervención del *curioso*³⁴ Marcio concierne en principio sólo su denunciada maravilla frente a la confesión de Valdés cuando dice que ha leído toda la producción caballescica: «M. ¿Avéislos vos leídos? V. Sí que los he leído. M.

³² *Ibidem*.

³³ L. Terracini, *La presa di coscienza*, cit., p. 7.

³⁴ J. de Valdés, *Diálogo...*, ed. cit., p. 42.

¿Todos? V. Todos. M. ¿Cómo es posible?»³⁵. La incredulidad de Marcio marca la importancia del fenómeno y desencadena indirectamente un cierto efecto paradójico (paradoja confirmada por Valdés que declara haber empleado diez años para acabar estas lecturas). Es, en otras palabras, una velada crítica a la *abundancia*, entendida como número de obras y vastedad de sus proporciones³⁶, más que un reproche dirigido a la avidez del lector, hacia el que demuestra, al contrario, una sentida solidaridad. Él comprende a Valdés en su pasión juvenil por las aventuras caballerescas y en su poco interés por la historiografía latina: *Essa cosa es tan natural, que no nos maravillamos della*³⁷, contesta.

Una cierta dosis de clemencia contraseña también el juicio de Marcio sobre las distracciones de Montalvo con respecto al contenido (*las cosas*, dice Valdés) del *Amadís* (las tres antorchas que aparecen de repente en el cuarto de Elisena cuando se había dicho que estaba alumbrada sólo por la luz lunar; el rey Perión que ha olvidado completamente su espada, etc.³⁸). Mientras Pacheco, esta vez de acuerdo con Valdés, no encuentra atenuantes³⁹, Marcio recuerda a los dos que, según Horacio, *quonodoque bonus dormitat Homerus*⁴⁰ y eso es, terminando la citación, *verum operi longo fas est obrepere somnum*⁴¹: en una obra larga es merecedor de excusas dejarse llevar por el sueño. La justificación por él alegada continúa no convenciendo a Pacheco, que termina definitivamente el discurso rehabilitando el género novelesco y de ficción a través de la condena de quién, considerándolo de fácil acceso, lo utiliza sin ser capaz⁴².

Marcio, sin entrar en el mérito de la cuestión, sugiere sencillamente una solución técnica (cita a Horacio) a su incertidumbre: considerar los *descuidos* del *Amadís* intencionales o fortuitos, y por eso atribuibles sólo a la negligencia del narrador. Él les ofrece la ocasión para salir del *impasse* y dejar aparte una cuestión ociosa, pero que para los otros dos es en cambio un expediente: entender e indagar a fondo la estructura narrativa del *Amadís*, para que a través de los errores de Montalvo sea posible aprender y enseñar lo que es lícito y lo que no lo es, bien por lo que concierne al uso del castellano, bien por los mecanismos narrativos que vigilan la construcción de la novela.

Y aún se puede decir que la resistencia que opone Pacheco a la propuesta de Marcio a perdonar aquellas leves infracciones, ya que hasta Horacio las tenía previstas, responde a una diferente postura de los dos hacia la autoridad de los clásicos: indiscutible para el culto Marcio, sólo funcional para el más moderno Pacheco, que, como se ha dicho, huye de las reglas antiguas para encontrar reglas nuevas, más adecuadas a los nuevos géneros y a la nueva lengua⁴³.

³⁵ *Ibidem*, pp. 168-169.

³⁶ E. Sarmati, *La critica ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo*, cit., & 1.2.7.

³⁷ J. de Valdés, *Diálogo...*, ed. cit., p. 169.

³⁸ *Ibidem*, p. 172.

³⁹ *En esto tanto, vos tenéis razón de no admitir disculpa del tiempo*, *ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Horacio, *De Arte poetica*, vv. 359-360.

⁴² «Vengo a creer lo que jamás me avía podido persuadir, que, para saber ordenar un libro destes fingidos, es menester más que ser letrado en romance», J. de Valdés, *Diálogo...*, ed. cit., pp. 172-173.

⁴³ En el *Diálogo* Coriolano interviene poco y casi exclusivamente sobre cuestiones gramaticales y lexicales del castellano. Marcio lo había presentado, en las primeras páginas de la obra, como *novicio de la lengua* (*ibidem*, p. 42), a él, de hecho, tocará proponer las curiosidades lingüísticas (dudas sobre las locuciones típicas del castellano y voces raras) más que de natura literaria.

REPRESENTACIÓN EXTRAORDINARIA: ALGO MÁS QUE UNA FIESTA (S.XVII)

Pilar Sarrió Rubio
I.B. Pere Boil. Valencia

En el siglo XVII la ciudad de Valencia y, especialmente la nobleza, vivía proyectada hacia Madrid. La relación Valencia-Madrid condicionaba su modo de vida y, a la vez, esta nobleza intentaba que Valencia fuera un reflejo de Madrid. Esto supuso que las manifestaciones festivas y teatrales siguiesen el modelo de las realizadas en la Corte. Así, durante estas décadas y hasta el reinado de Carlos II, la nobleza valenciana, que ostenta el poder local, es fiel reflejo de la nobleza cortesana y es la que determina el ideal de vida de los valencianos. El medio más idóneo para ejercer esta influencia es la fiesta, marco incomparable de diferentes lenguajes¹, que tiene como eslabón principal la representación de una comedia. El carácter extraordinario de estas fiestas se debía al motivo –religioso o profano– que causaba su celebración y podían ser privadas y públicas. Las fiestas privadas se celebraban ante un determinado sector de la sociedad y su lugar de celebración era la casa de algún noble, alguna de las salas de la Diputación y del Ayuntamiento, o el palacio Real. Las fiestas públicas se realizaban en la plaza del Mercado, la de la Seo o la de Predicadores, y a ellas asistía toda la ciudad.

Son numerosos los estudios realizados sobre algunas de estas fiestas en las que se ponen de manifiesto todas las características de la época². Sin embargo, vamos a desta-

¹ T. Ferrer, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Estudio y Documentos, UNED, Universidad de Sevilla y Universidad de Valencia, 1993, p.14.

² S. Carreteres Zacaes, *Ensayo de una biblioteca de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Reino*, Valencia, 1925, vol.I. P. Pedraza, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982. P. Pedraza, «Las fiestas de la nobleza valenciana en el siglo XVII: un ejemplo característico (1662)», *Estudis*, nº6, Valencia, 1977,

car una serie de circunstancias y detalles mencionados por cronistas valencianos, que nos demuestran por un lado, que la nobleza valenciana no perdía ocasión de diversión y lucimiento a costa de lo que fuera y con cualquier motivo y, por otro, la organización minuciosa y concreta de la fiesta, la lucha contra las inclemencias del tiempo, y sobre todo, la afición del pueblo valenciano por los espectáculos a los que acudía asiduamente.

Las fiestas privadas suponen un autorrecreo de los componentes de la propia clase social –civil o eclesiástica– que las convocaba. El lunes día 23 de octubre de 1628, los virreyes celebraron, en el palacio Real, una fiesta con la representación de una comedia. El motivo fue la noticia de que había jurado como presidente de Aragón, D. Enrique Pimentel, obispo de Cuenca, hijo natural del conde de Benavente de Alcántara y hermano de la Virreina. Asistieron muchas señoras y el arzobispo y duque de Gandía. El cronista añade que este último «vino a hacer una novena al Padre Nicolás Factor y a trampear las deudas de sus acreedores» (AV, 136).

Estas representaciones privadas suponían a veces, una fuente de ingresos para los actores que les permitían resarcirse un poco de su mísera vida profesional. Gracias a la representación que la compañía de Baltasar Vitoria dio en el palacio de la Diputación el día 15 de agosto de 1602 pudo recibir 26 libras como pago. El espectáculo estaba compuesto de varias partes: una obra y diversos intermedios musicales. Baltasar Vitoria entregó un salario de 6 libras a los músicos que pertenecían a la compañía de Diego de Heredia. Las 20 libras restantes fueron repartidas entre él y su grupo, que era el de los Granadinos. Estas cantidades fueron subiendo a medida que se fue valorando cada vez más el arte dramático (HMS, 149).

En ocasiones la nobleza recurre a un burgués valenciano para que le sirva de dramaturgo, pero se reserva para ella los roles del actor. Así ocurrió el 11 de febrero de 1619, día en que los nobles prescindieron de los actores profesionales y fueron ellos mismos los que se encargaron de llevar a cabo el espectáculo teatral, a pesar de la prohibición de realizar representaciones el periodo de la Cuaresma. En un solemne teatro formado por doce caballeros, en la Sala Dorada de la Diputación de Valencia, se representó la comedia titulada *Marte y Venus en París*, compuesta por el escritor valenciano Vicente Esquerdo. El autor de la comedia actuó en lugar de D. Juan de Ixar, que no pudo representar en esa ocasión porque había fallecido su esposa, D^a Leonor Escribá. El día 17 de febrero, segundo domingo de Cuaresma, D. Juan de Ixar actuó en casa de D. Carlos Borja, donde se volvió a representar la misma comedia a petición de las damas que la primera vez no pudieron verla (HMS, 74).

Cualquier pretexto servía a los nobles para la celebración privada de una fiesta extraordinaria, como la que tuvo lugar el lunes de Carnaval, día 22 de marzo de 1627. Para olvidar las aflicciones por la falta de agua, –se habían hecho más de 45 procesiones– unas señoras fueron convidadas a casa del conde de Sinarcas. En la fiesta hubo

p.101. T. Ferrer, «Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)», en *Teatro y Prácticas escénicas II: la Comedia*, London, Tamesis Books Limited, 1986, pp. 156-86. A. Egido, «El telón como jeroglífico en la representación valenciana de 'La fiera el rayo y la piedra' de Calderón», en *Comedia y Comediante*, Universidad de Valencia, 1991, pp. 387-405.

naranjas, saraos y una comedia que duró hasta la una de la noche (AV, 79). Otras veces la abundancia de lluvias impiden la celebración de una fiesta como fue el caso de la llegada a Valencia de D^a Mariana de Portugal, prima y mujer del Virrey, marqués de los Vélez, casado ya con ella por poderes. El viernes día 24 de diciembre de 1632, hubo comedia pero los demás festejos se quedaron para otro año porque había mucho lodo de tanto que había llovido (AV, 184).

Las ceremonias de imposición de un hábito, religioso o militar, son también motivo para celebrar una fiesta con comedia. Por haber profesado una hija de D. Francisco Artes de Villarrasa y de D^a Beatriz Muñoz, en el convento de las Magdalenas, religiosas de la Orden de Santo Domingo, el lunes 5 de agosto de 1630, se celebró una fiesta privada en la que hubo comedia y danzas. En esta ocasión, al cronista no le parece adecuado celebrar este tipo de festejos en un acto religioso, y añade: «primera cosa que yo criticaré si llego a ser obispo» (AV, 176). El domingo día 21 de noviembre de 1632, en el convento de la Trinidad, con gran asistencia de damas y caballeros, D. Carlos Valls y Castellví, de cinco años de edad, recibió el hábito de Santiago. Estuvieron presentes los abuelos del niño. En la misma iglesia se representó una comedia a solicitud del Virrey (AV, 183).

Para los nobles valencianos, una celebración religiosa es una buena excusa para realizar una fiesta privada, como la celebrada el día 26 de mayo de 1619, por el conde de Anna, D. Fernando Pujadas de Borja, en honor a Santo Tomás de Villanueva, disponiendo en su casa y calle una comedia, un sarao de señoras y una encamisada de caballeros. Sacó en su compañía ocho caballeros pero entre todos fueron veinticuatro. Es probable que la comedia representada en esta ocasión fuera *Santo Tomás de Villanueva* para la que Jacinto Alonso Maluenda, su autor, solicitó a los Administradores que se representara igual como la había visto representar en la Olivera (HMS, 77).

La exhibición de un estandarte, de una reliquia o de cualquier otro elemento es un buen recurso para realizar desfiles procesionales. En ellos los nobles muestran su poder y lucen sus riquezas ante las clases humildes, que se maravillan de la grandiosidad del espectáculo. La fiesta comienza con el desfile por las calles de la ciudad, pero acaba en el interior de un recinto determinado con la realización de otros actos. El jueves, día 24 de enero de 1630, el marqués de Molina y toda la nobleza fueron en coches hasta el colegio del Corpus Christi y allí entregaron el rótulo del señor Patriarca, D. Juan de Ribera. Dicho rótulo, atado a un estandarte, lo llevaron por todas las calles, acompañado de muchos señores a caballo, y de casi todos los colegiales, en mulas. Se lo entregaron con las ceremonias acostumbradas en actos semejantes. Los colegiales representaron privadamente una comedia. Por la noche hubo luminarias y hachas en el colegio (AV, 174).

En otras ocasiones las autoridades eclesiásticas convocan estas fiestas privadas en los conventos a las que los nobles asisten como invitados. El día 30 de agosto de 1614, en el convento de Predicadores, después de acabada la Salve, se representó la comedia *Los melindres de Belisa* a cargo de la compañía de Domingo Balbín. No fue muy honesta—cuenta el cronista—pero asistieron todos los padres predicadores y muchos de la Orden de San Francisco. Se hizo «a puertas cerradas». Esta comedia la vieron también D. Olso Sanz y su mujer, D^a Violante Depuig (JPO, 116).

Una celebración religiosa es motivo para que las jerarquías eclesiásticas convoquen también estas fiestas privadas. El sábado día 5 de marzo de 1628 se celebró una fiesta en San Juan de la Ribera por los mártires muertos en el Japón en 1527. Había altares de representaciones de dichos mártires y ese día hubo una comedia en los teatinos (AV, 108).

Hay otro tipo de fiestas extraordinarias que, aunque tienen carácter religioso, los festejos son de aire profano y además, se realizan de forma privada, ya que las autoridades eclesiásticas prescinden de hacer partícipe al pueblo. El miércoles día 1 de mayo de 1624, día de San Felipe y San Jaime, entre las ocho y las nueve de la noche, en el convento de Predicadores de Valencia, los comediantes que estaban en la Olivera representaron *La comedia famosa y honesta del emperador Carlos V*. La escenificaron entre las capillas de los Reyes y de San Vicente Ferrer y acabaron a las once de la noche (JPO, 118).

Cuando las fiestas extraordinarias adquieren carácter público suponen una manifestación del poder local –civil o eclesiástico–, y ejercen una gran influencia ideológica sobre el pueblo que las presencia. Una muestra de ello fue la fiesta celebrada en 1632 con motivo de la llegada del rey Felipe IV a Valencia³. Durante los días que duraron las fiestas, la nobleza valenciana usó de todo su poder y ostentación para su lucimiento y diversión. El lunes 19 de abril el rey Felipe IV llegó a Valencia, fue a Misa a San Agustín y luego subió al Miguelete; más tarde fue al Grao y después a la Diputación donde, tras unas celosías azules y cortinas carmesíes, vio una comedia. El martes 20, en el Real, hubo diversos festejos a los que se invitó a toda la ciudad y asistió el Rey; entre ellos una comedia que se representó por la tarde; después, a las 10 de la noche, se disparó un castillo de fuegos artificiales con mares que combatían, con cohetes y tiros que duraron más de una hora (HMS, 76). El miércoles 21, por la mañana, el rey comió en San Miguel de los Reyes y de allí fue a la Albufera donde los pescadores le hicieron fiestas; por la noche, en el Real, hubo fuegos artificiales escasos; en casa de Micer Mora se representó una comedia a la que acudieron poquíssimas señoras y no asistió el rey, según se había esperado. El jueves 22 el rey fue a varios sitios y por la noche, en casa de Micer Mora, hubo sarao. El viernes 23 hubo una encamisada desde el Real a la casa de Micer Mora en la que participó el rey (AV, 183). El 24 de abril, también en casa de Micer Mora, se representó una comedia al tiempo que se realizaba otra en el palacio Real con iluminación artificial (JST, 421). El rey abandonó Valencia el 29 de abril⁴.

El nacimiento de un príncipe se celebraba en Valencia con una gran fiesta pública, que duraba varios días en los que se incluían diversos espectáculos, entre ellos representaciones de comedias. Estos espectáculos se preparaban con todo detalle para la

³ Felipe III, su padre, ya había venido a Valencia el 24 de diciembre de 1603. Las fiestas duraron hasta el 21 de febrero de 1624 pero no fueron tan extraordinarias ni hubo tanto festejos como a la llegada de Felipe IV.

⁴ *Copia primera y relación verdadera de las fiestas y recibimiento que ha hecho la ciudad de Valencia a la Magestad del Rey Nuestro Señor Felipe Quarto y a sus hermanos, lunes 19 de abril deste presente año de mil seyscientos treynta y dos*. Con licencia del ordinario de Barcelona Estevan Libreros. Año 1632.

ocasión y daban gran regocijo al pueblo que se alegraba por tal acontecimiento. Así se hizo en el mes de mayo de 1605 con motivo del nacimiento del príncipe Felipe, el futuro Felipe IV. Las fiestas comenzaron el lunes día 1 con la procesión. La gran fiesta fue el día 2 y se celebró en el Llano del Real. Comenzó con fuegos artificiales y se representó una comedia a la que asistió mucha gente; también hubo muchas danzas (JPO, 53). A causa de la lluvia los demás festejos se aplazaron hasta el sábado día 7. En este día los actores representaron una comedia en la plaza de la Seo, sobre un cadalso que se había construido para ello en la puerta de los Apóstoles. El Virrey estaba en un palco desde donde vio la representación. La compañía de Alonso Riquelme, que era la que estaba actuando esos días en la Olivera, fue la encargada de realizar las representaciones. El mismo día hubo fuegos artificiales en la plaza de Predicadores (JP, 76-77).

En otras ocasiones las celebraciones con motivo de un nacimiento real fueron más sencillas pero tuvieron su manifestación en los dos niveles de la sociedad, público y privado: el 13 de noviembre de 1628, por celebrarse el nacimiento del príncipe Felipe Domingo, la compañía de Andrés de la Vega representó una comedia en la Plaza de la Seo y en el Palacio Real hubo también otra comedia, juegos y encamisadas (JP, 428).

Las fiestas realizadas por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos también duraron varios días. El 3 de noviembre de 1629, en el segundo patio del Real, se representó una comedia a la que asistieron muchas damas invitadas para la ocasión, las autoridades de la ciudad, el arzobispo, y los Inquisidores. La compañía de Bartolomé Romero representó la comedia *El Palmerín de Oliva* con todas las tramoyas que se habían hecho en la Olivera. El día 4 se hizo la procesión general desde la Seo hasta San Agustín para dar gracias por el parto de la reina; fueron el Virrey y el arzobispo, y por la noche hubo iluminarias en toda la ciudad. Acudió mucha gente. El día 6 hubo comedia y sarao en el Palacio Real; la compañía de Bartolomé Romero representó la comedia titulada *El príncipe de los montes*. El miércoles, día 7, se representó en la plaza de la Seo una comedia con los gastos a cargo de la ciudad. Se construyó para esa ocasión un tablado donde se escenificó la obra. Asistió poco público pero las damas acudieron vestidas lujosamente y en coches descubiertos, lo que dio brillantez a la ocasión. La comedia fue *Cómo ha de ser un buen rey*, que —añade el cronista— resultó ser vieja y mala. Por la noche hubo fuegos artificiales escasos en el Miguelete, una mascarada, botargas y figuras torneando «a lo burlesco» con muchas hachas. Participaron muchos caballeros, lo que resultó del agrado de los asistentes. Estos cuatro días fueron de fiesta y en todos ellos hubo luminarias (AV, 168-69).

A veces surgen una serie de dificultades ocasionadas por el lugar estratégico en donde se levanta el escenario para las representaciones con motivo de la celebración de una fiesta. Así ocurrió con las personas que vivían en las casas cuyas ventanas daban a la plaza del Mercado, lugar elegido para la ocasión, pues se les obligó a pagar por presenciar la comedia. Todos se negaron diciendo que ya pagaban un alto alquiler por las casas. Entonces la Diputación, que corría con los gastos de los festejos, mandó poner un tablado pegado a la pared y levantar una gran cortina que tapara el escenario, y que éste estuviera de espaldas a las casas. El día de la representación fue el 29 de

noviembre de 1661 y asisitieron los Jurados y mucha gente. Esta representación formaba parte de los festejos organizados por el nacimiento del príncipe Carlos⁵.

En algunas ocasiones las autoridades convocan una fiesta extraordinaria, a la que invitan a toda la ciudad, para celebrar un acontecimiento especial, como ocurrió el día de San Dionisio –o Sant Donís–, 9 de octubre de 1638, conmemoración de la conquista de Valencia. Las fiestas duraron varios días y hubo gran cantidad de festejos. La compañía de Bartolomé Romero representó, a las 4 de la tarde, en la plaza del Mercado, la comedia de Calderón: *Gustos y disgustos son no más que imaginación* con loa de Marco A. Ortí. También hubo exposición de altares. El domingo día 10 se efectuó la procesión. Los días 11 y 12 hubo toros en la plaza del Mercado y luminarias todas las noches que duraron los festejos. Las fiestas, interrumpidas a causa de la lluvia, duraron varios días. El día 29, final de la fiesta, se realizó un estafermo. Marco Antonio Ortí, autor del libro de las fiestas, describe con todo detalle cada uno de los actos realizados y además añade sus impresiones y opiniones sobre la celebración. Destaca, entre otros aspectos, que «predicó don Juan García de Artes, obispo de Orihuela en lengua valenciana porque, desde el tiempo de la reconquista, se ha observado siempre, los días de San Dionisio y San Jorge, predicar en la lengua materna y para que participaran más de la doctrina Evangélica los que siendo meramente valencianos no pueden entender todas las frases castellanas»; que los altares no se adornaron por la amenaza de lluvia hasta la fecha del aplazamiento, y que la compañía de Romero realizó una gran representación de la comedia en la que utilizó un lujoso vestuario⁶.

Como ya se ha apuntado, en ocasiones el motivo de estas fiestas extraordinarias era religioso. Entonces los festejos comenzaban por la mañana con actos de culto; por la tarde, continuaba la fiesta con la representación de una comedia que, a veces, aludía a la vida del santo o al motivo religioso de la festividad, y por la noche acababa con luminarias o con un castillo de fuegos artificiales. A principios de siglo, se celebraron numerosas fiestas extraordinarias con carácter religioso como la realizada el 31 de agosto de 1608, con motivo de la beatificación de San Luis Bertrán. Tan gran entusiasmo despertó entre las gentes que las fiestas duraron ocho días. Entre diversos festejos se representó al aire libre una comedia sobre la vida del santo, escrita para tal ocasión por Gaspar Aguilar. El lugar elegido fue la plaza de Predicadores, delante del convento al que perteneció el protagonista de la fiesta. La comedia tuvo gran éxito –cuenta el cronista–, acudió mucha gente y tanta devoción inspiró que muchos lloraron. Duró tres horas –hasta las 9 de la noche– y luego hubo fuegos artificiales en el Miguelete. La compañía de Juan de Morales representó la comedia, ya que estaba esos días actuando en la Olivera (HMS, 76-77; 149-50).

A veces algún nefasto suceso viene a poner una nota de duelo en el panorama teatral valenciano, pero rápidamente se compensa con la celebración de una fiesta para

⁵ J. Ayerdi, *Noticies de Valencia i son Regne (1661-64 i 1677-79)*, Manuscrito n° 59, Universidad de Valencia.

⁶ M. A. Ortí, *Siglo Quarto de la conquista de Valencia a sus muy lillvstres Señores Jurados, Racional, Sindicos y Escriuano*, Por Juan Bautista Marçal, Valencia, 1640.

expresar regocijo y felicidad públicamente, como tuvo que hacer el Virrey de Valencia, aunque las circunstancias que estaba viviendo no fueran las más adecuadas para ello. El día 18 de noviembre de 1619, actuaba en la Olivera la compañía de Alonso de Olmedo. Se interrumpieron las representaciones por enfermedad del Rey, pues estaba grave. Las devociones y rezos duraron hasta el viernes día 24. No se volvió a representar hasta el día 25, fecha en que llegaron noticias de la mejoría del Rey. Aquella noche, la comedia se representó en el Real por deseo del Virrey que no asistió porque estaba de luto por un cuñado suyo (HMS, 75). Al mes siguiente se volvió a convocar otra fiesta por el mismo motivo. El día 3 de diciembre se hizo una solemne procesión de acción de gracias por la mejoría del Rey. Por la noche hubo luminarias y comedia en casa del Virrey (AV, 37).

La visita de un miembro relevante de la iglesia es causa de fiesta a todos los niveles. El día 21 de agosto de 1626, el cardenal Barbarino, sobrino del Papa Urbano VIII, vino en unas galeras al Grao de Valencia. Toda la ciudad acudió a recibirle y hubo diversos actos finalizados con un castillo de fuegos artificiales. El cardenal fue a ver a la Virreina al palacio Real y allí se celebró una fiesta con la representación de una gran comedia. La compañía de Hernán Sánchez de Vargas, que estaba actuando en la Olivera fue la encargada de la representación (AV, 56).

Dentro del panorama de las festividades con carácter público y religioso merece especial atención el Corpus, por su grandiosidad y por la minuciosa organización que suponía su celebración. Los Jurados eran los encargados de nombrar a los Administradores que se dedicaban a organizar todos los actos y a disponer de lo necesario para que la fiesta se llevara a cabo con todo lujo de detalles. Sin embargo, a veces, no se tenía tanta disponibilidad económica. En 1622, como ninguna compañía teatral había llegado a Valencia por estas fechas, el administrador de la fiesta del Corpus decide reunir a un grupo de aficionados a los que pagaría 70 libras, además de otros gastos para la representación. Los jurados se negaron y decidieron pagar únicamente 10 libras a esos «actores de buena voluntad» y que el día de la fiesta algunas danzas serían más que suficientes para ocupar las rocas. Es decir, se antepuso «el tesoro a la tradición» (HMS, 154). A fines de siglo, de nuevo se destinan diversas cantidades y se realizan determinadas mejoras en la realización de la fiesta. El 29 de marzo de 1640 se autorizó al administrador del Corpus de dicho año para que se pudiera gastar lo necesario en llevar las rocas por el mismo trayecto que la procesión, y que también pasara por el Mercado donde se hacían los Misterios, y a disparar fuegos artificiales. En 1645, el día 8 de marzo, se autoriza al administrador de la fiesta del Corpus a vender una roca vieja y a comprar otra nueva, cuyo coste no excediera de 500 libras⁷. A partir de este siglo, y por primera vez, los gastos que se iban produciendo en mejorar las rocas obligarían a que éstas se utilizaran en otras celebraciones.

A lo largo del siglo fueron disminuyendo las ocasiones para la celebración de fies-

⁷ S. Carreres Zacaes, *La festividad del Corpus. Las rocas*, Ayuntamiento de Valencia, 1957, p. 19. y M. Carboneres, *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia*, Vol. IV, Valencia, 1873.

tas civiles y continuaron las celebraciones religiosas. Estas fueron perdiendo su carácter religioso y llegaron a convertirse en verdaderas celebraciones profanas por los festejos que se sumaban al motivo religioso que las ocasionaba, como torneos, cañas, máscaras y saraos. Tenemos varios ejemplos entre ellos, la fiesta a la Inmaculada por la Octava que publicó el Papa Alejandro VII, celebrada en 1664. Las fiestas se realizaron del 11 al 16 de mayo. Un nefasto suceso ensombreció estas celebraciones: el 9 de abril, en el palacio Real, se quemó el adorno del altar mayor; hubo varios heridos entre ellos el grabador José Gaudí que tanto había trabajado en la fiesta. El día 10 hubo juegos de lanzas en el Llano del Real. Se celebraron también diversos actos religiosos en los que participaron todas las parroquias de la ciudad, y entre ellos la procesión por el traslado de la Virgen realizado el día 25. Ese día ocurrió otro suceso que puso una nota de ironía entre los asistentes: al pasar la comitiva por delante de la parroquia de San Martín, — cuenta el cronista— la señal que hizo el campanario fue tocar a muertos, sin duda por equivocación, por lo que dijeron algunos: tomista es el escolán (CZ, 279-80). En la plaza de la Olivera se representó la comedia de Francisco de la Torre y José Bolea *La azucena de Etiopía* por la compañía de Galcerán que esos días estaba actuando en la Casa de las Comedias (JP, 284).

Otro ejemplo, la fiesta que duró varios días, celebrada en el mes de mayo de 1667, en honor a la Virgen de los Desamparados. El día 6 hubo luminarias por la noche. Los días 9, 10 y 11, toros. El día 15 se realizó el traslado de la Virgen a su nueva capilla. Y por deseo de la virreina, D^a Mariana, el día 17 por la tarde se representó una comedia de Francisco de la Torre con su loa (CZ, 284).

Y también en 1682, el 6 de abril, en honor a San Vicente Ferrer, entre otros festejos, la compañía de Manuel Vallejo Riquelme representó una comedia sobre la vida del santo (CZ, 285).

La ciudad de Valencia debía contar con un gran ambiente festivo a fines del siglo XVII, ya que el rey Carlos II decidió celebrar allí su boda con Mariana de Baviera y Neoburgo. En el libro escrito por tal ocasión se da detallada cuenta de los festejos que tuvieron lugar. El día 4 de junio de 1690, el conde de Altamira y Virrey de Valencia, D. Luis de Moscoso y Ossorio, festejó el acontecimiento con una representación fastuosa de la comedia de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra*. La representación iba a hacerse el día 21 de mayo, pero se aplazó al 4 de junio por algunas inclemencias del tiempo que atrasaron la celebridad del día y la octava del Corpus⁸. Jiusepe Gomar y Bautista Bayuca, discípulos de José Gaudí, fueron los pintores escenógrafos que dispusieron las decoraciones y el licenciado Francisco Sarrió, maestro de capilla de San Martín, fue quien dirigió la música⁹.

La minuciosidad con que los cronistas describen los festejos celebrados nos permiten conocer también todos aquellos detalles que contribuían a dar realce y esplendor a

⁸ Todo consta en el manuscrito de la Biblioteca Nacional n° 14.614 y en el Manual de Concells: Libro de pregones y cridas 1690-1702, folio 37v, Archivo del Ayuntamiento, Sig. XX-8. A. Valbuena Prat, *La escenografía de una comedia de Calderón*, Archivo Español de Arte y Arqueología XVI, Madrid, 1930.

⁹ A. Egido, *op. cit.*

la fiesta, como por ejemplo, los suntuosos y recargados vestidos con los que se exhibían los nobles valencianos, y los lujosos adornos de los caballos sobre los que iban montados. En 1691, en las fiestas celebradas con motivo de la canonización de San Pascual Bailón, el cronista describe una de las corridas de toros en la que D. Guillén de Rocafull, conde de Peralada, toreó «vestido de negro, de corte, con sus plumas blancas, blancos borceguíes y acicates de oro. Los jaeces del caballo eran de felpa de nácar, con espesa bordadura de relieves de oro, orladas las extremidades con preciosos rapacejos. El bozal era de oro, y de oro también las borlas y campanillas, el freno y el hebillaje, y los estribos y herraduras. Iba tocado además, de plumas blancas y sedas flojas de azul y nácar». Tan recargado e incómodo debía de ir el conde que, a pesar de su habilidad en el manejo del caballo, no pudo dominarlo y cayó al suelo. El no perecer en tan lastimoso trance se debió –según cuenta el cronista– a la «intervención milagrosa del santo cuyo nombre se repitió en unísonos alaridos, tan del corazón y tan altos, que bien pudieron llegar al cielo»¹⁰.

Los casos que acabamos de mencionar son una muestra de las circunstancias, unas festivas, otras calamitosas y otras anecdóticas, que se daban en las fiestas extraordinarias y que eran inherentes a los fines que las motivaban. A lo largo de todo el siglo XVII se celebraron más de un centenar de estas fiestas extraordinarias públicas y no se sabe con certeza el número de fiestas privadas. Sin embargo, por los cronistas conocemos que, si bien fueron frecuentes en la primera mitad del siglo, en la segunda, fueron escasas en número y en importancia. Las causas podrían deberse, no sólo a la crisis económica que repercutió en gran medida en la sociedad valenciana, sino también a una serie de circunstancias que impidieron las celebraciones festivas de forma habitual. Entre otras podrían citarse: la peste, la falta de previsión de los organizadores de los festejos y el no disponer de las cantidades suficientes de dinero. También podría haber influido el que la burguesía, poseedora de los principales recursos económicos, asistiera a la Olivera y mostrase su desinterés por las celebraciones públicas. Tal vez por ser entonces cuando los nobles daban cumplida cuenta de su ostentación y poder. Esto se corrobora con el aumento de las representaciones ordinarias cuyo lugar de realización era la Casa de Comedias¹¹.

Las fiestas extraordinarias siguieron celebrándose hasta final de siglo y en ellas el pueblo valenciano siguió mostrando su afición por los espectáculos. Sin embargo, ya no se incluía en ellas la representación de una comedia. En cambio sí figuran todos aquellos festejos en donde los nobles podían seguir haciendo alarde de su poder, y la ocasión de su diversión y lucimiento.

¹⁰ J. Alenda, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España*, Madrid, Biblioteca Nacional, p. 449.

¹¹ J. L. Sirera, *El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII. La producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1980, pp.358-93. P. Sario, *Los postnocturnos y la teatralidad valenciana. Catálogos y calendario. El caso de Antonio Folch Cardona*, Universidad de Valencia, 1989.

ABREVIATURAS

- AV Álvaro de Vich, *Dietario Valenciano 1619-1632*.
- JP Jerónimo Pradas, *Libro de memorias*, Universidad de Valencia, Manuscrito nº 529.
- JPO Joan Porcar, *Coses evengudes en la ciutat y regne de Valencia (Dietari, 1589-1628)*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1983.
- HMS Henry Mérimée, *Spectacles et comediens a Valencia (1580-1630)*, Toulouse, 1913.
- JST J.L. Sirera, *El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII. La producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1980, pp. 358-93.

EL SIMBOLISMO DE LAS GEMAS EN LA TRAYECTORIA AMOROSA DE FELISMENA EN LA DIANA DE JORGE DE MONTEMAYOR

María Seoane Dovigo
Universidade da Coruña

En esta comunicación pretendemos observar las tradiciones que confluyen en la creación del pasaje de *La Diana de Jorge de Montemayor*¹ en que las ninfas visten a Felismena y la adornan con gemas, así como analizar su función dentro de la narración.

Los lapidarios de la Antigüedad tienen una orientación preferentemente científica. Así ocurre con el *De lapidibus* de Teofrasto², fechado entre el 315 y el 314 a.C. En este libro la atención a las gemas está encuadrada en el interés por el estudio de la historia natural de las piedras en general. También en la Antigüedad Dioscórides escribe un tratado sobre hierbas y piedras en el que se ocupa de sus propiedades medicinales³. Del jaspe, por ejemplo, dice que «traído al cuello, es remedio contra cualquier hechizo, y que atado al muslo de la mujer acelera el parto»⁴.

Los libros XXXVI y XXXVII de la *Naturae Historia* de Plinio el Viejo⁵ están dedicados a la historia natural de las piedras. Aun partiendo de una perspectiva científica, Plinio recoge en sus páginas lo que él llama «supersticiones de los magos». Muchas de ellas aluden a propiedades medicinales que ya vimos en Dioscórides. Otras

¹ Para nuestra comunicación utilizamos la edición de Asunción Rallo: *Jorge de Montemayor, La Diana*, Madrid, 1991.

² Teofrasto, *De lapidibus*, ed. de D.E. Eichholz, Oxford, 1965.

³ Dioscórides, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, Madrid, 1983.

⁴ Dioscórides, *op. cit.*, lib. V, cap. CXVII, p. 397.

⁵ Plinio el Viejo, *Lapidario*, Madrid, 1993.

hablan de atributos que las gemas traspasan a quien las lleva. Por ejemplo, Plinio relata que «en Persia las fumigaciones con ágatas quemadas alejan las tormentas y las trombas marinas y detienen el curso de los ríos (...). Pero, para que surtan efecto, es preciso atarlas a modo de amuleto con crines de león. Si se atan con pelos de hiena, alejan la discordia de las casas. (...) el ágata de un solo color confiere la invencibilidad a los atletas»⁶. Plinio considera que todas estas propiedades no son verdaderas, sino palabrería de magos. Sobre los poderes medicinales atribuidos a la amatista dice: «Yo considero, sin embargo, que, al escribir tales cosas, se han burlado y reído del género humano»⁷. Con estas palabras Plinio condenaba las creencias de distintos autores orientales y de pueblos bárbaros.

Durante la Edad Media continúa la tradición de los lapidarios. San Isidoro de Sevilla (570-636) se vale fundamentalmente de la *Historia natural* de Plinio para escribir el libro XVI de sus *Etimologías*⁸. Clasifica las gemas según su color y destaca algunas de sus propiedades, además de hacer consideraciones sobre el origen de su nombre. Otros autores medievales que se inspiran en mayor o menor medida en Plinio son Alberto Magno (1193), Marbodo (1035-1123), Ildegarda de Bingen (1098-1179), Bartolomé Anglico (ca. 1230) y Vicente de Beauvais (ca. 1250).

El lapidario de Alfonso X⁹ merece mención aparte al estar traducido de uno árabe compuesto por Abolays. En él se hace un estudio de las propiedades, principalmente medicinales, de las piedras según tres criterios: los grados de los signos del zodíaco, las «fazas» de los signos y la conjunción de los planetas. De la perla, «piedra» atribuida al signo Aries, se dice: «presta mucho a la tremor del corazón et a los que son tristes y medrosos, et a toda enfermedad que venga por melancolia, ca ella alimpia la sangre del corazón»¹⁰.

La *Historia naturalis* de Juan Gil de Zamora¹¹ es el último ejemplar del género de la enciclopedia del siglo XIII. Juan Gil (ca. 1240-ca. 1320), franciscano de Zamora y preceptor del futuro Sancho IV de Castilla, lleva a cabo su labor en el contexto del desarrollo de la ciencia en tiempos de Alfonso X, cuando se traducen numerosas obras del árabe, como el lapidario de Abolays. En esta *Historia naturalis* resume lo que en la Europa cristiana de su época se conocía en torno a los fenómenos naturales. Con su obra pretende demostrar que la naturaleza es manifestación del poder, la sabiduría y la bondad de Dios, sólo visible a través de la Creación. Las gemas también son ejemplo de la grandeza divina. De ellas afirma Juan Gil: «¿Qué diré de las gemas y de las piedras preciosas, útiles por su gran valor, pero cuya belleza es también admirable?»¹². Sus principales fuentes en las consideraciones sobre las piedras preciosas son

⁶ *Op. cit.*, p. 142.

⁷ *Op. cit.*, p. 124.

⁸ Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Madrid, 1951.

⁹ Alfonso X, *Lapidario*, ed. de Sagrario Rodríguez M. Montalvo, Madrid, 1981.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 27.

¹¹ Juan Gil de Zamora, *Historia naturalis*, ed. de Avelino Domínguez García y de Luis García Ballester, Salamanca, 1994.

¹² *Op. cit.*, p. 113.

Dioscórides, con el que comparte la preocupación médica, Plinio el Viejo e Isidoro de Sevilla. Del diamante, por ejemplo, dice que, según san Isidoro, «anula los venenos, repele las vanas inquietudes y contrarresta los efectos de las artes maléficas»¹³. Recoge además la opinión de Dioscórides, según el cual el diamante es la piedra de la reconciliación y del amor. Tiene también la propiedad de descubrir la infidelidad de la mujer. Merece la pena resaltar el hecho de que Juan Gil atribuya virtudes morales a las gemas; el diamante es comparado con la virtud de la caridad, «Porque, así como el diamante no cede al hierro, ni al fuego ni a materia alguna, así la virtud de la caridad en los mártires nunca cedió ante la rabia de los tiranos. Lo mismo que el diamante es la gema de la reconciliación, también lo es la virtud en la caridad. Lo mismo que el diamante actúa contra los enemigos del cuerpo, la caridad también actúa contra los enemigos del alma. Así como el diamante sólo cede ante la sangre de chivo, (...) la caridad sólo cede al amor de Cristo»¹⁴. Es el primer ejemplo de la relación entre gemas y virtudes que encontramos dentro de esta tradición científica que arranca de la Antigüedad.

En el Renacimiento esta dimensión simbólica de las gemas se hará más patente. El italiano Cesare Ripa recoge en su *Iconologia*¹⁵ información heredada de distintos autores medievales (preferentemente S. Isidoro y Bartolomé Anglico), atendiendo a las propiedades medicinales de las gemas que ellos describen. En la glosa a su emblema «Defensa» dice del ágata que «es también útil contra el veneno y contra la mordedura de los escorpiones»¹⁶. Citando a Bartolomé Anglico dice del coral que «sirve contra varios monstruos diabólicos»¹⁷. Ripa atribuye a las gemas virtudes morales, representando a través de ellas conceptos abstractos en sus emblemas. Del jaspe, por ejemplo, dice que «se le pone en representación de la Gracia, según aquello que dicen los naturalistas, cuando afirman que yendo adornado de jaspe invariablemente se conquista la gracia de los hombres todos»¹⁸. Esta misma representación de virtudes morales a través de las gemas se hace en *La Diana*.

También en la Biblia hay pasajes en los que se mencionan gemas con diferente valor:

- En el *Éxodo*¹⁹, Yavé le indica a Moisés cómo deberá ser el atavío de sus sacerdotes. El «pectoral del juicio» ha de estar guarecido de doce gemas, representación de las doce tribus de Israel: coralina, topacio, esmeralda, rubí, zafiro, diamante, jacinto, ágata, amatista, crisólito, ónice y jaspe.
- En *Ezequiel*²⁰, se menciona un manto adornado con distintas piedras preciosas: rubí, topacio, diamante, crisólito, ónice, berilo, zafiro, carbunco y esmeralda.
- En la descripción de la nueva Jerusalén que se hace en el *Apocalipsis*²¹ todos los

¹³ *Op. cit.*, p. 233.

¹⁴ Juan Gil, *op. cit.*, p. 233.

¹⁵ Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, 1987, 2 vols.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 267.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 465.

¹⁹ *Éxodo* 28, 15-21.

²⁰ *Ezequiel* 28, 11-13.

²¹ *Apocalipsis* 21, 10-21.

materiales con los que está construida la ciudad son piedras preciosas y metales nobles: jaspes, zafiro, calcedonia, esmeralda, sardonio, coralina, crisólito, berilo, topacio, crisoprasa, jacinto y amatista. Las puertas son perlas y la plaza de la ciudad, oro puro.

En las novelas de caballerías la mención a las gemas tiene un carácter marcadamente suntuario. Se encuadra dentro de las frecuentes descripciones de objetos lujosos, vestidos y joyas preferentemente. En el *Amadís de Gaula*²², por ejemplo, se hace mención de un vestido con flores de oro²³, de una corona de oro y piedras²⁴, de un «prendedero» de oro con «piedras ricas»²⁵, de escudos adornados con gemas²⁶, etc. Mención aparte merece un «manto con piedras y aljófar»²⁷ en el que estaban «figuradas todas las aves y animalias del mundo» que conviene «más a muger casada que a soltera, que tiene tal virtud, que el día que lo cobixare no puede aver entre ella y su marido ninguna congoxa». Esta referencia a la influencia de las gemas sobre el ánimo del que las lleva remite a la tradición científica. Recordemos que esa misma propiedad conciliadora la atribuía Juan Gil de Zamora a los diamantes.

La novela pastoril, por su carácter de miscelánea de géneros en gran medida, también se presenta como cauce de transmisión de todo tipo de conocimientos, incluidos los científicos. En la prosa novena de la *Arcadia* de Sannazaro²⁸ se hace alusión a las propiedades de algunas piedras, recogidas en los lapidarios antiguos y medievales:

—«piedra cristalina encontrada en el pequeño vientre de un gallo blanco, que quien la llevase consigo en las fuertes palestras sería sin duda el vencedor frente a cualquier adversario»²⁹. Plinio describe en su *Historia natural* la piedra *alectorias*, que se encuentra en los estómagos de los gallos: «son de aspecto cristalino, tienen el tamaño de un haba y algunos aseguran que Milón de Crotona salió vencedor en los combates gracias a ellas»³⁰.

—«una similar a una lengua humana, pero mayor (...) que durante la luna menguante cae del cielo, y es muy útil para los venéreos lenocinios». Según Plinio, la *glossopetra*, piedra semejante a la lengua humana, cae del cielo en los eclipses de luna³¹.

—«una contra el frío». Plinio el Viejo habla de una piedra, llamada *apsyctos*, que una vez calentada al fuego conserva el calor durante siete días y que es buena para los enfriamientos³².

—«aquella que, junto con una cierta hierba y con algunas otras palabras, cualquiera que la llevase encima podría a voluntad hacerse invisible en cualquier parte, y

²² Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, 1988.

²³ *Op. cit.*, p. 383.

²⁴ *Op. cit.*, p. 520.

²⁵ *Op. cit.*, p. 768.

²⁶ *Op. cit.*, p. 1.036.

²⁷ *Op. cit.*, p. 521.

²⁸ Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. de Francesco Tateo, Madrid, 1993.

²⁹ *Op. cit.*, p. 153.

³⁰ Plinio el Viejo, *op. cit.*, p. 198.

³¹ *Op. cit.*, p. 208.

³² *Op. cit.*, p. 200.

hacer cuanto quisiese, sin temor a ser estorbado por nadie». Plinio menciona una piedra, llamada *heliotropion*, que, mezclada con una hierba y recitando unas plegarias, torna invisible al portador³³.

El simbolismo de las gemas en *La Diana* enlaza con las tres tradiciones que hemos recordado en cuanto todas valoran no sólo las propiedades curativas de las piedras, sino la capacidad de conferir a quien las lleva ciertas virtudes morales o, cuanto menos, ciertos atributos abstractos. En la novela la alusión a las gemas se encuadra en las descripciones de los atavíos de los personajes. En la descripción del aspecto externo de los personajes femeninos la atención del narrador se fija, además de en distintas partes del cuerpo (los ojos, los cabellos y las manos), en sus vestidos. El atavío es manifestación de su distinta naturaleza y, en consecuencia, de su función en la fábula. Son significativos los tejidos, los colores y los adornos.

El único hábito de pastora descrito es el de Belisa. El narrador no enumera sus prendas, sino que alude a ellas en cuanto que están cubriendo alguna parte del cuerpo. Son telas delicadas y de color azul claro. El vestido manifiesta la sencillez y pureza de la pastora³⁴. El vestido de las ninfas contrasta con el pastoril por sus muchos adornos: la blancura, el oro, las perlas y los diamantes son elementos que lo caracterizan. Conviene reparar en una imagen que se repetirá en la descripción de Felismena: el águila de oro sobre la frente, que en esta ocasión tiene un diamante entre las uñas, mientras que en el de Felismena tendrá un rubí³⁵. La sabia Felicia va vestida conforme a su estado y sabiduría. El único dato que el narrador nos da sobre su apariencia externa es la de ir «vestida de raso negro»³⁶. El contraste del negro de su hábito con el blanco del de las ninfas es una forma de mostrar su distinto origen: las ninfas son personajes mitológicos, Felicia es un personaje de la fábula.

Felismena cambia tres veces de hábito a lo largo del relato. Cada uno de estos momentos está marcado por un cambio en su situación amorosa, cambio que ella misma decide acometer:

—Hace su aparición en la novela ataviada como pastora. No se menciona ninguna de las prendas de este hábito. En cambio, se describen todas las armas con las que defiende a las ninfas y mata a los salvajes: arco, flechas y aljaba, los atributos de Diana³⁷. Con ello se subraya el carácter de triunfadora sobre el amor bestial de los salvajes. Pero en esta primera visión del personaje nos damos cuenta de que, aunque es definida por el narrador como «pastora», no es caracterizada como tal. Tanto por sus atributos externos (las armas), como por su actuación en favor de las ninfas y los pastores, Felismena se presenta como una auténtica heroína caballeresca. Este hecho nos hace pensar que el hábito de pastora es un mero disfraz que oculta el alma de una dama, lo que nos lleva enseguida a preguntarnos por su verdadera identidad, por el pasado que ha provocado la adopción de ese disfraz.

³³ *Op. cit.*, p. 208.

³⁴ Montemayor, *op. cit.*, p. 228.

³⁵ *Op. cit.*, p. 169.

³⁶ *Op. cit.*, p. 257.

³⁷ *Op. cit.*, p. 188.

Esta misma curiosidad es la que experimentan las ninfas y los pastores que escuchan el relato de la vida de Felismena de su propia boca. Descubrimos entonces que es una dama procedente de una familia de alto linaje, lo que confirma que el hábito de pastora no es más que un disfraz.

—No se hace alusión a las prendas del personaje en sus años de formación y de iniciación del aprendizaje amoroso. Sí se alude al acto de vestirse y desnudarse, momentos en que la dueña Rosina intenta entregarle la primera carta de amor de don Felis, tras muchos días de resistencia constante por parte de Felismena. En el intervalo entre el desnudarse y el vestirse, en una noche, se produce la caída de la dama ante los requerimientos del caballero³⁸. Resulta significativo que Felismena acepte la primera muestra de amor de don Felis, la carta, cuando aún no se ha vestido, ella, que tantas veces deberá variar su hábito para recuperar a su amado. Felismena entra en el amor con el único atributo de su cuerpo y su alma, con su pureza, dispuesta a ser «vestida» por el amor.

Cuando la entrega de los amantes es total, el padre de don Felis envía a su hijo a la corte de la gran princesa Augusta Cesarina, temeroso de que su hijo se case con Felismena. Movida por el dolor de la ausencia de su amado, Felismena decide partir en su busca. Se abre una nueva etapa en esta historia de amor, en la que ella deberá asumir una nueva renuncia, la de su condición femenina, que también tiene su expresión en el traje. Para trasladarse a la corte de la princesa Felismena se viste de hombre³⁹. El motivo de «la mujer disfrazada de varón» está tomado de la novela italiana. Fue utilizado tanto en la novela como en la comedia del Siglo de Oro. Recordemos como ejemplos la Dorotea del *Quijote*, a Teodosia y Leocadia de «Las dos doncellas», en las *Novelas ejemplares*, a Serafina de *El vergonzoso en palacio*, o la Rosaura de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. En cada uno de estos personajes el cambio de vestido obedece a razones diferentes, por lo general subordinadas a conflictos amorosos, como sucede con Felismena. En hábito de varón enamora a la princesa Celia, quien al no verse correspondida en sus sentimientos, muere. Esta repentina muerte provoca la huida de don Felis.

La nueva pérdida del amado abre otra etapa en el peregrinaje amoroso de Felismena. Ahora vuelve a recuperar su condición de mujer. Pero debe renunciar a la vida de la corte y a permanecer en un lugar fijo. Renuncia a la civilización por la naturaleza cuando viste el hábito de pastora⁴⁰.

³⁸ «Y cuando Rosina entró a desnudarme, el tiempo que me quería acostar, Dios sabe si yo quisiera que me volviera a importunar sobre que recibiese la carta, mas nunca me quiso hablar, ni por pensamiento en ella (...). Cuál yo entonces quedé Dios lo sabe, (...) pero con todo eso disimulé, y me dejé quedar aquella noche con mi deseo y la ocasión de no dormir. Y así fue que ella fue para mí la más trabajosa y larga que hasta entonces había pasado. Pues viniendo el día, y más tarde de lo que yo quisiera, la discreta Rosina entró a darme de vestir y se dejó adrede caer la carta en el suelo», Montemayor, *op. cit.*, p. 198.

³⁹ «Yo determiné aventurarme a hacer lo que nunca mujer pensó. Y fue vestirme en hábito de hombre, e irme a la corte por ver aquel en cuya vista estaba toda mi esperanza; y como lo pensé, así lo puse por obra, no dándome amor lugar a que mirase lo que a mí propia debía.», Montemayor, *op. cit.*, p. 201.

⁴⁰ «Pues como no bastase la diligencia que en saber del mi don Felis se puso, que no fue pequeña, yo determiné ponerme en este hábito en que me véis, en el cual ha más de dos años que he andado buscándole por muchas partes, y mi fortuna me ha estorbado hallalle», Montemayor, *op. cit.*, pp. 219-220.

Felismena recibe un trato diferenciado de los demás personajes en el palacio de Felicia. La sabia la conduce a una recámara junto a las ninfas, donde después de bañarse y peinarse, la cambian de traje. Veremos ahora a Felismena con el que Felicia llama «su traje natural»⁴¹, el que le corresponde como dama. Aquí comienza una minuciosa y preciosista descripción tanto de los vestidos como de los adornos con que las ninfas la vestirán. Cada uno de los elementos aludidos es significativo para la construcción del personaje. Las propiedades de los lapidarios antiguos y medievales atribuidas a estas gemas están presentes en este pasaje:

–**Perla.** Plinio considera las perlas producto de lujo, lo que concuerda con el carácter suntuario de esta descripción. Nos informa de que las mujeres las utilizaban en su época para adornar los dedos, las orejas y todo el vestido⁴². El lapidario de Alfonso X las recomendaba para los tristes y medrosos y para todos aquellos que tuviesen enfermedades producidas por melancolía⁴³. De las perlas dice Cesare Ripa que «resplandecen y complacen por singular y oculta propiedad de Natura». Las identifica con la Gracia, que «en los hombres que la poseen, viene a ser como cierto particular encanto que mueve y arrebató los ánimos, inclinándolos al amor y engendrando ocultamente devoción y benevolencia»⁴⁴. Esta virtud de la gracia, con su asociada inclinación al amor, es atributo de Felismena.

–**Esmeralda.** Distintos autores, como Plinio o S. Isidoro, aluden a que la esmeralda posee la propiedad de dar descanso a los ojos, lo cual no es despreciable en los casos de amor que nos ocupan, ya que los ojos son la primera vía de transmisión del amor, según tratadistas de la época como León Hebreo. Alfonso X y Cesare Ripa la asocian a la virginidad. Alfonso X dice además de ella que «los sabios antiguos daban a los religiosos et a los hermitanos, et a aquellos que prometien tener castidad»⁴⁵. Cesare Ripa representa la virginidad de la siguiente manera: «Bellísima jovencita vestida con túnica de lino blanco y con una guirnalda de esmeraldas que coronan su cabeza»⁴⁶. Aclara, además, que estas gemas «son conocido símbolo de la Virginidad, habiendo sido consagradas a la celeste Venus, tenida antiguamente como Diosa del Amor más puro, del que no pueden sino nacer los más cándidos efectos, proviniendo del mismo aquella única y singular forma del amor que es en todo ajena a la unión y ayuntamiento de los cuerpos»⁴⁷. La castidad es una virtud que caracteriza a Felismena y al amante perfecto según los tratadistas neoplatónicos. Esta creencia se hace explícita en otros pasajes de la novela⁴⁸.

–**Zafiro.** Ripa asocia el zafiro al firmamento por su común color azul⁴⁹. Lo men-

⁴¹ Montemayor, *op. cit.*, p. 266.

⁴² Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, Paris, 1955, Livre IX.

⁴³ Alfonso X, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁴ Ripa, *op. cit.*, p. 465.

⁴⁵ Alfonso X, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁶ Ripa, *op. cit.*, p.423.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ En los chapiteles de las columnas de entrada al palacio de Felicia figura con letras de oro esta leyenda: «Quien èntre, mire bien cómo ha vivido,/ y el don de castidad, si l'ha guardado,/ y la que quiere bien o l'ha querido/ mire s'a causa d'otro s'ha mudado», Montemayor, *op. cit.*, p. 260.

⁴⁹ Ripa, *op. cit.*, pp. 252-254.

ciona en su emblema «Reconciliación del amor». La mujer que representa este concepto debe llevar al cuello un zafiro. «El zafiro, de un azul semejante al del cielo sereno, ha de servir como signo de la Reconciliación que produce en nuestro ánimo, trayéndole consigo cierto estado de paz y tranquilidad; pues dicha piedra posee una fuerza o virtud conciliadora». Ripa dice basarse en Bartolomé Anglico para estas afirmaciones. Como el cielo, la dama es firme y constante, virtudes indispensables en el amante neoplatónico. El zafiro, por su virtud conciliadora, debe infundir a Felismena el ánimo necesario para vencer las dificultades con que la fortuna ahoga su amor por don Felis.

—**Rubí.** Plinio habla de su semejanza con el fuego y de su insensibilidad hacia él⁵⁰. Isidoro de Sevilla, de su capacidad de lucir en medio de las tinieblas⁵¹. Alfonso X dice de éste que «el que la toviere consigo, sera ardit et de gran esfuerço»⁵². En otro pasaje menciona que el que la lleve será bien querido⁵³. Como el rubí, el amor que Felismena encarna crea luz en las tinieblas y es esforzado.

No sólo las gemas, sino que también la forma de las joyas es portadora de un significado complementario. Las «arracadas» en forma de nave son asociables a la vida errante de Felismena. El collar en forma de serpiente se relaciona con la eternidad, valor inherente al amor para los neoplatónicos: para ellos el amor debe vencer al tiempo. Según Ripa «La Serpiente revuelta sobre sí misma, muestra cómo la Eternidad de sí misma se alimenta, pues no se fomenta ni mantiene a base de cosas exteriores»⁵⁴. El águila es uno de los símbolos más comunes en la emblemática a través de los siglos. Está cargado de significados que remiten a la nobleza: imperio, valor, virtud, etc. Es destacable la imagen del águila, representación de la fuerza y del dominio, que tiene entre sus garras un rubí, representación del corazón enamorado. Constituye ésta una forma de visualizar el amor ideal neoplatónico, producto del equilibrio entre razón y sinrazón.

A través del recorrido por las gemas de Felismena, el narrador ha dibujado las virtudes que ella encarna, así como su vida, dominada por el amor. Vestida de esta manera recorre las cámaras adornadas con los relieves y las esculturas que recuerdan a distintos personajes mitológicos e históricos femeninos de los que ella es heredera⁵⁵. Pero a Felismena aún le queda un trecho por recorrer en su conquista de ese puesto en la eternidad a través del amor. Por ello ha de dejar su traje natural de dama y volver al de pastora. En este hábito reinicia su particular peregrinaje por el mundo en busca de su amado. La vuelta a este atuendo da cuenta de que Felismena es todavía un ser incompleto a falta de su otra mitad.

En esta comunicación hemos analizado el distinto valor atribuido a las gemas por

⁵⁰ Plinio el Viejo, *Lapidario*, Madrid, 1993, p. 177.

⁵¹ Isidoro de Sevilla, *op. cit.*, p. 293.

⁵² Alfonso X, *op. cit.*, p. 183.

⁵³ *Op. cit.*, p. 196.

⁵⁴ Ripa, *op. cit.*, p. 392.

⁵⁵ Lucrecia, Penélope, la mujer de Mausolo, doña María Coronel, etc. (cfr. Montemayor, *op. cit.*, pp. 274 y ss.)

parte de diversos autores: propiedades curativas, valor suntuario, relación con distintas virtudes morales. Estas tres vertientes, nacidas de tres tradiciones (científica, bíblica, prosa de ficción) confluyen en *La Diana* para representar no sólo la nobleza del personaje de Felismena, sino sus virtudes morales como amante, virtudes alabadas por los tratadistas neoplatónicos (Ficino, Castiglione, Hebreo): la constancia y la firmeza del zafiro, la esperanza y la castidad de la esmeralda, la elevación de espíritu y la limpieza de corazón de las perlas, la pasión del rubí. Con esta imagen fija del personaje de Felismena se convierte en un nuevo mito, nacido de la literatura, de esa cadena de mitos femeninos que van apareciendo a lo largo de la fábula. Dotada de varios atributos, Felismena podrá solucionar no sólo su conflicto amoroso, sino el de otros personajes. Este es otro de los elementos que la caracterizan como un auténtico «héroe de novela», equiparable no sólo a las heroínas históricas y mitológicas, sino a los caballeros literarios famosos por sus hazañas. De ahí el hecho de que se le represente en los bosques como una extraña, vestida con un atuendo que no es el suyo, y que se le atribuya como propio un suntuoso traje y, como espacio, la ciudad, representación de la Historia, de la civilización, de la temporalidad, frente al atemporal mundo pastoril. En esta recuperación del amor y de la temporalidad son fundamentales las virtudes de Felismena, representadas en su «traje natural».

AUTOCOMENTARIOS SOBRE LA COMEDIA EN EL TEATRO DE ANTONIO DE SOLÍS

Frédéric Serralta
Université de Toulouse-Le Mirail

Todos los lectores del teatro español del Siglo de Oro hemos encontrado con cierta frecuencia en el texto de las comedias esos tan peculiares comentarios irónicos de los personajes sobre las convenciones y los artificios repetitivos del enredo. La crítica los ha venido señalando desde hace ya cierto tiempo, aunque primitivamente con un enfoque demasiado restrictivo. Primero se atribuía la exclusividad de estos *autocomentarios* a la figura del gracioso¹; luego se consideró que eran característicos y privativos de la comedia urbana de Calderón², o (en un estudio de Hannah E. Bergman dotado desde luego de gran densidad informativa) que se limitaban a definir el subgénero de la comedia de capa y espada³. Todas estas restricciones, bastante poco acertadas, fueron corregidas por Claire Pailler en el mejor análisis publicado sobre el tema⁴: si bien se atiene voluntariamente al teatro de Calderón, demuestra dicha investigadora que la

¹ Véanse esencialmente los trabajos de S.E. Leavitt, «Notes on the "gracioso" as a dramatic critic», *Studies in Philology* Chapel Hill, 28, 1931, pp. 847-850, y «The "gracioso" takes audience into his confidence», *Bulletin of the Comediantes* 7, 1955, pp. 27-29; de Carmen Bravo Villasante, «La realidad de la ficción, negada por el gracioso», *Revista de Filología Española*, XXVIII, 1944, pp. 264-268; y finalmente de Charles David Ley, *El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

² Ángel Valbuena Prat, *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941 (véase p. 153 y siguientes).

³ Hannah E. Bergman, «Autodefinition of the *comedia de capa espada*», *Hispanófila* (Número especial dedicado a la Comedia, 1), Chapel Hill (North Carolina), 1974, primavera, pp. 3-27.

⁴ Claire Pailler, «El gracioso y los *guiños* de Calderón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, C.N.R.S., 1980, pp. 33-50.

presencia de los que ella llama guiños del dramaturgo rebasa los límites de cualquier subgenero dramático y consta en boca no solo del gracioso o de la criada sino también de no pocos personajes nobles⁵. Esto último, dicho sea de paso, no es nada de extrañar, en la medida en que a partir de unas fechas todavía imprecisas pero probablemente no muy posteriores al principio del reinado de Felipe IV la comedia de capa y espada, por lo menos, ya no reservaba exclusivamente la función cómica a la sola figura del donaire⁶. Pero, volviendo al tema de los autocomentarios o guiños de los autores acerca de su propia labor de dramaturgo, me parece que la única manera de consolidar y tal vez matizar las conclusiones de la crítica anterior sería completando el ya amplio panorama de ejemplos que proporcionan los dos estudios de Hannah Bergman y Claire Pailler con una recensión exhaustiva (dentro de lo que cabe) de los que pueden aparecer en la totalidad del teatro aurisecular. Tarea, como se comprenderá, que exige mucho más tiempo y espacio que el reservado a esta breve comunicación, en la cual me limitaré a poner de relieve los más característicos de dichos *autocomentarios* en la obra, no por reducida menos significativa, de Antonio de Solís y Rivadeneyra, pretendiendo solamente proporcionar a la investigación sobre el tema una más extensa plataforma documental.

Los ejemplos que me propongo citar se podrían agrupar en cuatro apartados diferentes, respectivamente centrados en el personaje del gracioso, la construcción de la intriga, las relaciones en romance y las características del estilo teatral.

Sobre el primer punto, el gracioso y su papel, las dos citas que van a seguir aluden desde luego a características muy trilladas pero no carecen de interés para empezar a abrir una perspectiva cronológica. En la primera comedia de Solís, *Amor y obligación*, muy probablemente fechada en 1627, un criado remite a la tradicional cobardía de sus congéneres al subrayar para el público un lance en que ésta, excepcionalmente, se desmiente:

Señores, testigos hago
de que no huye el gracioso⁷.

Algunos años más tarde, en 1632, otra alusión más extensa recalca esta vez la funcionalidad del gracioso como personaje destinado a solucionar los estancamientos del enredo:

Aquí está Julio obligado
a componer a los dos,

⁵ A los personajes nobles se atribuye, según cálculo de Claire Pailler, un 16% de los *guiños* que estudia en su trabajo citado, p. 35.

⁶ Véase al respecto Ignacio Arellano, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, n° 60, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 103-128.

⁷ Antonio de Solís, *Amor y obligación*, edición, observaciones preliminares y ensayo bibliográfico por Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Hernando, 1930, versos 1601-1602, p.68. El mismo comentario se reproduce posteriormente en *El maestro de danzar* de Calderón, fechable hacia 1651-52, según Hilborn, con la siguiente declaración del gracioso Chacón: «Hoy se verá por lo menos / la novedad de un lacayo / que no huye y tira recio», («Comedias de Calderón, II», *BAE*, IX, p. 80a).

que ya dizque está de Dios
 que en la comedia el criado
 ha de ser busca-remedios
 para cualesquier fracasos,
 y así, siguiendo los pasos
 de nuestros antecomedios[...]»⁸

En el último verso de esta cita, la jocosa alusión a los «antecomedios» demuestra la conciencia que tenía Solís de un largo y no poco mecanizado quehacer dramático anterior, y por lo tanto de la ya muy claramente percibida fosilización de la funcionalidad del gracioso. Las mismas conclusiones provisionales, casi idénticas además a lo que hasta ahora ha dicho la crítica sobre el tema, se podrán sacar, como pronto se verá, de los demás tipos de *autocomentarios* que aquí se vienen evocando.

Son más frecuentes en las comedias de Solís los relativos al segundo apartado anunciado hace poco, los que se dedican a los lances y mecanismos del enredo. Muchas de las veces en que utiliza el autor accesorios o situaciones ya muy explotadas por sus antecesores, interviene un personaje (frecuentemente, aunque no siempre, el gracioso) para señalarlo. Veamos los dos primeros ejemplos:

.....Verás
 como le doy con la treta
 antigua de la justicia
 y el hombre muerto aquí cerca;
 que es un secreto probado
 para aprietos de comedias⁹.

Mas este traigo a Isabel;
 con cuidado se le da,
 porque en la comedia hará
 el billete su papel¹⁰.

Intervenciones de este tipo sirven por supuesto para estrechar los lazos de complicidad muy presentes entre un público enterado de los artificios del género y un dramaturgo que los emplea pero naturalmente sin tomarlos y sin tomarse en serio. En el mismo orden de cosas, aunque tal vez con mayor originalidad, se refiere Solís a otros mecanismos de creación de enredo muy socorridos pero probablemente menos citados por sus «colegas». Así subraya, por ejemplo, la frecuencia con que introducen los dramaturgos en su intriga un fecundo malentendido centrado en la presencia «al paño» de personajes que por ello captan mal lo que se dice en el escenario:

⁸ *La Gitanilla* de Antonio de Solís, erróneamente atribuida a Juan Pérez de Montalbán, edición suelta sin impresor ni año, 16 fols. numerados. Véase fol. 7r^o, col. b.

⁹ *Amor y obligación*, ed. cit., versos 776-781, p. 34.

¹⁰ *Id.*, v. 1734-37, p. 74.

Yo vengo a saber mi daño
si escucho algún desengaño,
que suelen los encubiertos
quedar de sus males ciertos,
haciendose a si el engaño.¹¹

Más discreta todavía es la alusión a otro principio creador casi insoslayable en las comedias de enredo (y no digo «de capa y espada» porque en mi opinión no coinciden totalmente las dos denominaciones¹²), el que lleva al dramaturgo a retrasar hasta el desenlace, mediante diversos artificios, la disipación de los malentendidos sin los cuales no sería posible la construcción de la intriga. Esto lo pone de relieve un comentario del gracioso Muñoz de *Amparar al enemigo* cuando exclama, ante la completa pero tardía revelación de la verdad por los personajes presentes, «Eso sí, plégueite diez! / ¡Acabaran de decirlo!»¹³.

Otro de los objetivos comunmente atribuidos a estos *autocomentarios* es el de poner de relieve la habilidad con que combina el dramaturgo lances más o menos originales. Ya se sabe que funciona frecuentemente el gracioso como una especie de público interno que solicita en cierto modo la aprobación y el aplauso del público real, y tampoco escasean en el teatro de Solís alusiones de esta clase. Son especialmente frecuentes en su primera comedia, *Amor y obligación* (1627), como si quisiera el autor alardear de una autonomía creadora que en realidad, a sus diecisiete años, estaba muy lejos de poseer. Véase, por ejemplo, cómo subraya el criado Martín la afirmada originalidad de dos lances del enredo:

..... ea, que llega,
y acato la novedad
del esconderse las hembras¹⁴.

Ven vuesastedes aquí
un paso muy apretado,
y agradézcanle que había
mil siglos que no se hacía
entre criada y criado¹⁵.

En el mismo terreno de la autocelebración por el autor de los méritos de su comedia, es

¹¹ Antonio de Solís, *La más dichosa venganza*, en *Colección de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, parte XXV, Madrid, Domingo García Morrás, 1666. Véase fol. 29 rº, col. a. Detrás de esta frecuente práctica creadora se perfila un conocido refrán («quien escucha, su mal oye»), jocosamente comentado en otra comedia de Solís (*Amor y obligación*, ed. cit., v. 2306-07, p. 99) por el gracioso Martín: «Su bien ha oído el que a escuchar venía. / ¡Mal haya el hombre que en refranes fía!».

¹² Véase F. Serralta, «El enredo y la Comedia: deslinde preliminar», en *Criticón*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, nº 42, pp. 125-137.

¹³ Antonio de Solís, *Amparar al enemigo*, edición «suelta» s.l., s.a. (s.XVIII), fol. 18 vº.

¹⁴ *Amor y obligación*, ed. cit., versos 773-75, p. 34.

¹⁵ *Id*, versos, 2101-05, p. 89.

digna de mención otra declaración de un gracioso de Solís que se encuentra en *La gitanilla de Madrid*, estrenada en Palacio en 1657:

..... ¡Válgate Dios,
 los embustes que han cabido
 en un día de gitanos!
 ¡Y aún no anochece! Ahora digo
 que alguna vez los acasos
 van tan fuera de camino
 que, oído, no es verisímil
 lo que es verdad sucedido¹⁶.

La referencia al contraste entre la brevedad del tiempo transcurrido y la profusión de las peripecias que en él se insertan sirve naturalmente para subrayar la artificiosa habilidad del dramaturgo, y consta en el teatro de Solís como también en sendas obras de Lope y Calderón¹⁷. En cuanto a la afirmación sobre la verosimilitud o la verdad de la farsa, bien claro queda que en este caso el gracioso funciona no para negar, sino para tratar de imponer, la «realidad de la ficción»¹⁸: una prueba más del carácter sumamente proteico de un arquetipo teatral que, si bien se define con frecuencia por las características (cobardía, ingenio, etc.) que todos conocemos, también puede en ciertos casos adoptar actitudes opuestas, pues a quien sirve en última instancia no es a su amo sino al dramaturgo, el cual lo utiliza como un imprescindible *comodín* únicamente determinado por las necesidades creadoras del momento y su interés propiamente funcional. Pero, volviendo a los comentarios de Solís sobre los artificios y lances repetitivos del enredo, cabe concluir que sobre este punto también compartía nuestro autor el mismo distanciamiento irónico ya señalado por la crítica en comediógrafos de más fama, con la particularidad, además, de que él empezó su andadura teatral en plena fase ya de mecanización del género, no habiendo conocido otra, lo cual tal vez pueda ser una explicación parcial tanto de su habilidad técnica como de la voluntaria limitación de sus ambiciones creadoras.

El tercer punto que en este breve repaso me propongo abordar es el de los *autocomentarios* sobre las largas relaciones que la concentración de la acción dramática imponía en cierto modo a las comedias (para resumir, claro está, lo anteriormente ocurrido fuera del escenario), y su casi obligada vinculación con la forma métrica del romance. A los no pocos ejemplos citados al respecto por Hannah E. Bergman¹⁹ creo interesante añadir otros tres de Solís, los cuales, si bien centrados en la misma temática común, ponen muy explícitamente de relieve alguno de los aspectos peculiares de las

¹⁶ Antonio de Solís, «La gitanilla de Madrid», *BAE*, 47, p. 70b.

¹⁷ Véanse al respecto las citas de *El maestro de danzar*, de Calderón («¿En qué ha de parar aquesto? / ¡Y más en veinte y cuatro horas / que da la trova de tiempo!») y *La noche de San Juan*, de Lope, («que si el arte se dilata / a darle por sus preceptos / al poeta, de distancia, / por favor, veinte y cuatro horas, ésta en menos de diez pasa») reproducidas por Hannah Bergman en su artículo citado, pp. 9-10.

¹⁸ Según el título del artículo de Carmen Bravo Villasante citado en nuestra nota 1.

¹⁹ Hannah E. Bergman, art. cit., pp. 20-21.

tan socorridas relaciones en romance. En primer lugar, la íntima correspondencia entre forma métrica y contenido narrativo:

...que es un punto muy notable
lo que inclina a relatores
esto de hablar en romance²⁰.

En segundo lugar, la facilidad de comprensión que proporcionaba al relato la utilización de dicho molde poético:

DON LUIS Oye, y sabrás todo el lance.
MARTÍN A buen seguro que atienda.
DON LUIS Salí...
MARTÍN ¿Quieres que te entienda?
DON LUIS Sí.
MARTÍN Pues dímelo en romance²¹.

Y, por último, la casi obligada extensión de las relaciones en romance, y correlativamente su inadecuación en las fases del enredo que, por estar ya bien avanzada la intriga, requerían mayor agilidad expositiva:

JUANA Por darte satisfacción
de tus recelos, señora,...
CLARA Presto, que no estoy agora,
Juana, para relación.
JUANA Entendísteme, que ya
me entraba al romance.
CLARA Di.
JUANA ¿Quieres lo más breve?
CLARA Sí.
JUANA ¿Sí? Pues vaya por acá...]²².

Esta manera de hacer participar directamente al público en la elaboración del texto dramático, sirviendo los personajes como de ayudantes del autor, es todavía más patente en los últimos *autocomentarios* que se citarán en estas páginas, los que dedica Solís a las características más trilladas del estilo teatral. También sobre este punto coincide

²⁰ A. de Solís, *El alcázar del secreto*, en *Colección de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Parte XIX, Madrid, por Pablo de Val, a costa de Domingo de Palacio y Villegas, 1663. Véase fol. 15, col. b.

²¹ A. de Solís, «Un bobo hace ciento», *BAE*, 47, p. 23, col. c. La relación entre la llaneza del lenguaje generalmente empleado en el romance y por lo tanto su frecuente empleo en boca de personajes populares la pone muy claramente de relieve una criada de la comedia de Lope *Amor con vista*, cuando dice a su ama: «Gusto de señora tienes, / que yo esperaba un romance / y en verso grave procedes» (citado por Hannah E. Bergman, art. cit., pp. 20-21).

²² A. de Solís, *El amor al uso*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995 (Anejos de *Critición*, nº 5), v. 2613-20, p. 252.

con los grandes dramaturgos de su siglo, aunque en algún caso me atrevería a decir que sus apuntes burlones son los que van más lejos por el camino de la proclamación de su artificiosidad creadora. No desde luego cuando ironiza sobre la obligatoriedad del soliloquio para cualquier personaje, incluso un criado, que queda solo en el escenario²³: lo mismo hacen por ejemplo, Calderón o Rojas Zorrilla²⁴. Tampoco es original la curiosa alusión al quehacer material del dramaturgo, a quien se dirige directamente un gracioso en *El alcázar del secreto*:

RUGERO Ya cansas:
 calla, y vete.
TURPÍN Ponga usted
 en la margen *vase y calla*²⁵.

Esta broma, como sabrán los estudiosos, ya figura en *La dama duende*²⁶. No más privativa de Solís es otra muy directa alusión a uno de los trucos redaccionales de los dramaturgos y poetas, concretamente a la conocida «fuerza de la rima», que aparece en *La más dichosa venganza*:

CAMACHO ¿Conocéisme?
D. LUIS Que os conozco
 presumo. ¿No sois criado
 de un caballero llamado
 don Juan de Lara?
CAMACHO Y Orozco,
 que lo pidió el consonante²⁷.

La misma alusión se encuentra efectivamente en la comedia burlesca *Céfalo y Pocris*, atribuida como se sabe a Calderón²⁸; pero, además de que la obra de Solís es probablemente anterior a la de don Pedro²⁹, el mero hecho de que dicha alusión sólo se encuentre repetida –por lo menos, según los datos actualmente conocidos– en una comedia

²³ En *Un bobo hace ciento*, cuando el criado Martín se queja diciendo: «Pero otra vez siento pasos / que se acercan: no ha podido / cuajárseme un soliloquio, / por más que lo solicito» (p. 30, col. b), y más adelante añade: «Y yo soy tan para poco / que un soliloquio no acabo» (ed. cit., p. 34, col. c).

²⁴ Véanse ejemplos citados por Hannah E. Bergman, art. cit., p. 34, col. c).

²⁵ A. de Solís, *El alcázar del secreto*, ed. cit., fol. 3 vº, col. a.

²⁶ Cuando la criada Isabel comenta la llegada de un hermano de la dama diciendo: «Pon otro hermano a la margen, / que viene don Luis» (Calderón, *La dama duende*, ed. Clásicos Castellanos, 137, II, v. 196-197). La comedia de Calderón es de 1629, y *El alcázar del secreto*, muy posterior, se estrenó en Palacio en 1657.

²⁷ A. de Solís, *La más dichosa venganza*, ed. cit., fol. 41 rº, col. b.

²⁸ «Y así, cuando aquesta noche / la sombra se desabroche, / le tengo de hacer cascar... / Sin coche, no hay acabar / la copla... Pues digo coche». En *Céfalo y Pocris*, ed. por A. Navarro González, Salamanca, Almar, 1979, pp. 25-26.

²⁹ Según conjeturas personales, *La más dichosa venganza* fue probablemente escrita hacia 1635 (v. F. Serralta, *Antonio de Solís et la «comedia» d'intrigue*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1987, pp. 240-44), mientras que *Céfalo y Pocris* se representó (según la «Introducción» a la ed. cit., p. XII, nota 3) en 1660.

paródica, lugar predilecto de las más descabelladas transgresiones, puede ser revelador del distanciamiento máximo con que enfoca Antonio de Solís sus propios procedimientos creadores.

Distanciamiento que nos parece todavía más evidente en el último de los ejemplos de *autocomentario* irónico que nos proponemos citar en estas páginas, y que hasta hoy no hemos encontrado sino bajo la pluma de Solís. En su primera versión de *La Gitanilla*, escrita en 1632, están dialogando el criado Julio y su amo Don Juan, que empieza a contarle sus desventuras:

DON JUAN Llegué pues, Julio, a esta Corte...
 ¡Ay de mí, pluguiera al cielo...!
 JULIO Deja las exclamaciones
 para ripios de los versos,
 y prosigue [...] ³⁰

«Las exclamaciones para ripios de los versos»... O sea que, si tomamos al pie de la letra esta maliciosa aseveración de un criado de comedia, nunca podremos ya dejar de preguntarnos, ante tantas floridas y doloridas interjecciones líricas que ilustran y rematan, como la guinda el pastel, tantos famosos diálogos del teatro aurisecular, si no serán únicamente el resultado de una provisional incapacidad poética de los dramaturgos más afamados. Por supuesto no nos llevaría muy lejos un escepticismo tan tajante, y además lo que para los unos es ripio también puede llegar a ser, bajo la pluma de los otros, un hallazgo genial. Igualmente sería peligroso defender a macha martillo la muy relativa originalidad de Solís, que un estudio más completo de todo el teatro del Siglo de Oro podría tal vez reducir a dimensiones casi insignificantes, de la misma manera que una ampliación de la perspectiva crítica ha permitido rebatir la especificidad de Calderón en el empleo de esta clase de *autocomentarios*. Pero lo que sí puede contribuir a dejar bien claro este breve repaso, ni siquiera exhaustivo, a sus apariciones en el teatro de Solís, es una corta serie de confirmaciones y conclusiones generales.

La primera es que los dramaturgos del siglo XVII, tanto Solís como Calderón o como Lope, Rojas Zorrilla, Cubillo de Aragón y no pocos autores más en cuyas obras constan también alusiones del mismo tipo, tenían plena conciencia del carácter sumamente artificial de sus resortes dramáticos, y no sólo no lo ocultaban sino que en cierto modo hacían alarde de él ante su público, dejando así bien patente un sistema de connivencias y complicidades que caracteriza al fenómeno teatral de todos los tiempos y de todos los países pero que probablemente alcanzó en el teatro español de dicho siglo uno de sus momentos culminantes.

La segunda conclusión versaría sobre los límites cronológicos de la aparición de estos *autocomentarios*. Sería totalmente inútil, en nuestra opinión, además de muy difícil, indagar quién fue el primero que los introdujo en sus comedias: no resultaría nada extraño que fuera Lope, porque todo, o casi todo, el teatro del siglo XVII está, por los menos en germen, en su obra, pero al fin y al cabo no se trata de un invento indivi-

³⁰ *La Gitanilla*, erróneamente atribuida a Juan Pérez de Montalbán, ed. cit., fol. 1 vº, col. a.

dual, sino de una toma de conciencia colectiva sobre todo perceptible, como queda dicho, durante la fase de más intensa mecanización de la Comedia. Fase que aproximativamente empieza en el decenio de los veinte para concluir en 1644 con la muerte de Isabel de Borbón (la que corresponde, según Marc Vitse, a «Un teatro de la modernidad»³¹), y en la que precisamente se concentra una parte importante de la producción de Antonio de Solís.

La tercera y última de estas conclusiones, ya sugerida en estudios anteriores pero ampliamente confirmada por la obra de nuestro autor, es que los *guiños* irónicos de los dramaturgos no aparecen únicamente en la comedia de capa y espada sino también en otros subgéneros teatrales más «serios», ilustrados por *El alcázar del secreto* (Solís), *El gran príncipe de Fez o Apolo y Climene* (Calderón), y no pocos títulos más. Y es que la rigidez de nuestras taxonomías (por útiles que sean éstas –y lo son– para los investigadores modernos) siempre llega un momento en que se ve desmentida por la realidad tentacular de la Comedia. Los *autocomentarios* pueden florecer en cualquier tipo de obras, sea cual sea su ropaje mitológico, o bíblico, o urbano, cada vez que pretende el dramaturgo subrayar el artificio, la intrascendencia, y por ello mismo el pleno valor lúdico, del juego teatral. Porque, si bien es verdad que la vida es sueño, tampoco es mentira que el teatro es, ante todo, juego. Esto es lo que decían al público de entonces y lo que nos siguen diciendo a nosotros los *autocomentarios* de Antonio de Solís, como los muy parecidos *guiños* burlones de los más afamados dramaturgos de su siglo.

³¹ En *Historia del teatro en España*, dirigida por José María Díez Borque, I (Edad Media, siglo XVI, siglo XVII), Madrid, Taurus, 1983, p. 560 y sig.

SEGMENTACIÓN, ESTRUCTURA COMUNICACIONAL Y CAMBIO DE FORMA MÉTRICA: HACIA EL ESTABLECIMIENTO DE UNA HIPÓTESIS VERIFICABLE

Ricardo Serrano Deza
Université du Québec à Trois-Rivières

A pesar de su carácter primero y fundamental en vistas al trabajo de la puesta en escena tanto como en función del análisis filológico, la segmentación del texto dramático del teatro áureo carece todavía hoy de una hipótesis suficientemente fundada. Los términos de escena, cuadro, bloque, partición o secuencia, entre otros, son utilizados para designar unas unidades cuya naturaleza, cuya delimitación y cuyo encadenamiento no son a menudo definidos sino en presupuestos gratuitamente considerados evidentes e ideológicamente cargados.

La segmentación es, en efecto, una cuestión confusa, larvada por un amplio conjunto de problemáticas históricas que van desde las controversias europeas o específicamente españolas sobre preceptiva del teatro hasta muchas de las ediciones realizadas en el siglo XIX: con las primeras termina por afirmarse la libre estructura temporal de la Comedia Nueva; en las segundas se fuerza una lectura «espacial» de la Comedia, servida en un embalaje de escenas a la francesa.

Los estudios publicados por Vitse en 1980¹ y 1990² –sobre todo este último, verdadero giro bergsonianos aunque venga curiosamente unido a la idea de corte –arrojan una

¹ Marc Vitse, *Segismundo et Serafina*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.

² Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.

renovadora luz sobre el conjunto del fenómeno de la segmentación, centrando la atención sobre la estructura temporal de la comedia en confluencia con la forma métrica del texto.

Por nuestra parte, hemos abordado la cuestión de la segmentación por primera vez en un trabajo leído en el congreso de AITENSO de 1992, cuyo objeto era *El mágico prodigioso* de Calderón³. Considerábamos entonces la comedia como una serie ordenada de situaciones o unidades secuenciales.

En esta concepción, la secuencia quedaba definida, en tanto que nudo de comunicación, por tres grandes categorías de factores⁴:

- los localizadores, que la enraízan (tiempos y espacios, tanto de la representación como de lo representado);
- los polarizadores, que la orientan (agonistas/antagonistas y sus respectivas posiciones);
- y el resultado que la dinamiza y permite abocar a la situación siguiente.

Ahora bien, en un planteamiento centrado en la estructura «comunicacional», era el segundo de esos tres grupos de factores, los polarizadores (quiénes hablan y qué posiciones adoptan), el que venía a aportar en la práctica nuestra base fundamental de segmentación. Con todo, se producía una duplicidad de criterios: por una parte, la estabilidad de personajes en interacción, por otra parte, la permanencia del eje semántico objeto de conversación sobre el que giran las posiciones a menudo encontradas de los personajes (la tesis y la antítesis, si se quiere).

En un trabajo posterior nos vimos confrontados a la constatación de que la estabilidad de la estructura conversacional, siempre relativa, deja un amplio margen de acción al investigador. Además, la dualidad de criterios en que nos basábamos no siempre resultaba satisfactoriamente consistente. A pesar de estos defectos, sobre cuyo análisis volveremos enseguida, pudimos apreciar entonces que, puestos los cortes secuenciales tal como los habíamos practicado en paralelo con los resultantes de un criterio métrico, era posible establecer entre ambas series una cierta correlación (v. la figura de contraste entre ambos criterios).

IFM e ISC confrontados en un caso concreto (*El mágico prodigioso*)

	Inicios de forma métrica (IFM)	Inicios de secuencia «conversacional» ISC	Coinciden entre sí	% de IFM que coinciden	% de ISC que coinciden
1ª jornada	5	10	3	60%	30%
2ª jornada	10	16	6	60%	38%
3ª jornada	5	18	4	80%	22%
Total	20	44	13	65%	30%

³ Ricardo Serrano Deza, "Estrategias para un análisis infoasistido de la 'lógica del texto' en un corpus calderoniano", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena I*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 189-202.

⁴ Véase Ricardo Serrano Deza, "Un protocolo de análisis infoasistido aplicado al teatro de los Siglos de Oro. Del tratamiento del texto a la construcción de hipótesis", *Criticón*. n° 62, pp. 79-98.

Se utiliza aquí el criterio métrico habitualmente retenido en las ediciones críticas: la aparición en el curso del texto de nueva forma estrófica con una cierta entidad (el umbral de 12 versos parece en este sentido recomendable desde varios puntos de vista, teniendo en cuenta la extensión media de las comedias).

Hagamos una doble lectura del cuadro presentado, tal como su misma estructura lo sugiere. En cada uno de los encaminamientos que adoptaremos a continuación desde la forma métrica y desde la secuencia conversacional observaremos una familia diferente de fenómenos, unos y otros revelados por el desfase entre ambos tipos de unidades.

En cuanto a los inicios de forma métrica (IFM, columnas 2 y 5 de la figura), el hecho de ser contrastados con unos inicios de secuencia conversacional (ISC, columnas 3 y 6 de la figura) que les doblan en número parecía ofrecerles un alto índice de probabilidad de coincidencia con estos últimos, y en efecto llegan a superar una proporción de coincidencia equivalente a dos tercios de su propio total. Pero ¿qué ocurre con el tercio de casos que no coinciden? Más de la mitad de ellos, cuatro sobre los siete restantes, mantienen los mismos personajes en situación de interacción (hecho por el que no se señala ISC) pero añaden un nuevo nivel de acción una «acción dentro de la acción» (AA) que se sitúa fuera de la escena y en otro tiempo, y que es evocada por uno de los personajes.

En cuanto a los inicios de secuencia conversacional (ISC, columnas 3 y 6 de la figura), que son comparados con otras unidades inferiores en número, su esperanza de coincidencia con estas últimas desciende considerablemente, alcanzando de hecho menos de un tercio de realizaciones en relación con su propio total. Formulamos aquí de nuevo la misma pregunta anterior en relación con los casos que no alcanzan coincidencia. Entre los cortes no casados con la métrica encontramos 5 con baja proporción sobre los restantes 31, pero representativos con todo de una interesante problemática: la existencia de unos momentos carnalescos⁵ a menudo repetición en clave paródica de aquellos que les preceden inmediatamente que habíamos considerado en un principio con entidad suficiente de secuencias conversacionales aisladas pero que son, todos ellos, absolutamente invisibles para la métrica. Calificaremos de **parodias** estas secuencias (o falsas secuencias). Ahora bien, ¿Qué es la parodia sino «teatro al cuadrado», es decir, un tipo de «teatro en el teatro»?

Con ello vuelven a unírseles los dos encaminamientos iniciados, ya que la «acción en la acción» (encontrada con los cortes métricos no casados) y el «teatro en el teatro» (encontrado en algunos de los cortes conversacionales no casados) tienen un funcionamiento semiótico muy próximo, aunque de signo contrario: mientras que la «acción en

⁵ La función teatral de lo carnalesco ha sido profundamente estudiada por Alfredo Hermenegildo desde una triple perspectiva –bajtiniana, narrativa (Pavel) e ilocucionaria (Searle/Vanderveken)– que ha llegado a elucidar importantes tramos de la acción (didascálicamente) implícita en los parlamentos. Véase especialmente Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Oñaña, Oro Viejo, 1995.

la acción» afirma hacia afuera «despliegue» diría Deleuze⁶ que el espacio visible del tablado forma parte de un «mundo» que le rodea y en el que ocurren/han ocurrido acontecimientos que le afectan (que «entran» dentro de él), el «teatro en el teatro» de la parodia recrea hacia adentro la misma imagen de «mundos dentro de mundos» «pliegue», en su sentido material de doblez, es ahora el término a la Deleuze haciendo una representación en la representación, un paréntesis de repetición que queda englobado por el conjunto, pero que engloba también el conjunto desde la mirada de su risa: en ambos casos se da efectivamente un ambiguo y múltiple reenvío de un «dentro» a un «afuera», una duplicidad de líneas de referencia que multiplica las pieles de cebolla de la representación.

La figura siguiente permite identificar las ocurrencias de ambos fenómenos en la misma comedia. Puede observarse que muchos de los IFM sin paralelo de ISC se corresponden con el fenómeno de «acción en la acción» (AA) y algunos de los ISC sin paralelo de IFM, con el fenómeno de la parodia (P).

La relación entre IFM e ISC en *El mágico prodigioso*

IFM	Jornada Verso	ISC	Jornada Verso	(Figura) Texto	Personajes
romance	A1	A01	A1		
		A02	A89		
		A03	A321		
		A04	A505	(P)¿Ha oído vuesa merced...	Moscón, Clarín
décimas	A527	A05	A527		
romance	A587			(AA)Pues escucha...	Lisandro a Justina
		A06	A734		
		A07	A752		
décimas	A777			(AA)Hermosísima Justina,...	Cipriano a Justina
		A08	A847	(P)Señora Livia...	Clarín, Moscón, Livia
romance	A887	A09	A887		
		A10	A964		
redondillas	B1033	BO1	B1033		
		BO2	B1075		
		BO3	B1057		
silvas	B1201	BO4	B1201		
redondillas	B1247	BO5	B1247		

⁶ Nos referimos especialmente a Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les éditions de minuit, 1988.

romance	B1295			(AA)Yo soy, pues saberlo quieres,...	Demonio a Cipriano
silvas	B1419				
		BO6	B1439	(P)¿Estás vivo...	Clarín, Moscón, Cipriano, Demonio
redondillas	B1478	BO7	B1478		
		BO8	B1498		
		BO9	B1538		
romance	B1570	B10	B1570		
		B11	B1626		
		B12	B1660		
		B13	B1703		
		B14	B1722		
		B15	B1760		
redondillas	B1780	B16	B1780		
décimas	B1800			(AA)La hermosa cuna temprana...	Cipriano a Demonio
romance	B1860				
silvas	C2028	C01	C2028		
		C02	C2066		
		C03	C2126		
(amor)	C2190	C04	C2190		
quintillas	C2201				
		C05	C2283		
		C06	C2364		
		C07	C2409	(P)¿Fuéronse ya?	Moscón, Livia
redondillas	C2459	C08	C2459		
		C09	C2483		
		C10	C2525		
		C11	C2572		
romance	C2761	C12	C2761		
		C13	C2823		
		C14	C2870		
		C15	C2951	(P)¿Qué contentos...	Moscón, Livia, Clarín
		C16	C3029		
		C17	C3051		
		C18	C3087		

En el planteamiento que precede hemos debido adoptar una exposición de tipo genético, capaz de mostrar los aspectos problemáticos y la progresión interna de nues-

tra posición de partida. En este encaminamiento quedan implícitamente formuladas una serie de cuestiones abiertas, a las que pasamos revista antes de seguir adelante:

1. Empecemos por una pregunta cuya respuesta no es tan evidente como pueda parecer a simple vista y está además en la base misma de la definición de la problemática: ¿Qué es exactamente lo que buscamos en esta persecución de la «pequeña unidad» que parece haberse instalado en la crítica desde el siglo XIX? Nótese que en el momento de la implantación de la Comedia Nueva en tanto que forma, la cuestión de la segmentación se plantea ya, pero con un carácter muy diferente con el que lo hacemos aquí: se trata entonces de los grandes cortes estructurales de los que resultan 5, 4 ó, finalmente, 3 actos, una de cuyas lecturas se traduce en la tríada prótasis/epítasis/catástrofe del *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo (1600/1602).
2. En tanto que marca material, la forma estrófica es utilizada, como lo hemos visto, para señalar discontinuidades semánticas (conversacionales), pero debemos preguntarnos sobre todo a partir de la constatación del gran número de ISC no casables con ella si no deben ser consideradas, al lado de dicha forma estrófica, una serie de marcas materiales, entre las que son anticipables ciertas apariciones de personajes especialmente significativas.
3. A partir de los estudios de Ruiz Ramón⁷ y de Hermenegildo⁸, hay que ligar la aparición de un personaje a su «función dramática». El mismo concepto de personaje es abordable como haz de funciones dramáticas, es decir, como un conjunto organizado de tipos de comportamiento que el personaje adopta en relación con los otros y con el mismo espectador anticipado. Esos tipos de comportamiento son definidos en última instancia por los actos de lenguaje insertos en los parlamentos. Hablar de ciertas apariciones significativas de personajes significa, pues, hablar de funciones dramáticas o de actos de lenguaje.
4. No hay que olvidar, por otra parte, el efecto de suspense a menudo utilizado en confluencia con una estrategia de «zoom» en la presentación de un personaje clave: anticipación/ gesto-referencia/ primera aparición/ toma de la palabra.
5. Si ese personaje clave nuevamente incorporado ocasiona una reestructuración de la situación conversacional, es decir, si se produce una nueva unidad semántica, un IFM concomitante puede coincidir con una u otra de las aproximaciones o mostrarse en emocional desfase con la más significativa de ellas. Esta es una de las técnicas que permiten, como veremos, encadenar dos secuencias consecutivas.
6. Las marcas materiales que pueden acompañar los cortes secuenciales pueden servir pues, no sólo para separar, sino también para encadenar las unidades con-

⁷ Véase Francisco Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1992, donde este autor se refiere al personaje como «complejo de variantes».

⁸ Entre una larga serie de trabajos de Alfredo Hermenegildo sobre las funciones dramáticas, debemos referirnos aquí una vez más a su volumen *Juegos dramáticos...*, citado en la nota 5, que representa una buena síntesis sobre la cuestión.

secutivas. En este sentido, es relativamente frecuente observar que se da permanencia de forma métrica entre el final de un acto y el principio del que le sigue. Este fenómeno se da en el teatro de Ruiz de Alarcón en el 46% de los casos de actos consecutivos (constatación que debe ser tomada con suma prudencia estadística a causa de la abundancia relativa de la redondilla, que se encuentra en la base del fenómeno). Una forma diferente de ese entroncamiento se da entre los finales y principios de actos de *El mágico prodigioso*, donde son los apartes de Cipriano, y no la forma métrica, los que realizan esa función.

Añadamos a continuación algunas nuevas reflexiones extraídas del análisis de *El Aldegüela* (o *La Aldehuela*), comedia poco conocida de Lope de Vega. En esta comedia puede observarse una polimetría sensiblemente mayor que en el caso de la comedia calderoniana:

	Inicios de forma métrica (IFM)
1ª jornada	12
2ª jornada	11
3ª jornada	9
Total	32

Esta abundancia afecta también al número de formas métricas diferentes, de las que 7, de arte mayor o menor, están representadas por encima del umbral antes señalado.

No obstante esta diversidad, redondillas, en primer lugar, y romances reúnen el 89% de los versos y representan el 70% de los IFM.

En cuanto al significado del IFM en relación con el corte y el encadenamiento de situaciones, nos referiremos especialmente a los versos 1584 a 1763 (2ª jornada), que corresponden a los IFM números 17 y 18, respectivamente en octavas reales y en redondillas. La acción es en el palacio del duque de Alba en Piedrahita, donde la duquesa comenta, triste, con su secretario la reciente partida del duque a Flandes (donde éste tomará la ciudad de Mons en 1572, hecho reflejado en la comedia). Las octavas reales dan al ambiente un tono reposado y solemne. La conversación entre ambos personajes termina anticipando la venida de un nuevo criado.

Fernando, el personaje esperado, un labriego de La Aldehuela que asumirá un importante papel, llega para servir de criado a la duquesa. La actitud humilde del joven encubre apenas su gravedad y la fuerza con que impone un nuevo tono, mucho más rápido, en el que se mide verbalmente con la duquesa y con el alcalde de Piedrahita. Las octavas reales ceden con ello el turno a las redondillas, pero no inmediata ni mecánicamente. Hay un desfase entre el cambio de conversación y el cambio de forma métrica que permite a Fernando afirmarse primero en las octavas reales, la forma que empleaba la duquesa.

Tenemos así dos conversaciones (situaciones). El personaje (marca) que domina la segunda de ellas penetra con su anticipación en la primera. Por otra parte, la forma

métrica (otro tipo de marca) de la primera penetra claramente en la segunda: estamos ante un fenómeno de «fundido encadenado», cuya doble función parece ser claramente la de cortar uniendo.

El estudio de este fenómeno, que puede encontrarse igualmente en Calderón, nos parece de una gran fecundidad de cara al esclarecimiento de la gran familia de fenómenos ligados a la segmentación, aportando la integración de un componente esencial como el concepto de encadenamiento.

Retenemos igualmente la necesidad de basar el acercamiento a la segmentación desde la base sólida de la forma métrica como marca material que debe ser considerada al lado de otras marcas materiales y desde una óptica situacional conversacional, aunque la definición rigurosa de ésta esté todavía pendiente.

TÓPICO Y MODERNIDAD EN LA INDUSTRIA VENCE DESDENES DE MARIANA DE CARVAJAL

Catherine Soriano
Universidad Complutense
y U. Europea de Madrid

De las dos novelistas españolas del siglo XVII, María de Zayas y Mariana de Carvajal, es ésta la menos conocida. Menos fecunda que su predecesora y de imaginación menos lozana, es también menos hábil en el manejo de la lengua. Sin embargo, aunque le es inferior en cuanto a fantasía y estilo, es más *espontánea y sencilla*; sus novelas revelan a la vez más probabilidad de hecho y más unidad de estructura¹.

Desgraciadamente, la reflexión de C. Bourland sobre el desconocimiento de la obra de Carvajal sigue siendo una realidad. En 1663 se publicaron por vez primera las *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, de las que existen dos ediciones impresas del texto completo, ambas en Madrid². Hasta el siglo XVIII no aparece una nueva edición, que incluye dos novelas que no son de doña Mariana: *Lisarda y Ricardo*, de J. Pérez de Montalbán (quien la colocará a la cabeza de su obra *Para todos*, de 1663, con el nuevo título de *Al cabo de los años mil*) y *Riesgo del mar y de amar*, de la *Navidad*

¹ Caroline B. Bourland, «Aspectos de la vida del hogar en el siglo XVII según las novelas de doña Mariana de Carvajal y Saavedra», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, vol. II, Madrid, Hernando, 1925, p. 331.

² *Navidades de Madrid, / y noches entretenidas, / en ocho novelas...*, en Madrid, por Domingo García Morrás en la imprenta de Gregorio Rodríguez, 1663; Madrid, Biblioteca Nacional, R/ 4932. Otra, también completa, descrita por Serrano y Sanz: *Navidades de Madrid, y noches entretenidas, en ocho novelas*, en Madrid, por los mismos, el mismo año de 1663.

de Zaragoza de Matías de Aguirre del Pozo (Zaragoza, 1654)³. Hace diez años, Evangelina Rodríguez Cuadros incluyó en su colección de novelas amorosas *La industria vence desdenes*⁴. Poco después, aparecería en Italia la primera edición crítica completa de las *Navidades*, a cargo de Antonella Prato y con un breve pero excelente prólogo de María Grazia Profeti⁵. En el otoño de 1992, se me ofreció la posibilidad de preparar la edición de un texto para la colección de «Clásicos Madrileños» de la Comunidad de Madrid; tenía completa libertad para seleccionar lo que yo quisiera de una larguísima lista de escritores madrileños. Y, casi al azar, elegí a doña Mariana y sus *Navidades*, sin saber que con el tiempo llegaría a serme tan familiar y tan querida⁶.

En cuanto a la segunda reflexión de la profesora Bourland, acerca de las particularidades del estilo literario de doña Mariana, trataremos de demostrar con nuestro estudio la absoluta modernidad de *La industria vence desdenes*. Este relato, aún siendo el vértice de la ejemplaridad moralizante de las *Navidades* en su conjunto, se nos ofrece, ante todo, como un pequeño tratado de psicología femenina, un espléndido y multicolor fresco costumbrista que nos permite apreciar, gradualmente, el proceso de enamoramiento –como aprendizaje vital y existencial– de dos jóvenes e inexpertos adolescentes. La historia es tan sencilla, veraz e ingenua que podría suceder en cualquier época y en cualquier lugar. El conocimiento y la penetración del alma femenina de doña Mariana al describir los grados de la pasión amorosa es tan sutil, que recuerda, en ocasiones, la delicadeza de Jane Austen. El tópico moralizante se debilita progresivamente, porque a la autora le interesa más *emocionar y deleitar* a sus lectores que adoctrinarlos.

De todos es bien sabido que la novela corta del siglo XVII hunde sus raíces en la tradición del *exemplum* medieval, sentido que recogerá Cervantes en sus *Novelas Ejemplares*. Esta relación se intensifica en las colecciones de novelas enmarcadas (como el *Decamerón*), que muestran con mayor evidencia sus características retóricas: el marco, así, expone la hipótesis general, que se probará inductivamente mediante la narración de una *novella*⁷. En las *Navidades*, tanto el marco como la «Novela séptima» tratan de probar, desde una ética aristotélica («La virtud está en el término medio»), los peligros del excesivo recato de la mujer, resumidos en el refrán expresado con acierto por uno de los personajes (don Vicente): *Que el humo y la mujer brava echan al hombre de su casa*. Por ello, doña Juana, antes de comenzar el relato de *La industria vence desdenes*, advierte que esta historia:

³ *Novelas/ entretenidas. / Compuestas / por Doña Mariana / de Carvajal y Saavedra, / natural de Granada./ Año (escudo de Padilla) 1728*, en Madrid, P. J. Alonso de Padilla, 1728.; las novelas de Carvajal ocupan las páginas 1-250.

⁴ E. Rodríguez Cuadros, *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986; la novelita de Carvajal ocupa las páginas 235-79.

⁵ Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid*, ed. de A. Prato, con prólogo de M. G. Profeti, Verona, Franco Angeli, 1988.

⁶ M. de Carvajal, *Navidades de Madrid*, edición, prólogo y notas de C. Soriano, «Clásicos Madrileños», 4, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1993.

⁷ Carmen R. Rabell, *Pluralidad y yuxtaposición de discursos en la teoría y práctica de la «novella» del Siglo de Oro español*, UMI, VIII, Michigan, Ann Arbor, 1993.

en algún modo servirá de ejemplar para que estas señoras no sean mal acondicionadas, pues sucede muchas veces que las mujeres terribles pierdan su ventura, o, ya que la tengan, vivan mal casadas⁸

Doña Juana, viuda de comportamiento intachable, ha encerrado a su hija de diecisiete años, Leonor, «temerosa de los fracasos que suceden a las madres descuidadas» (p. 15). El caso parece justificado, ya que doña Juana y su hija conviven con los pretendientes de la joven, don Enrique y don Antonio, hijo de la dueña de la casa, doña Lucrecia de Haro⁹. Pero doña Leonor, a quien su orgullo obliga a mantener en secreto su amor, se recluye en sus aposentos para que nadie pueda descubrir sus sentimientos, hasta el punto de que su madre confiesa «que es tan encogida que me enfada algunas veces» (p. 18). D. Antonio, más adelante, ironiza sobre tan exagerado encierro: «Aténgome al recato de mi señora doña Leonor, pues, en dos años que habemos gozado de tan honrada vecindad, ha sido menester que mi madre enviude para merecer verla en esta sala» (p. 67). Pero frente al relato plano y estereotipado de los inocentes y recatados amores de Antonio y Leonor – planificados desde su comienzo con fines matrimoniales– la historia de Jacinto y Beatriz, los protagonistas de *La industria vence desdenes*, se plantea como una sutil intriga psicológica, malograda por un convencional final feliz –requisito indispensable para conseguir la aprobación de los censores de la época.

El interés por profundizar en la psicología de los personajes –incluso de los secundarios, como la casquivana doña Leonor o la desenfadada mulata Antonia– es una constante en todo el relato. Así, antes de que aparezca en escena Jacinto se narra previamente la historia de su madre, Jacinta, y de su tío don Pedro (hermanos mellizos). Este procedimiento desconcierta al lector, porque las ocho primeras páginas se ocupan exclusivamente de don Pedro, de su infancia en Úbeda, de su formación universitaria en Salamanca, de su fama como pintor en Roma¹⁰ y de su sorprendente elevación a las más altas jerarquías de la Iglesia Católica¹¹, obteniendo finalmente el arzobispado de Toledo, ciudad a la que hará acudir en calidad de protegido a su sobrino, Jacinto. Y es

⁸ M. de Carvajal, *Navidades...*, ed. de C. Soriano, Madrid, 1993, p. 133. Todas las citas del presente trabajo se corresponden con esta edición.

⁹ El argumento del marco es el siguiente: doña Lucrecia, dama de notoria calidad casada con un caballero anciano y enfermo, tiene algunos cuartos alquilados en su casa, cerca de El Prado, en Madrid. Entre los vecinos se entabla una gran amistad, que se estrecha a la muerte del esposo. Hay una pequeña intriga amorosa, pues el hijo de doña Lucrecia, don Antonio, está enamorado de la recatada doña Leonor, hija de una de las vecinas, la también viuda doña Juana, quien, llegada la Navidad, propondrá que «estos cinco días de Pascua y lo restante de las vacaciones no dejemos a nuestra viuda, y que la festejemos entre todas, repartiendo los cinco días. [...] Cada uno ha de quedar obligado a contar un suceso la noche que tocara» (p. 17). A medida que se suceden los relatos, se desarrolla de forma paralela la historia amorosa entre Antonio y Leonor, que acabarán casándose finalmente.

¹⁰ Evangelina Rodríguez subraya la importancia que cobra en la novela la representación de un incipiente instinto burgués, «paradigma iniciático de uno de los recursos de ascenso progresivamente sofocados por la reacción conservadora de las fuerzas sociales en el Barroco: la cultura o el ejercicio de un arte liberal», *op. cit.*, p. 46.

¹¹ Durante los diecisiete años que pasa don Pedro en Italia, logrará acumular una importante renta (más de veinte mil ducados). Carvajal describe demasiado pormenorizada e insistentemente las riquezas de don Pedro y del Cardenal Zapata –protector de don Pedro en Roma y probable personaje histórico– para que podamos descartar la posibilidad de que ejerza una sutilísima crítica al inmenso poder y el desmedido amor al lujo de la Iglesia.

aquí donde en realidad comienza *La industria vence desdenes*: en el momento mismo en que don Pedro, conversando con su sobrino, alaba la virtud de Beatriz, la hija de su buena vecina doña Guiomar de Meneses (una virtuosa y arruinada viuda portuguesa). Jacinto se enamora *ex auditu* de doña Beatriz, a partir de una opción espiritualizante, cuyo origen estaría en el *amor de lohn* de los trovadores corteses medievales y que floreció posteriormente en los libros de caballerías¹². Por otra parte, encaja a la perfección en la mentalidad del hombre barroco, que teme constantemente ser engañado por sus sentidos en la percepción de un mundo que es sólo apariencia; así se comprende la afirmación de Enrico, el protagonista de la comedia de Lope *El ejemplo de casadas*:

Fui de mi padre advertido
cuando comenzaba a ser,
que no escogiese mujer
la vista, sino el oído (vv. 5-8)¹³

Del mismo modo, para Calderón «Los favores de la fe / sólo son para el oído» (*El nuevo palacio del Retiro*), con lo que parece ser «uno de los últimos episodios de la disputa medieval sobre el oído y el ojo como vías preferentes de acceso del saber»¹⁴. Según Alexander Parker, de igual forma en algunos sonetos de Quevedo «*ver* es sentir la atracción sensual; *comprender* es sublimación neoplatónica, por lo cual los rasgos faciales que atraen a la mirada son trascendentes en el campo de las cualidades espirituales que sólo la mente puede captar»¹⁵. Es evidente que los ojos ejercen una gran fascinación para los enamorados: «mediante las miradas podemos amar y sostener un diálogo secreto con el otro, sin dejar huellas. Los ojos, ventanas de nuestra alma, hablan con una elocuencia negada a las palabras»¹⁶.

C. R. Rabell apunta la hipótesis de que «la *Poética* de Aristóteles fue reinterpretada a partir de otros discursos, entre ellos la tradición retórica y la poética de Horacio» (p. 203). Por otra parte, según Wesley Trimpi la disputa *utramque partem* (presentación de argumentos y contraargumentos alrededor de una hipótesis hasta dar con la verdad más probable) está presente en la estructura de la ficción, en la cual la solución potencial se suspende a lo largo de la narración hasta que el desenlace más probable pueda identificarse¹⁷. En *La industria vence desdenes*, la hipótesis básica —la necesidad de

¹² Véase al respecto el artículo de Domingo Ynduráin, «Enamorarse de oídas», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 589-603. «El amor de oídas [...] funciona como una exquisitez sentimental: la excelencia de la dama y la sensibilidad del caballero es tal, que puede producir amor por sólo la fama; es un caso extremo y paradójico, muy del gusto de la refinada poesía cortesana, y, por otra parte, no deja de remitir al hado o a las estrellas como causa última e inesquivable de una atracción amorosa que ejerce su poder incluso a distancia, sin que se haya contemplado nunca el objeto del deseo», p. 589.

¹³ Lope de Vega, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, ed. de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1972, tomo XXXII, pp. 11-71.

¹⁴ La cita es de J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, pp. 172-73.

¹⁵ A. A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, «Crítica y estudios literarios» Madrid, Cátedra, 1986, pp. 182-83.

¹⁶ Aldo Carotenuto, *Eros y Pathos. Matices del sufrimiento en el amor*, Chile, Cuatro Vientos, 1994, p. 55.

¹⁷ W. Trimpi, *Muses of One Mind*, p. 295.

moderación en el recato de la mujer— se prueba a partir de la confrontación constante de dos arquetipos femeninos absolutamente opuestos: de una parte, la protagonista, doña Beatriz, que «quiso más morir de su pena que faltar a su decoro» (p. 177); en el extremo contrario, doña Leonor, joven viuda casquivana de veinticuatro años (cuyo nombre parece sugerir una nueva antítesis con respecto a la protagonista del marco)¹⁸. Existe, además, otra interesantísima cuestión que nos lleva a considerar la modernidad de los planteamientos de la novelita de la Carvajal, pues en la base del enfrentamiento entre ambas mujeres late un hondo conflicto social, que expresa con maravillosa sencillez y «derramando copiosas lágrimas» doña Beatriz:

¡Dios se lo perdone a mi padre que tanto mal me hizo, pues me falta la ventura cuando doña Leonor se atreve a competir porque tiene dinero, teniendo menos calidad que yo! (p. 149).

Es más, doña Mariana de Carvajal nos explica cómo, antes que el amor, nace en el corazón de doña Beatriz la rebeldía, el orgullo de clase, la impotencia y la rabia al no poder ni siquiera soñar con una boda tan desproporcionada económicamente: «Razones fueron estas para el corazón de doña Beatriz de mucho sentimiento, *no por estar inclinada, sino sólo por verse pobre*» (p. 149).

Un nuevo argumento *utramque partem* se deduce al contraponer los enamoramientos de Jacinto y de Leonor. Curiosamente, mientras que doña Beatriz despierta en Jacinto un amor «de oídas» por su recato, doña Leonor se enamora de Jacinto al escuchar cómo su hermano Rodrigo alaba su desenvoltura, calificándole como «el más sazonado muchacho». La autora insiste en este paralelismo:

Encareciólo tanto, que hizo en el corazón de la hermana la operación que don Pedro había hecho en el de don Jacinto alabando a doña Beatriz (p. 148).

Pero a estos procedimientos retóricos añade doña Mariana un evidente intento de manipulación de las emociones a través de un **discurso emotivo**, verdadero eje de la novela. La forma en que va mostrando, gradualmente, el proceso de enamoramiento de ambos jóvenes revela las sutilezas de una refinada intuición. Jacinto, que «de su natural era callado y vergonzoso» (p. 149), se escandaliza de las insinuaciones de doña Leonor quien «como era moza, era más desenfadada de lo que era razón» (p. 148); decidido a declararse a su dama, le hace llegar una nota que «en medio pliego cifró parte de su

¹⁸ De esta doña Leonor podría decirse que es una «viuda alegre». Alonso de Andrade, en su *Libro de la guía y de la virtud. Tercera parte, para casados y viudos* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1646, p. 403) hablaba ya de unas viudas «locuaces, inquietas, libres, amigas de salir, de ver y ser vistas, y dadas al regalo». A las viudas se las miraba siempre con recelo, porque podían suponer ejemplos subersivos para las demás mujeres. Así, Juan de Pineda indicaba: «tenemos más que hacer en guardar a una viuda, que cuatro doncellas, por la licencia que tienen de usar de su libertad». Por lo general, no volvían a casarse y se consagraban a la honrosa tarea de «colocar» a sus hijas, ejerciendo como cabezas de familia. Algunas se convertían en auténticas «mujeres de negocios» (impresoras, por ejemplo), pero las más privilegiadas eran las que disponían de un holgado patrimonio y gracias al dinero podían gozar de una absoluta libertad. Cfr. Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986, pp. 195-207.

amorosa y encendida llama» (p. 147). Pero doña Beatriz, herida en su orgullo, hace pedazos el papel y se lo arroja desde la ventana. Después del primer fracaso, Jacinto no se desanima, pues «una dama de tantas prendas no le había de favorecer tan presto» (p. 150). Intenta sacarla a bailar en público, pero ella se niega y le trata con absoluto desdén. Al quejarse a su tío del mal carácter de la joven, don Pedro le explica que ahora ha mejorado mucho, pues cuando comenzó a visitarlas siempre se escondía al verle. Comienza entonces un refinado y cruel juego entre Jacinto y Beatriz, de modo que cada iniciativa del joven supone un rechazo por parte de la dama, rechazo que, en el fondo, no es sino una compleja forma de galanteo encubierto, que estimula las pretensiones del amante. Así, con cada «mala nueva, creció el fuego de la pretensión» (p. 153).

El día de San Juan se organiza una fiesta campestre en el cigarral de don Pedro. Doña Leonor se dispone a pedir a su hermano que trate el casamiento con Jacinto. Abrasada «aunque vivía sin esperanza» (p. 154), doña Beatriz se engalana soberbiamente, cuidando con especial esmero sus cabellos «de vara y media y de color castaño claro» (p. 154)¹⁹. Al ver cómo doña Leonor se agarra del brazo de Jacinto, la joven da un traspies que su enamorado, con la excusa de evitar su caída, aprovecha para apretarle las manos. Beatriz se enfada y el pobre muchacho, primerizo en las lides del amor, sufre una repentina indisposición (p. 155). Arrepentida de su rudeza, le entrega un pañuelo para que enjugue su «congojoso sudor», pañuelo que Jacinto guardará como prenda, a modo de *galardón* que premia la devoción del amante, uno de los elementos primordiales de la retórica cortés²⁰. A la hora de la siesta, Beatriz espía a Jacinto y ve cómo doña Leonor, «su enemiga», se le acerca para ofrecerle un clavel que ella misma ha cortado. Furiosa, hace que su madre la acompañe para beber agua en el patio; Jacinto le pone el clavel en el pelo y ella, echa un basilisco, se lo arroja a la cara en pedacitos. El muchacho, avergonzado, decide refrenar sus impulsos y trata de ignorarla el resto de la jornada. Durante la merienda, guarda una pera bergamota para regalársela a Beatriz al llegar a casa, pero ésta, pensando que se la habría dado doña Leo-

¹⁹ «Es indiscutible que una exuberante mata de pelo posee una dimensión sexual puesta suficientemente de relieve por los estudiosos que han investigado sobre el tema en las áreas de la sexología y del psicoanálisis [...] Así, Havelock Ellis afirma que el cabello es, generalmente, la parte del cuerpo femenino a la que se presta más atención después de los ojos, y más recientemente, otro estudioso inglés, el psicoanalista Charles Berg ha señalado que su poder fetichista ha sido en muchos hombres un factor determinante en su proceso de selección sexual», *cfr.* Erika Bornay, *La cabellera femenina*, «Ensayos Arte», Madrid, Cátedra, 1994, p. 56 y p. 15, respectivamente.

²⁰ El vocabulario cortés salpica las páginas de *La industria vence desdenes*; así, vemos cómo Jacinto considera a Beatriz «su dueño» (p. 144, p. 147...) y «su amiga» (p. 153); define su pasión como una «amorosa y encendida llama» (p. 147); deifica a su amada (p. 150); sufre de «melancolía» (p. 157). Por descontento, la enfermedad/locura amorosa de los protagonistas (pp. 161-175). Tópica resulta también la timidez del amante y la actitud desdeñosa de su dama. También en el *Heptamerón* de Margarita de Navarra, Parlamento (debate de las novelas XII y LVI) considera provechosa para las damas la doctrina de *La Belle dame sans merci* (1424) de Alain Chartier, donde se anima a la fortaleza de las damas para que no se dejen vencer por sus amantes. Para la repercusión de la obra en España (fundamentalmente en el ámbito del debate feminista del XV) véase A. Chartier, *La Belle Dame sans merci. Amb la traducció catalana del segle XV de Fra Francesc Oliver*, ed. y prólogo de Martín de Riquer, Barcelona, Quaderns Crem, 1983.

nor, la tira a la calle con malos modos, despidiéndole groseramente²¹. Inspirado por semejantes desprecios, escribe una letrilla [*De los desdenes de Celia...* (pp. 159-160)] que logra conmover a su dama, aunque esa debilidad la obligará a demostrar aún mayor resistencia. Otro día, por la tarde, Jacinto la sorprende llorando en su jardín; cuando Beatriz se siente descubierta, reacciona con tal violencia que el pobre Jacinto se vuelve a casa de su tío, «quebrando el coraje en tan recia calentura que aprisa le desnudaron» (p. 160).

Recordemos que para los griegos y los romanos, el amor es una enfermedad (Menandro), en la medida que trasciende la voluptuosidad, que es su fin natural; para Plutarco, es un frenesí; otros pensaron que era una rabia, y que a los enamorados había que perdonarles como si estuviesen enfermos²². En la Edad Media, todos los libros médicos medievales consideran el enamoramiento como un tipo de locura; al parecer, la causa de tal enfermedad es una inflamación del cerebro debida al deseo insatisfecho. El *Liber de parte operativa* de Arnaut de Vilanova gozó de enorme difusión durante el siglo XVI (con más de cien ediciones impresas) y allí se incluye también al amor como la cuarta manifestación de la locura. En cuanto a la curación de tan desesperada dolencia, todos los médicos coinciden en recetar, como primera medicina, el matrimonio con la mujer amada²³.

En un principio, doña Beatriz se niega a visitar al doliente Jacinto y éste recae en su enfermedad, mortificado por su ausencia y por las constantes sangrías de los médicos. Enfadada, doña Guiomar reprocha a su hija su arisca conducta, y la pobre muchacha se echa a llorar sin que su madre pueda comprender el motivo. Al día siguiente, se decide a verle y consigue pasar a solas con él unos segundos, que bastan para reconfortar al enfermo después de bañar en ardiente llanto la mano de su dama. Se renueva la confianza entre ambos, hasta que, ya repuesto de su mal, el joven se atreve a visitar a Beatriz en su estrado; pero ella vuelve a mostrarse desdefiosa, insiste en que su amabilidad era gratitud para con don Pedro y amenaza con meterse a monja si porfía en su intento. Destrozado, Jacinto vuelve a enfermar y Beatriz vuelve a arrepentirse y acude a su lecho para intentar aliviar su mal, pero esta vez el enamorado, temeroso, rechaza sus atenciones. Para picarla, deja que doña Leonor le haga algunos mimos al tiempo que entra doña Beatriz: «Y visto el agasajo, colmó el pecho con los rabiosos celos, tanto que brotó el veneno» (p. 168), pues, incapaz de controlar su amorosa pasión, expresa abiertamente su resentimiento:

²¹ Podrían encontrarse ciertas conotaciones sexuales en el intercambio de prendas y regalos amorosos entre Jacinto y Beatriz: el pañuelo empapado de sudor –como simbólico fluido corporal–, el clavel –en íntima conexión con el órgano sexual femenino– y la pera –cuya similitud con los órganos masculinos no necesita comentario...

²² Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1993(5), p. 61.

²³ De ahí el gracioso comentario de don Pedro cuando se entrevista con doña Guiomar para tratar el casamiento de Jacinto y Beatriz: «Paréceme que la perfecta cura de estos enfermos será casarlos, si vuesa merced me quiere dar a su hija» (p. 176). Si el casamiento fuera inviable, habría que recurrir a la satisfacción del deseo sexual con otra mujer; de no ser posible administrar este remedio, sólo quedaría una solución: distraer al enfermo con múltiples ocupaciones. Para todas estas cuestiones, puede consultarse el prólogo de Keith Whinnom a su ya clásica edición de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (Madrid, Castalia, 1979).

—Ya no se quejará de mis rigores, pues el favor de mi señora doña Leonor basta para darle salud. Yo tengo la culpa de venir a recibir estos enfados, y le juro de no volver a esta casa.

Jacinto reflexiona, en un monólogo que recuerda a los apartes dramáticos, y acaba por considerar que «Celos sin amor no pueden ser. Yo he de darle celos declarados y averiguar mi sospecha, y si no lo siente, aunque aventure el perder a mi tío, me he de ir adonde no se sepa de mí» (p. 168).

Funciona, de este modo, un recurso característico de la comedia áurea: los celos y la estructura circular del deseo (se desea aquello que se ve desear a los otros, de modo que el sujeto que desea necesita ver a otro que desea para despertar el deseo a su vez...) ²⁴. También Andreas el Capellán sabía que «Qui non zelat, amare non potest». Al llegar a este punto, los papeles se invierten, y Jacinto se dedica a mortificar, a «dar martelo» a Beatriz de un modo despiadado (sin importarle, por otra parte, los sentimientos de doña Leonor). Desesperada, escribe a Jacinto diciéndole que si quiere cortejar a Leonor que se vaya a otro sitio donde ella no pueda verlo. Jacinto, saboreando su triunfo, contesta diciéndole que «celos vengan desprecios» y que, pues doña Leonor es su igual y le trata afectuosamente, no debe extrañarle que acepte su proposición (p. 170). Beatriz «leyó el papel, y fue tanta su cólera que, haciéndole menudos pedazos, se le ahogó el corazón como no pudo llorar, cayéndose en el estrado...» (pp. 170-71) ²⁵. Jacinto, que escucha el alboroto desde su casa, acude corriendo a la de su amada y, en una escena absolutamente prerromántica, ordena que la desnuden ²⁶, la toma en sus brazos y la lleva hasta la cama, «derramando sobre el nevado rostro tantas lágrimas que pudieran volverla en su acuerdo» (p. 171) ²⁷.

Vuelve a casa de su tío y le confiesa sus sufrimientos. Don Pedro, generoso, le tranquiliza, asegurándole que él remediará sus males. Finalmente, doña Beatriz vivirá «casada largo tiempo con su amante esposo, tan gustosa cuanto prevenida de no darle ocasión a que renovara los pasados celos» (p. 176).

En efecto, hemos comprobado paso a paso lo que Evangelina Rodríguez Ilamó «la alta

²⁴ Sirva como ejemplo la trama de *El perro del hortelano* de Lope de Vega.

²⁵ Un testimonio similar encontramos en la novelita *El envidioso castigado*, de los *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán, donde la protagonista reconoce «que las mujeres principales primero que llegan a descubrir su voluntad, lloran, disimulan y se resisten, hasta que ya el amor, como va creciendo, ni cabe en el pecho ni se contenta con los ojos. Sabe Dios lo que he peleado con mi vergüenza, pero en fin *pudo más conmigo la voluntad que el recato*, que este de vencerse a sí misma, y más en cosas que llegan al alma, es agradable para leído, pero dificultoso para ejecutado» (ed. de Coimbra, 1656, p. 137).

²⁶ Téngase en cuenta que, desde la Edad Media, se consideraba que un hombre o una mujer estaban «desnudos» cuando tan sólo se cubrían con la camisa o el brial.

²⁷ «El tema de las lágrimas constituye uno de los varios aspectos en que el Barroco prelude la sensibilidad romántica», según J. A. Maravall en *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975, p. 170, nota 90. Sobre el romanticismo de Zayas pueden consultarse los trabajos siguientes: Ángel Valbuena Prat: «Los atisbos psicológicos de doña María de Zayas», en *Historia de la literatura española*, III, Barcelona, 1950, p. 184; Eduardo Rincón en el «Prólogo» a las *Novelas ejemplares y amorosas de María de Zayas*, Madrid, 1968, p. 11; J. Goytisolo, *Disidencias*, Barcelona, 1977, p. 105; Victorino Polo, «El romanticismo literario de doña María de Zayas y Sotomayor», *Anales de la Universidad de Murcia*, XVI, 4, p. 566. Véase también el capítulo dedicado al tema por Salvador Montesa Peydro en su libro *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de Juventud y Promoción Sociocultural, 1981, pp. 231-38.

temperatura literaria, la sorprendente mixtificación del tratamiento inicial del enamoramamiento: don Jacinto se prenda de doña Beatriz *ex auditu*, a partir de lo cual se despliega un complicado ejercicio (tan retórico como sugestivo) de cierto psicologismo, pero de fresquísimos lenguaje»²⁸. Las intromisiones directas de la autora –que permiten ajustar el valor didáctico del marco en la novela (y viceversa)– se limitan a un comentario escéptico al calificar de «valiente pero necia» la resolución de Beatriz (p. 150); consigue así aligerar el peso doctrinal del relato, hasta tal punto que sólo cumple esa función didáctica en relación con el marco narrativo de las *Navidades*. La modernidad de la autora reside, como hemos visto, en su capacidad para expresar un acertado realismo psicológico al trazar a los personajes protagonistas de *La industria vence desdenes*, así como en dos características muy personales, de las que carece casi en absoluto la literatura española del siglo XVII: lo que C. Bourland llamó «la risa y el espíritu de la juventud»²⁹. Muchos personajes de las *Navidades* presumen de ser risueños y «entretenidos» (don Pedro, Jacinto, el racionero y los canónigos en *La industria...*) y con frecuencia se gastan bromas e incluso se ríen a carcajadas (por ejemplo, cuando don Jacinto baila con la negra Antonia un baile mandingo durante la excursión al cigarral). En realidad, todos los personajes acaban participando de esa contagiosa alegría como aprendizaje de la vida. Incluso la recatada y arisca Leonor de la *cornice* narrativa, después de escuchar tantas y tan diversas historias, se aventura ella misma a participar del hecho literario (ya no como simple receptora, sino como emisora). Ella será (resuelto su compromiso con don Antonio) la narradora de la última novelita (*Amar sin saber a quién*), ofreciendo así «por postre el más gustoso plato» a sus compañeros. En la *Conclusión* de las *Navidades* «dieron todos gustosos aplausos a su *sazonado desembarazo*» (p. 215), y asistimos a la sorprendente y maravillosa transformación de la jovencita severa y arisca de las primeras páginas en una espléndida y cautivadora mujer capaz de seducir a su auditorio mediante la palabra (pues «todos celebraron el donaire con que doña Leonor había contado» la picante *Fábula de Orfeo y Eurídice*³⁰). En definitiva, doña Mariana de Carvajal demuestra en sus *Navidades* que la literatura enseña a vivir y que la gratuidad es la única moneda del arte³¹, anticipando el consejo de Gustave Flaubert a su amiga Louise Collet: «¡Lee para vivir!». Ahí radica su modernidad y su universalidad.

²⁸ E. Rodríguez, p. 49.

²⁹ C. B. Bourland, p. 364. Añade que «esta alegría y esta espontaneidad, cuya falta en la literatura del siglo XVII llama tan notablemente la atención, son, no obstante, atributos del genio español en su aspecto más simpático; y el haber sabido dotar de ellas a sus personajes constituye una originalidad y un mérito positivos en la modesta obra de Mariana de Carvajal», p. 366.

³⁰ Tanto en la *Fábula de Apolo y Dafne* –recitada por doña Lucrecia– como en esta cantada por doña Leonor, Carvajal muestra su adhesión a la corriente desmitificadora barroca, en la línea del Quevedo de *La hora*. Para Isabel Barbeito, *Mujeres del Madrid barroco. Voces testimoniales*, Madrid, Dirección General de la Mujer/ Comunidad de Madrid, 1993, se trata también de un desahogo liberador de instintos reprimidos, respondiendo a las tesis de María Grazia Profeti, *op. cit.*, p. 65, «según las cuales las relaciones entre el lenguaje del cuerpo y la palabra va a venir condicionado no sólo en función del género literario, sino también en función de la intencionalidad del emisor al dirigirse a un determinado receptor»; *cf.* M. Josefa Porro Herrera, *La mujer «sujeto»/ mujer «objeto» en la literatura española del Siglo de Oro*, Málaga, Atenea, 1995, p. 42.

³¹ Daniel Pennac, *Como una novela*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993, p. 32.

OCIO, TRABAJO Y JUEGO. ASPECTOS DE SU VALORACIÓN EN ALGUNOS TRATADOS DEL SIGLO DE ORO

Christoph Strosetzki
Universität Münster

El prototipo del ocio es el juego, que es criticado por Francisco de Luque Faxardo en su libro «Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos» (1603). En este diálogo se confrontan dos mundos: el de los jugadores, representado por Florino y el mundo de los sabios, representado por Laureano. En general, se diferencia entre juegos más o menos permitidos: «la diferencia consiste en suertes o en industria: los de suertes y fortuna, según su principal fin, que es recrear, son más lícitos que los de industria, pues en éstos puede haber notable ventaja, porque como aquí gana el hombre conforme a lo que sabe, forzosamente ha de ganar al menos diestro; lo cual es muy diferente en los de suertes si, como deben, quedan los jugadores sujetos a la fortuna»¹. Como «ejercicios nobles»², es decir como una forma digna de aprovechar el tiempo libre en el pasado, son considerados los juegos olímpicos por estimular la fuerza de los hombres jóvenes³, o el ajedrez de los romanos, por medio del cual se podían practicar las tácticas de guerra⁴. El fin de los juegos de cartas es ganar dinero y por ello, su motivación son la avaricia y la codicia. Se trata de ganar mucho dinero a costa de los jugadores y no de recrearse por medio del juego. Es por ello que el juego de cartas es considerado como

¹ Francisco de Luque Faxardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, REA, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Madrid, 1603, vol. I, ed. y prólogo de Martín de Riquer, 1955, p. 77.

² *Ibid.*, vol. I, pp. 78, 80, 82, 84-85, 87.

³ *Ibid.*, vol. I, p. 71.

⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 746.

expresión de una ociosidad, que lleva a la ruina de los jugadores y es comparable con una enfermedad. Según Luque Faxardo, aquellos que apoyan los juegos de cartas niegan a Dios y pecan mortalmente. Además los juramentos, votos y blasfemias que se oyen en las casas de juego son considerados como pecados mortales. El juego de cartas puede ser visto como un invento del diablo, ya que el mundo de las casas de juego se caracteriza por el engaño y la astucia. Por un lado, los jugadores intentan engañarse mutuamente y por el otro, los usureros y los asistentes de dichas casas persiguen el fin de enriquecerse por medio del engaño en el juego. Por ello, según Luque Faxardo, los pecadores en el juego han de tener como pena el infierno. En las casas de juego se derrochan inútilmente el tiempo y el talento, se arruinan las amistades y se pierde el dinero y el respeto. Por estos motivos éstas constituyen un peligro no sólo para el jugador, sino también para su familia y para todo el reino. Debido a ello, Luque Faxardo advierte de forma insistente contra el mundo de las casas de juego, al que caracteriza como «república de juego» con todas las cualidades negativas y al que opone un estado que funciona sin juego y sin ociosidad.

El jesuita Juan de Mariana adopta la misma actitud crítica en contra de los jugadores en su «Tratado contra los juegos públicos». Mariana critica no solamente el carácter de entretenimiento del teatro y el hecho de que en días festivos se representen comedias no apropiadas para honrar a los santos, sino también las casas de juego públicas y las corridas de toros. Según su perspectiva, el juego daña las costumbres del país y representa un ataque a la religión. El teatro le parece ser una «oficina de deshonestidad»⁵ y debería ser desterrado al igual que todos los juegos y la prostitución. Surge la pregunta de en qué contexto y bajo qué perspectiva se critica el juego y la ociosidad a él ligada. Como la desaprobación de la ociosidad implica una alabanza del trabajo, se cuestiona el desarrollo de la valoración del trabajo, que en el Siglo de Oro se basaba en la teología de la Edad Media⁶.

La valoración del trabajo está íntimamente ligada a la actitud frente a la actividad del hombre. Michel Cavillac ha dedicado también especial atención al tratamiento de la pobreza y de la inactividad en los tratados, en un copioso estudio del año 1983 sobre mendigos y comerciantes en el *Guzmán de Alfarache*. Mientras que en la Edad Media los pobres vagabundos suponían el inofensivo, e incluso aceptado, contrapunto a las limosnas y a la generosidad de los ricos, tan necesario para el desarrollo de las virtudes, aparecen en el siglo XVI en España una serie de prohibiciones contra la mendicidad. La pobreza, al igual que la ociosidad, se convierte en una tacha social. Se comienza a diferenciar entre los verdaderos pobres y los falsos, aquellos que por pereza permanecen ociosos, y se toma como referencia principalmente una carta de Pablo a los Tesalónicos (II, 3-10), que exhorta a ganar el pan con el sudor de la frente. Si ha de haber una pobreza que mueva a la compasión, ésta ha de ser, según Alejo Venegas, la

⁵ Juan de Mariana, «Tratado contra los juegos públicos», en *Obras del Padre Juan de Mariana*, Madrid, Atlas, 1950, BAE, t. II, pp. 413-576, aquí p. 413.

⁶ Cf. Christoph Strosetzki, «Arbeit, MuBe und Gewinn. Zur Kasuistik des Spiels im spanischen Siglo de Oro», en *Sinn und Sinnverständnis. Festschrift für Ludwing Schrader zum 65. Geburtstag*, Karl Hölz, Siegfried Jüttner, Rainer Stillers, Christoph Strosetzki ed., E. Schmidt, Berlín, 1997, pp. 28-43.

del trabajador, o, según L. Riberol, la basada en la renuncia ante lo superfluo de los agustinos⁷. El que bajo este contexto también los nobles y ricos ociosos se conviertan en objeto de crítica se debía al especial hincapié que se ponía en la igualdad del hombre ante Dios, con lo cual se pretendía, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVI, establecer una diferenciación social basada en el trabajo y en la virtud, no en el nacimiento. Por lo tanto puede interpretarse que el *Guzmán de Alfarache* toma partido a favor de la eficiencia burguesa y de la inteligencia comercial⁸.

La conexión entre la valoración del trabajo y la actitud frente a la actividad del hombre se manifiesta de una manera comparable, si se consideran los esfuerzos y las labores como castigo por el pecado original, que ha privado al hombre de su «dignitas primitiva», y si la «dignitas» del hombre se ve en la razón.

Las implicaciones de la «dignitas» y la «miseria hominis», basadas en la antigüedad clásica y en el cristianismo, saltan a la vista en el *Diálogo de la dignidad del hombre* (1546) de Pérez de Oliva y en la continuación que hizo Francisco Cervantes. Pérez de Oliva representa la «miseria hominis» con el personaje de Aurelio y la «dignitas» con el de Antonio. La controversia entre ambos personajes queda sin aclarar en la primera parte, hasta que en la continuación de Francisco Cervantes se decide a favor de la «dignitas». Aurelio piensa que los esfuerzos del trabajo humano causan la miseria y la fatiga, características, según él, del hombre.

Francisco Cervantes de Salazar, que en 1546 había editado, comentado y continuado el diálogo de Pérez de Oliva, relativiza ese escepticismo sirviéndose de una valoración positiva del trabajo, que obtiene al desarrollar los argumentos de Antonio. Una vida llena de trabajo es por consiguiente, según él, una condición previa al deseo de alcanzar la tranquilidad junto a Dios. Al mismo tiempo aparece el trabajo como una condición para la fama: «De ninguna cosa los hombres ganaron gloria, que no fuesse trabajosa»⁹.

La figura de Hércules es el paradigma mitológico para visualizar la elección entre el cómodo camino del ocio y el duro camino del trabajo. Puesto que él se decidió, como se sabe, a favor del trabajo y a través de ese trabajo penoso consiguió una gran fama, siempre se utiliza la figura de Hércules como símbolo a la hora de defender la valoración positiva del trabajo. Un temprano testimonio de ello, anterior a la época de la que nos ocupamos, son *Los doze trabajos de Hércules* (1417) de Enrique de Villena. Hércules se destaca por unir fuerza física y astucia militar con una gran sabiduría, es decir, por combinar «vita activa» y «vita passiva». También aparece Hércules en la

⁷ Michel Cavillac, «Gueux et marchands dans le *Guzmán de Alfarache* (1599-1604)», en *Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines, 1983, pp. 210-211, 215, 218.

⁸ *Ibid.*, pp. 223, 227-245, 418-420.

⁹ F. Cervantes de Salazar, *Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho, glossado i tradvcido. Diálogo de la dignidad del hombre por M. Oliva i por Cervantes. Apólogo de la ociosidad y el trabajo, intitvado Labricio portvndo por Lvis Mexía, glossado por F. Cervantes. Introduvcion i camino para la sabiduria compuesta en latin, como va ahora, por Jvan Lvis Vives. Vuelta en castellano con mvchas adiciones por el mismo Cervantes*, p. 108.

narración alegórico-didáctica *Apólogo de la ociosidad i del trabajo* (1546) de Luis Mejía; en todo caso sólo lo hace como antepasado del protagonista Labricio¹⁰.

A continuación presentamos brevemente el contenido de la narración, puesto que la acción alegórica es especialmente apta para ejemplificar la discusión en torno a los pros y los contras del trabajo y el ocio y, sobre todo, porque la introducción a la obra de Francisco Cervantes ya propone una interpretación de las alegorías que aparecen en el texto: en Grecia vivía una vez una dama acomodada de alta alcurnia. Su nombre, Ocía, representa la ociosidad. Entre sus seguidores se encontraban Fraude, Hipocresía, Pereza e Ignorancia, y todos ellos apoyaban a su señora a la hora de evitar el trabajo. Ocía está caracterizada como alguien tan hábil en el trato con la gente y en la conversación que todos los ciudadanos y todos los habitantes, no sólo de las regiones vecinas, yacían a sus pies. Un oráculo le predijo que si se casaba podría tener siete hijas. Francisco Cervantes ve en ello una alusión a las siete artes liberales. En su búsqueda de un marido idóneo se topa con Labricio. Ya el hecho de que tenga ese nombre nos hace sospechar que es la personificación del trabajo¹¹. Labricio es presentado como noble de ilustre cuna, y sus antepasados más remotos habían sido Saturno y Júpiter, que una vez rigieron el mundo. Sus antepasados más cercanos pertenecían, sin embargo, a la casa de Hércules.

Labricio toma un primer contacto con su futura esposa. Se presenta haciéndole llevar unos regalos y explicándole el sentido de cada uno de ellos. Así, le regala un buey, puesto que sin su trabajo nadie podría mantenerse en su situación social. Le envía un asno, por la utilidad que tiene este animal en la casa, en la familia y en el estado, y porque éste muestra que nadie puede menospreciar a sus inferiores por muy alto que esté situado. A continuación le envía un gallo que debe servir de reloj y despertador para que se puedan distribuir mejor las tareas a lo largo del día. En lugar de agua perfumada le envía dos barriles de su propio sudor, y le aclara que la mujer tiene que regir la casa con el mismo empeño con el que el marido trabaja fuera de ella. Un regalo posterior, un libro en blanco, tiene que servir para hacer balance de cómo se vive la vida¹². Estos y otros regalos no podían dejar de surtir efecto: Ocía se escandalizó y el matrimonio no tuvo lugar.

Mejía muestra en la corte de Ocía a las damas de compañía Fraude e Hipocresía como imagen convincente de los vicios que acompañan al ocio. Fraude presume de estar en los ayuntamientos, en los juzgados, en las iglesias, en la corte, así como junto a los comerciantes y agricultores. Sin ella sería imposible para cualquier grupo social el hacer valer su propio trabajo y su esfuerzo. Hipocresía entra en escena con tres consejos que son los principios que deben guiar la propia vida, al igual que lo hacen los

¹⁰ Cf. también: Christoph Strosetzki, *Literatur als Beruf. Zum Selbstverständnis gelehrter und schriftstellerischer Existenz im spanischen Siglo de Oro*, Düsseldorf, Droste, 1987, pp. 14-38; en la versión castellana, *Literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 9-18.

¹¹ Labricio «que es el trabajo: dando en esto a entender el autor, convenir mucho a los ociosos trabajar», F. Cervantes de Salazar, *loc. cit.*, p. XXI.

¹² Para lo que sigue cf., *ibid.*, pp. 16-43.

axiomas en las ciencias. En primer lugar, se deben orientar todas las acciones hacia el propio beneficio, lo cual hay que ocultar frente a los demás a través de la apariencia de la modestia y la humildad. En segundo lugar, aconseja excluir del círculo de amigos a las personas inteligentes y justas que de todas formas no aprecian la diversión. En tercer lugar, hay que colocar espías en todas partes para estar enterado de todo lo que ocurre. Mediante el saber así conseguido se podría impresionar a la mayoría ignorante. La narración de Mejía finaliza con un banquete y con la exhortación de Mercurio a todos los invitados para que persigan el trabajo virtuoso y eviten el ocio con todas las consecuencias dañinas y viciosas que le acompañan.

Juan de Pineda en sus *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589) resalta su propia actividad literaria como un valioso trabajo¹³. Partiendo de citas bíblicas prueba que el hombre ha nacido para trabajar en lo que pueda, ya sea en la «vita activa» o en la «vita passiva». Por eso es moralmente condenable el hombre que se entrega a una vida ociosa. Pineda prueba, apoyándose en la Biblia, que el ocio no tiene un valor neutro sino que es moralmente malo¹⁴, ya que hay dos caminos en los que se puede actuar moralmente mal. El primero lo toman los que actúan mal, y el segundo los que no actúan ni bien ni mal. Por lo tanto, según Pineda, es falsa la opinión de que el ocioso que no hace nada bueno, ciertamente, no es bueno, pero tampoco malo, puesto que no hace nada malo. Cristo consideraba oponentes suyos no solamente a los que le combatían con su maldad, sino también a aquellos que no estaban a su favor y no obraban ni bien ni mal. Así, se recompensa a los que han trabajado en la viña y no a los que habían permanecido ociosos. Al igual que Crisóstomo, Pineda propone reflexionar sobre la idea de que tampoco las palabras ociosas tienen valor neutro, sino que son malas.

El grupo social que carga en primer lugar con la culpa de la ociosidad es la nobleza cortesana. Pineda la critica duramente y nos da una impresión de su cotidiana vida ociosa y, por definición, inmoral: los nobles se levantan hacia las diez y van en primer lugar a misa para cotillear. Pasan su tiempo con inútiles juegos de entretenimiento, comen y se entretienen al aire libre hasta la puesta del sol y cabalgan sin rumbo fijo por la ciudad. Finalmente, vuelven a casa alrededor de las diez para jugar hasta las doce, cenar hasta la una y media y caer en la cama con el sabor del vino en la boca.

Lo que más se acerca a la realidad concreta del estado español es la valoración del trabajo que hace Gaspar Gutiérrez de los Ríos. La esboza en el último capítulo de su *Noticia general para la estimación de las artes y la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles* (1600)¹⁵. Declara que el capítulo es una «exortación a la honra, y favor de los que trabajan contra los ociosos, para las personas de todos estados». Gutiérrez se mueve en dos planos diferentes. Por una parte, describe la deplorable situación en la España de su época que para él tiene su origen en la

¹³ «No penseis que platicar los trabajos virtuosos de los otros se puede hacer sin trabajo del que los cuenta.» J. de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. J. Meseguer Fernández, Madrid, 1963, t. 2, p. 85.

¹⁴ J. de Pineda, *loc. cit.*, t. 3, pp. 239-241.

¹⁵ L. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes y la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*, Madrid, 1600.

primacía del ocio y, por otra parte, postula que hay que superar esta situación mediante una vuelta a los valores del trabajo. Sigue la presentación de las nefastas circunstancias responsables de que en España sea el ocio y no el trabajo lo que tiene más prestigio. Le parece especialmente doloroso que aquellos que viven virtuosa y laboriosamente tengan un aspecto triste, pobre y abatido, si se les compara con los privilegiados y alegres contemporáneos que se enriquecen en su vida ociosa aprovechándose del sudor de los demás. Así se explica que los ociosos sean envidiables y se les quiera imitar. Los burgueses de baja procedencia podrían tener la impresión por influencia de aquellos, de que es importante llevar una vida ociosa para alcanzar el estatus de nobleza. Gutiérrez les da la razón cuando aseguran que en la España de la época se podía ganar prestigio con cualquier cosa excepto con el trabajo y la virtud.

Gutiérrez destaca especialmente algunas de las consecuencias políticas del tan propagado ocio, como la explotación de los trabajadores por los ociosos y el abandono de la agricultura. Aquellos ociosos que hacen a otros trabajar para ellos no se ven impedidos por ninguna consideración moral a la hora de privar a otros de los frutos de su trabajo. Incluso se ven apoyados en este punto por la ley y el estado. Esos «ladrones legítimos y legales» consiguen privar a los trabajadores de su bien ganado salario, a través de procesos y artificios legales: «Se hazen señores de las rentas y de las yglesias, de las rentas Reales, de los mayorazgos, y del trabajo de casi todos los particulares del Reyno»¹⁶. Ya que en España reina la ociosidad, se ha llegado incluso a que sean los extranjeros los que saquen mayor provecho del Nuevo Continente descubierto por España que los españoles mismos.

Gutiérrez se dirige ahora a cada uno de los estamentos sociales para convencerlos de que todos ellos sin excepción están obligados a trabajar. Sus exhortaciones a la nobleza, que van en primer lugar, se desarrollan de manera especialmente sugestiva. La nobleza se encuentra ahora ligada a las aportaciones y méritos sobresalientes de sus antepasados y es transmitida según esos méritos. Si esto se presupone, Gutiérrez se pregunta, ¿por qué no emulan los nobles a sus antepasados y por qué se puede mantener el estatus de nobleza si los nobles han pasado a hacer una vida ociosa? Esta pregunta encuentra una respuesta reveladora e incluso amenazadora en una imagen en la que se compara los linajes de los nobles con los árboles que eran apreciados debido a los buenos frutos que dieron en el pasado y de los que se espera que hagan lo mismo en el futuro. Pero si estos árboles no dan más frutos, o se secan por causa de los gusanos o de los bichos, entonces son arrancados y arrojados al fuego. La dureza de la comparación sólo nos demuestra la protesta de Gutiérrez frente a una clase social a la que se le otorgan privilegios de manera injusta: si la nobleza se gana mediante méritos extraordinarios, entonces pierde su justificación y debería ser retirada si éstos ya no existen.

Los autores de escritos ascéticos, para quienes lo importante es el esfuerzo por lograr o una visión mística de Dios o acercarse a Él, condenan el ocio igual que los autores más marcadamente humanistas. Puesto que el tiempo no se puede malgastar con el ocio, sino que debe ser empleado con sentido, el místico Fray Hernando de

¹⁶ *Ibid.*, p. 227; para lo que sigue cf. *ibid.*, pp. 278, 281, 286, 298.

Talavera escribe para la noble señora María Pacheco, condesa de Benavente, un tratado titulado *De cómo se ha de ordenar el tiempo para que sea bien expendido* (aprox. 1500). Talavera documenta con la Biblia, refiriéndose al destino de Job, que el tiempo se puede utilizar para alcanzar bienes y propiedades y tantas otras cosas tan necesarias para la vida. Considera necesario utilizar correctamente el tiempo si se quiere fortalecer la propia virtud y alcanzar la fama. Cita a Séneca, el «católico filósofo», que dijo «que no hay mayor pérdida ni peor que la del tiempo»¹⁷. No sin razón ordenó el creador los astros de tal forma que pudiéramos en ellos reconocer el paso del tiempo. Según Talavera, muchos nobles desprecian esas ventajas que dan los astros y convierten el día en noche y la noche en día cuando emplean la noche en rencillas, ofensas e irreverencias, y se pasan el día durmiendo.

En resumen se puede decir, que la actitud negativa en cuanto al juego y a la ociosidad es comprensible en el contexto del dominio del trabajo. Mientras el trabajo se considera como el distintivo característico de «dignitas hominis» y es elevado simbólicamente a la figura mítica de Hércules y personificado en la figura de Labricio, la figura alegórica de Ocía se presenta en compañía de las malas costumbres: fraude, hipocresía, pereza e ignorancia. Pero el trabajo y el ocio no son evaluados solamente en relación a actividades como las virtudes o los vicios. También desde el punto de vista del fin o del resultado, el trabajo se manifiesta como superior en comparación al ocio. Eso lo corroboran los tratados que por un lado se referían a la forma de vida infructuosa de los nobles y, por otro lado, a los logros culturales y sociales que se han adquirido por medio del trabajo, así como también al funcionamiento del conjunto del estado, donde cada uno de sus componentes trabaja. De esta manera corresponde la valoración de los «buenos ejercicios» de los ascetas a la valoración del trabajo en los tratados de los humanistas. Ambos testimonian un espíritu dominante de la época que da prioridad a la eficiencia, a la perseverancia para conseguir un objetivo y al esfuerzo en relación a la actividad que se considera esencial. Y aunque este espíritu no siempre se practica necesariamente en la realidad está presente sin embargo de forma consecuente en la argumentación teórica. Dicho espíritu está influenciado por la burguesía y se ha distanciado de las normas de comportamiento de los nobles.

¹⁷ Hernando de Talavera, «De cómo se ha de ordenar el tiempo para que sea bien expendido», en *Escritores místicos españoles*, ed. Miguel Mir, Madrid (NBAE), 1911, t. 1, p. 95; para lo que sigue cf. *ibid.*, pp. 96-100.

REIVINDICACIÓN DE BERNARDO DE BREIDENBACH: HUELLA DE LA LITERATURA MEDIEVAL ALEMANA EN ESPAÑA¹

Pedro Tena Tena
Universidad Complutense

I. Espacio y tiempo

Cuando el peregrino germano Bernardo de Breidenbach² (?- 1497), deán catedralicio de Maguncia³, vio las costas de Tierra Santa en 1483 quizás no advirtiera que ya formaba parte de una madeja donde se hilvanaba toda una historia de viajes tudescos. Si uno conoce las aventuras medievales y renacentistas que vivieron los del Rin (a) por comercio y exploración o (b) por razones piadosas, no duda en admirar la naturaleza de estos hombres y mujeres que, como tantos en otros países, procuraban la re-creación del mundo.

A) Los proyectos alemanes basados en metas mercantiles intentaron abarcar todo

¹ El presente artículo que aquí ofrecemos es un modesto agradecimiento al Department of Spanish, Italian and Portuguese, University of Virginia at Charlottesville, para el cual presenté la conferencia *Martín Martínez de Ampíes y el Viaje de la Tierra Santa*, base del presente trabajo.

² Bredenbachius, Bernhard von Breidenbach (Bredembachius, Bredenbach, Breidbach, Breidebach, Breitembag, Breitenbach, Bremke, Brempe, Breydenbach, Breydenciden) son otros nombres para el autor según Jean Pierre Lobies (ed.), *IBN. Index bio-bibliographicus notorum hominum*, Osnabrück, Biblio Verlag, 1981, parte C, p. 1312.

³ Datos biográficos, en Hugh W. Davies, *Bernhard von Breydenbach and his Journey to the Holy Land, 1483-4. A Bibliography*, London, J. & J. Leighton, 1911. También Heinrich Rohrbacher, Bernhard von Breydenbach und sein Werk «Peregrinatio in Terram Sanctam» (1486), en *Philobiblon*, 33, 1989, pp. 89-113, y Pedro Tena Tena, *La labor literaria de Martín Martínez de Ampíes y el Viaje de la Tierra Santa*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

el espacio cercano: Los comerciantes no sólo aparecen como un factor más en la apertura del mundo medieval, cuando se habla de la Europa del Este⁴, sino también con respecto a zonas como la Península Ibérica⁵.

Junto a desplazamientos por Europa, hubo otros a lejanas tierras. Y así hallamos a finales del XV unas idas y venidas incluso por el Oriente⁶ y hasta por la América recién encontrada⁷. El *Codex Bratislavenensis Lyc.* 515/8 es un buen caso literario de estos intereses⁸.

B) Otro tipo de trayectos en el que de igual manera fue evidente el protagonismo de germanos es el constituido por las peregrinaciones a los grandes centros de atracción devota: Roma⁹, Santiago de Compostela¹⁰ y los Santos Lugares¹¹.

Bernardo de Breidenbach, por consiguiente, no es un *homo viator* aislado que a su regreso en 1484 escribe el *Viaje de la Tierra Santa* y relata ahí experiencias originales. El viajero, en verdad, ya tenía en aquel momento precedentes y coetáneos que tomaron un idéntico proceder¹², sin embargo, su influencia se dejó sentir más allá de Alemania. El presente trabajo se ofrece así como una invitación para determinar qué punto llega a ocupar Bernardo de Breidenbach en el amplio y fascinante campo de los vínculos culturales entre Centroeuropa y España y, en concreto, para saber si es válida su inclusión como autor a tener en cuenta en la nómina de escritores germanos con recepción en las letras de nuestro Medioevo y Siglo de Oro¹³.

II. El éxito de una obra

Bernardo de Breidenbach, el autor principal del *Viaje de la Tierra Santa*¹⁴, tras

⁴ Barón A. Meyendorff, «Trade and Communication in Eastern Europe a. D. 800-1200», en Arthur Percival Newton (ed.), *Travel and Travellers of the Middle Ages*, London, Routledge and Kegan Paul, 1968, p. 105.

⁵ Álvaro Santamaría Aráñez, «La reconquista de las vías marítimas», en *AEM*, 10, 1980, p. 102; Hermann Kellenbenz, «Las relaciones económicas y culturales entre España y Alemania meridional alrededor de 1500», en *AEM*, 10, 1980, pp. 545-554, y Marion Ehrhardt, *A Alemanha e os Descobrimentos Portugueses*, Lisboa, Texto Editora, 1989, pp. 11-12.

⁶ Ehrhardt, *op. cit.*

⁷ N. Federmann y U. Schmidl, *Alemanes en América*, ed. de Lorenzo E. López, Madrid, Historia 16, 1985.

⁸ *The Voyages of Discovery in the Bratislava Manuscript Lyc. 515/8*, ed. de Miloslav Krása et al., Prague, Charles University, 1986.

⁹ E. Delaruelle et al., «La crisis conciliar», en *Historia de la Iglesia*, Valencia, Edicep, 1076, pp. 586-588.

¹⁰ Kellenbenz, *op. cit.*, p. 554; Klaus Herbers, «Peregrinos, escritores y otros propagadores del culto jacobeo en Alemania», en *Santiago*, Santiago, Xunta de Galicia, 1993, pp. 121-139, y Luis Vázquez de Parga et al., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993, vol. 1, pp. 89-104.

¹¹ Titus Tobler, *Bibliographia Geographica Palaestinae*, Leipzig, 1867; Reinhold Röhrich, *Bibliotheca Geographica Palaestinae*, Jerusalem, The Universitas Booksellers of Jerusalem, 1963, y Girolamo Golubovich, *Biblioteca bio-bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente francescano*, Quaracchi, C. di S. Bonaventura, 1906-1927.

¹² Röhrich, *op. cit.*, pp. 123-158, y Gerhard Weiss, *The Pilgrim as Tourist: Travels to the Holy Land as Reflected in the Published Accounts of German Pilgrims between 1450 and 1500*, en Marilyn J. Chiat y Kathryn L. Reyerson (eds.), *The Medieval Mediterranean Cross-Cultural Contacts*, St. Cloud, North Star Press of St. Cloud, Inc., 1988.

¹³ Hugo Kehrer, *Alemania en España*, Madrid, Aguilar, 1966.

¹⁴ Bernardo de Breidenbach, *Viaje de la Tierra Santa*, trad. por Martín Martínez de Ampíes, Zaragoza, Paulo Hurus, 1498, f. 142rb. Más detalles sobre la autoría, Tena Tena, *op. cit.*

publicar por vez primera su libro en Maguncia el 11 de febrero de 1486, tal vez se sorprendiera por la acogida que alcanzó. Dos factores muy puntuales en una Europa receptiva al exotismo¹⁵ pudieron crear el ambiente adecuado: Una nueva devoción, de raigambre franciscana, y una época de evidencias escatológicas. Y es que esto unido se traduciría en un ansia de cambio espiritual, cuyo reflejo literario sería, especialmente, la atención por obras sobre Tierra Santa¹⁶ y por textos que dibujaban postrimerías¹⁷. Así entre 1486 y 1490, salieron siete ediciones del *Viaje* dentro y fuera de Alemania, y en alemán (2), flamenco (1), francés (2) y latín (2)¹⁸.

No extraña, por tanto, que Paulo Hurus, un rico impresor alemán afincado en Zaragoza en 1498¹⁹, también considerando estos precedentes editoriales, y enmarcado en un país donde la atención por Tierra Santa era manifiesta²⁰, quisiera publicar el libro en cuestión. Aun con todo, otras imaginables razones podrían señalarse: Primero, seguir expresando los mensajes de la creencia cristiana²¹; segundo, satisfacer la afición humanista por los temas de carácter geográfico²².

La estima que el de Constanza recibía en la capital aragonesa y sus relaciones en el ambiente cultural de la ciudad y su autoridad en la creación o traducción de textos eran factores favorables para el logro de sus fines. Podemos pensar entonces, a la vista de estas palabras, que el propio maestro pediría al hidalgo Martín Martínez de Ampíes²³ la translación²⁴. El incunable español salió el 16 de enero de 1498²⁵.

La recepción fue grande. Así, es indicativo ver ejemplares en fondos de nobles,

¹⁵ Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986.

¹⁶ Béatrice Dansette, «Les pèlerinages occidentaux en Terre Sainte: une pratique de la 'Devotion Moderne' à la fin du Moyen Age? Relation inédite d'un pèlerinage effectué en 1486», en *AFH*, 72, 1979, pp. 106-133.

¹⁷ Juan Carrete Parrondo, et al., «El grabado en España», en *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 143-149.

¹⁸ Davies, *op. cit.*, pp. xviii-xx, xxxii. También O. Clemen, *Weitere Beiträge zur Geschichte des Buchdrucks und des Buchgewerbes in Wittenberg in der Reformationszeit*, en *Gutenberg-Jahrbuch*, 1942/1943, pp. 119-120.

¹⁹ R. Steven Janke, «Algunos documentos sobre Paulo Hurus y el comercio de libros en Zaragoza a fines del siglo XV», en *Príncipe de Viana*, 47, 1986, pp. 335-349; Encarnación Marín Padilla, «Pablo Hurus, impresor de biblias en lengua castellana en el año 1478», en *AEM*, 18, 1988, pp. 591-603, y Leonardo Romero Tobar, «Los libros poéticos impresos en los talleres de Juan y Pablo Hurus», en *Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989, pp. 561-574.

²⁰ Alain Milhou, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid, Casa-Museo de Colón - Seminario Americanista de la Universidad, 1983, y Patrocinio García Barriuso, *España en la historia de Tierra Santa*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1992, vol. I, pp. 95-97, 121-128, 141-146.

²¹ Andrés de Li, *Tesoro de la pasión sacratísima de nuestro Redentor*, Sevilla, 1517, f.1v. Una edición, por Paulo Hurus (Zaragoza, octubre de 1494).

²² Angel Gómez Moreno, *España y la Italia de los humanistas. Primeros pasos*, Madrid, Gredos, 1994, p. 320.

²³ Datos biográficos, en Félix de Latassa y Ortín, *Bibliotheca antiqua de los escritores aragoneses que florecieron desde la venida de Christo, hasta el año 1500*, Zaragoza, 1796, vol. 2, pp. 340-345; Demetrio Ramos Pérez, *La fundación de Venezuela: Ampíes y Coro, una singularidad histórica*, Valladolid, Demetrio Ramos Pérez, 1978, pp. 49-52; Milhou, *op. cit.*, pp. 13-39, y Tena Tena, *op. cit.*...

²⁴ Paulo Hurus pudo conseguir el ejemplar que se tradujo, el cual luego identificaremos, en uno de sus viajes al extranjero. Otra posibilidad es que se lo compraran fuera, como hacía Hernando Colón: Tomás Marín Martínez et al., *Catálogo Concordado de la Biblioteca de Hernando Colón*, Madrid, Mapfre, 1993-1995.

²⁵ Conrado Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV*, La Haya, Martinus Nijhoff y Karl W. Hiersemann, 1903, vol. I, p. 34.

como el tercer duque de Medina Sidonia²⁶ y el marqués del Cenete²⁷, o de religiosos, como el tipógrafo Pere Posa²⁸. Igualmente los hallamos entre libros de eruditos y de literatos, como Hernando Colón²⁹ y Fernando de Rojas³⁰. Y también se señaló la obra en inventarios menos conocidos, como los de Alonso de Albarracín, Gaspar de Terrén o Domingo Tienda³¹.

Con respecto al eco literario del texto en la Península Ibérica, aquél fue alto. Dos razones consideramos para esta idea. En primer lugar, el abrir puertas a un aumento de títulos sobre viajes a Tierra Santa que uno advierte en el siglo XVI, si comparamos con la España cristiana de tiempos anteriores.

Hasta el año 1500 las siguientes obras *fieles* desarrollan el tema del desplazamiento a los Santos Lugares:

1. Creaciones ya en latín, ya en lengua románica peninsular:

Egeria, *Itinerario*; Johan Rovira, *Hic demonstrantur loca que sunt iusta Iherusalem*; *Libro del conocimiento*, Pero Tafur, *Andanzas y viajes*; Guillem Oliver, *Romiatge de la casa sancta de Jherusalem*; Gómez de Santisteban, *Libro del infante don Pedro de Portugal*...

2. Traducciones:

La fazienda de Ultramar, Juan de Mandeville: *Libro de las maravillas del mundo*; *Libro ultramarino*, el texto de Bernardo de Breidenbach...

Si nos acercamos al período 1501-1599, veremos, en cambio, que nuestro libro da paso ahora a una gran serie de creaciones con trayectos a Tierra Santa:

²⁶ Miguel Angel Ladero Quesada y María Concepción Quintanilla Raso, «Bibliotecas de la alta nobleza castellana en el siglo XV», en *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régimen*, Paris, A.D.P.F., 1981, pp. 51, 58.

²⁷ Francisco Javier Sánchez Cantón, *La biblioteca del marqués del Cenete iniciada por el cardenal Mendoza (1470-1523)*, Madrid, CSIC, 1942, pp. 67, 103.

²⁸ R. Carreres Valls, *El llibre a Catalunya, 1338-1590*, Barcelona, Altés, 1936, p. 190, y José M. Madurell Marimón y Jorge Rubió y Balaguer, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona, Gremios de Editores, de Libreros y de Maestros Impresores, 1955, p. 406.

²⁹ Acúdase a los siguientes registros de la biblioteca del hijo del Almirante: Reg. B, n. 2077; Abc. A., f. 71r; Abc. B. col. 217, y Repertorio de Materias, n. 3600 (Datos de María Luisa Palacio Sánchez-Izquierdo).

³⁰ Fernando del Valle Lersundi, «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», en *RFE*, 16, 1929, pp. 381, 384, y Amancio Labandeira Fernández, «En torno a Fernando de Rojas y su biblioteca», en *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 193.

³¹ Manuel José Pedraza Gracia, *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521*, Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica, 1993, pp. 43, 76, 137.

1. Producciones hispanas:

Antonio de Lisboa, *Viaje a Oriente*; Diego de Mérida, *Viaje a Oriente*; Alonso Gómez de Figueroa, *Alcázar imperial de la fama del muy ilustrísimo señor el Gran Capitán, con la Coronación, y otras coplas de arte mayor y real en las cuales se declaran las cuatro partidas del mundo*; Fadrique Enríquez de Basilea, *Desde Sevilla a Jerusalem*; Juan del Encina, *Trivagia*; Pedro Manuel de Urrea, *Peregrinación a Jerusalem, Roma y Santiago*; Antonio Cruzado, *Los misterios de Jerusalem*; Antonio de Aranda, *Verdadera información de la Tierra Santa*; Pedro Escobar Cabeza de Vaca, *Lucero de la Tierra Santa y grandezas de Egipto y monte Sinaí*; Francisco Guerrero, *El viaje de Jerusalem*; Juan Ceverio de Vega, *Viaje de la Tierra Santa...*

2. Traducciones:

Marco Polo, *El libro de Marco Polo*; Luis de Varthema, *Itinerario...*³²

Como segundo punto para apreciar la mencionada aceptación del *Viaje de la Tierra Santa*, hay que aludir al aprovechamiento, como adición o fuente, de contenidos de la impresión de Paulo Hurus en textos posteriores.

Un inicial ejemplo lo vemos en el manuscrito 10883 de la Biblioteca Nacional de Madrid: al comienzo el compilador escribe que ha recurrido a nuestra obra, entre otras, para lo que entiende lagunas en los tratados de viaje que reúne en dicho volumen³³.

También existe un singular añadido en el impreso de Juan de Mandeville (Valencia, 1524). Y es que cuando se va a la tabla de capítulos (Ff. 63r-64r), descubrimos que uno no se numera entre el X y el XI (Ff. 8rb-8v). Por el libro de Bernardo de Breidenbach, y concretamente por el trabajo de Martín Martínez de Ampiés, veremos que el desconocido traductor fue al incunable zaragozano para copiar de forma casi literal lo que aquí constituye un extraño episodio. Basta ir al *Viaje de la Tierra Santa* español para comprobarlo (Ff. 150vb-151rb)³⁴.

El receptor español continuó encontrando en el siglo XVII mención de nuestro alemán. Y así, por ejemplo, en la Valencia de 1620, al sacar Vicente Gómez su traducción de la *Breve descripción de la ciudad de Jerusalem y lugares circunvecinos* de Cristiano Adricomico Delpho, uno ya podía hallarle citado en el catálogo de las fuentes usadas por el autor³⁵.

³² Tena Tena, *op. cit...*

³³ Antonio Rodríguez Moñino, «Viaje a Oriente de Fray Diego de Mérida», en *Analecta Sacra Tarraconensia*, 18, 1945, pp. 117-118.

³⁴ Pedro Tena Tena, «Notas a la Obra de Juan de Mandeville: Edición Valenciana de 1524», *Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. 4, pp. 233-236, y Pedro Tena Tena, «Notas a la obra de Juan de Mandeville: Edición valenciana de 1524», Apéndices, *Dicenda*, 11, 1993, pp. 361-366.

³⁵ Christiano Adricomico Delpho, *Breve descripción de la ciudad de Jerusalem y lugares circunvecinos*, Valencia, 1620, pp. 169-170.

III. El viaje de la Tierra Santa español³⁶.

Cuando Martín Martínez de Ampiéés vio el *Viaje de la Tierra Santa* latino impreso en Espira en 1490³⁷, encontró un texto que tenía las siguientes materias principales, como la primera edición en latín de 1486:

1. Dedicatoria al arzobispo Bertoldo de Henneberg.
2. Contenidos.
3. Prefacio (*Intentionis explicatio y Operis divisio*).
4. Relato de la peregrinación: De Venecia a Jerusalem.
5. *Compendiosa Terrae Sanctae descriptio*.
6. *De moribus, ritibus et erroribus eorum qui Terram Sanctam inhabitant*.
7. *De latinis qui sunt in Jerusalem*.
8. *Luctuosa oratio super desolatione Terrae Sanctae*.
9. *Compendiosa Ecclesiae et Terrae Orientalis deploratio*.
10. *Planctus lamentabilis super misero statu qui in presentiam cernitur in Ecclesia Occidentali cum matura exhortatione ad principes, imperii ut quo ad ipsorum interest fidiorem nauent operam pro eius defensione*.
11. *Visión de Carlos el Calvo*.
12. Relato de la peregrinación: De Jerusalem a Venecia.
13. Islas que hay de Venecia hasta Rodas.
14. Vocabulario de palabras árabes y su versión latina, ...
15. Peligros turcos.
16. Consejos marinos.

Por estos contenidos se estaba ante un incunable que fundía la guía y el relato. En verdad, era obra de peregrinación entre sus anteriores y las que aparecerían en el XVI. Y esto porque el gusto por lo geográfico-histórico y aquello de índole teológico refrescaba la experiencia personal. En otras palabras, si el *Viaje* suponía un avance sobre textos más antiguos al no limitarse a una información de caminos y de templos, con indulgencias y con reliquias, no obstante, difería de coetáneos y de posteriores por eludir el detalle de la cotidianidad³⁸.

Fuera de lo mencionado, sí había, en cambio, algo unívoco en el germano, y esto era un fondo temático de clara raigambre medieval: Por un lado, un alegato en favor de las peregrinaciones a Tierra Santa, y, por otro lado, la defensa en la Cristiandad de una

³⁶ Sólo atendemos al contenido. Sobre la impresionante riqueza de los grabados que posee el incunable hispano, Davies, *op. cit.*, pp. xxi-xxix, 33-38, Hellmut Lehmann-Haupt, «Die Holzschnitte der Breidenbachschen Pilgerfahrt als Vorbilder Gezeichneter Handschriftenillustration», en *Gutenberg-Jahrbuch*, 1929, pp. 152-163; Tena Tena, *La labor, op. cit.*; Pedro Tena Tena, «Martin Schongauer y el *Viaje de la Tierra Santa* de Bernardo de Breidenbach (Zaragoza, 1498)», *AEA*, 272, 1995, pp. 400-404, por ejemplo.

³⁷ Esta determinación, por Tena Tena, *La labor, op. cit.*. A modo de apéndice, valga decir que no se conocen obras germanas en alemán que se tradujeran directamente al español durante la Edad Media, si atendemos a comentarios de Charles B. Faulhaber.

³⁸ Rohrbacher, *op. cit.*, pp. 90-91; Friedrich Uhlhorn, «Zur Geschichte der Breidenbachschen Pilgerfahrt», en *Gutenberg-Jahrbuch*, 1934, p. 107, y Annie Faugère, «L'Autre et l'Ailleurs dans quelques récits de voyage allemands», en *Les récits de voyage*, Paris, A. G. Nizet, 1986, pp. 25-37.

cruzada externa o bélica destinada contra el Islam e interna o penitencial dirigida a obtener el perdón de Dios; todo, para liberar los Santos Lugares del poder *infiel*.

Martín Martínez de Ampíes se halló, pues, frente a una creación con la que compararía unos postulados ideológicos y que le permitía divulgarlos por medio de su tarea traductora: (a) Atención por el Oriente en general y por Tierra Santa en concreto, a partir de sus vínculos con los franciscanos, según vemos especialmente con su *Triunfo de María*, y (b) interés por liberar Jerusalem, dado en cierta medida por sus preocupaciones escatológicas, tal y como advertimos con su *Libro del anticristo*, y por su adhesión a un mesianismo en favor del rey Fernando como monarca cruzado, aspecto muy relevante en la Corona de Aragón. Con este bagaje llevó a cabo una versión no enteramente *ad litteram*. Dos niveles de diferencia distinguimos entre el texto latino y el texto en español. En un *plano general* el traductor expone unos añadidos (A) y unas faltas (F) con respecto a la edición de Espira. Estas intromisiones, a su vez, las podemos dividir en dos grandes conjuntos.

El primer grupo está formado por los siguientes epígrafes:

1. Dedicatoria al arzobispo Bertoldo de Henneberg. (F)
2. Contenidos. (F)
3. Prefacio (*Intentionis explicatio* y *Operis divisio*). (F)

(Estos apartados se adaptan y se sustituyen por los presentes:

1. Dedicatoria a Juan de Aragón, virrey de Cataluña. (A)
2. Introducción. (A)
3. Exhortación para los fieles con las alabanzas de la Tierra Santa. (A))
4. *Tratado de Roma*. (A)
5. *Visión de Carlos el Calvo*. (F)
6. Vocabulario de palabras árabes y su versión latina, ... (F)
7. Prefacio a los peligros turcos. (F)
8. Consejos marinos. (F)
9. Tabla de contenidos. (A)

De aquí destaca el *Tratado de Roma*, un escrito propio que toma como base el *Mirabilia urbis Romae* y la *Historia et descriptio urbis Romae, cum indulgentiis, reliquiis et stationibus eius ecclesiarum*³⁹. Esta incorporación respondía a un invitar al provecho cultural y religioso de Roma mientras se visitaba la ciudad para obtener licencia del papa antes de ir a los Santos Lugares⁴⁰.

Un segundo grupo de intervenciones por particular iniciativa de Martín Martínez de Ampíes lo forman sus glosas. Aquí nos damos cuenta de una preferencia por los asuntos geográfico-históricos, los grupos sociales, las historias bíblicas (y docentes), la mitología y la naturaleza.

³⁹ Nuestro autor no fue el único en juntar ambas obras en una: En la Biblioteca de Catalunya encontramos las dos producciones (incunables) insertas en un mismo ejemplar (M-1309) (Davies, *op. cit.*, p. 37, y Tena Tena *La labor, op. cit.*).

⁴⁰ Breidenbach, *op. cit.*, ff. 3vb-4ra, 57vb. Un texto sobre Roma precediendo un escrito de viaje, ya en la versión métrica del libro de Juan de Mandeville (*The Metrical Version of Mandeville's Travels*, ed. de M. C. Seymour, London, Oxford University Press, 1973, pp. 3-15).

En un *plano particular*, en cambio, tres modos de trabajo vemos en el hidalgo: amplificación (españolización del texto, explicación de vocablos, procedimientos anafóricos, recreación), modificación (diferentes divisiones de obra, manipulación de contenidos en favor de unos particulares intereses, ordenación de materia, puesta al corriente de datos históricos, traducción de palabras por vocablos cercanos a la realidad hispana, uso de aragonesismos) y reducción (eliminación de vocablos, resumen, no traducción)⁴¹.

IV. Incompleta conclusión para un contenido

Los ecos alemanes en libros hispanos aparecieron también desde los nacientes tiempos de la imprenta en España. Los germanos *Fasciculus temporum* y el *Libro del anticristo* son algunas muestras⁴². El *Viaje de la Tierra Santa* zaragozano se sitúa en esta línea; no obstante, su impresión en España eleva el legado bibliográfico tudesco a una alta cota filológica. Buena prueba de lo dicho, junto con la huella en la literatura dorada, ya aludida, y como un simple ejemplo, es la presencia en el incunable alemán del título V («De la impugnación de la ley de los musulmanes y de la refutación de la realidad de su doctrina») de los *Diálogos contra los judíos* de Pedro Alfonso, cuya traducción por el hidalgo aragonés (Ff. 106v-109v) supone una nueva versión hispana hasta ahora no conocida o, al menos, no recogida en bibliografías de la producción del judío y cristiano oscense⁴³. A modo de punto y final, nuestra obra de igual manera subraya su importancia al destacar literariamente una tercera vía (Tierra Santa) entre las miras americanas y asiáticas de los españoles, e incluso lo hará de forma indirecta desde la perspectiva plástica: Cuando la *Epistola de insulis nuper repertis* de Cristóbal Colón fue publicada en 1494 en Basilea, uno veía cuatro grabados; dos de ellos, tomados del *Viaje de la Tierra Santa* (Ff. 51r, 55r)⁴⁴.

⁴¹ Tena Tena, *La labor*, op. cit. .

⁴² Pedro Tena Tena, «Fuentes germanas en grabados de un texto de viaje a Tierra Santa: Juan de Mandeville (Valencia, 1524)», en *Gutenberg-Jahrbuch*, 1996 (En prensa).

⁴³ Lo expuesto puede comprobarse con Horacio Santiago Otero y Klaus Reinhardt, «Los Diálogos de Pedro Alfonso y tradición manuscrita e impresa», en *Azafea*, 1, 1985, pp. 33-43.

⁴⁴ Davies, op. cit., p. XXIX.

PERFECCIÓN ES EL DESDÉN: UNA ZARZUELA INÉDITA DE PABLO POLOP

María Luisa Tobar
Università di Messina

Durante la segunda mitad del siglo XVII hay una tendencia creciente a utilizar la música en el teatro, sobre todo en las obras destinadas a representaciones palaciegas. Se escriben comedias-fiesta en las que las partes cantadas tienen una función más o menos importante. Sin desdeñar otros filones (comedias de magia, de santos, históricas, novelescas, fantásticas, autos sacramentales), se nota una predilección por los temas mitológicos, que a juzgar por la documentación sobre representaciones palaciegas conservada en el archivo del Palacio Real era muy del agrado de los últimos reyes de la Casa de Austria. Con frecuencia se escenifican en los teatros o salas del palacio fábulas mitológicas cuyos textos se inspiran en los poemas homéricos, en Apuleyo, en las tragedias de Séneca y sobre todo en las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque en general la fuente mediata son los numerosos escritos sobre los dioses que circulaban en Europa. Iconográficamente, se siguen las descripciones de los tratados de mitología, emblemática o jerglíficos que abundaban en la época. La puesta en escena de tales obras está en estrecha relación con las artes plásticas, sobre todo con la pintura barroca; de hecho, no es difícil establecer relaciones y paralelismos entre la pintura y la poesía dramática. Polop, como otros muchos autores menores de la escuela de Calderón sigue esta corriente literaria en sus dos obras de tema mitológico: *La profetisa Casandra y leño de Meleagro* y *Los tres mayores imperios, el Cielo, el Mar y el Abismo*¹.

¹ Cfr. M.L. Tobar, «Pablo Polop: de colaborador de Calderón a autor de fiestas palaciegas», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/II, Amsterdam, Rodopoi, 1989, pp. 793-810; y también «Fiestas de Pablo Polop(e) representadas ante la corte de Carlos II», en *Actas del XII Congreso Internacional de la AIH*, Birmingham, 1995. K. Sabik, *El teatro de corte en España en el ocaso del siglo de oro (1670-1700)*, Varsovia, Cátedra de Estudios Ibéricos Universidad de Varsovia, 1994.

Al lado de estas comedias con música, se pone de moda otro género musical propiamente dicho ya experimentado por Lope en *La selva sin amor*, género que va a ser denominado zarzuela. Calderón, distinguiéndola de la comedia, dice que es una representación breve en la que se alternan partes recitadas y partes cantadas. En efecto, en la Loa de *El laurel del Apolo* la Zarzuela, respondiendo a uno del coro que quiere saber qué es la comedia, responde: «No es comedia, sino sólo / una fábula pequeña, / en que a imitación de Italia / se canta y se representa»². El mismo concepto de obra breve de imitación italiana será repetido nuevamente en la Loa de *La púrpura de la rosa*, pero en esta obra, trata además de dar una justificación de la brevedad del nuevo género. Pregunta la Tristeza: «¿No mira cuánto se arriesga / que la cólera española / sufra toda una comedia/ cantada?» a lo cual el Vulgo contesta: «No lo será / sino sola una pequeña representación». El dramaturgo buen conocedor de su público al mismo tiempo que «intenta / introducir este estilo / porque otras naciones vean / competidos sus primos»³, como dice el Vulgo, lo adapta al gusto español transformando la ópera italiana en la zarzuela hispana. Este nuevo estilo se impone y el público demuestra preferir la zarzuela, obra breve en uno o dos actos a la ópera. Numerosos autores cultivan el género para hacer frente a la demanda creciente de zarzuelas; algunos como Antonio de Solís, Agustín de Salazar y Torres, Antonio de Zamora prefieren la fórmula comedias-fiesta; otros como Juan Bautista Diamante, José de Cañizares, Juan Vélez de Guevara, Marcos de Lanuza conde de Clavijo prefieren la zarzuela calderoniana.

Sin embargo, muchos autores, Melchor Fernández de León, Francisco Bances Candamo, Pedro Scotti de Agoiz escriben indistintamente los dos géneros. Pablo Polop, además de las comedias musicales ya citadas, escribe una zarzuela en un acto, *Perfección es el desdén*. No tengo noticias de que haya sido representada, pero probablemente fue escrita para alguna de las muchas fiestas de la corte. A final de la obra se lee: «demos fin a la fiesta» sin que se aluda a una ocasión específica lo que podría indicar también el nombre genérico que se aplicaba a las representaciones de palacio, ya en *El laurel de Apolo* Calderón pone en boca de la Zarzuela estas palabras: «Como acaso, sin que tenga / más nombre que fiesta acaso»⁴.

El único ejemplar de la obra que conozco se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid⁵. Es un texto de 20 hojas no numeradas que forman un cuadernillo con encuadernación moderna en pastas jaspeadas. En la primera página consta el título, *Perfección es el desdén. Zarzuela*, y en la parte superior «[MS. A. Y media]» y algo más abajo de la línea del título el número «196». La obra empieza en la tercera página y encabezándola se lee, respectivamente en la izquierda, en el centro y en la derecha: «Jesús María y José». Debajo del nombre de María aparece el título *El desdén. / Zarzuela* debajo había algo escrito que ha sido tachado totalmente; las palabras *Perfección es*

² «El laurel de Apolo» en *Obras de Pedro Calderón de la Barca*, ed. J. E. de Hartzbusch, T. II BAE 9, Madrid, Rivadeneira, 1945, pp. 656-657.

³ P. Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, ed. Comentada y anotada por A. Cardona, D. Cruickshank y M. Cunningham, Kassel, Reichenberger, 1990, p.161.

⁴ *Op. cit.*, p. 657.

⁵ Ms. 15300, en el manuscrito se lee también la signatura antigua Vv 233.

han sido antepuestas a *El desdén*, por lo cual hubiera podido ser este el título dado originalmente a la obra. En la misma página, en la parte inferior del margen derecho, hay algunas cuentas y palabras. Las seis primeras páginas del texto (pp. 3-8) presentan una escritura diversa respecto al resto de la obra, que parece autógrafa; en el margen derecho de la página 5 hay algunos versos añadidos verticalmente que también parecen de Polop. Al final de la zarzuela consta la firma autógrafa de Pablo Polop y Valdes y en la misma página, en el margen izquierdo, verticalmente se lee: «De la real mano pluma de madalena angela que Dios guarde criada del eccelenti[simo]». Aunque el manuscrito es bastante claro, tiene varias manchas y correcciones que dificultan su lectura.

La fábula es sencilla, como lo es también la escenografía, y parece más adecuada a una representación en una de las muchas salas donde se recitaban obras para diversión particular de los reyes, que a una puesta en escena en uno de los teatros o coliseos.

Al empezar la obra *Florante*, en compañía de *Capricho*, está en una habitación oscura que le sirve de prisión. Primero entra *Lisida* enmascarada y *Florante* cree que es la reina *Belisarda*, quien entra efectivamente cuando la otra sale. Estando a oscuras y teniendo ambas el rostro cubierto por una máscara *Florante* no advierte el cambio. De aquí una serie de equívocos que provocan los celos de *Lisida*, convencida de que la reina tiene intención de conceder sus favores al prisionero. El mismo *Florante* lo cree así y deslumbrado por tanto honor osa pretender la mano de *Belisarda*, al darse cuenta del error vuelve a proclamarse enamorado de *Lisida*, que además es la única heredera de *Belisarda*. *Lisida* ofendida le echa en cara su retorno interesado y se va dejando en grande confusión a *Florante* que como dice su pena

nace en el favor y al punto
yace a los desdenes muerta.
(p. 16)

Roberto y *Flavio* llegan para informarle que puede salir de prisión cuando quiera; se aprovecha su presencia para aclarar que ha sido *Florante* y no *Roberto*, como todos creen, quien ha salvado a la reina de un peligro al que se hacen algunas referencias pero sin describirlo. A final se van yendo todos, incluso *Florante*, quedando solo *Capricho*; inmediatamente entra *Floreta* y hay un pequeño espacio en donde los dos se intercambian cumplidos y arrumacos con el típico lenguaje cómico-amoroso de los graciosos, sin añadir ningún elemento nuevo. *Floreta* se va al fin dejando en su prisión a *Capricho*.

Luego en un escenario completamente diverso aparece la reina con *Lisida*, *Aurora*, *Roberto* y *Flavio*. Ven a lo lejos una nave empujada por el viento y mientras esperan la llegada de los viajeros *Roberto* y *Aurora* interceden en favor de *Florante* defendiéndolo de las acusaciones de *Belisarda* y *Lisida*. Los recién llegados *Venus* y *Cupido*, presentándose disfrazados de embajadores de sí mismos que vienen de *Elida*, conminan a la reina a que restituya *Chipre* y se someta a *Venus* y a *Júpiter* si no quiere causar su propia ruina; *Belisarda* no acepta la amenaza y desafiante promulga «contra *Júpiter* y *Venus* / que es la mejor perfección / el desdén» (p. 28); *Venus* y *Cupido* aceptan el reto y se disponen a defender la causa del amor en el duelo poético propuesto por la reina. *Florante*, informado por la graciosa *Floreta* de que *Belisarda*

trueca la escuela de Marte
 en la de Minerva
 [...]

 pues [...] defiende
 que es perfecto su desdén
 (p. 31)

decide acudir al certamen literario para tratar de defender con sofismas y con discreción que «todo en la reina es perfecto» (p. 32). En la última escena aparece un trono alto en el que está sentada la reina y a su lado sus hermanas, los príncipes, Venus y Cupido. Después de una serie de debates sobre el tema propuesto la reina concede a Florante la mano de Lisida, a la que también proclama heredera de sus reinos.

Antes de terminar la obra *Capricho*, siguiendo la tradicional costumbre de los graciosos, propone a Floreta que se casen y la fiesta termina en alegría, no sin antes haber pedido perdón por sus defectos en nombre del autor.

No se aclara el motivo que ha empujado a la reina a castigar a Florante, pero si se da a entender que se trata de un castigo injusto; se alude también rápidamente a una posible guerra contra los rebeldes que él se ofrece a vencer para que vuelvan a la obediencia de la reina. Como veremos más adelante, se da algún detalle más sobre el peligro por el que ha pasado la reina y del que ha sido salvada por Florante, aunque la acción haya sido atribuida a Roberto. Lo que está claro es que hay una situación inicial de un galán injustamente perseguido por una reina desdeñosa y como tal, cruel. A partir de ahí cada personaje asume una posición clara en base al papel representado, hasta que al final todos toman parte en la batalla verbal del desdén contra el amor defendiendo un punto de vista en pro o en contra. Se trata de la representación de una justa poética en la que participan damas y caballeros. La obra presenta, pues, dos opiniones opuestas que se van a sostener en un torneo verbal: una tesis, el desdén y una antítesis, el amor...

Los personajes de *Perfección es el desdén* pertenecen a dos categorías perfectamente diferenciadas, hombres y dioses. Florante, Roberto y Flavio son tres galanes que conservan las características esenciales de personajes-tipo del teatro aureo. Por su parte las damas no se alejan del estereotipo de la dama enamorada, desdeñosa y/o celosa de la comedia nueva. No falta el gracioso que, como en la mayoría de los casos, se presenta en pareja y está caracterizado según el esquema fijo de la figura del donaire. Hay sólo dos figuras mitológicas, Venus y Cupido que intervienen en la obra en las dos últimas escenas y se mezclan con los personajes pertenecientes al mundo caballeresco con absoluta naturalidad y total anacronismo.

Florante se nos presenta sin más caracterización, como un caballero injustamente encerrado en prisión por la reina Belisarda. Los motivos del rigor de la reina no parecen muy claros, aunque *Capricho* dice que ha puesto «en solfa y en letra» la causa de ella, el lenguaje del gracioso es siempre ambiguo y lo único que se saca en claro es que la causa hay que buscarla en la condición de enamoradizo de Florante. Es decir, un galán enamorado que se encuentra doblemente prisionero (de amor y encerrado en una

torre). La torre, motivo recurrente en Calderón, se pone aquí como metáfora del hombre prisionero de su pasión amorosa. Más adelante sabremos que es valeroso y que ha salvado a la reina de un peligro no bien identificado, pero para cuya acción ha tenido que luchar con una fuerza bruta. Pero no sólo es valiente, también es un hombre prudente y cauteloso, y como tal, trata de saber por qué Roberto se ha atribuido una acción que no es suya. Por esta razón intenta impedir que Capricho, que ya antes le había preguntado por qué no había querido decir a la reina que él «fue quien la libró del riesgo» (p. 16), revele el secreto. Sin embargo el gracioso no se resigna a callar y al final dice a Roberto, con su típico lenguaje desmitificador, que su amo había salvado a la reina de un caballo desbocado:

Pues sepa uste que fue mi amo
[...]
quien cortó las piernas
[...]
al
caballito buelca reynas
(p. 18)

Y luego dirigiéndose a su amo, que le echa en cara su traición, le dice usando esta vez un lenguaje altisonante y un poco burlón, lleno de metáforas e imágenes que nos remiten al mundo mitológico:

sépase que fuiste tú
el dueño de aquella empresa
cuando hecho un toro el caballo
a la Europa más suprema
robaba en naves de espuma
que el freno fogoso enjendra.
(p. 19)

Roberto habla del raro valor demostrado por Florante en el momento de afrontar al animal salvando a la reina de una muerte segura. Y así se lo dice a la reina alabando las cualidades de su salvador.

Supe que Florante fue
el que con raro valor,
cortando irracional vida,
de la muerte te libró
(p. 23)

Luego añade que si después de cumplir tan valerosa acción la ha dejado sola seguramente habrá sido para dar otro alivio a su dolor. Demostrando no menos nobleza de ánimo, Roberto no quiere que le atribuyan un mérito que no le pertenece, por eso termina su parlamento rogando a la reina que devuelva la libertad a Florante en premio de su empresa:

el dueño, quien mereció
 el triunfo es sólo Florante,
 y así por aquesta acción
 cesen tus violentas iras
 suspéndase tu rigor.
 (p. 23)

Otra de las características del personaje es su fidelidad. A pesar de los injustos rigores de la reina, Florante se pone incondicionalmente a su servicio y está dispuesto a permanecer en la prisión (prisión simbólica pues las puertas están ya abiertas), hasta estar seguro que Belisarda ha depuesto las armas de su enojo. Cuando, confundiendo a Lisida con Belisarda cree que ésta le deja acceder a su belleza, dice seguro de sí mismo y convencido del valor de su brazo:

Yo iré a vencer los rebeldes
 que tu albedrío violentan
 para que a tus pies vencidos
 te juren mil obediencias.
 (p. 9)

No hay mucho más sobre el personaje pero, a pesar de los pocos elementos que nos proporciona la obra, no es difícil identificar a Florante con los galanes de la comedia, jóvenes, nobles, valientes, generosos y sobre todo enamorados. Galanes que tienen como objetivo principal de su vida conseguir los favores amorosos de la dama y a esto dedican todos sus esfuerzos. Los otros caballeros, Roberto y Flavio son una repetición empobrecida de Florante y actúan siempre en pareja como un desdoblamiento de un único personaje.

Tampoco las damas están bien caracterizadas, pero no faltan alusiones a su belleza física, una belleza no individualizada, puesto que no está identificada con una de ellas. Florante hace algunos comentarios sobre la belleza de la dama que entra enmascarada y que él cree que es la reina cuando en realidad es Lisida, de donde se deduce que usa un lenguaje convencional hecho de tópicos que puede corresponder indistintamente a una o a otra dama.

El comportamiento de la reina está dictado por un sentimiento que condiciona totalmente su modo de ser y de actuar, el desdén que ella contrapone al amor. Es la personificación misma del desdén, nueva Diana se muestra impasible ante el amor, no permitiendo que nadie se atreva a manifestárselo. Por su parte Lisida, aunque está enamorada de Florante, al oír el coloquio entre él y la reina, invadida por los celos, asume las características de la celosa enamorada que finge desdenes, al igual que la enamorada de *El desdén con el desdén* de Moreto o de las numerosas desdeñosas del teatro barroco⁶. Su despecho por lo que ella juzga como abandono la lleva a unir su voz

⁶ *El desdén vengado* de Lope, *Alfeo y Aretusa* de Diamante. Pero también numerosas poesías (Cervantes, Quevedo, Herrera) y en la narrativa y en la poesía encontramos el tema del desdén, cito sólo la tercera novela de la *Quinta de Laura* de Castillo Solórzano, titulada precisamente «El desdén vuelto en favor».

a la del coro que canta la perfección del desdén. La tercera dama Aurora no tiene ningún peso en la obra, quizás su única función sea la de equilibrar el número de damas respecto al de galanes y mantener así el paralelismo compositivo de la zarzuela con tres parejas de galán-dama.

A éstos hay que añadir la pareja de criados cómicos, Capricho-Floreta. La nominación de los graciosos, como es habitual en el teatro, responde al propósito de ridiculizar en todos sus aspectos a los personajes. Si el nombre del gracioso nos lleva a la arbitrariedad de las acciones, el de la graciosa nos hace pensar en la danza, pues no a caso su nombre significa un tejido o movimiento de la danza española que se hacía formando con ambos pies una flor. Fieles al papel que la comedia nueva les asigna Capricho y Floreta representan una pareja paralelamente opuesta a la del galán y la dama, su amor desenfadado no presenta conflicto alguno, los contrastes son sólo a nivel verbal como puro ejercicio de frases y expresiones jocosas, pero sin llegar a los extremos grotescos, sin retruécanos, ambigüedades y otros juegos lingüísticos habituales en las pullas entre la pareja cómica. Pero no faltan diálogos en los que se intercambian dislates y frases alusivas aparentemente sin sentido. Sus rasgos caracteriológicos tampoco están acentuados; el proceso de desmitificación o de degradación sobre el que se funda el papel del gracioso no está muy marcado en la obra. Capricho y Floreta son un pálido reflejo de la figura-tipo del donaire.

La mitología está representada por las dos figuras emblemáticas del amor: Venus y Cupido. Tanto el dios del amor como su madre la diosa Venus son quizás las divinidades paganas que con más frecuencia aparecen en el teatro. Ambos se representan con su forma clásica, como personificación del amor. Personajes evocados y citados en la primera parte de la obra, más tarde se materializan y se presentan en el reino de Belisarda para intervenir personalmente en defensa de su soberanía en los sentimientos amorosos de los hombres. Para conseguir su objetivo llegan por mar disfrazados de embajadores, Venus de sí misma y Cupido de Júpiter. Por último, toman parte en el certamen poético propuesto por la reina propugnando la causa del amor contra el desdén.

Desde el principio se muestran arrogantes y amenazadores contra quien no acepta su jurisdicción. Ya antes de entrar en escena Florante ha aludido a Cupido como el dios vendado que lanza sus flechas amorosas:

quitáos la benda que amor
ya por vos la tiene puesta
(p. 8)

No en balde el dios del amor
empleó aquella saeta
en mí, cuando a tu desdén
hizo blanco de sus fuerzas
(p. 10)

La iconografía del personaje asume varias formas de expresión pero en la mayoría de los casos la literatura transmite la conocida imagen de derivación clásica, es decir

un rapaz armado de arco y flechas con las que ciegamente hiere a sus víctimas; un joven violento, agresivo y caprichoso que representa la ceguera amorosa en oposición a la razón y al desdén⁷. En numerosos emblemas aparece como un joven vanidoso y engreído, lleno de jactancia y consciente de su poder sobre los seres humanos a los que somete a los caprichos de la pasión amorosa⁸. No podemos ocuparnos aquí de las fuentes mitológicas, que obviamente habría que buscar en los tantas veces citados tratados de mitología y emblemática que tuvieron amplia difusión en la época (Vaenius, Alciato, Ripa, Vitoria, Pérez de Moya, etc), sin descartar la tradición literaria de derivación greco-romana y la presencia constante del mito en las artes figurativas. La tipología teatral es amplia y rica de símbolos, pero estos rasgos a los que hemos aludido no suelen faltar, como tampoco faltan en la obra de Polop.

Al lado de Cupido aparece con bastante frecuencia Venus, la diosa del amor y de la belleza que ayuda o es ayudada en sus empresas por su indómito y rebelde hijo. La literatura la presenta muchas veces en contraposición a Diana, diosa de la castidad que desprecia la pasión amorosa. El tema de la rivalidad entre las dos diosas aparece con bastante frecuencia en el teatro áureo y se traduce en una lucha entre el apasionado amor y el casto desamor. En *Diamante*, Venus es «la diosa agradable de los amores» y Diana «la diosa esquiva de los desdenes»⁹. En la mayoría de los casos Venus y Amor se ayudan para conseguir vencer los desdenes de las damas desamoradas que desprecian el amor y obedecen a las severas reglas de castidad de su protectora Diana. Pablo Polop recoge estas connotaciones y aunque en *Perfección es el desdén*, Diana no existe como personaje, los efectos de su influencia se dejan sentir eficazmente en la sabia y casta Belisarda: desdeñosa, desamorada y endiosada. Ya hemos visto como Floreta decía que ella sigue la escuela de Minerva.

Con tono arrogante y altanero, en consonancia con su carácter, Venus y Cupido se presentan ante la reina para pedir cuenta de su actitud poco propensa al amor. La diosa, disfrazada de embajadora de sí misma dice que viene de Elida en nombre de Venus para que la reina restituya a Chipre su soberanía; en dúo con ella, Cupido confirma sus amenazas y en nombre de «Júpiter supremo» (p. 26), que le ha hecho su embajador, avisa a la reina de los peligros a que se expone si no acepta la voluntad del dios, cuyo furor, ira y rencor pueden causar su «fatal ruina». Belisara define a Venus como «arrogante mensajera» (p.27) y a Cupido como «temerario embajador» (p. 27), y no menos arrogante y temerario que ellos les desafía respondiendo:

a Venus di que yo aguardo
su amenaza, al vengador

⁷ Valbuena Briones, «Eros moralizado en las comedias de Calderón», en MCGaha, M. D. Ed. *Approaches to the Theatre of Calderón*, New York-London, Lanham, 1982, pp. 77-94.

⁸ Sebastián López, «Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXI, 1985, pp. 5-112.

⁹ J. B. Diamante «Alfeo y Aretusa, fiesta de Zarzuela que se representó a las bodas del Excelentísimo señor condestable de Castilla(...)», en *Comedias de Fr. Juan Bautista Diamante (...) II parte*, Madrid, 1674, p.16v.

Júpiter responde tú
que busque transformación
con que me venga a rendir
(pp. 27-28)

Luego sigue citando varios casos de metamorfosis usados por Júpiter con Danae, Leda y Europa, y concluye su reto a los embajadores del lascivo Júpiter diciendo que todos tendrán que rendir casto homenaje al perfecto desdén.

El hecho de que Venus y Cupido se sometan al certamen poético y acepten la posición de vasallaje y al final reconozcan que su desdeñosa actitud es perfección, indica claramente que la reina está puesta en el mismo plano que los dioses. Iconográficamente se representa en un trono puesto en alto cuyo significado no necesita comentarios.

La escenografía, que en las fiestas palaciegas tiene notable importancia, no parece excesivamente rica en esta obra. Contamos con pocos elementos de análisis, pues faltan casi totalmente las acotaciones; las didascalias implícitas, aunque no abundan, ofrecen algunos detalles útiles para su estudio. El texto no presenta divisiones formales, pero hay varias secuencias bien diferenciadas marcadas por la entrada y salida de los personajes y sobre todo por el cambio de lugar. Las pocas acotaciones que contiene la zarzuela indican casi exclusivamente los nombres de los protagonistas de la acción; sólo en algún caso se dan brevísimas indicaciones escénicas. A pesar de ello se pueden individuar tres diferentes espacios.

El primero es una habitación que sirve de prisión al galán. La acotación dice escuetamente: «córrese una cortina y estará sentado Florante de costado sobre un bufete» (p. 3). No se hace referencia a prisión o encierro de ningún tipo, pero en las didascalias internas hay alusiones explícitas que indican que el personaje está prisionero. El mismo Florante se lamenta de que el amor cruel haya dispuesto «añadir más prisión a [sus] prisiones» (p. 3) y que la reina Belisarda con rigor y sin piedad «en otras [prisiones le] sujete el albedrío» (p. 3). Naturalmente sus palabras tienen un sentido metafórico, pero sin excluir el significado literal de encierro, visto que primero la música y luego el Capricho (también cantando) aluden al encierro en que injustamente está prisionero (una torre del palacio) sufriendo los desdenes de la reina la cual, como dice el gracioso, ha dado orden de que le lleven «al cubo del palacio / donde encubarle ordena» (p. 4). Más tarde los demás personajes irán aludiendo de manera más o menos directa a la prisión de Florante. Pero en realidad se trata de una prisión ficticia puesto que la reina ha ordenado que «las guardias se quitasen» (p. 5) y además la puerta está abierta, tanto que Lisida entra sin encontrar obstáculos. La habitación presenta otra entrada secreta. Lisida antes de irse hace mención explícita a ella:

por aquesta oculta puerta
de quien truje prevenida
aquesta llave maestra,
me he de ausentar.
(p. 7)

Apenas termina de decir estas palabras «vase y sale la reina con mascarilla por otra puerta» (p.7). La función de la puerta secreta, se presenta como un elemento esencial

para el desarrollo de la intriga. Sobre todo teniendo presente que el cuarto al que va a dar tiene cerradura doble, convirtiéndose en un lugar de escucha involuntaria. Los equívocos se producen porque ella está oyendo lo que se dicen Florante y Belisarda y además está convencida de que la reina la ha visto escondida y por eso disimula manifestando un desdén que no siente. Sucesivamente, todo ello se traduce en un juego interpretativo en el que cada personaje está recitando y fingiendo lo que no es o no siente.

Este espacio cerrado donde se representa gran parte de la acción, aparece al principio en penumbra pues está anocheciendo: por eso Lisida puede salir sin que la vea la reina. La oscuridad, que metafóricamente podría significar la falta de claridad en los sentimientos de Florante, es un elemento determinante pues gracias a ella, y al hecho de que las dos damas vayan con máscara, el prisionero no advierte el cambio entre ellas. Maliciosamente, Capricho le dice que irá a buscar una luz pero tardará un poco y mientras los soles (=ojos) de la dama aunque *reboçados* le alumbrarán. Sólo más tarde, cuando la reina ha entrado y Lisida está al paño escuchando, la escena se iluminará con las luces que trae el gracioso. Hay una coincidencia evidente de simbolismos que giran en torno al binomio antitético luz/oscuridad, como reflejo de la contradicción del prisionero.

La falta de acotaciones no impide fijar un segundo espacio escénico, donde tiene lugar el encuentro de la reina Belisarda con Venus y Cupido en presencia de toda la corte menos de Florante. Se trata de un espacio abierto que representa un paisaje marino iluminado por las primeras luces del alba. La reina hace referencia explícita al sitio donde se encuentran:

Ya que en la playa del mar
nos trae el primer albor,
de la aurora sumiller
de la cortina del sol,
a reconocer dos naves
a quien inspira veloz
el aire en el blando lino
que le hace oposición
(p. 22)

Las voces de los marineros mientras realizan las operaciones de desembarco y las órdenes de Venus y Cupido, acompañadas del comentario de Flavio, indican también la cercanía del mar. Sin embargo, la descripción no implica necesariamente que lo descrito corresponda a una mimesis podría tratarse simplemente de una diégesis. No hay elementos seguros para determinar si la acción es intra-escena o extra-escena, por lo que se podría resolver en lo que Petr Bogatyrev¹⁰ llama escenografía del escenario: una descripción de algo que los espectadores pueden ver; o un icono de tipo puramente verbal, donde la palabra sustituye a la acción, acción que los espectadores no ven pero cuya narración escuchan de la boca de un personaje. Pero tampoco se podría excluir en una representación hecha en un lugar adecuado la visión real o en perspectiva del mar y de lo descrito por la reina.

El tercer espacio es más difícil de identificar por falta de didascalias implícitas y explícitas. De hecho, en la última escena, hay una breve acotación que no hace referencia a un lugar determinado: «Córrese una cortina y estará en un trono alto la reina, a su lado sus hermanas y los príncipes, Venus y Cupido y cantan» (p. 33). Esta escueta descripción no puede ser completada por otras indicaciones o alusiones de los personajes que añadan nuevos elementos útiles para fijar un espacio. Sin embargo, la acción se podría colocar en la parte del palacio, que correspondería al salón del trono. Una sala apta para celebrar certámenes poéticos donde se reúnen todos los personajes para tomar parte en el debate bajo la presidencia de la reina. De hecho, al irse de la playa la reina había dicho:

Seguid mis pasos al punto
 porque en trono superior
 me habéis de jurar por reina
 del desdén y perfección.
 (p. 29)

Evidentemente se trata de un espacio simbólico que une dos planos: uno superior y otro inferior. La reina situada en el plano superior, está sentada en el trono desde donde juzga y concede el premio al vencedor, y esto no tanto por ser la reina o por lo menos no sólo por eso, sino más bien por representar el perfecto desdén; los demás están en el plano inferior, incluidos Venus y Amor, que se someten a su jurisdicción. El espacio así dividido asume una función metateatral, con una parte ocupada por los actores que recitan el papel que les corresponde en pro o en contra del desdén y otra desde la cual la reina, sentada en su trono, asiste a la representación del certamen poético como espectadora única.

Pablo Polop escribe una zarzuela en la que lo que menos importa es el asunto o la trama que en realidad es casi inexistente. Su obra se puede definir como un juego poético en el que prevalece una construcción artificiosa de figuras y acciones retóricas, acompañada por un experimentalismo lingüístico basado en un arte que en 1663 con la obra de Caramuel se presentaba como nuevo y que iba a tener muchos seguidores entre los poetas barrocos. Se podría hablar de un poema figurativo en el cual la imagen viene representada a través de la figura del actor que la transforma en símbolo icónico; al mismo tiempo su voz recita la palabra. De esta forma, y a diferencia de los debates poéticos, el espectador ve materialmente la idea representada y oye los versos recitados o cantados, concentrando su atención en la *dramatis persona*, pero también en los elementos escenográficos que sirven de marco a los personajes emblemáticos. La fiesta de Polop conlleva un fuerte sentido alegórico cuyos dos puntales son la composición literario-musical y la escenografía teatral pictórica-arquitectónica, y en el centro el actor en el que se funden la expresión lingüística y la corporea, para dar vida a la imagen.

¹⁰ *Semiotics of the Folk Theatre, semiotics of art. Prague School Contributions*, ed. L. Maatejka and I. R. Titunik, Cambridge Massachusetts and London, the MIT Press, 1976, p. 35.

DISEÑO RETÓRICO Y POÉTICO DE UNA ÉGLOGA DE LA GALATEA

José Manuel Trabado Cabado
Universidad de León

«*alternis dicetis; amant alternae Camenae*»
Virgilio, Égloga III, 59¹

En el libro III de la *Galatea* asistimos a las bodas de Daranio. En ellas tienen cabida determinados espectáculos cuyo fin es honrar tal evento. Entre éstos se encuentra la recitación de una égloga² por parte de cuatro personajes: Orfenio, Marsilio, Orompo y Crisio³. Cada uno de ellos se haya afectado de una pasión que los singulariza y entre ellos acabarán entablando una discusión para ver cuál de las pasiones es la más grave.

¹ En este verso de Virgilio puede verse cifrada la poética del canto amebico. Así lo entendió Herrera, que en sus eruditas *Anotaciones* a la obra de Garcilaso, comenta este verso de Virgilio a propósito del verso 305 de la égloga III, que reza «cantando el uno, respondiendo el otro». Escribe Herrera: «La ley de este verso es decir cosas mayores o contrarias que el primero, y así es más difícil la parte que responde.» Gallego Morell ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 585, H-824.

² Se ha hecho ya clásica la definición de Herrera sobre la égloga. Vid. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, op. cit., pp. 472-474, H-422. Léanse también las páginas de Aurora Egido, ««Sin poética hay poetas». Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, Toulouse, 1985, pp. 43-77. También resulta interesante el artículo de Jesús Gómez, «Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 10, 1991, pp. 111-125.

³ Estos personajes López Estrada los encuadra acertadamente dentro de «las voces líricas del coro»: «Hay pastores –escribe– que aparecen sólo[sic] para exponer su caso de amor, sin intervenir en la trama novelesca de una manera directa. Son estados líricos que quedan concretados en una figura, forzosamente incompleta y unilateral. (...) Es un coro de voces que canta, no al unísono, sino cada uno su fragmento, diverso del otro, en rítmica sucesión de metros.» *La «Galatea» de Cervantes. Estudio crítico*, La Laguna de Tenerife, 1948, p. 23. Por otra parte, la relación entre estas bodas de Daranio y Silveria y las de Camacho y Quiteria en el *Quijote*, I, XIX-XXI ha sido analizada por J. B. Avalle-Arce en su libro *La novela pastoril española*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Istmo, 1974, pp. 257-258. Las relaciones que se establecen son de oposición:

Ya Virgilio en su Égloga III utiliza la técnica del canto amebeo. Se trata de una competencia entre dos pastores (Damoetas y Menalcas) por ver quién es el que canta mejor. Entre ambos ya existían diferencias y tensiones que intentan solucionar midiendo su capacidad poética. El signo que marca el canto amebeo es el de la tensión. Cada uno de los personajes canta desde su mundo: si Damoetas recurre a Júpiter, Menalcas lo hará a Febo; si Damoetas canta a su amada Galatea, Menalcas hará lo propio con Amintas y así sucesivamente. De manera similar ocurre en la égloga VII en la que la competencia se entabla entre Tirsis y Coridón. Cada pastor replica a su oponente en un mismo número de versos tratando el mismo tema o similar; sin embargo, no existe reconciliación alguna entre los argumentos esgrimidos por uno y los utilizados por otro. De ahí que la disputa siga viéndose marcada por la tensión.

Sannazaro usa también el artificio del canto amebeo en *La Arcadia*, más en concreto en la égloga IX. Elenco y Ofelia sostienen una disputa similar a la que habían mantenido Damoetas y Menalcas de la égloga III de Virgilio. Elenco invoca a Pales, Ofelia a Pan y la tensión sigue desarrollándose a lo largo de toda la composición⁴.

Por lo que respecta a la *novela* pastoril española, Marcial José Bayo advirtió la escasa o nula influencia que Virgilio ejerció sobre Montemayor:

No he encontrado en los versos de Montemayor ninguna huella indubitable de las *Bucólicas* de Virgilio. La poesía virgiliana tiene ecos en *La Diana*, pero son ecos mostrencos, no específicos de Montemayor; vienen casi siempre por intermedio de Garcilaso, Sâ de Miranda y Sannazaro⁵.

Este dato se ve refrendado con pruebas formales. El canto alterno que tiene lugar entre Silvano y Sireno, que principia «Si lágrimas no pueden ablandarte», ignora la tradición virgiliana. Montemayor desatiende la tensión, la contraposición típica que existía entre los dos pastores⁶. A esto hay que añadirle que Montemayor quiebra la

«intemporalidad del mito» en *La Galatea* frente a la «actualización realista» del *Quijote*. La «trémula pasión vivida» de la novela pastoril frente a la «danza de artificio» del *Quijote*. Señalan Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas la posible relación de esta égloga con otra incluida en *El Pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo. Véase su introducción a *La Galatea*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. VIII.

⁴ También se encuentran cantos amebeos en la prosa II (*Itene all'ombra degli ameni faggi*), ésta con imágenes de cuño petrarquista pero que en la estructura sigue esencialmente a Virgilio, y en la prosa IV (*Chi vuole udire i miei sospiri in rime*) *Opere di Iacopo Sannazaro con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e del Peregrino di Iacopo Caviceo*, Torino, U.T.E.T., 1976, (1952 1ª ed.), pp. 60-66 y 83-85 respectivamente. Ya Teócrito había usado la técnica del canto amebeo. Sin embargo, hay que pensar que la influencia más clara es la de Virgilio puesto que como escribe López Estrada «la lectura de Teócrito no fue fácil en España» en *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 59. Existe, además, una diferencia en el tratamiento amoroso entre Teócrito y Virgilio. Teócrito se distancia de la temática amorosa por medio de un tratamiento irónico. Escribe Darío Fernández-Morera: «his idylls do not explore sympathetically the complexities of amorous passion; they dispargue it, either through subtle mockery or by ranking it with drinking and eating.» *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, London, Tamesis Books, 1981, pp. 16. Virgilio incorporó una mayor profundidad en el tratamiento amoroso: «Among classical writers it was Virgil who gave eros the deepest treatment in the pastoral mode.» (*Ibid.*)

⁵ *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1970, p. 256.

⁶ «Todo el «canto amebeo» es un desacierto, porque Montemayor ha pretendido ignorar la nerviosa adversación de canto contra canto, su contraposición. Sylvano y Sireno dicen lo mismo y de la misma pastora, Diana; el uno postergado, y desdeñado, el otro.» M. J. Bayo, *op. cit.*, p. 258.

estructura métrica formal del canto amebeo que desde Virgilio se basaba en una regularidad estrófica⁷. En el caso de Montemayor son varios los cauces métricos utilizados⁸.

Con la *Diana* de Gil Polo asistimos a la consumación de la disolución de la estructura del canto amebeo. La tensión desaparece aunque, como recuerda M. J. Bayo, perviva, en cierta manera, en el uso de diversos cauces estróficos. Es el paso del canto amebeo al canto dialogado: «El canto alternado se ha transformado en una forma estrófica del diálogo al desaparecer la tensión compositiva»⁹. En el caso de Diana y Alcida pudiera hablarse de un arranque paralelístico de cada inicio de estrofa que choca frontalmente con el espíritu de la estructura del canto amebeo

Alcida

Mientras el sol sus rayos muy ardientes
con tal furia y rigor al mundo envía.

Corrientes aguas puras, cristalinas

Aquí de los bullicios y tempesta

No tiende aquí la ambición lazos y redes

Diana

Mientras está el mayor de los planetas
[nel] medio del oriente y del ocero

Verde y florido prado, en do natura

Aquí el ruido que ha el manso viento

No va por nuevo mundo y nuevo mares

Otro ejemplo de arranque paralelístico lo constituye el canto de Bernardo y Tauriso¹⁰.

En la égloga de la *Galatea*, que aquí nos ocupa, Cervantes introduce determinados rasgos estructurales que, a mi entender, pudieran ser considerados como novedosos. No estamos ante una confrontación entre dos pastores; el número de pastores que intervienen es el de cuatro, por lo que la bipolarización del canto amebeo da paso a una disputa más rica en matices. El objeto de la competición que se establece entre los cuatro pastores es dirimir cuál de las pasiones que les aqueja es la más onerosa. Pero pasemos a examinar con más detalle la estructura de esta égloga.

⁷ Marcial J. Bayo, *op. cit.*, p. 257.

⁸ López Estrada habla de silvas a propósito de este canto para ciertas estrofas de este canto alterno cuyo paradigma es 11A 11B 7c 7c 11A 11B 11D 11D. Me parece aventurado hablar de silva si tenemos en cuenta que hay una rigidez en la estructura, que no es propia de la silva: AB + pareado (en heptasílabos), AB + pareado (en endecasílabos). Cfr. Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, ed. F. López Estrada, M^a Teresa López García-Berdoy, Madrid, Austral, 1993, p. 419. Se antoja también muy temprana la fecha de 1559 o 1561, ya se tome una u otra como fecha de *La Diana* de Montemayor, para hablar de silva, composición que parece cuajar en los inicios del XVII. No obstante, José Lara Garrido habla de silva como cauce métrico de la égloga IV de Luis Barahona de Soto, con lo que volvemos al XVI a la hora de hablar de silvas; *La poesía de Luis Barahona de Soto, (lítica y épica del Manierismo)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1994, p. 263.

⁹ *Op. cit.*, p. 273.

¹⁰ El canto de Alcida y Diana se encuentra en las pp. 103-108 y el de Bernardo y Tauriso en las pp. 132-137. Sigo la edición Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. F. López Estrada, Madrid, Clásicos Castalia, 1987.

Pudiera hablarse, bajo mi punto de vista, de tres partes en la égloga que se concretarían en la presentación de personajes, el debate entre los personajes y, finalmente, la recapitulación y resumen de lo allí debatido.

La presentación de los personajes tiene lugar no por mediación de un narrador sino por boca de los propios personajes que exponen su situación afectiva¹¹. Orompo representa al amante afectado por la muerte de su amada; Marsilio canta el desdén amoroso al que se ve sometido; Crisio encarna el sentimiento de la ausencia y Orfenio el de los celos. La introducción en escena de cada uno de los protagonistas se hace de una manera gradual. Primero aparece Orompo en poético monólogo y luego seguirán Marsilio y, más tarde, Crisio y, por fin, Orfenio. A cada incorporación subviene un diálogo que tiene como misión crear la tensión necesaria entre los distintos pastores que propicie más tarde el debate o competencia poética. Si por rasgo distintivo de cada uno de los pastores pudiera tomarse la pasión afectiva que cada uno enarbola en sus versos de presentación, no deja de ser menos importante el metro que utilizan. Orompo hace gala de un reducto métrico medieval: la estrofa de arte mayor. Son un total de once estrofas. Marsilio se valdrá de seis estancias de trece versos cuyo paradigma es el que sigue 7a 7b 11C 7a 7b 11C: 7c 7d 7e 7e 11D 7f 11F¹². Por contra, el cauce formal elegido por Crisio es el de la octava real que usará en siete ocasiones y, por último, será Orfenio quien aparezca en escena con un soneto¹³.

Observamos cómo esta presentación tiene una función caracterizadora de cada uno de los pastores que van a intervenir en el debate que a continuación se va a plantear. Tal caracterización posee un doble vector, uno que apunta a la esencia afectiva de cada uno

¹¹ Inés Azar hace una distinción según se presenten los personajes de las églogas: «Égloga con marco narrativo y égloga dialogada pertenecen a sistemas expresivos diferentes –la primera al relato, la segunda al discurso– y suponen distintas técnicas de representación.» *Discurso retórico y mundo pastoral en la «égloga segunda» de Garcilaso*, John Benjamins ed., Amsterdam, Purdue University Monographs in Romance Languages, 1981, p. 54. Esta misma autora señala un rasgo interesante en las églogas en las que los personajes son presentados sin la intervención del narrador: «En el discurso, el personaje existe, sin tercero interpuesto, por gracia exclusiva de su hablar. Este hablar, que en definitiva es el que crea al personaje, debe aparecer, sin embargo, como creado por él, permitido por su circunstancia, justificado desde su situación.» (*Ibid.*, p. 55.)

¹² Este paradigma está basado en la canción de Petrarca que comienza «*Chiare, fresche e dolci acque*» según indica Enrique Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lírica española del siglo de oro. (Contribución al estudio de la métrica renacentista)*, Madrid, CSIC, 1949, p. 201. Señala en otra página este autor, más en concreto en la p. 216, que este paradigma parece haber sufrido una fijación en la lírica española. Para ver su difusión consúltense los apéndices que incluye al final de la obra.

¹³ No lo señala López Estrada en el índice de primeros versos en el que incluye la métrica que compone cada poema. Véase su edición de la *Galatea*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 660. Me gustaría hacer notar cómo el soneto gozaba de plena autonomía al igual que la canción petrarquista. Sin embargo, ambas composiciones podían sufrir algún tipo de alteración al verse incluidas dentro de una composición poliestrofica como es el caso. Si la canción prescindió del *commiato* al introducirse en poemas más amplios, caso advertido por Segura Covarsí, *op. cit.*, p. 134, el soneto que aquí aparece sufre un cambio en su semántica que, aunque leve, no deja de ser significativo. Me refiero a que éste por sí solo aporta poca información. Su semántica se me antoja algo difusa. Sin embargo, atendiendo al contexto comprobamos que Orompo había advertido al resto de sus compañeros que Orfenio venía aquejado de la pasión de los celos. En este sentido me gustaría sugerir que las palabras de Orompo vienen a desempeñar una función análoga a la de ciertos títulos que introducían bien los autores, bien los editores, con el fin de provocar una decodificación determinada sin renunciar por ello a una vaguedad expresiva propia de quien padece tan terrible tormento como el de los celos.

de los contendientes (plano del contenido) y otro que se dirige hacia la forma poética de plasmar la interioridad (plano de la forma). El final de la presentación viene marcado por una importante intervención de Orfenio. Dos son los hechos remarcables en esta intervención: por un lado la identificación, que denominaré *emblemática*, entre los distintos personajes y sus respectivos sentimientos –para ello se vale de dos pluralidades distribuidas de forma correlativa que sirven a modo de recapitulación y establecen la supremacía del propio sentimiento¹⁴– y, por otro lado, una declaración metapoética por la que se confiere más importancia a la «verdad» de lo que se cuenta que al «modo de decir»¹⁵ o lo que, traducido a términos de la *topica* horaciana, puede decirse como la supremacía de las *res* (o en todo caso la conjunción *res/verba*) sobre las *verba*. No quiere ello decir que éstas sean las ideas del propio Cervantes. Estas palabras corresponden a un personaje que se halla ante un contexto muy determinado. Ignorar ambos hechos supondría falsear el sentido de los mencionados versos.

Si pasamos a la parte que he denominado *debate* y en la que cada personaje pugna por conseguir la supremacía de su sentimiento sobre el de los demás, observaremos pronto un cambio formal que nos indica que estamos ante una situación diferente. Si anteriormente tanto la métrica utilizada como la expresión de la pena sentimental que cada pastor realizaba nos obligaba a pensar en una caracterización pormenorizada en la que las voces necesariamente divergían, ahora, ya definida cada voz por oposición a las restantes, se observa cómo cada personaje se vale del mismo cauce estrófico (la copla real) y glosa un mismo motivo poético. La divergencia afectivo formal da paso a una convergencia en el aspecto formal (que afecta a la métrica y los motivos poéticos) pero no en el aspecto afectivo que posibilita que se lleve a cabo el debate. ¿Qué consecuencias conlleva este cambio?

1. Que todos los personajes partan del mismo punto y todos se valgan de los mismos medios a la hora de hacer prevalecer el sentimiento que cada uno muestra en sus versos.
2. Como consecuencia de lo anterior se crean las condiciones necesarias para establecer un perspectivismo, ya que todos hablan de lo mismo pero enfocándolo desde su propia perspectiva vital.
3. Dicho perspectivismo vital viene a abundar en la preocupación que Cervantes mostraba por intentar comprender a cada uno de sus personajes¹⁶.

¹⁴ «Calle su mal sobrado / Orompo; encubra Crisio su dolencia; / Marsilio esté callado: / muerte, desdén ni ausencia / no tengan con los celos competencia» (vv. 347-351). Sigo la edición de López Estrada y M^a Teresa López García-Berdy, ed. cit. La égloga ocupa las pp. 346-368. En adelante sólo haré referencia al número del verso.

¹⁵ «que no está en la elegancia / y modo de decir el fundamento / y principal sustancia / del verdadero cuento, / que en la pura verdad tiene su asiento.» (vv.357-361).

¹⁶ Léanse de nuevo las páginas que Américo Castro dedica al punto de vista de los personajes. *El pensamiento de Cervantes*, ed. ampliada con notas del autor y Julio Rodríguez-Puértolas Barcelona, Noguer, 1972, pp. 75-79. La editorial Crítica ha hecho una edición facsímil en 1987 de la primera edición publicada en los Anejos de la Revista de Filología Española en 1925. Escribe también Antonio Prieto: «Creo que existe en este sentir con Garcilaso de Cervantes una capacidad de desplazamiento, *de sentir en otro y comprenderlo*, que tiene su configuración en los personajes de *La Galatea* en cuanto dimensión narrativa que se distingue en la concentración en sí mismo de la lírica.» *La poesía española del siglo XVI*, II, Madrid, Cátedra, 1987, p. 727. La cursiva es mía.

4. La aceptación de cada una de las perspectivas que ofrecen los personajes sobre un motivo poético lleva a minar el concepto de realidad que queda así fragmentada en una visión poliédrica. Cada personaje posee su propia realidad, en este caso una realidad afectiva que viene dada por las coordenadas del marco genérico de la *novela pastoril*¹⁷. De igual modo, Sancho y Don Quijote poseen cada uno su propia realidad.

Pero hemos de preguntarnos cómo Cervantes llega a crear este perspectivismo. Ya hemos visto un procedimiento que he denominado *convergencia formal*. Sin embargo, cada pastor realiza una adaptación del motivo poético común que le toca glosar, derivando así en una divergencia interpretativa de la imagen lírica que se ve legitimada y realzada frente a las demás gracias al artificio retórico de la refutación. Motivación vital y textual se añan en la conformación de esta disputa. De un lado, pasiones encontradas; de otro, la tradición del canto amebico convenientemente transformada.

Dos son los motivos poéticos sobre los que se fragua el debate: el motivo del fruto y el motivo del albergue.

– Orompo, afligido por la muerte de su dama, hablará del «fruto que es cortado en sazón» haciendo así una trasposición de su experiencia vital al lenguaje poético.

– Marsilio, afectado por el desdén, dirá que no saca «fruto» de su labor; pero he aquí otra novedad estructural. Si en un primer momento ha operado una reelaboración poética de un motivo previo, ahora ésta se acompañará de una argumentación retórica encaminada a sobrepajar su sentimiento sobre los demás. Podría hablarse así en este debate de dos momentos: una reelaboración poética desde una perspectiva vital y una argumentación retórica que refuta las palabras de otros personajes. En este caso el refutado es Orompo. Si la experiencia vital posibilita la reelaboración poética, el carácter de debate exige un cierto tipo de argumentación y refutación de acuerdo con los preceptos retóricos. No hay que olvidar que la retórica nació con una finalidad judicial y que esta égloga desarrolla también un juicio en el que hay un auditorio que será también juez y que se encargará de dictaminar qué afección amorosa es la más punzante. La argumentación que en este caso dirige Marsilio contra Orompo (representante de la muerte de la amada) es la siguiente¹⁸:

¹⁷ «Cervantes había ya abizantinado la novela pastoril en busca de la totalización en 1585, pero la novela pastoril no podía cumplir la función que le pedía Cervantes; en la novela pastoril puede también existir un número ilimitado de personajes, pero éstos han de comulgar en un universo común, casi en una ideología colectiva (...). Todos los pastores de la novela pastoril se parecen, aunque psicológicamente sean diferentes, porque poseen una misma y única problemática: el amor y todos los efectos derivados del amor (...).» Juan Igancio Ferreras, *La estructura paródica del Quijote*, Madrid, Taurus, 1982, p. 91.

¹⁸ Los versos que siguen constituyen una suerte de *refutatio*, parte integrante de la *argumentatio* que se rige por las reglas de la *probatio*. Constituye una de las cinco partes del discurso retórico según Quintiliano (3,9,1) junto con el *proemium*, *narratio*, *probatio* y *peroratio*. Véase H. Laubsberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, I, p. 237 (§ 262) y 360-361 (§ 430). Véase también el cuadro de las pp. 238-239. Sobre la retórica en el *Quijote* se pueden leer las páginas de Antonio Roldán, «Cervantes y la retórica clásica», en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edición, 1984, pp.47-57.

Lo que tu dolor concierta
 es que está la causa muerta,
 Orompo, de tu tristeza;
 la mía, en más entereza,
 cuanto más me desconcierta. (vv.438-442)

Para Crisio, representante de la ausencia, no es posible «coger el fruto». Su argumentación retórica es la siguiente:

Mas ausencia se siente
 con un extraño accidente,
 sin sombra de ningún bien,
 celos, muertes y desdén
 que esto teme y más el ausente. (vv.458-462)

Vemos que Crisio viene a exponer cómo los demás sentimientos que entran en contienda son padecidos todos a la vez por aquél que experimenta la ausencia.

Para Orfenio el fruto se hace espiga y lo roe un gusano. Este gusano es, qué duda cabe, los celos. Su argumentación se basa en que su mal crece en la ausencia (ya sea *ausencia temporal* o definitiva, es decir, *la muerte*) y en la presencia (referencia al *desdén*).

con la verdad más me engaño
 y en ausencia y en presencia
 va creciendo su mal tamaño. (vv. 495-497)

Tras todo esto, observamos que Orompo, al ser el primero en intervenir, ha sido refutado y no ha tenido ocasión de defenderse. Pues bien, la oportunidad le llega a Orompo e interviene tras la exposición de sus tres contrincantes. Esta vez su intervención sólo tiene un carácter retórico pues su reelaboración poética ya había sido efectuada. Con ello Orompo no juega en desventaja. Al mismo tiempo que Orompo realiza la réplica a sus oponentes este personaje anticipa el paradigma métrico en el que va a desarrollar la glosa del segundo motivo poético: el albergue. La transición está perfectamente planificada. Por su contenido esta intervención enlaza con el bloque temático destinado a la reelaboración del «fruto» pero por su forma se relaciona con lo que sigue pues adelanta la estrofa en la que se va a desarrollar el segundo asalto del combate.

El siguiente motivo que se glosa, ya se ha dicho, es el motivo del albergue. A Marsilio se le presenta el albergue pero, al punto de alcanzarlo, éste se le aleja «cual fugitiva sombra». Para Crisio, ausente de su amada, hay un río que le impide llegar al albergue deseado; Orfenio, turbado por los celos, conquista el albergue pero se le convierte en una especie de laberinto: imagen muy propicia para relatar la lucha interior que provocan los celos¹⁹. En la reelaboración y glosa del motivo del albergue encontra-

¹⁹ Relacionando fantasía y laberintos escribí unas líneas en «Los ásperos caminos de la fantasía en la poesía de *La Galatea*», en *Congreso Internacional Luis Barahona de Soto y su época*, celebrado en Lucena del 2 al 5 de Noviembre de 1995, (en prensa).

mos que falta la argumentación retórica sobre la que se fragua la visión poética personal de cada personaje. Puede ser que una vez expresada la razón de la contienda lo único que hiciera falta fuese la insistencia poética en su pasión. De esta manera se evitaría caer en una aburrida causa judicial en verso.

Por último, Orompo no realiza una reelaboración poética de este motivo sino que se encarga de hacer un resumen sobre lo que allí ha sido debatido. Parece como si Orompo fuese el encargado de officiar a modo de maestro de ceremonias. A cada personaje dedica un terceto (obsérvese un nuevo cambio en la métrica; esta vez el metro elegido está acorde con la gravedad de sus palabras) exponiendo el sentimiento que cada contendiente ha portado como estandarte. Esto viene a ser un resumen de la base retórica sobre la que se habrá venido cimentando el debate. Dice Orompo: «Cesen, pues, los agudos argumentos». A la vez Orompo legitima todos los sentimientos y hace alarde de penetración psicológica al decir:

Y como el uno lo que el otro pasa
no siente, su dolor solo exagera,
y piensa que al rigor del otro pasa. (vv. 590-592).

Finaliza su parlamento recogiendo por igual las pasiones que han venido afectando a los cuatro pastores eclógicos dedicando a cada uno un terceto²⁰.

Si hemos visto cómo Orompo realiza un resumen en tercetos de la base retórica de la égloga, encontraremos a continuación la propuesta de Crisio que, también en tercetos²¹, propone al resto de sus compañeros lo siguiente: «cantemos el dolor que nos aqueja». Esto vendría a constituir la otra cara del resumen. Orompo se había encargado de la parte retórica y Crisio propiciará que cada pastor cante su pasión a modo de resumen poético de la contienda. El metro elegido es la redondilla y cada canto ocupa tres estrofas. A la gravedad del resumen retórico del terceto le sigue la musicalidad y frescura de la redondilla, musicalidad que se ve apoyada en la repetición que cada personaje hace de los dos últimos versos de la primera redondilla en los dos últimos de la redondilla tercera y última, creando así un efecto de estribillo.

La contrapartida en prosa de la égloga es la argumentación de la que se vale Damón para otorgar la victoria a Orfenio, representante de los celos. Se podrá notar la relación

²⁰ Pudiera este resumen de la base retórica presentar ciertas afinidades con la *peroratio* destinada a refrescar la memoria de los jueces. Otra finalidad de la *peroratio* era la de influir en los jueces; sin embargo, queda ésta desvirtuada al ser realizada por un solo personaje que recoge todos los casos allí presentados. Quizás el carácter lírico evita que la base retórica siga la escrupulosa minuciosidad de una causa judicial. Apurando paralelismos, pudiera relacionarse lo que he denominado presentación con el *exordio* retórico. Si en un nivel general de estructuración observamos una presentación, un debate y una conclusión o resumen que sigue más o menos de cerca una estructura semejante a la distribución del discurso retórico (*exordio*, *narratio*, *argumentatio* (*probatio* y *refutatio*) y *peroratio*) hay que hacer notar que los móviles son líricos y que esta composición procede de una tradición que arranca en Teócrito y, sobre todo, Virgilio y que queda incorporada al dominio de la novela pastoril gracias a Sannazaro que bebió de la imaginería petrarquista.

²¹ Nótese cómo Orompo sirve otra vez de transición entre partes al recoger sumariamente lo desarrollado con anterioridad y sentar el cauce formal para lo que sigue.

existente entre la base retórica de la égloga y el veredicto de Damón. Los celos resultan la peor pasión porque:

1. frente a la muerte de la amada (Orompo) la causa de la pena sigue estando viva;
2. frente al desdén (Marsilio), el amor ha de ser voluntario y no tiene razón de ser, por tanto, quejarse del desdén;
3. frente a la ausencia (Crisio), la ausencia se soluciona con la vuelta de la amada.

El cañamazo retórico sobre el que se tejó la estructura poética tiene su expansión y resolución en el fallo de Damón, lo que obliga por un lado a ver el doble diseño compositivo –poético y retórico– y, por otro, a notar la interrelación entre poesía y prosa.

A modo de conclusión podría decirse que hay una pugna en la que de un lado se ve al personaje luchando por su intimidad y, de otro, a la sumisión de tener que expresarlo en competencia poética y, por tanto, aherrojar su albedrío a la cadena del metro y la rigurosa distribución paraleléstica que opera en todo el debate. Frente al caso de Virgilio y Sannazaro, los pastores no compiten por un premio: ya sea vaso labrado artificiosamente, ya una vaca o perro guardián. Los pastores de Cervantes sólo pugnan por mostrar su mundo afectivo. La tensión típica del canto amebeo virgiliano ya se había quebrado bajo la acción de Montemayor y Gil Polo dando paso a cantares dialogados. Cervantes se aprovechará de esta circunstancia para introducir no a dos sino a cuatro personajes. Ya se ha notado la abundancia de personajes que habitan el mundo de la *Galatea*. Hay un gusto por parte de Cervantes en mostrar la vida como un mosaico de individualidades. Nadie está supeditado a nadie y en esta égloga los cuatro personajes adquieren el mismo estatus de protagonismo.

Por lo que a la métrica respecta, M. J. Bayo advirtió cómo Montemayor fracturó la monotonía estrófica del canto amebeo virgiliano. Sin embargo, el uso de la polimetría en Montemayor resulta un tanto rígido; Cervantes muestra mayor flexibilidad en la utilización de la polimetría. En un principio la usó como rasgo distintivo de cada personaje. Más tarde optó por la unificación estrófica de las voces de cada personaje, artificio éste que junto con la reelaboración poética y la argumentación retórica le sirvió para crear un incipiente perspectivismo. También operó a modo de indicador formal que mostraba un cambio en el plano del contenido.

En lo referente al perspectivismo hay que notar que éste posee todavía un desarrollo embrionario. Frente al *Quijote*, existe un análisis, es decir, una fragmentación de la realidad en una visión poliédrica; sin embargo, no existe todavía la síntesis que fraguará palabras del tipo del *baciyelmo* de Sancho.

Existe en la composición cervantina un afán por mostrar que los personajes se escuchan los unos a los otros²². Para refutar las palabras de los tres contendientes era nece-

²² A. Prieto ya señaló el carácter de comunicación que tenía el canto amebeo: «Pero, para sentir la aceptación renacentista de Virgilio (muy distinta al Virgilio medieval), me interesa destacar que este canto amebeo no era un mero juego poético, más o menos difícil, que se animará con el debate o tensó provenzal, sino que cumple una función de disciplina que complementa el valor del diálogo en la égloga como comunicación que siente la compañía.» *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 323-324. (La cursiva es mía.)

sario escucharlos. Choca esto con la práctica de Virgilio en donde los personajes no parecen prestar tanta atención a escuchar a los demás, empeñados como están en satirizar o sobrepujar el canto de su contrincante. No existía ningún tipo de argumentación retórica en estos últimos, el afán es de una contestación inmediata al oponente; la argumentación retórica conlleva necesariamente un proceso detenido de reflexión.

Todo en esta égloga parece mostrar un cuidado y premeditado plan constructivo. Frente a la unidad de los cantos de Salicio y Nemoroso de Garcilaso, nos las tenemos que ver con la fragmentación lírica que, amparada en una base retórica, permite la inserción de distintas voces en la melodía general de la égloga. Cada uno esboza su situación vital pero su expresión ha de someterse a una circunstancia previa (lo que aquí he denominado –no sé si impropriamente– motivo poético). Entiendo que de esta lucha entre la metáfora heredada y la propia emotividad nace el impulso necesario que quebrará el espejo de la realidad en multitud de reflejos y formas distintas de ver y mirar²³.

Apéndice: estructura de égloga

I. Presentación (vv.1-378). Divergencia pasional y métrica.

A. Presentación de Orompo (v.1-88)

Pasión: muerte de su amada

Métrica: 11 coplas de arte mayor.

B. Presentación de Marsilio (vv. 89-169)

Métrica: 6 estancias de 13 versos (7a 7b 11C 7a 7b 11C: 7c 7d 7e 7e 11D 7f 11F)

X1 Diálogo Orompo/Marsilio. Creación de tensión (vv. 170-206).

C. Presentación de Crisio (vv. 207-262)

Pasión: ausencia de la amada.

Métrica: 7 octavas reales.

X2 Diálogo Orompo/Marsilio/Crisio (vv. 263-302)

D. Presentación Orfenio (vv. 303-316)

Pasión: celos.

Métrica: soneto.

X3 Diálogo Orompo/Marsilio/Crisio/Orfenio (vv. 317-382)

II. Debate: vv. 383- 574. Divergencia pasional, convergencia métrica.

²³ Mary Gaylord Randel habla de la insuficiencia del lenguaje poético. De ahí que cada personaje intente hacer suya la metáfora del albergue o del fruto: «Each of the four poets in turn takes up a well-worn metaphor (...) and tries to make that metaphor stand for his own grief. He attempts, in other words, to make it *more proper*, to *appropriate* it, but in the end none succeeds in taking permanent possession of any of these images». «The Language of Limits and the Limits of Language: The Crisis of Poetry in *La Galatea*, *MLN* 97, 1982, pp. 254-271. La cita corresponde a la p. 263. Personalmente, prefiero ver en este uso una huella transformada del canto amebio que, junto con una voluntad retórica que preside no pocas partes de *La Galatea*, cristaliza en este pastoril festejo de bodas.

A. Motivo poético del «fruto» vv. 383-520.

1. Orompo vv. 383-412.

Reelaboración poética: fruto cortado en sazón.

Métrica: 3 coplas reales.

2. Marsilio vv. 413-442.

Reelaboración poética: su labor no obtiene fruto.

Métrica: 3 coplas reales.

Argumentación retórica: la causa de su pena está viva; la de la pena de Orompo, muerta.

3. Crisio vv. 443-472

Reelaboración poética: no es posible coger el fruto.

Métrica: 3 coplas reales.

Argumentación retórica: el ausente teme en su ausencia celos, muertes y desdenes.

4. Orfenio vv.473-502.

Reelaboración poética: el fruto se hace espiga que roe el gusano.

Métrica: 3 coplas reales.

Argumentación retórica: su mal crece en ausencia (ausencia y muerte) y en presencia (desdén).

5. Orompo. vv. 503-520.

Transición. Métrica: sexteto alirado (próximo paradigma a utilizar) y argumentación retórica que no había hecho.

B. Motivo del albergue vv. 521-574. No hay argumentación retórica.

1. Marsilio vv. 521-538

Reelaboración poética: el albergue se distancia más cuanto él más se acerca.

Métrica: 3 sextetos alirados.

2. Crisio vv. 539-556

Reelaboración poética: un río le impide llegar al albergue.

Métrica: 3 sextetos alirados.

3. Orfenio vv. 557-574

Reelaboración poética: el albergue se torna un laberinto.

Métrica: 3 sextetos alirados.

III. Resumen. vv. 575-677

A. Orompo: 14 tercetos. Resumen retórico del debate. vv.575-616

B. Crisio propone también en tercetos un resumen poético. vv. 617-625

C. Crisio, Orompo, Marsilio y Orfenio: cuentan cada uno en 3 redondillas su pasión. vv. 630-675.

CERVANTES 2001: LOS ESTUDIOS BIBLIOGRÁFICOS, EL ANUARIO BIBLIOGRÁFICO CERVANTINO Y LA INTERNET

Eduardo Urbina
Texas A&M University

La publicación de una bibliografía anual dedicada a Cervantes ha sido un proyecto largamente deseado en el que coinciden los intereses de la Asociación de Cervantistas, del Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, y de la Cervantes Society of America, así como el de todos los estudiosos y amantes de su obra. Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones y admirables esfuerzos de muchos, ha permanecido, hasta hoy, una empresa también «guardada para otro», tan elusiva como frustrada, debido en gran parte a diversas dificultades de organización y, me imagino, que a algún que otro obstáculo económico.

En este contexto, permítaseme hacer un poquito de historia. Cuando en 1978 se fundó la Cervantes Society of America, proyectó ésta la publicación anual de una bibliografía sobre Cervantes, y así lo proclamó esperanzadamente en su Constitución. El Art. II reconocía entre los propósitos académicos de la sociedad el de publicar una bibliografía, mientras que en el Art. IV, sec. 9, se declaraba específicamente que: «The Committe on Bibliography shall be responsible for compiling an annual bibliography for publication in Cervantes»¹. Ni que decir tiene que aquellos propósitos y responsabilidades nunca se han visto cumplidos. Por su parte, diez años después, la Asociación de Cervantistas, por iniciativa de su entonces Vicepresidente, D. José María Casasayas, también declaró en su primer *Boletín informativo* de setiembre de 1989, y de nuevo durante las discusiones de la Primera Asamblea de la Asociación, la meta de publicar

¹ La Constitución fue publicada en *Cervantes* 1 (1980), y revisada el 27 de abril de 1994.

un *Boletín Bibliográfico Cervantino*². Dicho deseo tampoco llegó a verse realizado, aunque no fuera esta vez por falta de dedicación o entusiasmo, cualidades tan ejemplares como abundantes de nuestro querido Casasayas, y al que no dudo en honrar personalmente en esta ocasión por su fervor y constante apoyo.

Siendo así, cabe recordar que en 1989 Teresa Malo de Molina todavía podía señalar alarmada, al analizar la bibliografía de los años 80, la «escasez de repertorios bibliográficos» (148) existentes sobre Cervantes³, mientras que en ese mismo año, Jaime Fernández en su ensayo «Cervantes en Japón» se lamentaba de la «cierta negligencia de España respecto a la difusión en el extranjero de sus máximos valores culturales» (vii)⁴. Las cosas han mejorado desde entonces, y hoy, desde nuestra humilde atalaya, sin haber llegado ni por aproximación a la cumbre de toda fortuna, podemos afirmar que en los años 90 el triste panorama marcado por esta escasez y negligencia ha pasado a la historia, como nos disponemos a describir y demostrar.

A la hora de pasar revista al estado de los estudios bibliográficos sobre Cervantes, hay que destacar, por supuesto, la ejemplar labor de Alberto Sánchez a través de los años dedicada a la bibliografía de Cervantes en *Anales Cervantinos*, con sus ya miles de fichas, y de la que Malo de Molina hizo un índice que cubre los años 1951-85⁵. Los cervantistas contamos además, como principal instrumento de investigación, con la *MLA International Bibliography*, ahora aún más accesible gracias a su versión actualizada en CD-ROM. Sobre el teatro de Cervantes resulta muy útil asimismo la bibliografía incluida cada año en el *Bulletin of the Comediantes*. Pero además de lo hallado, con bastante retraso a veces, en las secciones bibliográficas de varias revistas como la *Revista de Literatura* y la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, poco más queda que añadir. Así, por ejemplo, desde su publicación en 1978, ha sido de gran valor y utilidad la *Bibliografía fundamental* sobre el *Quijote* de Luis A. Murillo que acompaña su magnífica edición⁶, mientras que de singulares hay que calificar las aportaciones de Dana Drake y sus varias bibliografías, las últimas de ellas en colaboración con Frederick Viña y Dominick Finello⁷. Existen, por último, para las voluntades más emprendedo-

² Asociación de Cervantistas, *Boletín informativo* 1 (1989), pp. 26-27.

³ «Análisis de la bibliografía cervantina de los años 80 (1980-1989)». *Actas del I Coloquio de la Asociación de Cervantistas*. (Barcelona: Anthropos, 1990). 131-48. Analiza 854 entradas (sin contar ediciones). Véase también Teresa Malo de Molina, «Aproximación a la bibliografía cervantina básica», *Anthropos*, Suplementos n. 17, 1989, pp. 275-83.

⁴ *Anthropos* 98/99 (1989): vii.

⁵ *Índice de Anales Cervantinos*. (Madrid: Biblioteca Nacional, 1989). Abarca los años 1951-1985. Incluye 329 asientos con índices temático y de materias.

⁶ Se publicó como el tercer volumen de su edición en Castalia de 1978, y fue revisada en 1980. Aunque una nueva versión incluyendo todo lo publicado en los últimos quince años hubiera sido muy de desear, el profesor Murillo, con su característica humildad, no lo ha creído necesario.

⁷ *Don Quijote [1894-1970]: A Selective and Annotated Bibliography*. Vol 1. (Chapel Hill: U North Carolina P, 1974); vol 2 (Miami: Universal, 1978); vol 3: *Don Quijote in World Literature. A Selective, Annotated Bibliography. Don Quijote (1894-1970)*. (NY: Garland, 1980); vol 4, con Frederick Viña (Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984); vol 5, con Dominick Finello, *An Analytical and Bibliographical Guide to Criticism on Don Quixote (1790-1893)* (Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1987. V. también *Cervantes' Novelas ejemplares: A Selective Annotated bibliography*, 2a ed. rev. (New York: Garland, 1981).

ras, numerosas bases de datos, la mayoría de las cuales pueden consultarse hoy en día vía modem, tales como OCLC FirstSearch, OVID, *Arts and Humanities Citation Indexes*, *Dissertation Abstracts International*, *International Bibliography of Theater*, *Bibliographie Internationale de l'Humanisme et de la Renaissance*, etc.

Más recientemente la meticulosa y selecta bibliografía de Murillo se ha visto superada, en gran medida, por la monumental *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela* (Alcalá de Henares: CEC, 1995) de Jaime Fernández, la cual contiene más de 5.000 títulos y casi 19.000 entradas en sus 1.343 páginas⁸. En otra vena, el verano pasado apareció el número inaugural del *Boletín de la AIH*⁹, el cual contiene una relación del hispanismo en el mundo de varios autores, dividida en secciones de bibliografía y crónica, y que da noticia, entre otras cosas, de un gran número de publicaciones recientes sobre Cervantes. Por último, cabe mencionar asimismo la estupenda labor bibliográfica realizada por José Montero Reguera en sus crónicas del cervantismo en *Edad de Oro* y *Cervantes*¹⁰. Esperemos que cunda el ejemplo.

Del anterior panorama se desprende que aunque el estado de los estudios bibliográficos cervantinos ha mejorado enormemente en los últimos diez años, distamos aún bastante para poder considerarlo adecuado o de estar a la altura de lo disfrutado por su contraparte, Shakespeare, sobre quien, entre otras de menos envergadura, James Harner publica una bibliografía anotada anual en *Shakespeare Quarterly*, la *World Shakespeare Bibliography*, bajo el patrocinio de la Folgers Library¹¹.

Hemos de reconocer que a pesar del prominente lugar que Miguel de Cervantes ocupa en la literatura y cultura hispánicas, así como dentro del hispanismo a nivel internacional, no existía hasta ahora una bibliografía anual de las numerosas publicaciones dedicadas al estudio de su vida y de sus obras publicadas a través del mundo. La *Cervantes International Bibliography Online*, junto con el *Anuario Bibliográfico Cervantino*, el proyecto aquí presentado y descrito, se proponen llenar ese vacío poniendo a la disposición de todos los interesados en Cervantes y el cervantismo una bibliografía, electrónica e impresa, de los libros, artículos, tesis, reseñas y otros mate-

⁸ Incluye la bibliografía del siglo veinte (hasta 1994), con pequeñas excepciones del diecinueve, en siete lenguas. El admirable trabajo de Fernández se verá pronto puesto al día en su versión en CD-ROM, lo cual facilitará enormemente su consulta.

⁹ *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas* 1 (1994): 14-76. Publicado bajo la dirección de Lia Schwartz Lerner, secretaria de la AIH, con la colaboración de la Fundación Duques de Soria. Vio la luz en 1995 e incluye lo aparecido durante el trienio 1992-94.

¹⁰ «El cervantismo del curso 1992-1993». *Edad de Oro* 13 (1994): 203-209 y «El cervantismo del curso 1993-1994». *Edad de Oro* 14 (1995): 293-98. V. asimismo su «Bibliografía final», en *Cervantes*. (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995), pp. 349-64.

¹¹ Este Centro fue creado en 1995 como extensión del Hypermedia Research Laboratory en el Departamento de Informática y pertenece al Programa de Ingeniería de Texas A&M University. Estamos agradecidos por haber obtenido su colaboración y por haber incluido la *Cervantes International Bibliography Online* entre sus proyectos. Trabajamos en equipo con el profesor Richard Furuta, director asistente del Centro y con su ayudante Shueh-Cheng Hu. El Centro, el primero en Texas, y uno de pocos en los Estados Unidos, cuenta con facilidades de primera categoría, entre ellas un servidor Sun SparcServer 1000 con 31 Gygabytes y 10 SparcStations.

riales de interés académico publicados internacionalmente cada año que aspira a ser a la vez completa y accesible.

Dos factores han resultado decisivos a la hora de sacar el proyecto adelante: La presencia en Texas A&M University de la ya mencionada *World Shakespeare Bibliography*, editada por mi colega James Harner del Departamento de Inglés –que generosamente se ha ofrecido a servir de guía y redactor asesor de nuestro proyecto– y el recientemente formado *Center for the Study of Digital Libraries*, asimismo en Texas A&M¹². A esto habría que añadir los avatares de mis modestas actividades y contactos profesionales en las sociedades cervantinas antes mencionadas, los cuales me han puesto de manera afortunada y decisiva en la posición de emprender por fin la quijotesca empresa de publicar una bibliografía anual sobre la vida, tiempo y obra de Cervantes a la altura de las circunstancias y en la manera que los tiempos requieren. La *Bibliografía* será publicada inicialmente en dos versiones: una versión impresa y otra electrónica a través de la Internet, a fin de asegurar al máximo su acceso y utilidad. La versión impresa de la *Bibliografía* facilitará de manera definitiva la investigación en el campo de los estudios cervantinos así como en numerosas áreas en las cuales la figura de Cervantes ha tenido y sigue teniendo un impacto e influencia significativos: música, arte, filosofía, folclore, etc. Por otro lado, la figura señera de Cervantes, icono del mundo hispánico, merece tener una difusión tan extensa, completa y rápida como sea posible. Es así que la versión electrónica de la *Bibliografía* –la *Cervantes International Bibliography Online*– hace uso de las últimas innovaciones en el campo de la formación y distribución de bases de datos a fin de ofrecer acceso instantáneo a textos, documentos e imágenes relacionadas con su mundo y sus obras en la Internet.

Haciendo uso, pues, de la experiencia y recursos de la *World Shakespeare Bibliography* en todo lo relativo a prácticas bibliográficas, por un lado, y con la valiosa colaboración y apoyo técnico del *Center for the Study of Digital Libraries* de nuestra Escuela de Ingeniería, la *Cervantes International Bibliography Online*, ya a la disposición de todos, y el *Anuario Bibliográfico Cervantino* a partir de 1996, han de lograr como empresas complementarias que la figura de Miguel de Cervantes pueda ser aún mejor estudiada y conocida, tanto por investigadores a nivel universitario como por todo lector interesado en explorar la diversidad y riqueza de su obra, de una manera pronta, completa y accesible.

Es esta la primera etapa del que venimos llamando, un tanto inmodestamente, **Proyecto Cervantes 2001**, el cual comprende tres otros objetivos, creemos, complementarios: 1) la publicación electrónica de todas las obras de Cervantes, con sus correspondientes mecanismos de búsqueda, 2) la construcción de un archivo digital de imágenes sobre el mundo real y ficcional de Cervantes en apoyo de la investigación y de la enseñanza, y 3) el establecimiento de un boletín electrónico interactivo y renovable sobre actividades académicas y culturales cervantinas, tales como conferencias, representaciones teatrales, reseñas de libros y resúmenes de tesis y ponencias. La puesta en marcha de las restantes etapas del **Proyecto** está planeada de aquí al año 2001, según

¹² La *WSB* se publica desde 1949 y su último volumen contiene 4.752 entradas.

las fuerzas y fondos disponibles. En cuanto a la publicación electrónica de las obras de Cervantes, hemos ya finalizado un acuerdo de colaboración con el profesor Fred Jehle de la Universidad de Indiana-Purdue, quien ha obtenido por su cuenta los derechos de autor para la edición de R. Schevill y A. Bonilla y que ha terminado ya dos versiones del *Quijote*¹³. Nosotros trabajamos ahora en *La Galatea* y las *Novelas ejemplares*, están disponibles en nuestra dirección en la Internet desde 1996.

Sobre nuestros propios esfuerzos y logros, quisiera hacer mención de que la idea del *Anuario* cuyos comienzos se remontan a las iniciativas de la CSA y AC antes mencionadas, se concretó en febrero de 1995 tras una serie de conversaciones y consultas con José María Casasayas, Carlos Alvar, director del Centro de Estudios Cervantinos en Alcalá de Henares, y John J. Allen, presidente de la Cervantes Society of America, así como con James Harner, editor de la *WSB*, John Leggett, director del *CSDL* en Texas A&M University, y de manera fundamental con Steven Oberhelman, jefe del Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas de Texas A&M University, quien desde el comienzo acogió la idea de manera entusiasta. Estas consultas llevaron en corto plazo: 1) al desarrollo de los documentos y protocolos bibliográficos necesarios, i.e., Taxonomía, Manual, Listas de revistas, cervantistas y potenciales colaboradores; 2) a la adquisición del equipo técnico básico, i.e., 2 ordenadores con más de 1.5 «gybabytes», CD-ROM, impresora laser HP5P, e-mail, fax/modem, sistema de reserva en cinta magnética, ficha de memoria de 16MB RAM; y 3) a la puesta en marcha de un grupo internacional de corresponsales dispuesto a hacer realidad la publicación de la *Bibliografía*. Gracias al apoyo, consejos e instrucción durante los primeros meses de James Harner, así como a dos pequeñas becas del Programa de Cooperación Cultural entre el Ministerio de Cultura y las Universidades de los E.E.U.U. y del Centro de Estudios Cervantinos, pudimos dar inicio en Junio de 1995 a la etapa inicial de investigación bibliográfica e ir recogiendo, ordenando y editando materiales para su inclusión en la base de datos. Como meta a corto plazo nos propusimos, un tanto optimistamente, el publicar el primer volumen del *Anuario* como prototipo para noviembre de 1996 con lo aparecido durante 1994. Calculamos mal. Gracias a la ayuda y apoyo recibidos, tan sólo ocho meses después, en febrero de 1996, apareció en la Internet la primera versión electrónica de la *Bibliografía* con lo publicado en 1994 y 1995, junto con los necesarios mecanismos de búsqueda. La *CIBO* se revisa ahora mensualmente y puede consultarse ya en nuestra página en la red:

<http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/>

Seguimos desde entonces recogiendo, recibiendo e incorporando nuevos datos, ampliando la taxonomía y mejorando el mecanismo de búsquedas. Al escribir estas páginas, la base de datos sobre 1994-97 incluye más de 2.000 entradas, más unas ciento cincuenta reseñas, ocupando aproximadamente 2MB de memoria.

¹³ Fred Jehle es Profesor en Indiana University-Purdue University, Forth Wayne, IN. Hemos estado en contacto desde febrero y nuestra intención es publicar 1) una edición electrónica del texto de Schevill/Bonilla con números de páginas y líneas y 2) otra versión con la ortografía y puntuación modernizada. Pueden consultarse en la siguiente «url» dirección: cvax.ipfw.indiana.edu/~jehle/cervante.html.

Por razones técnicas que subrayan la necesidad de adquirir en el menor plazo posible el equipo electrónico y acceso a la red, la versión electrónica de la *Bibliografía* se ha adelantado, pues, a la publicación de la versión impresa, y no falta quien crea que debe reemplazarla definitivamente. De momento, y contando con el apoyo del CEC y de la CSA, seguimos con los planes antes apuntados de trabajar simultáneamente en ambas versiones a fin de cumplir fielmente con nuestros objetivos en cuanto a accesibilidad y uso universales de la base de datos. Según se indica en el *Manual*, la *Cervantes International Bibliography Online (CIBO)*, editada con la aportación de un grupo internacional de colaboradores –27 hasta la fecha– recoge todos los libros, artículos, reseñas, tesis y otros materiales de interés académico relacionados con Cervantes aparecidos a partir de 1994, con mínimas excepciones. La *Bibliografía* está organizada en tres partes: **Estudios generales**, **Estudios de conjunto** y **Estudios sobre obras individuales**. La primera parte incluye actas, colecciones y homenajes, biografías, ediciones, estudios críticos de carácter general, estudios textuales y lingüísticos, obras de consulta, influencia y difusión de la obra de Cervantes y traducciones. La segunda comprende secciones sobre géneros y atribuciones, y la tercera está dedicada a ediciones, imitaciones y adaptaciones, traducciones y crítica sobre las obras particulares de Cervantes.

Dadas las limitaciones iniciales de tiempo y de recursos, la *CIBO* incluye en principio, de manera tan exhaustiva como es posible, ciertos materiales mientras que otros sólo se incluyen selectivamente o son excluidos del todo. Rogamos a los colaboradores que: 1) toda anotación se limite a 50 palabras; 2) determinen cuidadosamente la recogida de datos sobre obras que tratan sólo parcialmente sobre Cervantes, considerando principalmente su originalidad; y 3) envíen siempre que sea posible la oportuna documentación (libros, revistas, separatas, fotocopias, copias de índices, etc.)

1) **EXHAUSTIVA**: Libros, artículos, tesis doctorales sobre Cervantes o que incluyen una discusión extensa y significativa de Cervantes (un capítulo o su equivalente); reseñas de libros específica o mayormente sobre Cervantes.

2) **SELECTIVA**: Libros, artículos y tesis doctorales que discuten parcialmente a Cervantes de manera fácil de identificar, más allá de la recapitulación de hechos o interpretaciones bien conocidas; reseñas de libros en parte dedicados a Cervantes.

3) **SE EXCLUYE**: Representaciones dramáticas de todo tipo; reseñas de representaciones dramáticas; producciones cinematográficas o musicales; grabaciones musicales o en video; ponencias y comunicaciones; enciclopedias; y toda obra que haga tan sólo una mención breve de Cervantes o que utilice a Cervantes como ejemplo.

En años sucesivos la *Bibliografía* incluirá un mayor número de anotaciones descriptivas breves, sobre todo de publicaciones en lugares o lenguas menos accesibles o no reseñadas, así como secciones sobre producciones dramáticas y publicaciones de tipo no académico o populares. Dada su naturaleza, la *CIBO* se revisa de manera constante y aunque no hay plazo ninguno para el envío de las entradas y materiales, recomendamos que esto se haga según se publiquen y/o se conozcan. Para la publicación anual del *Anuario* se ruega a colaboradores y autores que envíen la información y materiales vistos en cuanto sea posible;

el plazo de envío es el 1 de setiembre del año correspondiente, a fin de lograr publicarla en ese mismo año. Rogamos asimismo a los editores y autores que envíen siempre copias de artículos, libros y reseñas a fin de asegurar su inclusión, verificar datos y hacer las anotaciones. La información puede ser enviada en disco en WordPerfect (4.2; 5.1; 7.0) MS-DOS, WordPerfect 6.1 WINDOWS, MS Word para WINDOWS o WordPerfect 2.0 para Apple-McIntosh; por E-mail o Fax, y aun por correo aéreo si no hay más remedio. Las entradas deben ir sin formatos o códigos con excepción de títulos en itálica. Se utiliza el estilo de la MLA Syle Manual 1985 con ligeras modificaciones.

El paquete de software utilizado en el «user interface» se llama «MG» (Managing Gigabytes) y permite búsquedas en la totalidad de la base de datos («full text searches»), es decir cada palabra o palabras (autores, títulos, temas, conceptos, etc.), no importa su lugar, es localizable de inmediato según dos tipos de búsquedas, «Boolean» y «Ranked». El programa permite además el emigrar de cualquier resultado de estas búsquedas, de una pantalla a otra, al lugar donde se encuentra la referencia inicial en la base de datos para consultar otras entradas similares. En la breve demostración ofrecida se da cuenta visual mejor de las características y posibilidades de la *Bibliografía* en su estado actual¹⁴.

¹⁴ Estimamos que el equipo *mínimo* necesario para la consulta de la *Bibliografía* debe incluir un PC 486DX2/33Hz, con 4 MB de RAM, DOS 6.1 y Windows 95, disco duro de 420 MB; modem 14.4 (V32bis); acceso a la Internet a través de un servidor local (software: TCP vía SLIP o PPP); y un «browser» como Netscape 2.0 (o preferiblemente 3.0).

APÉNDICE 1

Demostración de la *Bibliografía*: (15 transparencias en color)

APÉNDICE 2

Miembros del Equipo Internacional de Colaboradores

Alemania

Prof. Christoph Strossetski,
Westf Wilhelms-Universität Münster

Argentina

Prof. Juan Diego Vila
Universidad de Buenos Aires

Brasil

Prof. Maria Augusta da Costa Vieira
Universidad de São Paulo

Canadá

Prof. Robert M. Flores
University of British Columbia

España

D. Eduardo Anglada y D^a Concha Lois,
Bibliotecarios
Biblioteca Nacional, Madrid

Prof. Santiago López Navia
Universidad SEK Segovia

Prof. José Montero Reguera
Universidad de Vigo; *Anales Cervantinos*

D. Alberto Sánchez
Consejo Superior de Investigaciones
Científicas, Madrid; *Anales Cervantinos*

Estados Unidos

Prof. Daniel Eisenberg
Northern Arizona State University

Prof. Dominick Finello
Rider College

Prof. Charles Ganelin
Purdue University

Prof. Szilvia Szmuk
St John's University

Francia

Prof. Michel Moner
Université de Toulouse-le Mirail

Gran Bretaña

Prof. Anthony J. Close
University of Cambridge

Prof. John A. Jones
The University of Hull

Israel

Prof. Ruth Fine
The Hebrew University of Jerusalem

Italia

Prof. Mariarosa Scaramuzza Vidoni
Universidad de Milán

Japón

Prof. Jaime Fernández, S.J.
Sophia University

México

Prof. Aurelio González
El Colegio de México-UNAM

Polonia

Prof. Kazimierz Sabik
Universidad de Varsovia

Rusia

Prof. Vsevolod Bagno
Universidad de San Petersburgo

Suiza






Prof. Luis López Molina
Université de Geneve

CERVANTES INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY ONLINE

Eduardo Urbina, Editor
James Harner, Consulting Editor

The **Cervantes International Bibliography Online (CIB Online)** and the **Anuario Bibliográfico Cervantino (ABC)**, compiled with the assistance of an international team of collaborators, attempt to solve the problem of currency, thoroughness, and accessibility which now hampers research on Cervantes by publishing a comprehensive record of all significant books, articles, dissertations, reviews, and other scholarly materials related to his works and life.

The CIB Online is produced in the Department of Modern & Classical Languages, Texas A&M University, in cooperation with the **Center for the Study of Digital Libraries (CSDL)**, part of the Engineering Program.

-  **To consult table of contents: indice**
-  **To browse bibliography Database**
-  **To search specific bibliography entries in database**
-  **For information about coverage and submissions: manual**
-  **About this project: The Cervantes 2001 Project**



Cervantes International Bibliography Online

Indice

I. ESTUDIOS GENERALES

Actas y otras colecciones
 Bibliografía
 Biografía e historia
 Cervantes en la literatura:
 influencia e imitación
 Cervantes: recepción y
 difusión de su obra
 Cervantismo
 Crítica general
 Ediciones
 Fuentes
 Lenguaje, lingüística y filología
 Obras de consulta
 Traducciones
 Varia cervantina

II. ESTUDIOS DE CONJUNTO

Poesía
 Prosa
 Teatro
 Atribuciones

III. ESTUDIOS SOBRE OBRAS INDIVIDUALES*

Poesías
La Galatea
Numancia

Ocho comedias y ocho entremeses

El gallardo español
La casa de los celos
Los baños de Argel
El rufián dichoso
La gran sultana
El laberinto de amor
La entretenida
Pedro de Urdemalas
El juez de los divorcios
El rufián viudo
La elección de los alcaldes
de Daganzo
La guarda cuidadosa
El vizcaíno fingido
El retablo de las maravillas
La cueva de Salamanca
El viejo celoso

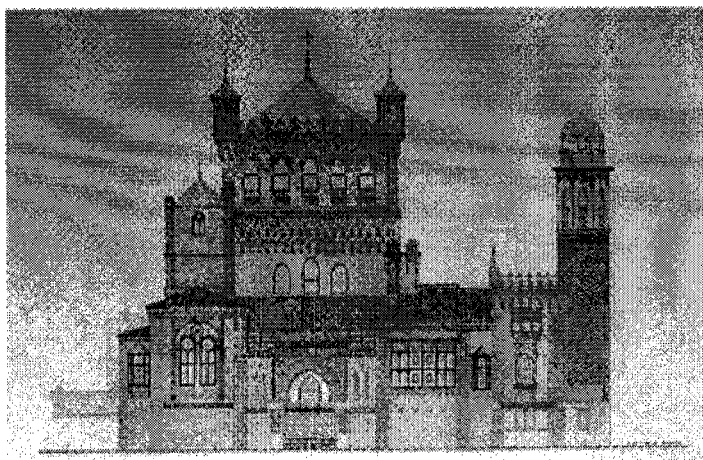
Novelas ejemplares

La gitanilla
El amante liberal
Rinconete y Cortadillo
La española inglesa
El licenciado Vidriera
La fuerza de la sangre
El celoso extremeño
La ilustre fregona
Las dos doncellas
La señora Cornelia
El casamiento engañoso




El trato de Argel
Don Quijote (1605)
El curioso impertinente
La historia del cautivo

El coloquio de los perros
Viaje del Parnaso
Don Quijote (1615)
Don Quijote
Persiles y Sigismunda

* Ediciones
Traducciones
Fuentes
Influencias
Crítica
Otros



About the above picture

-  For information about coverage and submissions: manual
-  To browse the bibliography database
-  To search specific bibliography entries in database



Cervantes

International Bibliography Online

I. ESTUDIOS GENERALES

Actas y otras colecciones

1. *XVI Congreso Nacional de Cronistas Oficiales; Ponencias y comunicaciones*. Ed. Ballester Fernández, Antonio. (Ciudad Real, 11-14 de octubre de 1989). Ciudad Real: Diputación Provincial, 1994. 520 pp. [*Cronistas*.]
2. *Actas del Congreso los Caminos de Cervantes y Sefarai*. Ed. Díez García, Vicente. Zamora, 1995. 295 pp. (Actas del 2.º Congreso Internacional celebrado en Zamora en 1993). [*Sefarai*.]
3. *Actas del Seminario hispanofrancés organizado por la Casa de Velázquez (1991-1992)*. Ed. Canavaggio, Jean. (Colección de la Casa de Velázquez 48). Madrid: Casa de Velázquez, 1995. [*Actas Velázquez*.]
4. *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990). Barcelona: Anthropos, 1993. [*Actas III CEAC*.]
Res.: Sánchez, Alberto. *ACer* 32 (1994): 284-87.
5. *Actas del VII Coloquio Cervantino Internacional*. Guanajuato, México: Estado de Guanajuato, 1995. [*Actas VII Guanajuato*.]
6. *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. (Irvine, California, 24-29 de agosto de 1992). Ed. Villegas, Juan. 5 vols. Irvine: U of California P, 1994. [Cada volumen lleva título individual: Vol. 1: *De historia, lingüística, retóricas y poéticas*; Vol. 2: *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*; Vol. 3: *Encuentros y desencuentros de culturas: Desde la Edad Media al Siglo XVIII*; Vol. 4: *Encuentros y desencuentros de culturas: Siglos XIX y XX*; Vol. 5: *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y U.S. latinos*.] [*Actas XI AIH*.]
7. *Atti delle Giornate Cervantine* (II: Venezia 1991; III: Padova 1992; IV: Venezia 1993). Eds. Romero Muñoz, Carlos, et al. Padova: Unipress, 1995. 135 pp. [Recoge tan sólo diez de las ponencias presentadas durante las tres Jornadas.] [*Giornate Cervantine*.]
8. *Cervantes 15.1* (1995): 1-163. "Selected Papers" del Coloquio Internacional sobre la construcción del personaje en la obra de Cervantes (Castro del Río, 1993). Eds. Castilla del Pino

Netcscope: Cervantes International Bibliography Database

File Edit View Go Bookmarks Options Directory Window Help

Back Forward Home Reload Stop Open Print Find

Location: http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/abc94_2.htm

What's New What's Cool Handbook Hot Search! Hot Directory Software

Biografía e historia

57. Abl-Ayed, Ahmed. "Argel y la huella del cautiverio en la obra cervantina." *Huella cautiverio* 77-89.

58. Arrabal, Fernando. *Un esclavo llamado Cervantes*. Madrid: Espasa, 1996. [Más de ocho años de investigaciones y de recuperación de documentos, llevan al autor a un Cervantes homosexual y sin manquera. Biografía incendiaria, según Jesús García Calero, que "nos arranca la venda de los ojos y de la manca mano. Arrabal pinta un escritor cuya biografía quema, sin manquedad, marrano heterodoxo, ambiguo y homosexual." Res.: García Calero, Jesús. *ABC* (22 de abril de 1996).]

59. Canalda, José Carlos. "El Henares en la literatura del siglo de oro." *Anales Complutenses* 6-7 (1994-95): 233-75.

60. Canavaggio, Jean. "Cervantes." *Historia de la literatura española*. Ed. Canavaggio, Jean, con la colaboración de Bernard Darbord, et al. Trad. Ana Blas. Edición española a cargo de Rosa Navero Durán. 6 vols. Barcelona: Ariel, 1994-1995. 3: 53-84. [V. también *Histoire de la Littérature espagnole*. 2 vols. Paris: Fayard, 1994.]

61. Cervantes, Miguel de. *Cervantes*. Trad. del ruso. Madrid: Edaf, 1995.

62. Babelon, Jean. *Cervantes*. 1939. Trad. Luis Echavarrí. (Serie Curriculum). Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994. 236 pp. [Reedición de la 1ª de Losada, 1947.]

63. Batallón, Marcel. *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. 1937. Trad. Antonio Alatorre. México: FCE, 1995. [Reimpresión de la segunda edición en español, corregida y aumentada, de 1966.]

64. Beyre, Jacques, y Jammes, Robert. *Histoire de la Littérature espagnole d'expression castillane*. Paris: PUF, 1994. 126-34.

65. Boyden, James M. *The Courtier and the King: Ruy Gómez de Silva, Philip II and the Court of Spain*. Berkeley: U of California P, 1995.

66. Burns, Jimmy. *Spain: A Literary Companion*. London: Murray, 1995. xiii + 240 pp. [12 Ilustraciones y mapas.]

67. Carilla, Emilio. "Cervantes y la superchería." *Cervantes-Actas Mendoza* 29-49. [Conferencia de clausura del Simposio Letras del Siglo de Oro.]

NetScape: Cervantes International Bibliography Database

File Edit View Go Bookmarks Options Directory Window Help

Location: http://www.osdl.tamu.edu/cervantes/abc94_2.htm

What's New What's Cool Handbook Net Search Net Directory Software

Los baños de Argel

Ediciones

427. *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*. Ed. Canavaggio, Jean. Madrid: Taurus, 1992. Res.: Zrníc, Stanislav. HR 63 (1993): 456-58.

Traducciones

Fuentes

Influencias

Crítica

428. Canavaggio, Jean. "La captive chrétienne, des *Tratos de Argel* aux *Baños de Argel*: traditions e récréation cervantine." *Images de la femme* 213-25.

429. Martín, Adrienne L. "Images of Deviance in Cervantes's *Algiers*." *Cervantes* 15.2 (1995): 5-15. [Identidad y homosexualidad en Cervantes desde la perspectiva del musulmán en un contexto histórico literario; discute en particular *Trato* y *Baños*.]

430. Rehmann, Norbert. "Ehn *Las Casas* der peninsularen Minderheiten: Mauren, Zigeuner und Judem im Werk von Cervantes." *Cervantes: Estudios en la víspera de su centenario* 71-95. [s.v. "Estudios Generales; Crítica general."]

431. Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. "*Los baños de Argel* y su estructura en cuatro actos." *Hispania* 77 (1994): 207-14. [Discute la preferencia de Cervantes por el drama en cuatro actos; en *Baños Cervantes* rehace el original de *Trato* conservando la estructura y teniendo en cuenta el tamaño de la compañía de Gaspar de Porres.]

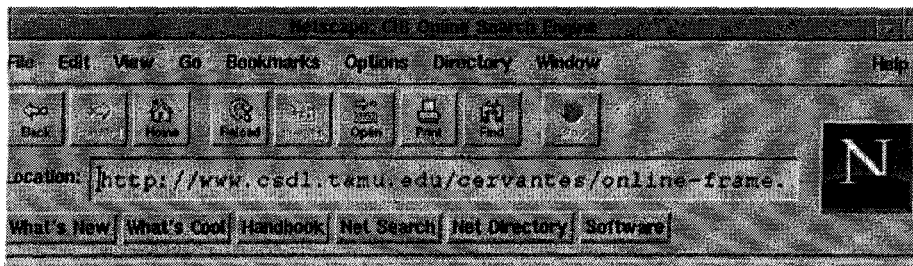
Otros

El rufián dichoso

Ediciones

432. *El rufián dichoso - El rufián viudo*. Ed. crítica de Rodríguez López-Vázquez, A. Kassel: Edition Reichenberger, 1994.

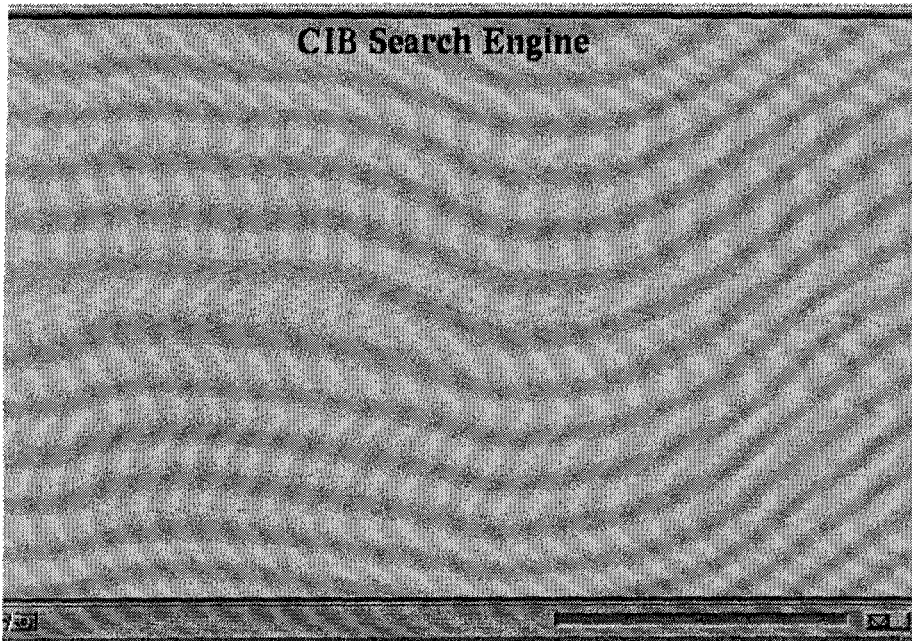
Traducciones




CIB Search Engine [\(Help\)](#)

Keywords: Search type:

Search scope:



File Edit View Go Bookmarks Options Directory Window Help

Location: 

What's New What's Cool Handbooks Net Search Net Directory Software

CIB Search Engine (Help)

Keywords: Search type:

Search scope:

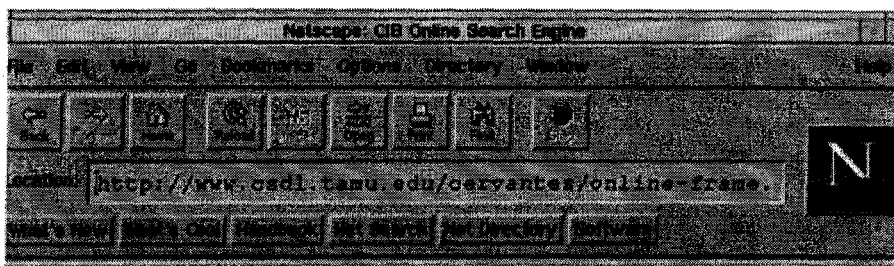
There are total 12 bib entries matched result of your query

293 Weight: 0.761335
Bib entry: Pfandl, Ludwig. *Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*. 1930. (Biblioteca filológica hispana 16). Madrid: Visor, 1994. [Reimpresión.]

33 Weight: 0.74482
Bib entry: Moll, Jaime. *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*. (Instrumenta Bibliológica). Madrid: Arco/Libros, 1994. [De la imprenta al lector.]

92 Weight: 0.58132
Bib entry: Talvet, Jueri. "Cervantes." *Hispaania vaim (El espíritu español)*. (Historia del pensamiento estonio). Tartu: Ilmamaa, 1995. 72-109. [Recopilación de ensayos revisados. En estonio.]

63 Weight: 0.728784
Bib entry: Bataillon, Marcel. *Erasmo y España: estudios sobre la historia*



CIB Search Engine (Help)

Keywords: Search type:

Search scope:

CIB Search Engine

Query terms you gave: **urbina**
Match type you selected: **ranked**

There are **total 6** bibliographic matches to result of your query

----- 755

Bib. entry: Urbina, Eduardo. "En las del casco": el motivo de los alfileres en *Don Quijote*. *IHL* 22 (1994): 87-104.

----- 753

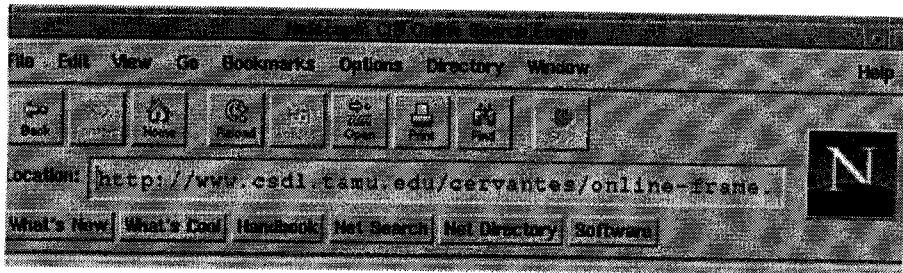
Bib. entry: Urbina, Eduardo. *Principios y fines del Quijote*. Potosí, MD: Scripta Humanística, 1990.
Res.: Parr, James A. "AFTERWORD/Afterward." *Magical Parts* 325.

----- 754

Bib. entry: Urbina, Eduardo. *El sie por Sancho Panza: Parodia y creación*. Barcelona: Anthropos, 1991.
Res.: a) Mejía, Rodio Irene. *NRFH* 42 (1994): 229-32; b) Navarro, Emilia. *HRGS* (1995): 92-93; c) Weber, Alison. *MLR* 69 (1994): 515-16.

----- 244

Bib. entry: Spadaccini, Nicolas, y Jenaro Talens. *Through the Shattering Glass: Cervantes and the Self-Made World*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.



CIB Search Engine (Help)

Keywords: Search type:

Search scope:

CIB Search Engine

Query terms you gave: **urbina hispani a**
Match type you selected: **ranked**

There are total 14 bib entries matched result of your query: -->

-----755

Bib entry: Urbina, Eduardo. "En alas del deseo": el motivo de los alibajos en *Don Quijote*. *IJHL* 2.2 (1994): 87-104.

-----244

Bib entry: Spadaccini, Nicolas, y Jenaro Talenz. *Through the Shattering Glass: Cervantes and the Self-Made World*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
Res.: a) Anderson, Ellen M. *Cervantes* 14.1 (1994): 98-102; b) Friedman, Edward H. *Modern Philology* 93 (1995): 253-56; c) Mujica, Barbara. *Hispania* 78 (1995): 64-65; d) Urbina, Eduardo. *HR* 63 (1995): 19-21.

-----753

The screenshot shows a Netscape browser window with the address bar containing the URL: <http://www.csl.tamu.edu/cervantes/abc94-2.htm>. The browser interface includes a menu bar (File, Edit, View, Go, Bookmarks, Options, Directory, Window, Help) and a toolbar with icons for Back, Home, Reload, Open, Print, and Find. Below the address bar, there are several buttons: What's New, What's Cool, Handbook, Net Search, Net Directory, and Software. The main content area displays a list of bibliographic references, numbered 755 through 761, followed by a section titled "Otros" and references 763 and 764. The references are as follows:

755. Urbina, Eduardo. "En alas del deseco": el motivo de los altibajos en *Don Quijote*." *IJHL* 2.2 (1994): 87-104.

756. Vega Carney, Carmen. "Righting Wrongs: *Don Quixote* and the Rhetoric of Justice." *Magical Parts* 37-55. [Estudio sobre el cambio en la caracterización del personaje de la primera a la segunda parte según se pasa de una confianza absoluta en la ley natural al reconocimiento de la fuerza del sistema legal.]

757. Vila, Juan Diego. "La poética del retrato: Don Quijote y los mercaderes toledanos." *ACer* 32 (1994): 157-68.

758. Watt, Ian. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Palo Alto: Stanford UP, 1996. 304 pp.

759. Whitenack, Judith A. "Don Quijote y la maga: otra mujer que 'no parece'." *Actas XI AIH* . 2: 82-96.

760. Wilson, Diana de Armas. Introduction. *The History of That Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*. Trad. Burton Raffel. NY: Norton, 1995. vii-xviii.

761. Wreen, Michael J. "Don Quixote Rides Again." *Romantic Review* 86 (1995): 141-63.

762. Zolkowski, Eric J. *The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1991.
 Res.: a) Parr, James A. "AFTERWORD/Afterward." *Magical Parts* 325-26; b) Parr, James A. *CLS* 31 (1994): 84-87; c) Naylor, Eric W. "Don Quixote and his avatars." *The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest / Don Quixote by Miguel de Cervantes and translated by P. A. Motteux. Sewanee Review* 102. 2 (1994): xlii-xliv.

Otros

763. Ahumada Guel, Luis de. *Quijotaciones: Digresiones en do menor para curiosos, perplejos y desorientados*. Alcoletge, Lérida: Ribera y Rius, 1994. 440 pp.

764. Aladro, Jorge. "Don Quijote y Cristóbal Colón o la sinrazón de la realidad." *Lienzo* (U de Lima) 15 (Junio 1994): 37-54.

Edit View Go Bookmarks Options Directory Window Help							
Location: <input type="text" value="http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/onli"/>							
CIB Search Engine (Help)							
Keywords:	<input type="text" value="parr urbina"/>			Search type:	<input type="text" value="Boolean"/>		
Search scope:	<input type="text" value="All"/>			<input type="button" value="Search..."/>	<input type="button" value="clear"/>		
CIB Search Engine							
parr urbina							
----- 618 Bib. entry: Perr, James A. ERWORD/Afterward. <i>Magical Parts</i> 323-33. [Ofrece una reseña comparativa de seis estudios antes sobre el <i>Quijote</i> señalando su complementariedad y su carácter parcial como lecturas duales, aproximaciones críticas a una verdad, a una lectura definitiva para siempre inalcanzable. ibros analizados fueron publicados entre 1990 y 1992: José Manuel Martín Morán, <i>El Quijote en</i> <i>es</i> (1990); Eduardo Urbina, <i>Principios y fines del Quijote</i> (1990); Eric J. Ziolkowski, <i>The</i> <i>ification of Don Quixote</i> (1991); George Mariscal, <i>Contradictory Subjects</i> (1991); Steven inson, <i>Cervantine Journeys</i> (1992); y Félix Martínez-Bonati, <i>Don Quixote and the Poetics of the</i> <i>l</i> (1992)].							
----- 648 Bib. entry: Urbina, Eduardo. <i>Principios y</i> <i>del Quijote</i> . Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1990. //Res.: Perr, James A. ERWORD/Afterward. <i>Magical Parts</i> 325.							
scope you selected is: All.							

scape: Cervantes International Bibliography

Edit View Go Bookmarks Options



tion: [http://www.csdl.

ape: CIB Online Search Engine

marks Options Directory Window



sdl.tamu.edu/cervantes/on

21. Parr, James A. "Cervantes Foreshadows and: On Don Quixote's Flight from the Feminine (the Physical)." *Cervantes* 15.2 (1995): 16-25. opone una nueva teoría sobre la paradoja del deseo en don Quijote que termine, más allá del casare principle, " en la desintegración y la muerte]. >

22. Pasi, Isak. "La discreción de la locura." *Ensayo para el IX grado. Literatura clásica opea occidental y rusa: ciencia literaria, odología.* Ed. Ivan Radev. Tárnovo: Slovo, 1994. 1-19. >

23. Paz Gago, José María. *Semidética del Quijote. vía y práctica de la ficción narrativa.* (Teoría raria 17). Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995. 432 >

24. Paradejordi, Juli. "Dichos y refranes de don ijote y Sencho." *La Puerta* (Barcelona) s.n. 94): 69-75. >

25. Pérez Valera, José Eduardo. *Una nueva lectura Quijote.* México: Universidad Iberoamericana pto. de Ciencias Religiosas), 1994. 190 pp. rece una lectura filosófico-religiosa desde el ma de Bernard J. F. Lonergan en cuatro capítulos: Don Quijote y el chispazo inteligente"; 2. "Don ijote y el chispazo inteligente como concreciones espíritu humano"; 3. "Don Quijote en conflicto con azón"; y 4. "Conclusiones y perspectivas"]. >

26. Pini Moro, Donatella. "Il Quijote e i doppi: garimenti per una riletura del romanzo vantino." *Rileggere Cervantes* 279-92. [Versión regida de "El Quijote y los dobles." *Actas I CIAC* 001. 212-221 >

Search Engine (Help)

Search type: Ranked

All

Search..

CIB Search Engine

freud Parr

----- 621 Bib. entry: Parr, James A. e's Flight from the Faminine and the Physical." Ce boría sobre la paradoja del deseo en don Quijote qu integración y la muerte].

Information related to Cervantes

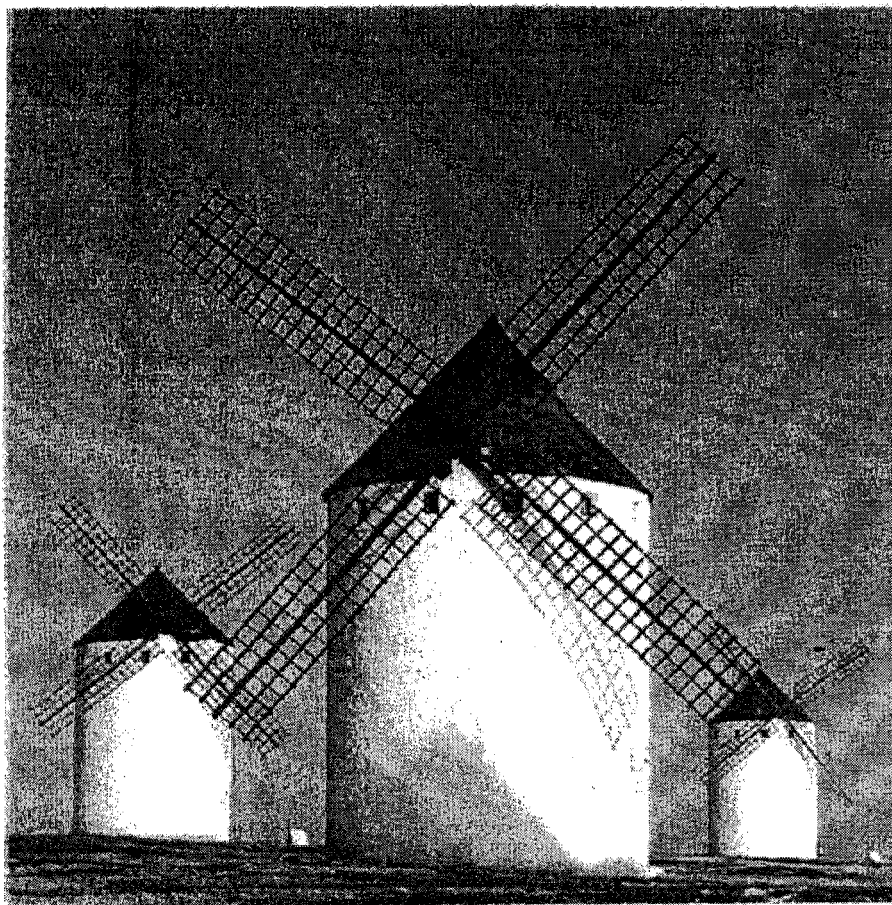


- Don Quixote's translation by John Ormsby
- Bartlett's Familiar Quotations [1901] from DQ: 121 quotes and 56 notes; Lockhart's translation
- Cervantes Society of America home page; general info. about association
- Translation from DQ II.59
- Cervantes and the Morris, a sword dance, mentioned by Shakespeare and Cervantes
- Cety's Universidad, Campus Ensenada. Proyecto Cervantes; "Sala de Lecturas" has three entremeses: 1) "El hospital de los podridos"; 2) "El juez de los divorcios"; and 3) "Los mirones."
- Instituto Cervantes; information
- Books on Computer; DQ : CEO3338, Price : \$0.99; Thomas Shelton's translation
- Fred Jehle's Cervantes Page

Information related to Spanish culture, history, politics, education...

- Hispanic Pages in the USA
- The Embassy of Spain in Canada
- Internet Resources for Hispanists
- Internet spanish www servers page
- Association of Hispanic Classical Theater
- Keep up on what is heppening right now on the Spanish stage
- The upcoming Almagro festival





Molino. Detalle(Mill Detail)



The Cervantes 2001 Project

The *Cervantes 2001 Project*, housed at Texas A&M University, is a joint collaboration of the Department of Modern and Classical Languages, the Center for the Study of Digital Libraries (CSDL), part of the Engineering Program at Texas A&M, and Dr. Fred Jehle of Indiana-Purdue University. Its goals are: 1) to develop and publish in print and as an electronic database the *Cervantes International Bibliography Online* and the *Anuario Bibliográfico Cervantino*, the first comprehensive bibliographies of studies, editions, and translations of Cervantes's works; 2) to publish an electronic edition of Cervantes's complete works based on R. Schevill and A. Bonilla's critical edition, with a full-text search engine; and 3) to develop digital archive of photographic images on Cervantes's times and works suitable for teaching and research purposes.

For more information or comments about the Project please contact Dr. Eduardo Urbina
E-mail: e-urbina@tamu.edu

DECLAMACIÓN DE JESUCRISTO A SU ETERNO PADRE EN EL HUERTO Y UNOS SONETOS DE QUEVEDO: INTERTEXTUALIDAD PROSA-POESÍA

Mónica Inés Varela Gestoso
Universidade de Santiago de Compostela

El estudio de las relaciones intertextuales dentro de la obra de Quevedo ha resultado de gran utilidad en el intento, continuo por parte de la crítica, de perfilar el concepto de Quevedo como escritor. Por una parte ha permitido delimitar sus principales preocupaciones, reflejadas en una serie de temas constantes en su obra. Emilio Carilla a partir de estas recurrencias enumeraba como «temas predilectos del ideario quevedesco»: «el tiempo, la muerte, el desprecio del mundo y la riqueza, el desengaño, la soledad, las ruinas, la abominación de la codicia y la tiranía (...)»¹. Por otra parte, se han extraído conclusiones acerca de su manera de trabajar, y se ha demostrado que la intertextualidad no afecta sólo al contenido sino también al nivel lingüístico, no sólo a la *inventio* sino también a la *elocutio*. Asimismo, se han propuesto hipótesis de datación de poemas a partir de concordancias con otros textos de fecha conocida². Dentro de la producción quevedesca las relaciones intertextuales desconocen los límites entre los géneros más dispares y afectan, relacionándolas entre sí, tanto a la prosa como a la

¹ E. Carilla, «Quevedo y «El Parnaso Español»: (A tres siglos de la edición de González de Salas)», *BAAL*, XVII, 1948, p. 384.

² Véanse: R. Senabre, «Hipótesis sobre la cronología de algunos poemas quevedescos», en *Homenaje a José Manuel Blecha*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 605-616; M. Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo*, Presses Universitaires, Nancy, 1989; C. Vaíllo, «Hacia una cronología de la poesía satírico-burlesca de Quevedo», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1990, pp. 477-482.

poesía. Como consecuencia de los fuertes lazos intertextuales que las unen, cuando se habla de la poesía de Quevedo –si se exceptúa la amorosa– es casi inevitable acabar haciendo referencia a su obra en prosa. El profesor J. M. Bleuca refiriéndose a los poemas morales decía que «son el corolario en verso de sus muchas preocupaciones filosóficas y políticas desparramadas a lo largo de toda su obra en prosa»³ y Emilio Carilla apuntaba que «el amplísimo mundo poético de Quevedo aparece en los versos con todo el caudal que corre por la prosa»⁴.

Como vemos, hablar de intertextualidad en la obra de Quevedo a estas alturas no es ninguna novedad. La recurrencia de preocupaciones, de fuentes y de formulaciones lingüísticas son bien conocidas por los lectores y estudiosos de Quevedo. Sin embargo, por su variedad y complejidad el tema está todavía lejos de agotarse. Por otra parte, los estudios dedicados a la poesía religiosa, ya sean generales o de composiciones concretas, como observa la profesora V. Nider en un reciente trabajo, no se han detenido a analizar este aspecto⁵. Desde otros marcos de estudio más amplios sí se han tratado relaciones intertextuales que afectan a la poesía religiosa⁶ y se ha demostrado que su análisis resulta rentable ya que el tema religioso es uno de los más frecuentemente reescritos, junto con el moral, y la Biblia y los textos de la Patrística están entre las fuentes que Quevedo emplea con más asiduidad⁷. Un estudio detallado de estas relaciones que ponen en diálogo la poesía religiosa con el resto de la obra quevediana está todavía por hacer. Explorar todo ese amplio campo nos llevaría más allá de los límites de esta comunicación, por ello nos centraremos en la *Declamación de Jesucristo* y unos cuantos sonetos que ofrecen unas relaciones muy directas con ella. Se trata de cinco composiciones de la sección *Sonetos sacros* de la musa Urania, los sonetos número: I, II, VII, XXVIII y XXXIII, (Bleuca nº 37, 150, 155, 171 y 176 respectivamente).

Al igual que se ha observado la influencia de la oración personal, la meditación o el ejercicio espiritual y la consecuente cristalización de sus distintos métodos y actitudes en la poesía⁸, se ha insistido también en los últimos años en la influencia de la retórica sacra en distintos ámbitos de la literatura, sobre todo, como parece lógico, en la poesía religiosa. La literatura homilética, las consideraciones sobre el Nuevo Testamento y la

³ J. M. Bleuca, F. de Quevedo, *Poesía Original completa*, edición, introducción y notas, Barcelona, Planeta, 1983 (2ª ed.), p. XIX.

⁴ E. Carilla, *art. cit.*, p. 386.

⁵ Nos referimos a los conocidos estudios de E. Brooks Davis, 1975; Eric Furr, 1986, M. Molho, 1978 y M. Morreale, 1983. El problema aparece señalado por la profesora Nider en su reciente colaboración a *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago Fernández Mosquera editor, Santiago, Universidad de Santiago, 1995, p.209, n.5).

⁶ Véanse especialmente R. Senabre, *art. cit.*; M. Roig Miranda, *op. cit.*; A. Rey Álvarez, edición crítica de *Virtud militante*, 1985; S. Fernández Mosquera, «Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo», *Edad de Oro*, XIII (1994), pp. 47-63.

⁷ Véanse S. Fernández Mosquera, *art. cit.* y S. López Poza, *Francisco de Quevedo y la literatura patristica*, Universidad de la Coruña, Coruña, 1992.

⁸ E. Müller-Bochat, «Técnicas literarias y métodos de meditación en la poesía sagrada del Siglo de Oro», en *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, 1970, pp. 611-617.

labor de exégesis bíblica, llevaron a la poesía un tipo de composiciones en las que el componente devocional y emotivo se ve suplantado por la erudición y el ejercicio retórico. Nos encontramos con unas composiciones que en el breve espacio de un soneto o un madrigal condensan una consideración o una explicación que ocupa párrafos más extensos en la prosa, sea en una homilía o en un comentario. Al impulso que la política de la Contrarreforma dio al desarrollo de la literatura sermonaria se puede vincular el desarrollo de este tipo de poesía más intelectual, basada en la misma erudición y reflexión de sermones y comentarios de las Sagradas Escrituras. En ellos la emoción del yo poético propia de la lírica personal que transmite sentimientos individuales, se abandona por la paráfrasis de un texto bíblico o de los Santos Padres o por la exposición y explicación de alguno de los «misterios» de las Escrituras. Precisamente los *Sonetos sacros* de Quevedo, contenidos en la musa Urania, están formados por una serie de cuarenta y tres composiciones en la mayoría de las cuales se recrean, parafrasean o se desarrollan pasajes y episodios procedentes de las Sagradas Escrituras y de la Patrística, de modo que la mayor parte de ellas están basadas en la misma erudición que nuestro autor despliega a lo largo de su prosa doctrinal; los contenidos que se amplifican o interpretan en ambos casos son los mismos. Esto hace que los lazos de intertextualidad con obras como *Virtud militante*, *Política de Dios*, *Homilía a la Santísima Trinidad*, *La Caída para levantarse*, o también, como veremos a continuación, la *Declamación de Jesucristo*, sean especialmente intensos.

Por lo que se refiere a *Declamación*, ha solido pasar bastante desapercibida, quizás por su brevedad, o por su contenido estrictamente religioso, ya que no es frecuente ver en Quevedo un texto religioso tan puro, que se abstenga de incluir algún tipo de reflexión moral, política o filosófica. Tampoco está clara su filiación genérica, no se trata de un sermón en sentido estricto, en rigor la «declamación» es un ejercicio retórico que solían realizar los alumnos para ejercitarse en la elocuencia, y que era frecuentemente aplicado a temas religiosos, sobre todo a la alabanza de la Virgen o de algún santo. Por su brevedad y su contenido esta «declamación» no parece pasar de un simple ejercicio retórico. En los ejemplos que proponemos veremos que Quevedo, además de desarrollar los mismos temas, emplea los mismos recursos técnicos, las mismas estructuras sintácticas e incluso el mismo léxico, llegando a niveles próximos a lo literal, y que tanto los temas como tales recursos proceden de la literatura homilética emparentada a su vez con el comentario y la exégesis de los Textos Sagrados⁹.

En el soneto II (Bl. 150): «Adán en Paraíso, Vos en Huerto», la coincidencia con un fragmento de *Declamación* en algunos párrafos está sólo modificada por el cambio de la primera a la segunda persona.

Soneto: Adán en Paraíso, Vos en Huerto;
él puesto en honra, Vos en agonía;

⁹ Citamos la poesía por *Las tres Musas Vltimas Castellanas...*, sacadas de la Libresía de Don Pedro Aldrete..., En Madrid..., Imprenta Real. Año de 1670, y la prosa por la ed. de F. Buendía, F. de Quevedo, *Obras Completas. Obras en Prosa*, Madrid, Aguilar, 1961, excepto *Virtud militante* que se citará por la ed. de A. Rey.

él duerme, y vela mal su compañía;
 la vuestra duerme, Vos oráis despierto.
 (...)

 Cáliz bebéis que vuestro Padre envía;
 él come inobediencia y vive muerto (vv. 1-4, 7-8).

Declamación:

Yo en el Huerto, él en el Paraíso; él puesto en honra, yo en agonía; él duerme, y su compañía vela; la mía duerme, y yo velo; a él le dan fruto suave y hermoso a la vista que coma, a mí cáliz amargo que beba (p. 1185a).

Los versos exponen los mismos hechos que el texto en prosa pero desde la segunda persona, distanciándose emotivamente y añadiéndole un tono más reflexivo que se condensa en el epifonema final: «¡Cuán diferente nos dejáis la historia!» (v. 14).

Lo que destaca es que la coincidencia temática va unida a una casi total coincidencia léxica y sintáctica. Los textos se muestran como un calco literal uno del otro, como si el poema fuese una mera versificación de la prosa, o viceversa. Más abajo, los textos se distancian en la literalidad lingüística, pero se mantiene la exposición de los mismos motivos: la condena de Adán a ganarse el pan con el sudor de su frente, traspasada a los hombres, en correlación con el sudor de Cristo –que es sangre– para nuestra redención.

En el soneto: El sudor de su rostro le sustenta;
 el del vuestro mantiene nuestra gloria:
 cuya la culpa fue, vuestra la afrenta (vv. 9-11).

Declamación:

Suda tu rostro sangre para que el hombre, que por castigo en Adán, hasta ahora comía el pan en el sudor de su rostro, por remedio le coma en el del tuyo (p.1189b).

El tema de la oposición entre Cristo y Adán, causas respectivamente de muerte y vida, se remonta a los comienzos de la exégesis patrística la cual, a partir de la confrontación paulina entre Cristo y Adán (Rom, 5, 12-19), descubre en el primer Adán la figura del segundo. Cristo procediendo *a contrario*, repara *in melius* la pérdida de Adán, es el paradigma *a contrario* del primer Adán. Ireneo recoge esta oposición, junto con la contraposición paralela entre Eva y María que también Quevedo empleará en otros lugares, dentro de su teoría de la *recapitulatio*, (*Adversus Haereses*, libro III), y se puede ver entre otros en Justino (*Diálogo con Trifón*, 1000, 4-6) o Melitón de Sardes (*De Pascha*, 54-55). El tema se convirtió en tópico, conoció múltiples recreaciones tanto en prosa como en poesía, y fue constantemente tratado en composiciones poéticas, homilias y consideraciones sobre el Nuevo Testamento a lo largo de los siglos XVI y XVII. La Pascua opera en sentido inverso a Adán, y Quevedo subraya en su poema esta inversión ofreciendo una confrontación entre el primer Adán y el segundo en el momento en que éste debe afrontar y aceptar la Pasión. Desde el punto de vista temático Quevedo conocía bien esta tradición y no duda en retomarla. Desde el punto

de vista de la técnica, esquemas basados en antítesis, paralelismos, gradaciones, etc... se habían convertido desde la patrística, en instrumento de exégesis escriturística, y se encuentran con frecuencia en comentarios y homilfas. Con la oposición de términos contrarios a través del paralelismo Quevedo sigue fiel a la tradición valiéndose de un recurso característico de la oratoria sagrada, y que, asimismo, resultaba perfectamente adecuado para plasmar formalmente la oposición expresada por el tema. Por lo tanto el procedimiento tampoco es nuevo. El Padre Fr. Alonso de Cabrera, por ejemplo, nos ofrece una muestra en uno de sus sermones, tratando un tema próximo al que desarrolla Quevedo y con una formulación lingüística que lo recuerda muy directamente: el hombre es el pecador, el que come la manzana, y Cristo la víctima inocente de nuestros pecados:

Nosotros comimos la manzana y Él padece la dentera. Nosotros hicimos la culpa y Él lleva la pena. Nosotros gustamos el deleite y Él experimenta el dolor¹⁰.

En los versos del poeta cancioneril Juan Tallante¹¹ encontramos otro antecedente de esta técnica aplicada al mismo tema en un metro tradicional:

fue tu sangre
ofrecida por entero
por aquel padre primero,
pagando la transgresión
de su pecado;
él la compra, tú el dinero;
él lo franco, tú pechero;
tú los tragos de pasión
y él libertado.

Si desde el punto de vista temático y de procedimiento Quevedo sigue claramente la tradición, desde el punto de vista lingüístico parece que está teniendo presente su propia formulación, de modo que podríamos encontrarnos ante uno de los casos más claros de lo que Roig Miranda llamó «Quevedo source de lui-même»¹². Quevedo vuelve a tratar el tema en *Virtud militante*, pero la reescritura conlleva ahora cambios ya más significativos: además de añadir la oposición Eva vs. María, modifica y aumenta el número de argumentos que sostienen tal oposición, si bien se mantiene la actitud reflexiva del soneto. Confrontando los párrafos inicial y final del fragmento de *Virtud militante* con el epígrafe y el último verso del soneto se observa ese mismo tratamiento del tema, pretendiendo siempre resaltar las diferencias entre los términos de la oposición. En el soneto: «Refiere cuán diferentes fueron las acciones de Cristo Nuestro

¹⁰ En «Predicadores de los siglos XVI y XVII», en *Sermones del padre Fr. Alonso de Cabrera*, Tomo I, NBAE, n° 3, p. 413a.

¹¹ *Cancionero Castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbosc, NBAE, Tomo II, Vol. 22, Madrid, 1912, p. 664.

¹² M. Roig Miranda, *op. cit.*, p. 237.

Señor y de Adán»; en *Virtud militante*: «Consideremos aora cómo fueron diferentes el segundo Adán Christo Jesús, i la segunda Eua María sacratíssima su Madre» (p. 105); en el soneto: «¡Cuán diferente nos dejáis la historia!» (v. 14), en el párrafo final de *Virtud militante*: «Mirad cuán diferentes son en todo los que introduxeron la ingratitude de los que la castigaron, i satisficieron por ello» (p. 106).

Frente a la estrecha relación ofrecida por el soneto y *Declamación*, *Virtud militante*, engarzando el fragmento dentro del contexto más amplio de la exposición sobre la ingratitude, presenta una reescritura en la que amplifica el motivo de forma más elaborada y añade más material del que recogen los primeros.

Otro modo de reescritura lo encontramos en los sonetos número VII y XXXIII, ambos contruidos sobre la base de lo que se llamó en la época «reparo» o «misterio». En ellos se intenta aclarar cuestiones de las Escrituras que suponen un misterio para el hombre y se recrea el ingenio buscando explicaciones, muchas veces ingenuas, para hacer tales misterios accesibles al entendimiento humano. Las razones que explican los misterios divinos pueden ser sencillas como las que ofrece aquí Quevedo, pero en otras ocasiones pueden necesitar de analogías, paralelismos o comparaciones más elaboradas. Se aceptaban tanto si estaban basadas en alguna autoridad como si eran de creación particular. Desde los sermones el «reparo» se extendió a la poesía. La aplicación de este recurso al verso llevó a una actitud predicativa del yo poético paralela a la adoptada en los textos homiléticos. Si bien, como señala el profesor F. Cerdan¹³, Quevedo en su única homilía «sólo de manera excepcional se vale del método del «reparo» o del «por qué» para construir su progresión temática», sin embargo no duda en emplearlo en composiciones poéticas como éstas. En el caso del soneto XXXIII se intenta dar una explicación al misterio contenido en las palabras de Cristo *Mulier ecce filius tuus*, y en el soneto VII al hecho de que la Virgen no muera de dolor al ver morir a su Hijo. En ambos casos las explicaciones ofrecidas en el marco del soneto son empleadas por Quevedo en *Declamación* como parte de la oración de Cristo en el Huerto mientras se prepara para aceptar la Pasión.

En el soneto VII (Bl. 155), epígrafe:

Por qué habiendo muchas madres muerto de lástima de ver muertos sus hijos, amando Nuestra Señora más a su Hijo que todas, no murió de lástima¹⁴.

y

Pues aunque fue mortal la despedida,
aun no pudo de lástima dar muerte,
muerte que sólo fue para dar vida. (vv.: 10-12).

¹³ F. Cerdan, «Quevedo predicador: la Homilía a la Santísima Trinidad», Tercer Congreso AISO, 1993. Agradecemos al profesor F. Cerdan el habernos facilitado una copia de su comunicación antes de que las actas de dicho congreso fuesen publicadas.

¹⁴ Observando que las coincidencias entre sonetos y prosa se dan tanto en el cuerpo de los poemas como en los epígrafes, se podrían extraer argumentos a favor de la autoría quevediana de los polémicos titulillos que encabezan los poemas en las ediciones póstumas de su poesía.

En *Declamación* Cristo exclama:

¿Expiraré yo a sus ojos, cuando amándome más que todas las madres a sus hijos, no morirá de dolor porque mi muerte, que sólo es para dar vida, aun de lástima no puede dar muerte? (p. 1186a).

El grado de coincidencia lingüística hace pensar que Quevedo tendría en cuenta su propio texto a la hora de reescribir el tema.

También en *Virtud militante* retoma este motivo, manteniendo la proximidad en la formulación lingüística:

No murió la Virxen Madre biendo morir a su hixo, i abiendo muerto otras madres de dolor de ver a sus hixos morir, con ser su amor infinitamente maior que el de todas; porque como aquella muerte era para matar la muerte, i dar vida a todos, aun de lástima no pudo dar muerte (p. 108).

La explicación propuesta para el misterio es la misma en los tres casos:

aún no pudo de lástima dar muerte,/ muerte que sólo fue para dar vida; mi muerte, que sólo es para dar vida, aun de lástima no puede dar muerte?» y «aquella muerte era para matar la muerte, i dar vida a todos, aún de lástima no pudo dar muerte.

En el soneto XXXIII (Bl. 176): «Mujer llama a su Madre cuando expira», se observa una coincidencia temática con *Declamación* semejante a la anterior, aunque más débil en las reiteraciones sintácticas y léxicas:

Soneto: Mujer llama a su Madre cuando expira,
porque el nombre de Madre regalado,
no la añada un puñal viendo clavado
a su Hijo y de Dios por quien suspira (vv. 1-4).

Declamación:

¿Obligaráme la terneza a llamarla mujer, porque la sequedad piadosa mitigue el sentimiento debido al nombre de madre? (p. 1186a).

Volviendo a los sermones de Fr. Alonso de Cabrera encontramos una formulación semejante a la presentada aquí por Quevedo: «No os pone el nombre de madre por no lastimar con el regalo de ese nombre vuestro afligido corazón»¹⁵. Quevedo emplea: «el nombre de madre regalado», Cabrera: «con el regalo de ese nombre».

En el soneto XXXIII, la segunda razón ofrecida en los tercetos de por qué Cristo llamó Mujer a su Madre, se recoge también en la *Homilía a la Santísima Trinidad*, con lo cual la composición poética se muestra como una síntesis de los dos textos en prosa.

Homilía: «Y por eso cuando al pie de la cruz la vió a su lado, la llamó mujer, y no madre; para que viesen que lo que destruyó la mujer que

¹⁵ Fr. Alonso de Cabrera, *op. cit.*, p. 441b.

salió del lado del primer hombre, lo restauraba la que estaba al lado del hombre y Dios.» (p.1170b).

Soneto, en los tercetos:

Eva siendo mujer que no había sido
madre, su muerte ocasionó en pecado,
y en el árbol, el leño a que está asido;
y porque la mujer ha restaurado
lo que sólo mujer había perdido,
mujer la llama, y madre la ha prestado (vv. 9-14).

El soneto reúne dos ideas expresadas separadamente en dos momentos distintos, pero en textos de naturaleza similar: en *Declamación* y en la *Homilía a la Santísima Trinidad*. El estudio de la profesora Margarita Morreale sobre esta composición¹⁶ nos da detallada cuenta de las fuentes y de la manera de proceder de Quevedo en la composición del soneto.

Otro motivo recurrente en la literatura sacra dentro del tema de la Pasión es empleado por Quevedo en varias ocasiones; en él se une el dolor del Hijo en la Cruz y el de la Madre:

en el soneto XXVIII (Bl. 171):

La Paloma sin hiel, que le acompaña,
a su hijo en la boca vio con ella;
y sangre y llanto al uno y otro baña.
Perlas que llora una y otra estrella,
la ofrece en recompensa de la caña,
cuando gustó la hiel que bebió ella. (vv. 9-12).

En *Declamación*:

¿Correrán igualmente lágrimas de sus ojos y sangre de mis venas?
¿Veráme con la hiel en los labios la paloma sin hiel, y tendrála en el corazón? ¿No la beberé yo y beberála ella? (p. 1186a-b).

La hiel representa la amargura, el dolor; la Virgen al sufrir en su alma el dolor de Cristo en la Cruz bebe la hiel que le dan a él. La recreación del motivo en la literatura sacra presenta curiosas variantes como la que se puede observar en el *Cancionero espiritual* de 1549 de Juan de Villquirán donde se recoge el mismo motivo pero desde la perspectiva de la Virgen¹⁷: «Yo que su madre sería,/ yo gusté la amarga hiel/ y vinagre que él bebía/ en ver gela dar a aquel/ a quien más que a mi quería».

Hay otras concordancias lingüísticas más pequeñas que ayudan a subrayar aún más

¹⁶ M. Morreale, «Un poema mariano de Quevedo (son. 176), leído con criterios tradicionales», en *Serta Philológica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, tomo II, pp. 355-364.

¹⁷ «Romance a Nuestra Señora, contrahecho a *emperatrices y reinas*, a los dolores que la Virgen padescio», p. 136, en J. M. Aguilera Morales, «Cancionero Espiritual», *Revue Hispanique*, XXXIV (1915), pp. 71-282.

los paralelismos entre *Declamación* y los *Sonetos sacros*. Volviendo al soneto VII observamos la reutilización del sintagma: «hartarse de venganza», que en el *Poema heroico a Cristo Resucitado* aparece como: «hartarse de su sangre». En el soneto: «Ver la generación dura y avara/ hartarse de venganza en su consuelo» (vv. 5-6). En *Declamación*: «¿ella misma ha de ver esta humanidad que recibí della hartando de venganza a los judfos?» (p. 1186a). Y en el *Poema heroico a Cristo Resucitado*: «destile Cristo de sus venas ríos/ y hártense de su sangre los judfos».

Reitera la formulación: Cristo sirve de martirio a su Madre: en el soneto I «sirviendo de martirio a vuestra Madre» (v. 11); en *Declamación*: «¿Que, yo, Hijo tuyo, seré el martirio de mi madre? (p. 1186a) y «él, Hijo mío y Dios hombre, martirizará a su Madre» (p. 1188b).

Hemos visto distintos modos de reescritura, unos parecen mostrarnos un Quevedo fuente de sí mismo, casi literal en la reutilización de sus materiales, otros reiteran una misma idea variando la formulación lingüística y, finalmente, los últimos ejemplos vistos repiten un sintagma en distintos lugares. En el primer caso, la reutilización de materiales de manera tan próxima en la expresión lingüística presagia, junto con la clara autoría de Quevedo, una fecha próxima de redacción, si bien, a falta de datos por ambas partes es arriesgado suponer una. Al no disponer de fechas, tampoco podemos establecer una línea de derivación, aunque lo más tentador parece suponer que los poemas se formaron a partir del texto en prosa, como desgajados de él, quizás como consecuencia de la expresión más condensada de la poesía y por la manera en que sintetiza y amalgama materiales más dispersos y más desarrollados en la prosa.

A través del ejemplo de *Declamación* hemos querido insistir en las relaciones que aproximan la producción en poesía y en prosa de Quevedo, proximidad basada en este caso en la selección de los mismos materiales, en la recurrencia de preocupaciones y de formulaciones lingüísticas. Sus escritos en prosa de discurso más puramente religioso y más directamente relacionados con la literatura homilética y su poesía religiosa, llegan a coincidir incluso en la disposición y estructura sintáctica de los textos.

Así, parece que el ámbito poético y el de la prosa se perfila dentro de los mismos límites. En este sentido, y refiriéndonos al campo de la literatura religiosa, podemos preguntarnos hasta qué punto prosa y poesía se desarrollan de manera independiente o se entrecruzan e influncian entre sí.

IMPRECISIONES BIOGRÁFICAS Y ESTRAGO TEXTUAL EN LA RECIENTE EDICIÓN DE *CIGARRALES DE TOLEDO* (CASTRO/TURNER, MADRID, 1994)

Luis Vázquez
De la Real Academia de Doctores de Madrid

1. «Lo cortés no quita lo valiente»

Ante todo, quiero manifestar mi agradecimiento a la Dra. Pilar Palomo por el envío de su edición de *Cigarrales de Toledo*, tan pronto salió a luz. Y, de modo muy especial, por su gentileza en felicitar me por mi edición anotada en «Clásicos Castalia». Decidió –olvidándose de su propia obra– enviarme la siguiente tarjeta:

Querido amigo: Acaba de llegarme su espléndida edición de los *Cigarrales*. Y tras una brevísima lectura de la introducción y una ojeada a las notas, me apresuro a escribirle para expresarle mi más entusiasta enhorabuena. Ya era hora de que contásemos con una edición anotada, solvente de la preciosa novela tirsista. Creo que todos los aficionados o especialistas estamos o debemos estarle agradecidos. Reitero mi cordial felicitación¹.

Naturalmente, a vuelta de correo, le manifesté mi agradecimiento por su gesto de simpatía, que revela reconocimiento y grandeza de espíritu en quien lo ejerce.

Por eso me **cuesta exponer críticamente** esta breve ponencia. Lo hago movido únicamente por amor a la obra de Tirso y para prevenir al lector inadvertido de las

¹ P. Palomo, «Tarjeta de felicitación», 12-3-1996.

imprecisiones y erratas de la edición de Castro/Turner, tan espléndida y lujosa formalmente, en su presentación.

Ya el año pasado, en el volumen XIV de *Edad de Oro*, páginas 307-312, Pablo Jauralde dejó en evidencia hasta qué punto el editor, en la Biblioteca Castro, de *El Quijote* de Cervantes copió literalmente –fotocopió– el texto, con sus correspondientes erratas, de «Castalia», después de anotar ciertos vocablos, sintagmas y giros equivocados de la edición señalada. ¡Editar sin notas pudiera ser pausable si existiese una muy cuidadosa confrontación con el texto originario, y con las mejores ediciones! Pero no es el caso².

2. Imprecisiones biográficas

Está claro que se sigue utilizando la *Introducción* del P. Manuel Penedo Rey a la *Historia* de Tirso como fuente de información. Y resulta que no es de fiar, como dejé señalado en el «Coloquio internacional de Pamplona»³. Así, por ejemplo: no es cierto que fray Gabriel Téllez tenga «noble origen catalán», ni que «su procedencia familiar» tenga raíces en «Molina de Aragón, lo que explica sobradamente su seudónimo». Ha habido una mala lectura de la presentación tirsiana de la *Vida de la santa madre María de Cervellón*, fragmentariamente conocida, cuando habla «del que la escribe, que tiene un girón de nobleza catalana», se está refiriendo a la biografía de Estevan de Corbera –de quien toma los datos para su **recopilación**–, y no a sí mismo. El dirá en el mismo título: «recopilóla». Pues bien, Estevan de Corbera, seglar, que tuvo acceso a los archivos de la Merced de Barcelona, sí es **ciudadano de la nobleza catalana**, y presume incluso de haber sido bautizado en la misma fuente bautismal de María de Cervellón, en Santa María del Mar. (Nougué, y seguidores, se equivocaron al malinterpretar la afirmación tirsiana «el que la **escribe**». Su seudónimo procede, sin dudas, del Conde Molina de Herrera. Tampoco es cierto que fray Gabriel Téllez haya estudiado, entre «1601-1603, Artes, en Salamanca», ni después de 1608 «Teología y Ciencias Superiores en la Universidad de Alcalá de Henares, donde finalizan sus estudios, de rango universitario, que le dotaron de una profunda cultura religiosa». En efecto, Tirso recibió una extraordinaria cultura religiosa y teológica, en conventos de la Orden (Guadalajara y Toledo, además de los años de lectorado en Santo Domingo y Segovia, al venir de América; hasta alcanzar el grado de Maestro). Pero nunca se ha podido documentar –por la sencilla razón de que nunca residió en Salamanca, ni en Alcalá– sus pretendidos estudios universitarios. Los títulos de Lector, Presentado y Maestro los

² Pablo Jauralde, «Acerca de unas **Obras completas** de Cervantes», en *Reseñas de Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 307-312. Sin embargo, debo afirmar que en alguna ocasión se corrige correctamente: **fresnos** en vez de «frenos»; **contándome** en vez de «contádome»; **era consideración** en vez de «era de consideración»; y finalmente **leves** en vez de «leyes» (pp. 217, 372, 381 y 410, respectivamente, en *Cigarrales*).

³ L. Vázquez, «Tirso de Molina: Del **enigma biográfico** a la biografía documentada», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo XX*, Madrid, Estudios, 1995, pp. 345-365. Sobre la biografía de Tirso, en síntesis de *Tabula vitae*, véase mi edición de *Cigarrales*, Madrid, Clásicos Castalia, 1996, 216, pp. 9-47.

otorgaba la Orden, después de varios años de docencia, y defensa de «Actos Académicos y disputas teológicas, **more escolástico**», sin necesidad de pasar por las aulas universitarias. Todavía más: no bastaba ser catedrático universitario para obtener dichos grados y privilegios, si no se ejercía la docencia en conventos propios. (Así le pasó, por ejemplo al P. Serafín Freitas, Doctor en Cánones por Coimbra, y catedrático en Valladolid, que solicita el grado de Maestro y se le deniega, por no haber sido profesor en casas de la Merced).

Tampoco ostentó nunca el grado de **Doctor**, ni siquiera de **Licenciado**, como es el caso de Alonso Remón, que obtuvo dicho título —antes del ingreso en la Orden— en la Universidad de Alcalá. Sus contemporáneos le llaman «Licenciado Remón».

Nueva afirmación inexacta: No «se embarca en Sevilla en agosto de 1616», sino el **10 de abril de dicho año**, como consta en el Archivo de Indias de Sevilla. La nao se llamaba «Nuestra Señora del Rosario».

Ya, a título personal, juzgo que **el burlador** se gestó en Toledo, antes de la ida a Sevilla y al Nuevo Mundo⁴. Tampoco es nada «probable que acompañase al séquito real que marcha a Portugal para la jura del futuro Felipe IV como príncipe heredero». Existe lista de las Órdenes religiosas, y frailes que estuvieron allí, y no hay nadie de la Merced. Es ésta otra afirmación que se viene repitiendo, sin fundamento documental alguno.

La **Junta de Reformación** no tenía poder para «desterrar a Gabriel Téllez del reino de Castilla». Da un **dictamen**. Pero es Felipe IV el único que podía hacerlo y no lo hace. En el documento del Archivo Histórico Nacional al respecto, Leg. 7137, Exp. 13(a) y 13(b), sólo añade: «Esto se consultó». En otros casos especifica: «Hízose», o «Estáse con cuidado desta diligencia» etc. Lo más probable es que haya sido sobreesfuerzo el dictamen, y simplemente, por **prudencia**, el Provincial le haya sugerido se retirase a Sevilla, por prudencia.

No «sabemos que en Salamanca organice las Justas en honor de san Pedro Nolasco». Sólo tenemos indicios de que participó con poemas en ellas, según se deduce de **Deleytar aprovechando**, donde recoge multitud de poesías al estilo de las Justas, en honor de san Pedro Nolasco y de Ramón Nonato. Es el P. Pedro Merino y su sucesor como comendador de Veracruz, Gaspar de los Reyes junto con un mercedario descalzo, quienes gestionan todo ante el Ayuntamiento y la Universidad⁵.

No nos consta «que en 1637 —como quiere decir Penedo— emprenda un viaje por el Rosellón, Cataluña, Aragón y Valencia». Es otra afirmación gratuita. Su condición de «cronista» no exigía dicho viaje, dado que las noticias se las enviaban a Madrid, en cuyo Archivo generalicio, además, poseía **copias** fidedignas de los documentos de la Orden que estaba historiando por esas fechas, y el escribir requería sosiego y tiempo, como él mismo señala. ¿Quién probó jamás que fuese «suspendido en su cargo de **cronista** en 1640? Su *Historia* no se publica, por ser muy explícito en sus afirmaciones

⁴ Véase mi edición de *El burlador de Sevilla*, Madrid, Estudios, 1989, pp. 79-83.

⁵ L. Vázquez, «nuevos documentos salmantinos en relación con la biografía de Tirso», Madrid, Estudios, 159, 1987, pp. 461-498.

al hablar de personas de su época (vol. II), como tampoco se publicó la *Historia de los Reyes Ingas*, del mercedario Murúa, con aprobaciones ya y censura. A veces, la falta de ayuda económica era causa de ello.

Su «confinamiento a Cuenca» –que no sabemos cuánto duró– fue por **escribir sátiras contra la gente del Gobierno, y tener libros profanos en su celda**, según se deduce de las normas de Salmerón, Visitador en funciones, estando ausente el General Dalmacio Sierra, «catalinista».

En suma: la introducción de *Cigarrales de Toledo* de Castro/Turner peca de estas imprecisiones biográficas.

Naturalmente, el resto es encomiable y digno del conocimiento que de la obra en prosa de Tirso posee la autora y catedrática, cuya tesis doctoral acaba de editar asimismo, aunque sin notas, en la misma colección: **Deleitar aprovechando**⁶.

3. Estrago textual

Puede parecer algo extremosa y demasiado peyorativa esta calificación. Pero, cuando uno se acerca, línea a línea y verso a verso, a la edición de *Cigarrales de Toledo*, llevada a cabo por Castro/Turner, queda anonadado ante la multitud de **erratas y errores** que sustenta, como un bello diamante, milímetro a milímetro, afeado por horribles óxidos en sus entrañas incrustados. ¿Cómo es posible que edición tan espléndida, en apariencia, mantenga en su seno tal sarta de vocablos deformados y deformadores del sentido del texto y del sentir del poeta y novelista? ¿Falta de corrección de pruebas? ¿Precipitación a la hora de la entrega del material a la imprenta, sin confrontación demorada, precisa y previa, con la edición **príncipe**? De cualquier modo, el hecho es patente. ¡Y no podemos menos de lamentarnos, y alertar al lector para que no reciba «gato por liebre»!

Además de carecer de la **Tasa**, la **Licencia real**, de los **preliminares**; y no ofrecer nos el grabado de la portada –inexistente en los ejemplares de la Biblioteca Nacional de Madrid–, suprime, en ocasiones, párrafos enteros. Ejemplifiquemos: Falta «no me recibes», con deterioro del sentido. El texto originario es: «ya me has abierto, y yo sé que, en tu opinión **no me recibes** a título de lo segundo» (**Al bien intencionado**, línea 15); elimina después del título: «por el Maestro Tirso de Molina, natural de Madrid». Con lo cual nos priva de la declaración personal tirsiana de su autoría y de la confirmación de su origen madrileño.

Desaparece el verbo «perdiendo» en la siguiente frase: «que la tuya (**perdiendo** por huir...)», quedando así en desequilibrio el balanceo rítmico de la bimembración: «mi voluntad (permaneciendo...) que la tuya (**perdiendo**...)» (p. 116). Más abajo, «fuera de **que** la falta...» se convierte en «fuera de la falta...», con la consabida falta del «que»; etc.

En otras ocasiones, la deformación resulta **hilarante**. Juzgue el lector: en *El vergonzoso en Palacio* «Quiero verle, que colijo/**mil quimeras**...» se convierte en: «Quiero

⁶ *Obras completas, II. Tirso de Molina: Deleitar aprovechando*, Madrid, Biblioteca Castro/Turner, 1994. El tomo I es justamente *Cigarrales de Toledo*, ibidem.

verle, que colijo/ mil **quinientas...**» (p. 200). Y todavía peor: «Anarda, indiferente en lo exterior, tiene en **Gil** la competencia que entre don Nuño y yo la solicita...» (p.242). ¿Quién es este «Gil» que tercia en la competencia de Anarda?. El texto correcto de la **príncipe** es: «...tiene en **fil** la competencia...». Es decir, «en equilibrio y verdad...». Baste un par de citas para confirmar el significado de fil. Miguel de Cervantes: «están en un **fil** las razones de condenarle o absolverle» (*Don Quixote*, II, 15). Tirso de Molina, en *No le arriendo la ganancia*: «que puso en **fil** la balanza...» (**Honor**).

Se da la **inconsistencia** en varios pasajes. Si mantiene el lenguaje popular, sayagués (**locifer, no so, copras...**), ¿por qué no se conserva «sospirar», «branco», «estodiado», etc. (pp. 112 y 118)?.

Se modifica el sentido de ciertos párrafos. Así, cuando escribe «que merezca **tan poco respeto** de las muchas partes de Isbella» (p. 243), siendo el texto correcto: «que merezca **tan poco**, respecto de las muchas partes de Isbela». Y también hablando de melancolías, mientras la **príncipe** escribe: «Yo, señor, procuraré/ no tenerlas, por no darte/ pena, si es que un triste es parte/ **en ti de que no lo esté**», esta edición modifica –a mi juicio, en perjuicio del sentido certero–: «...**en sí de otro que lo esté...**» (p. 157). Y ya antes, el pastor **Doristo**, que decía en su lenguaje serrano: «que **han de her** como publico», se deforma y moderniza en: «que **ha de ser lo que publico**» (p. 123). Cuando el trato de **Tarso a Elisa** es de «vueso», «os», «vos», «os he dado», etc; escribe: «Melisa, doma esos potros». Juzgo que debe conservarse la lógica del «voseo» de la **príncipe**: «Melisa, **domá...**» (con caída de la –d final, tan corriente en el sayagués).

Existen, además, **deformaciones de vocablos**, muy llamativas. Veamos: la **príncipe** dice: «a una pequeña **unidad** de amor añadan infinidad en suma». Giro que esta edición transforma en **vanidad** (p. 43). Lo mismo sucede con **conservación (príncipe)**, deteriorada en «conversación» (p. 50). Y el «penitente patriarca de los **desiertos**» se metamorfosea en el «penitente patriarca de los **destierros**» (p. 80). Y «el de más **galán**», en juego con «el de **mejor letra**», llega a ser «el de más **gala**» (p.96). Y en *El vergonzoso en palacio*, «tan **despacio** os goce» se deforma en «tan de **paso** os goce» (p.131). Reitera «la **hermosura**», final de verso que queda descolgado, sin rima, cuando la **príncipe** escribe: «**Y, de las dos,** / ¿a cuál juzgáis, prima, **vos...**?»; (se trata de la página 132 de dicha edición). Refiriéndose el **Conde a Serafina** afirma: «Yo y todo **lo** escribiré» (p. 133). La **príncipe** tiene razón: «Yo y todo **le** escribiré». (El giro «yo y todo» tan tirsiano, equivale a: **yo también**, como es bien sabido de los editores de Tirso, entre ellos, Alonso Zamora Vicente, Berta Pallares, Ignacio Arellano, etc. Aparece asimismo en *El burlador de Sevilla*, según dejé anotado como característica de Téllez). Finalmente –para no alargarme demasiado en este aspecto– que de constancia de este grave descuido, reiterado en la edición estudiada. Nuevo ejemplo:

Señor: por este **descuido**
haga un rollo en mi lugar
tal que se pueda ahorcar
en él cualquier hombre honrado (p. 139).

A ojos vistas, queda en evidencia la falta de rima de la redondilla. Lo correcto, y claramente existente en la **príncipe**, es:

Señor: por este **cuidado**...

Como se puede comprobar, por estas calas hechas en la edición que estamos analizando, lo mínimo que se puede señalar es que está fatalmente «descuidado» el texto, las rimas, el sentido, con menoscabo de forma y fondo.

Sólo citaré un par de casos de la comedia primorosa *El vergonzoso en Palacio*, aquí editada sin precisión: No sigue fielmente la **príncipe**, ni tiene en cuenta algunas buenas ediciones existentes que le ayudarían a perfilar correctamente multitud de pasajes. En una **carta del Duque**, que dice: «seáis también el ejecutor de mi venganza; **cumplida**, y venfós a mi estado», Castro/Turner modifica, sin razón: «... y **cumplida** venfós a mi estado» (p. 107). En un diálogo entre **Madalena** y el **Duque** otra redondilla sufre el «cuerpo extraño» de una «é» acentuada, sobrante, que deshace el octosílabo:

- Mostrad. ¡Y qué mala! ¡Ay, Dios!
- ¿Por qué la echáis en el suelo?
- ¡Siempre me la dais con pelo!
- **Libéreme** el cielo de vos! (p. 211).

Intuitivamente, captamos que el vocablo exacto del cuarto verso es «**Libreme**», tal como escribe la **príncipe**.

Un caso típico de «ultracorrección» (siguiendo en esto, a casi todas las ediciones, que se alejan de la **príncipe**) es cambiar a **Ennio (príncipe)** por **Eurípides** (p. 233). Ya desde Morel-Fatio que afirma ser «lapsus demasiado extraño» (*Bulletin Hispanique*, IV, 1902, p. 43), pasando por Hartzembuch que lo sustituye por **Menandro** y Menéndez Pelayo que vuelve definitivamente a **Eurípides**. Pues bien, juzgo que Tirso «hilaba muy fino» y escribió **Ennio tuta conscientia**.

Como es bien sabido, **Quinto Ennio** (239-169 a.d.C.) es de **raza griega** y de **cultura helénica**. Adaptó el **verso homérico** a la métrica latina. Sus *Annales* constan de 30.000 versos, escribió multitud de comedias y tragedias. Entre otras, *Ifigenia*, *Medea desterrada*, *Aquiles*, *Andrómeda*, etc. Said Armesto, en nota desafortunada a *Cigarrales*, dejó dicho lo que aquí se reitera «Está claro que Tirso a Quien alude es a **Eurípides**». Lo que está claro es que Tirso quiso reconocer como **poeta griego** –por su origen, técnica e inspiración– a **Ennio**. El mismo poeta inicia sus *Annales* gloriándose de ser «la reencarnación de **Homero**». (Sólo Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, en su *Preceptiva dramática española*⁷ supieron ver claro y ser fieles a Tirso)⁸.

Las **erratas y errores** de la edición aquí aludida están diseminadas a lo largo de toda la obra. Y constato que –salvo alguna excepción, en que se corrige correctamente– coincide con la edición de bolsillo «Austral», Espasa-Calpe, nº 1405. Veamos, en **sinopsis**, un cuadro de errores, que se corresponden⁹:

⁷ Gredos, Madrid, 1972, pp. 211-212.

⁸ L. Vázquez, *Cigarrales de Toledo*, con edición, introducción y notas, Madrid, Clásicos Castalia, 216, 1996, p. 229, nota 426.

⁹ Esta lectura crítica fue realizada, en confrontación con la **príncipe** (BN, R-1313), la edición de Espasa/Calpe, colección **Austral** y la de *Obras Completas, I: Tirso de Molina, Cigarrales de Toledo*, Biblioteca Castro/Turner, Madrid, 1994.

Princeps

por no **hallar**
no me recibes
 despedirme
 mecía...ayudada
perdiendo por huir
 fuera de **que**
 a **el, los brazos**
 doscientos y cincuenta
vuesas mercedes

cuadróle
 frontero (enfrente)
envites
 enriquecella
habían
 turbóme
 como quien
 en quien depositó
 incitaran
 metamorfosis
la perseverancia
 por sueño
 se vuelva a ella
 espero **de**
 fallido
 averiguada
 retozando
 ello
 pueden
 depositó
desiertos
 dándoles
 colores vergonzosas
 rieran
 dogmaticantes
 con **el** entretenimiento
 hábito, **Redentor**
 la que **se** sigue

podían
 bosque de amor esfera
 que se daba principio

Austral

por no **hablar**
 om(omitido)
 despedirme
 mecían...ayudadas
 om «perdiendo»
 om «que»
a ellos, brazos
 om «y»
vuestras
 se añade «juntamente»
 cuadróme
 frontera
embites
 enriquecelle
 había
 turbéme
 como **a** quien
 en quien **se** depositó
 incitarán
la metamorfosis
tal perseverancia
 por **el** sueño
 se vuelvan a ella
 espero **que**
 fallido
 averiguadas
 retocando
 ellos
 puedan
se depositó
destierros
 dándole
 colores vergonzosos
 rieran
 dogmatizantes
 con entretenimiento
 hábito redentor
 la que sigue
 etc.
podrán
Bosque, de Amor esfera
 que daba principio

Castro/Turner

Idem, p. 9
 Idem, p. 9
 Idem, p. 14
 Idem, p. 15
 Idem, p. 16
 Idem, p. 17
 Idem, p. 18
 Idem, p. 21
 Idem, p. 21
 Idem, p. 23
 Idem, p. 23
 Idem, p. 28
 Idem, p. 29
 Idem, P. 31
 Idem, p. 32
 Idem, p. 36
 Idem, p. 47
 Idem, p. 48
 Idem, p. 49
 Idem, p. 53
 Idem, p. 54
 Idem, p. 59
 Idem, p. 61
 Idem, p. 61
 Idem, p. 66
 Idem, p. 68
 Idem, p. 76
 Idem, p. 76
 Idem, p. 76
 Idem, p. 78
 Idem, p. 80
 Idem, p. 80
 Idem, p. 80
 Idem, p. 82
 Idem, p. 82
 Idem, p. 87
 Idem, p. 100
 Idem, p. 100
 Idem, p. 104
 Idem, p. 223
 Idem, p. 239
 Idem, p. 243

de mano derecha	de la mano derecha	Idem, p. 243
las otras tres calles	las tres calles	Idem, p. 250
de sus sospechas	de sospechas	Idem, p. 250
excedía los límites	excedía de los límites	Idem, p. 253
figura	figurilla	Idem, p. 253
temer	tener	Idem, p. 255
giganteas	gigantes	gigantas, p. 255
competencias	competencia	Idem, p. 257
las (damas)	los	Idem, p. 259
alfombras, y quedaba	alfombras, quedada	Idem, p. 260
le serán (sin trabajo)	leerán	Idem, p. 261
azafates (canastillos)	azafatas	Idem, p. 262
brindándoles la sal	brincándoles la sal	Idem, p. 266
granates de oro	granate de oro	Idem, p. 268
cuando oculta, horrenda	cuando oculta, horrenda	Idem, p. 269
envía	envidia	Idem, p. 269
expurgatorio	purgatorio	Idem, p. 270
merece	parece	Idem, p. 270
en ellos	con ellos	Idem, p. 271
que era	el que era	Idem, p. 272
del todo	del otro	Idem, p. 272
retozase	retocase	Idem, p. 277
asesores	accesores	Idem, p. 278
me dejaron amigos	om «amigos»	Idem, p. 278
lo que es de menos	om «es de»	Idem, p. 295
Don Artal	idem	Don Arnal, p. 300
pinar, espeso adorno	pinar espeso, adorno	Idem, p. 317
asiendo	asiéndome	Idem, p. 323
si no es ya	si no ya	Idem, p. 337
¡Alarga dichas!	Alarga dichas	Idem, p. 364
deja	dijo	Idem, p. 365
inocente, inocente	inocente	Idem, p. 374
ocio	ocios	Idem, p. 379
antes que saliese	antes de que saliese	Idem, p. 380
a sí mismo	asimismo	Idem, p. 392
todo el modo	todos el modo	Idem, p. 403
calafateada (Aut)	Calafateada	Idem, p. 403
el aurora	la aurora	Idem, p. 408
conyugal (Aut)	conyugal	Idem, p. 409
el cielo en la tierra	al cielo en tierra	Idem, p. 411
guardando enfundar	guardando en fundas	Idem, p. 525
se acostumbre	sea costumbre	Idem, p. 563
dirigido	digerido	Idem, p. 535

4. Conclusión

Como hemos podido apreciar, esta lujosa edición de *Cigarrales* es «lujuriante» en erratas y errores. Casi todas tomadas *ad pedem litterae* de la edición **Espasa/Calpe**, colección **Austral**, si exceptuamos unas pocas correcciones llevadas a cabo.

Es de temer que vaya a suceder lo mismo con la restante obra de Tirso, todavía sin editar: ¡Todo su teatro, y la *Historia*, que es posible no se edite siquiera! ¡Ojalá esta voz de alerta sirva para que el director literario, ahora Académico de la Lengua, Domingo Ynduráin, tome buena nota de las voces de alarma que están surgiendo contra la fijación textual de las publicaciones de esta «Biblioteca Castro».

MÁS POETAS Y TEXTOS DRAMÁTICOS ÁUREOS

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

El repertorio del teatro áureo español cuenta hoy con un impresionante volumen de textos. Son los restos de una intensa y sostenida pasión sobre los escenarios que alcanzó también los aposentos particulares, donde se convirtió en objeto preferente de lectura por parte de los sectores alfabetizados de la sociedad de los siglos XVII, XVIII y primer tercio del XIX. Precisamente, esta afición secundaria por la lectura de obras dramáticas constituyó uno de los factores principales de su conservación.

El gigantismo del corpus en origen fue consecuencia de un consumismo exacerbado, que ocupó en la escritura teatral a una nutrida legión de ingenios desde finales del siglo XVI y a lo largo de las dos centurias siguientes, con especial incidencia en la primera mitad del XVII. Son alrededor de 1.100 los dramaturgos acogidos en el *Catálogo de La Barrera*¹. Muchos ingenios y prolijos repertorios particulares: 1.800 comedias y 400 autos se le imputaron a Lope, 400 a Vélez y a Tirso, 200 a Montalbán y a Alonso Remón, 180 comedias y 200 autos a Calderón. Sólo una parte ha llegado hasta nosotros: una parte que controlamos mal. Se da la aparente paradoja de que, siendo ésta la parcela que quizá más estudiosos ha suscitado de toda la literatura española, sea también una de las que presentan un estado más precario por lo que a cimentación bibliográfica se refiere. Y esa es la primera tarea que cabe hacer. Podemos y necesitamos depurar los problemas de autenticidad textual y atributiva. Podemos y necesitamos, asimismo, solucionar los problemas de olvidos y pérdidas de textos. Porque, efectivamente, el enorme corpus dramático conservado es susceptible de crecer.

¹ *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860. Edición facsímil: Madrid, Gredos, 1969.

Se ha apuntado que los estudios bibliográficos se sitúan a la vanguardia de la filología. Desde luego, esto es así desde una apreciación logística de la investigación literaria. Las indagaciones bibliográficas deben ser previas a cualquier otro estudio, si no queremos fundarlo en el aire. Esto ocurre en cualquier parcela de la literatura. Cuanto más con un material de tan azarosa transmisión desde los pasos previos a su plasmación manuscrita o impresa a las sucesivas repeticiones de ésta. Lo primero es saber cuántos textos han llegado hasta nosotros y en qué condiciones.

Afortunadamente, en los últimos tiempos la bibliografía teatral ha dado pasos importantes para paliar sus deficiencias; tanto en los repertorios de autor, como en las colecciones de *partes* y de *sueltas*, o en los fondos especializados de algunas bibliotecas. Sin embargo, sigue habiendo mucha tarea pendiente. Baste decir que aún siguen sin catálogo las bibliotecas más ricas en teatro áureo: la Nacional de Madrid, la del Institut del Teatre de Barcelona, la Menéndez Pelayo de Santander, la Nationale de París o la British de Londres. Y no se trata sólo de disponer o no de catálogos impresos, es que en ocasiones ni siquiera se refleja en los ficheros la existencia de este tipo de fondos.

Sin duda alguna, la Biblioteca Nacional custodia el depósito más rico de manuscritos e impresos teatrales antiguos, producto de la confluencia de algunas importantísimas colecciones, construidas a lo largo de decenios; así, las de La Barrera, Durán, Gayangos, Osuna, etc.² Es muy posible que esta institución atesore ejemplares de al menos tres cuartas partes de las piezas conservadas del teatro antiguo español. Son de lamentar los errores cometidos en el pasado a la hora de manipular estos materiales. Así, el desglosamiento —sería mejor decir desguazamiento— de los volúmenes facticios, la omisión de marcas de procedencia, amén de otras operaciones, hacen que sea tarea ímproba averiguar el origen y la conformación de las colecciones de partida. Lo que no es baladí, pues nos permitiría obtener información provechosa sobre aspectos varios de la trayectoria del teatro clásico español en su época y en las sucesivas: cronología, modas, destino, etc. Pero, indudablemente, la mayor inconveniencia ha consistido en el arrinconamiento de una parte de los fondos adquiridos, sin que su existencia la hayan reflejado los ficheros³.

² Uno de los frentes de trabajo del que redundaría un indudable beneficio para el conocimiento del repertorio es el del coleccionismo. La relevancia social y cultural del fenómeno dramático español, y su consecuente volumen textual, estimularon los afanes colectores desde los momentos de pleno furor hasta nuestros días. Manuel Sánchez Mariana, en su excelente artículo sobre los «Repertorios manuscritos de obras y colecciones dramáticas conservados en la Biblioteca Nacional» (en Francisco Mundi Pedret, ed., *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a K. y R. Reichenberger*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 233-258), ponía en evidencia la necesidad de elaborar una historia del coleccionismo teatral, porque «sin duda será de gran valor para conocer la evolución del arte escénico, tanto como para valorar la calidad de determinados textos» (p. 233). Quizá habría que añadir su utilidad para conocer por qué conocemos unos textos sí y otros no; y, en diferente orden de cosas, para saber por dónde buscar no sólo más manuscritos y ediciones de piezas ya conocidas, sino también nuevas piezas.

³ Tal situación ha afectado fundamentalmente a las comedias sueltas, el más voluminoso de los cauces de transmisión del teatro antiguo español. No sólo se marginaron ejemplares repetidos, también muchas veces los que presentaban dificultades de catalogación, al ser comedias de nombre desconocido para La Barrera —por citar la que ha sido de siempre la herramienta principal del asentador de teatro— o presentar autorías no homologadas en los catálogos previos.

En un trabajo anterior he tenido oportunidad de dar a conocer las sorpresas principales habidas entre las más de 2.500 sueltas de un fondo sin fichar⁴. Las presentes páginas todavía incidirán sobre algunas novedades de este fondo no dadas a conocer entonces. Buscaba en aquella ocasión despejar incógnitas de presuntos textos perdidos que implicaban a dramaturgos celebrados, de los que ocupan —u ocupaban para sus contemporáneos— las primeras filas de la crecida nómina áurea. Los fantasmas se disiparon de diferentes maneras: ya demostrando que los supuestos textos desaparecidos nunca lo estuvieron, al ser los mismos que los conocidos con otros títulos; ya poniendo delante del estudioso su realidad tangible y efectivamente novedosa. De algunas de las obras ni siquiera teníamos constancia de su pérdida, porque sus títulos no se mencionaban en lista alguna. A las noticias dadas entonces, podrían añadirse otras nuevas sobre obras y autores menos conocidos por nosotros, pero necesarios también para tener una idea lo más completa posible de una parcela tan destacada del pasado cultural español. Me limitaré ahora a dos entradas en este apartado. Corresponden a dos textos nuevos de dramaturgos no consignados en la bibliografía dramática barroca:

José González Venero:

La Princesa de Toledo y Estrella de la Bureba, Santa Casilda

Del escritor de esta nueva comedia de santos sabemos que fue «prebendado y contador de la Santa Iglesia Metropolitana» de Burgos, porque nos lo dice el encabezamiento del impreso. Sobre su cargo de Contador incide el «Soneto de un amigo al autor» con que se cierra. La suelta carece de datos de imprenta. Ésta es su descripción:

COMEDIA NUEVA, / LA PRINCESA DE TOLEDO, / Y ESTRELLA DE LA BUREBA / SANTA CASILDA, / DE DON JOSEPH GONZALEZ VENERO, PREBENDADO, Y / CONTADOR DE LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA [sic] / DE LA CIUDAD DE BURGOS. / PERSONAS, QUE HABLAN EN ELLA. / [dram. pers. a 2 cols. separadas por una raya vertical:] *D. Fernando Rey de Castilla / Aldemòn Rey de Toledo. / Santa Casilda / Daraja Criada. / Mahomet. / Selin Principe de Cordova. / Muley Criado. / El Angel. / Lucifer. / Un Hombre. / Una Muger. / [entre las dos cols.:] Muñica [sic], y acompañamiento. / [col. izq.:] JORNADA PRIMERA. / Salen Aldemòn, y la Santa. / Al. Hija Casilda. Casil. Señor. / Ald. Asegurote por cierto [...]* [final:] Y aquí el Burgales ingenio / fin à la Comedia ha dado, / quien suplica le perdonen / los defectos, que han notado. / SONETO De un Amigo al Autor. / Echaste, ò Contador tus Quentas, para [...] con *reñumen final* à la Partida. FIN.

⁴ «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Criticón*, 62, 1994, pp. 57-78.

4º A-D⁴, E¹ (D [i.e. E]) 34 pp. sin num. Titulillos: *COMEDIA // DE SANTA CASILDA*. (DE SANTA CASILDA. B4v, C1v, C2v, C3v, C4v, D1v, D2v, D3v, D4v, [E]1v; *COMEDIA* C1r, C2r, C3r, C4r, D2r, D3r, D4r, [E]1r; *COMEDIA* D1r) Reclamos: A4v Ald. B4v à C4v buj- D4v à Medida de tipos: 74 mm / 20 lín. Ejemplar: Biblioteca Nacional, T-55324.

El valiente don Rufino y Robador de las damas

Nos la ha transmitido una suelta que perteneció a Durán. En ella se denomina «nueva» y se atribuye a «un ingenio de Salamanca». Las dos últimas páginas contienen décimas y sonetos de amigos del poeta en su aplauso, por los que se deduce que se debía de apellidar Pozo,⁵ y que estaba dando los primeros pasos en el arte escénico:

Fol.I. / COMEDIA NUEVA, / EL VALIENTE D. RVFINO, / Y ROBADOR DE LAS DAMAS. / COMPUESTA POR VN INGENIO DE SALAMANCA. / Per|onas que hablan en ella. / *El Robador. / D. Claudio. / D. Celio. // El Corregidor. / Mini|istros / Pichonete y rracioso // Doña Juana / Doña Clara. / Doña Marjella. // Doña Rufina. / Beatriz Criada. / Musica y acòm. / [col. izq.:] JORNADA PRIMERA. / Disparan dentro antes de salir vua / pistola, y sale Doña Juana, y Beatriz / como de caza, y dize dentro / Beat. / AL Monte, Señora, al Valle, / al Ri|co, que no à la Sierra, [...]*

[p. 38:] y a si el Poeta ha pedido, / que le perdonen |us faltas, / aunque no le den vn vitor. / FINIS.

[p. 39:] DEZIMAS EN APLAUSO DEL AUTOR, DE UN / afecto |uyo. / EL pretende elogiar [...] Lo que en tu escrito has mo|strado. // Quifiera elogiarte an|ioso [...] Y de Castalia à la flor. / SONETO DEL MISMO AFECTO, AL AUTOR. / CE|ff e ya de Helicon la corriente, [...] Por donde alguno avrà acabado.

[p. 40:] UN AFECTO DEL AUTOR [...] le e|scribiò estas dos Dezimas, y Soneto / |iguientes. / A Tu mucha habilidad, [...] Lo tienes tu, en emprender. // EN como te ha de aplaudir, [...] Como lo puede alcançar / SONETO. / TU mi|simo, en tu dezir, te han excedido. [...] Que el buen gu|sto, tu aplauso, no di|puta.

4º A-E⁴ 40 págs. num. ([] i.e. 13, [] i.e. 15) Titulillos: *El valiente D. Rufino. // Y Robador de las damas*. (*Valiente* 2, 10; *D.* 22, 24, 28, 30, 38; [sin titulillos] 39, 40) Reclamos: A4v |o- B4v levan- C4v no D4v *D.* Medida de tipos: 90 mm / 20 lín. Ejemplar: Biblioteca Nacional, T-55341.

⁵ No he conseguido localizar ningún dramaturgo con este apellido en los distintos catálogos, desde el de La Barrera (*op. cit.*) a los de Simón Díaz (*Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, C.S.I.C., vols. I-XV, 1950-1992) o Aguilar Piñal (*Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-1995, 8 vols.).

Entre las evidencias que surgieron del estudio de dicho fondo una me interesó muy especialmente. Ya ha sido apuntada: la existencia de obras de las que no sólo desconocíamos el texto, sino aún su propio título. Es decir, obras que habían escapado al férreo control de tantos coleccionistas de títulos y referencias como ha tenido el fenómeno teatral barroco desde sus días a los nuestros. Y ligada con esta evidencia, otra: en la mayoría de los casos estas obras procedían de la Biblioteca del duque de Osuna.

La colección dramática ducal fue, indudablemente, una de las más ricas que se hayan formado nunca, lo que la ha constituido en factor fundamental de la transmisión del teatro antiguo español hasta hoy. También es la que presenta los enigmas más inquietantes sobre su constitución en origen y la actual localización de los componentes. En lo que toca a este segundo aspecto, está claro que no todos fueron asumidos por la Biblioteca Nacional de Madrid, aunque se tienda a simplificar diciendo que éste fue su paradero; y, en consecuencia, se den por extraviados en ella aquellos que no aparecen en los ficheros⁶.

Por lo que se refiere a la composición de los depósitos antes de su desarticulación, cabe distinguir entre manuscritos e impresos. Para la reconstrucción del fondo primero no basta el catálogo de José María Rocamora, a pesar de lo que induzca a creer su título y la condición que se atribuye al responsable⁷. En realidad, lo que consigna son los fondos adquiridos por el Estado español para la primera biblioteca del país. Es la parte más extensa, y hoy está bien controlada por los ficheros y catálogos de esta institución⁸. Pero el corpus manuscrito primitivo de Osuna era más amplio, como puede comprobarse al cotejar el susodicho inventario con el *Catálogo de las comedias que existen en la biblioteca de la testamentaría de Osuna*, que compusiera de su propia mano Agustín Durán⁹. Sobre el destino de las otras enajenaciones convendrá indagar. Yo he tenido oportunidad de seguirle la pista a algunos ejemplares que debieron de ser adquiridos por Roque Pidal, coleccionista especialmente interesado en autógrafos, al parecer, aunque no siempre resultaran auténticos a la postre. Dichos manuscritos pasarían posteriormente a Arturo Sedó, para terminar custodiados en la espléndida Biblioteca del Institut del Teatre en Barcelona¹⁰. Entre ellos ha resultado estar el de *Las paredes oyen* al que aludía Luis Fernández-Guerra en su estudio de 1871¹¹. Dicho manuscrito se

⁶ Así ocurre a menudo en las meritorias bibliografías sobre diferentes dramaturgos que elaborara Emilio Cotarelo.

⁷ *Catálogo abreviado de los manuscritos de la Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado. Hecho por el conservador de ella Don José María Rocamora*, Madrid, Imp. de Fortanet, 1882.

⁸ Ver especialmente el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, tomo I, 2ª ed., Madrid, Blass s. a. Tipográfica, 1934; y tomo III (Suplemento e Índices), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

⁹ Biblioteca Nacional, Ms. 21.423/8.

¹⁰ El fondo manuscrito de esta institución cuenta con el catálogo de C. Simón Palmer, *Manuscritos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, C.S.I.C., 1977 (*Cuadernos Bibliográficos*, nº 34).

¹¹ D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871, p. 257.

tenía por perdido desde entonces, para desazón de la bibliografía alarconiana, dada la presunta condición de autógrafo que de haber sido cierta lo habría constituido en el único del autor y el interés de las variantes que le imputaba el estudioso¹². Es el caso también del manuscrito de la comedia de Luis Vélez de Guevara *La cristianísima lis* también erróneamente reputado de autógrafo, del que ha dado noticia C. Monahan¹³. La procedencia de Osuna se consigna en otros diez manuscritos reseñados por J. Montaner en su libro sobre la colección de Arturo Sedó¹⁴. La pertinencia de algunos para nuestro afán de aumentar la lista de textos y dramaturgos áureos es clara. Así, uno de ellos nos proporciona una comedia desconocida de las diferentes listas de teatro español desde Medel a La Barrera: *Las grandezas de Madrid* de Alonso Remón¹⁵. Otro de los ejemplares nos da el texto y la atribución de una obra de las que sólo conocíamos el título, por su mención en el catálogo de la librería de los herederos de Medel: *El Amor desafiado* de Luis de Belmonte. Un tercer manuscrito, en fin, nos propone el nombre de un responsable para *Comprar un hombre su muerte*, comedia tenida como anónima desde su consignación por el susodicho catálogo de Medel. Éste sería José Antonio de Prado, dramaturgo que, además, resulta ser una novedad a añadir a la copiosa nómina de La Barrera.

En lo que concierne a los impresos de Osuna, aún es más difícil conocer su constitución inicial. El fondo debía de estar formado por un alto número de volúmenes. Esto es posible deducirlo de la información que proporciona Adolf von Shack, quien tuvo acceso a los tomos numerados como 131, 132 y 133 de una «colección de comedias impresas»¹⁶. Los tres eran volúmenes ficticios de piezas raras atribuidas a Lope, y el interés del erudito se cifraba en aquella ocasión, fundamentalmente, en la posibilidad de que algunas procedieran de las partes perdidas del Fénix¹⁷. Una porción del fondo fue adquirida por la Biblioteca Nacional en 1886, ya como comedias desglosadas de los tomos que las acogían. Así se

¹² Su reciente identificación ha permitido confirmar la pertinencia de las variantes, si bien su escritura no parece de mano del dramaturgo (G. Vega García-Luengos, «Un secreto desvelado: lo que las paredes oyeron en el supuesto autógrafo de la comedia alarconiana», en *Homenaje a Othón Arróniz. Literatura Mexicana*, IV, 2, 1993, pp. 363-94).

¹³ «Luis Vélez de Guevara's *La cristianísima lis*: A 'Lost Play Rediscovered'», en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Várey by his Colleagues and Pupils*, Ed. by Ch. Davis & A. Deyermond, London, Westfield College, 1991, pp. 137-144.

¹⁴ *La colección teatral de Don Arturo Sedó*, Barcelona, Seix Barral, 1951.

¹⁵ Tampoco aparece consignada en M. Fernández Nieto, *Investigaciones sobre Alonso Remón, dramaturgo desconocido del siglo XVII*, Madrid, Retorno Ediciones, 1974.

¹⁶ *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, 1886, II, pp. 394-96. La versión alemana es de 1854.

¹⁷ Las menciones e indagaciones sobre esos tres libros no han cesado desde entonces (La Barrera, Salvá, Menéndez y Pelayo, Gómez de Ocerín, Rennert-Castro, Ruiz Morcuende, etc.). Dados por perdidos, A. Bonilla San Martín llegó a ser propietario de uno de ellos, el 132 («Sobre un tomo perdido de Lope de Vega», en *Miscelánea de estudios en honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos*, Coimbra, Imprenta da Universidade, 1933, pp. 101-110), hoy custodiado en la Biblioteca de la Universidad de California en Berkeley. La identificación de los dos restantes y el estudio de los tres serán abordados en un próximo trabajo.

consignan en el *Catálogo de las obras impresas pertenecientes a la Biblioteca del Duque de Osuna y adquiridas por el gobierno de su Majestad en 1886 con destino a esa Biblioteca* [Ms. 18.848].

En este inventario se asientan cerca de 6.500 obras, de tamaños dispares (desde folletos a obras que sobrepasan la docena de volúmenes), y de materias muy diversas. Una parte del conjunto es teatro, con representación de obras y autores pertenecientes a distintos países y épocas (en sus lenguas originales y, sobre todo, traducidos): griegos, latinos, alemanes, franceses, británicos, españoles. Por lo que a estos últimos se refiere, si combinamos las anotaciones sobre fechas, autorías, formato de 4º y la condición de «desglosado» que, en su caso, se menciona en las entradas del inventario, el recuento de los impresos que pudieron haber formado parte de los susodichos tomos no sobrepasa los 380. Si tenemos en cuenta que para componer un volumen facticio se tiende a utilizar la docena de piezas —la misma cantidad que para una *parte* legítimamente constituida—, parece que debe concluirse que la Biblioteca Nacional sólo custodia una parte menor de la colección impresa de teatro antiguo español de Osuna a la que tuvo acceso el Conde de Schak.

Y, sin embargo, este reducido conjunto de sueltas nos ha deparado importantes sorpresas por la gran rareza de algunas¹⁸. Su capacidad de sorprender deriva fundamentalmente de que este fondo de impresos parece haber escapado del control de los curiosos enristradores de títulos e historiadores primeros del fenómeno teatral barroco, cuyas indagaciones abarcaron la mayoría de las grandes colecciones, reflejándose en las listas de títulos hoy conocidas, con La Barrera como culminación de todas ellas (y con el eslabón imprescindible de Agustín Durán, que le proporcionó sus riquísimos materiales). Sea como sea, lo cierto es que algunos de los impresos de Osuna suponen una novedad absoluta para los investigadores del teatro áureo, tanto en lo concerniente al texto como al título e, incluso, al dramaturgo.

Por lo que a textos y títulos se refiere, son los casos ya dados a conocer de *El tercero de su dama* de Mira de Amescua, espléndida comedia del mejor enredo urdido por uno de los grandes de la capa y espada¹⁹; o de *El jenízaro de Albania* de Luis Vélez de Guevara, comedia que inicia y marca decisivamente la trayectoria dramática de Escanderbey, tan insistentemente llevado a los escenarios con posterioridad por el propio Vélez y por otros poetas²⁰. Pero, sin duda, la principal novedad es la titulada *Segunda parte del Acomodado Don Domingo de Don Blas* de Ruiz de Alarcón. Y es que no se trata únicamente de una pieza más de un buen repertorio escaso, sino de un

¹⁸ Sorpresas recientes, además, dado que la mayoría de éstas fueron arriadas, sin que su presencia se reflejara en los ficheros de la institución.

¹⁹ Ver G. Vega García-Luengos, «De amor, enredo y Granada: una nueva comedia para Mira de Amescua», en A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, Granada, Universidad, 1996, vol. I, pp. 579-603.

²⁰ Ver G. Vega García-Luengos, «Nuevas comedias famosas para rescatar a Luis Vélez de Guevara», en *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, 1996, pp. 111-28.

testimonio fundamental para entender cómo fueron las postrimerías artísticas del más diferenciado de los grandes dramaturgos áureos²¹.

Sobre otras aportaciones del fondo impreso de Osuna a la bibliografía teatral barroca quiero dar cuenta ahora:

Dos de las sueltas permiten proponer autorías alternativas y con visos de ser veraces para sendas comedias que en el resto de testimonios conservados se atribuyen a Lope de Vega. Uno de los casos ya es sobradamente conocido de los investigadores, al contar el dramaturgo alternativo, Jerónimo de Villaizán, con el estudio adecuado²². La comedia *El mérito en la templanza y ventura por el sueño* ha tenido como factor decisivo para su adjudicación la mención de autoría en su favor que consta en el ejemplar de Osuna [Biblioteca Nacional, R-8663]. Se trata de un impreso desglosado de un volumen por determinar (fol. 19-38), único testimonio en el que la obra se atribuye a Jerónimo de Villaizán, frente a una suelta sin datos de imprenta [British Library, 11.728. h. 4 (19)], conocida con antelación, donde aparece el nombre de Lope²³.

El segundo caso es parejo, aunque esta vez sí que supone una novedad, al no haberse notado hasta ahora, en lo que alcanzo. Corresponde a la comedia titulada *Dos agravios sin ofensa*. Esta interesante pieza de capa y espada se atribuye al Fénix en diferentes listas desde Medel a La Barrera; así como en una suelta localizada en la Biblioteca Nacional [T-55356]²⁴. A su nombre se adscribía también en la perdida *Parte XXVI* extravagante de Lope (Zaragoza, 1645), cuyo índice nos da a conocer La Barrera²⁵, pero de la que hasta la fecha no se ha localizado ningún ejemplar²⁶. Los resultados del análisis métrico de Morley-Bruerton son poco favorables a esta candidatura²⁷. Tampoco encaja el que al final de la obra se diga, por una parte, que el poeta es «mocito» y, por otra, que es «primerizo»; cuando los usos métricos de Lope independientemente de las contradicciones en que la obra incurre desde esta óptica la adscriben a la etapa 1630-35. También apunta hacia estos años la mención de que «representóla Tomás Fernández» que se hace en el encabezamiento del impreso, y hasta la abundancia de segmentos metateatrales que contiene. Una solución verosímil al problema de autoría

²¹ Ver G. Vega García-Luengos, «Alarcón y el sorprendente retorno de Don Domingo de Don Blas. Tesis e hipótesis ante el hallazgo de un comedia perdida», en Y. Campbell, (ed.), *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1994, pp. 13-36; y «El Alarcón que nos perdimos», en H. Castellón, A. de la Granja y A. Serrano, (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 125-43.

²² Ver Victor Dixon, «Apuntes sobre la vida y obra de Jerónimo de Villaizán y Garcés», en *Hispanófila*, 13, 3, 1961, pp. 5-22.

²³ De ella A. Durán hizo en 1828 una copia manuscrita (Biblioteca Nacional, Ms. 17.412), y E. Cotarelo su edición en el vol. VII de las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real academia Española (nueva edición)*, donde respaldaba la atribución al Fénix.

²⁴ Otra suelta con atribución a Lope se encuentra en la British Library [11.728. h. 3 (19)].

²⁵ *Op. cit.*, p. 682.

²⁶ Ver M. G. Profeti, *La Collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1988, pp. 57-58.

²⁷ «Tal como se conserva la comedia no es de Lope» (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Versión española de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968, p. 454).

la tenemos en una suelta de Osuna en que la obra se adjudica a Gaspar de Alarcón, dramaturgo del que ninguno de los estudiosos del teatro áureo conoce nada, ni siquiera su nombre. No consta en La Barrera ni en Simón Díaz ni en ninguna otra de las bibliografías consultadas. Sería, por tanto, un dramaturgo más a añadir a la prolija lista²⁸. Este mutismo de las fuentes sobre su persona viene a apoyar, desde luego, la antedicha mención como autor primerizo.

Cierran estas indagaciones sobre el fondo de Osuna cuatro impresos cuya existencia permite sumar al repertorio dramático del siglo XVII otros tantos nuevos textos no acogidos en ninguna de las listas conocidas. Pertenecen todos ellos a poetas de los que tampoco he conseguido encontrar ningún dato, ni siquiera su mención, en los catálogos antiguos y modernos. Cuatro poetas que hay que incorporar, por tanto, al parnaso del siglo más intensamente teatral de la historia del mundo.

Juan de Andrade Moraes: *Al fin el amor primero*

La comedia se ofrece en una suelta sin datos de imprenta, pero con características tipográficas del XVII y lusismos en la composición del texto que apuntan su procedencia portuguesa. Procedencia que se da la mano con la que se asigna al dramaturgo en los titulillos y evidencian sus apellidos. Supondría éste un caso más de la incorporación de escritores portugueses a la empresa teatral castellana en la susodicha centuria. El nombre de Andrade Moraes no consta en el *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano* de Domingo Garcia Peres²⁹:

Num. I / COMEDIA FAMOSA. / AL FIN EL AMOR PRIMERO. / DE JUAN DE ANDRADE MORAES. / PERSONAS, QUE HABLAN EN ELLA / [dram. pers. a 3 cols. separadas por rayas verticales:] *El Rey de Siria / Margarita Princeza [sic] / Laura Dama. / Laureano Barba. // Añolfo Principe [sic] / Eñela Infanta / Niñe Dama. / Tizon Lacayo. // Leonido Principe / El Embaxador de Theñalia. / Cazadores, y Monteros. / Muzica, y acompañamiento. / Aparece el Tablado todo de Boñque, y en diziendo los primeros verños ale Añolfo. / [col. izq.:] A t. JUnto a eñ e tronco, el Cavallo, / Baxel inhible [sic], Tizon, [...]*

[final:] *Todos. Al fin el Amor primero / Es [sic] el que todo lo venze. / FIN. 4º A-E⁴, F² [1]-44 pp. num. ([] i.e. 6) Titulillos: *Comedia del Portugues // Juan de Andrade Moraes. (Portugues. 30: *Comedia del Portugues Juan de Andrade Moraes. 44) Reclamos: A4v Venai [i.e. Venia] B4v tan C4v Rey. D4v perñua- E4v un Medida de tipos: 82 mm / 20 lín. (70 mm / 20 lín.: col. der. de la p. 43 y las dos de la 44) Ejemplar: Biblioteca Nacional, T-6933.***

²⁸ ¿Podría ser miembro de la ilustre familia madrileña de Andrés de Alarcón y Rojas, del que consta su afición por la escritura de versos dramáticos, así como la de su hijo del mismo nombre? (ver La Barrera, *op. cit.*, pp. 10-11).

²⁹ Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890.

Gabriel Fernandes: *El capitán de Pamplona, San Ignacio de Loyola*

Nuevo caso de dramaturgo portugués que escribió en castellano y que no mencionan ni Garcia Peres ni otros bibliógrafos. La suelta que nos ha transmitido esta comedia de santos lleva pie de imprenta de Lisboa (Officina de Joaô Galraô, 1682). En la última página figuran las distintas licencias de impresión y venta, así como la tasa, con fechas que van de marzo a septiembre de 1682.

I / COMEDIA / FAMOSA / EL CAPITAN DE PAMPLONA / SAN / IGNACIO DE LOYOLA / ESCRITA / POR GABRIEL FERNANDES. / *Personas que hablan en esta Comedia* / [dram. pers. mal alineadas a 3 cols, pero sólo 2 nombres en la primera fila y 5 en la última:] S. Ignacio. / N. Señora. / S. Pedro Apóstol. / 2. Angeles. / Luísel. Chiton gracioso. // El Rey de España. / D. Fernando 2. / Felizardo Primo de Ignacio. / Aurelio Galan. // Margarita Dama. / Aurora Dama. / Andrea de Fox. / Soldados. Jacinta criada. / JORNADA I. / *Sale Margarita llorando, y Jacinta cantando lo* / [col. izq.]: Jac. Tus queexas dulces Syrena / nõ las tampla tu pejar, [...] [final:] por sus meritos llamado / San Ignacio de Loyola. / FIN. [frutero] / [banda] / LISBOA. / NA OFICINA DE JOAÔ GALRAÔ. / [filete] *Com as licenças necessarias*. Anno de 1682.

[última página:] [banda] / LICENÇAS. / Vistas as informações, pode-se imprimir esta Comedia [...] Lisboa 3. de março de 1.682. / *Manoel Pimentel de souza. Frey Valerio de Saõ Raymundo*. / [...] Lisboa 5. de Março de 1682. / *Serraõ*. / [...] Lisboa 5. de Abril de 1682. / *M. Preidente. Baíto. Rego. Lamprea. Noronha*. / [...] Lisboa 21. de Agosto de 1682. / *Manoel Pimentel de Souza. Manoel de Moura Manoel Frey Valerio de Saõ / Raymundo. Joaõ da Costa Pimenta. Bento de Beja de Noronha*. / Pode correr Lisboa 27 de Agosto de 1682. / *Serraõ*. / Taxão este papel em quarenta reis Lisboa I. de Setembro de 1682. / *Baíto. Rego. Lamprea. Noronda. Ribeyro*.

4º A-G⁴ 1-55 pp. num (74 [i.e. 47]; últ. p. sin num.) Titulillos: *El Capitan de Pamplona*. // *El Capitan de Pamplona*. ((sin punto) 4, 5, 14, 44; *Pamploua*. 17) Reclamos: A4v *Fel*.

B4v *Ign*. C4v mi D4v muy E4v es fuyo F4v los Medida de tipos: 95 mm. / 20 lín. (70 mm / 20 lín.: parte de la p. 17) Ejemplar: Biblioteca Nacional, T-10964.

Antonio González de Garci-González:

El asombro de la Italia y Vida de la venerable Clara de Agolancia

Comedia de santos conservada en dos ejemplares de una misma edición sin datos de imprenta, pero con trazas de ser del siglo XVII:

COMEDIA FAMOSA. / EL ASSOMBRO DE LA ITALIA, / Y VIDA DE LA VENERABLE / CLARA DE AGOLANCIA. / *DE DON ANTO-*

NIO GONZALEZ DE GARCI-GONZALEZ. / PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA. / *Federico. / Lotario. / Camilo. // Mollete, Gracioso. / Luzifer; / Valdoleros. // Clara de Agolancia. / IJabela. / Laura, criada de IJabela. // Inès, criada de Clara. / Luisa, criada de Clara. / La Virgen. Dos Angeles.* / [col. izq.:] JORNADA PRIMERA. / *Disparan dentro algunos caravina- / zos, y dizen. / I. Mueran. 2. Matadlos, no quede / de quantos aqui se hasllan [...]*

[final:] el Autor en otra parte; / perdonad aora jus faltas. / FIN.

4° A-D⁴, E² 36 pp. sin num. Titulillos: *El A//ombro de la Italia, // Y Vida de la Venerable Clara de Agolancia. (Italia. A2v) Reclamos: A4v Sale B4v ni C4v Cla. D4v Voy [i.e. voy] Medida de tipos: 77 mm / 20 lín. Ejemplares: Biblioteca Nacional, T-55324.*

Diego Vázquez Artús: *La desdicha venturosa*

El título de esta «comedia famosa nunca vista ni representada» coincide con el de otra de Pérez de Montalbán³⁰, así como con uno de los alternativos que presenta una pieza manuscrita anónima que se conserva también en la Biblioteca Nacional: *Los contrarios parecidos, Desdicha venturosa y Confusa Ingalaterra*³¹. La procedencia portuguesa del escritor nuevamente se apunta en los apellidos; y la del impreso, en la abundancia de deslices propios de un componedor que no tiene el castellano como lengua materna. La suelta carece de datos sobre la responsabilidad de su elaboración, si bien su composición con pliegos de ocho hojas aconseja pensar en una fecha temprana dentro de la primera mitad del siglo XVII:

Fol. I / LA DESDICHA VENTVROSA / COMEDIA / FAMOSA / NVNCA VISTA NI REPRESENTADA / DE DIEGVO [sic] VAEZ ARTVS / Ablan en ella las personas seguiete. / El rey de Napoles viejo. / El Duque Alexandro. / Roberto De Escocia. / Henrrique. / Arnalda Princefa. / Florenda Infanta. / Rosela Criada. // Glenardo hijo de Henrique. / Titiritano Graçiffo. / Abenamar, Rey moro. / Iariffe. / Aliardemero. / Luciano Villano. / Alcino Villano. / Anton. Marinero. / IORNADA PRIMERA. [sic] / Salem Roberto, Henrrique y Titiritano con las espadas desnudas, / el Duque Alexandro, y gente a Cochillandolos [sic] / Robe. Fiero Duque detente, / Ouiue [sic] el Cielo que con este azero. [...]

[final:] se acrecienten, vmillado / a vuestras plantas heroicas. / FIM. [sic] 4° A C⁸, []¹ 1-49 pp. num. (últ. p. en blanco) Titulillos: *La desdicha venturosa. // Comedia famosa. ([sin punto] 3, 13, 27) Reclamos: A8v y la B8v IORNADA C8v alio [i.e. aliò] Medida de tipos: 84 mm / 20 lín. Ejemplar: Biblioteca Nacional, T-55299.*

³⁰ Ver M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Univ. degli Studi di Padova, 1976, pp. 246-47.

³¹ Paz y Melia, *op. cit.*, p. 120.

CAMILA Y LA GRAMÁTICA MÍTICA DE LA FIGURA FEMENINA EN *EL CURIOSO* *IMPERTINENTE*

Juan Diego Vila
Instituto de Filología y
Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»
Universidad de Buenos Aires

In Memoriam Monique Joly

-I-

Con la clara advertencia de la ventera de que «no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto»¹ la comitiva de la venta, y con ella los lectores todos, asiste a la aparición de la «maletilla vieja» (p. 254).

Olvidada por un viajero sin nombre, cuya identidad y eventual retorno por las posesiones perdidas se ignora, es mucho, por cierto, lo que la crítica ha escrito sobre *El Curioso Impertinente*².

Y, si de pertinencias se trata, nada hay más llamativo que el contenido mismo de esa maleta olvidada y, además, el hecho de que, en una venta, prototípico lugar del fraude

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, con prólogo de Marcos A. Morínigo y notas de Celina Sabor de Cortázar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Huemul, 1983, p. 253. El Quijote se cita siempre por esta edición y se consigna en el cuerpo del texto la página.

² Si bien es obvio que hoy día la problemática de la «pertinencia» de esta *novella* en el horizonte discursivo del *Quijote* de 1605 ha sido superada, no es menos cierto, también, que el despliegue textual de los «papeles de muy buena letra, escritos de mano» (p.254) –a través de la lectura oral del cura a los demás personajes– eclipsó y desplazó una pregunta quizás más básica y productiva para la intelección de este texto cervantino. Omito, voluntariamente, toda mención de trabajos anteriores de la crítica por considerar que su sola mención bastaría para escribir un artículo–reseña sobre el estado de la cuestión de estos capítulos cervantinos.

y el engaño –como bien supo enseñarnos Monique Joly³– quien posee la maleta no se avenga a alterar el contenido de la misma⁴.

Frente a la común figura del que se apropia de lo ajeno para fines personales, el ventero reconoce en la olvidada maleta con sus misteriosos escritos un destino comunitario y regulatorio del descanso de la comunidad masculina que en tiempos de siega, y ausentes de sus hogares, en su venta busca reposo.

Así, con una utilidad homosocial muy clara –reténgase el linde preciso que fijan los dichos de la ventera a su hija en el inicio de este trabajo– es lícito preguntarse sobre lo inusual del contenido de esta maleta ya que, como bien lo indica Covarrubias, este objeto es «la manga o valija en que se llevan vestidos de camino o ropa, propiamente la que es de cuero y va cerrada con su cadena y candado»⁵.

En esta línea de análisis, no debería pensarse que la estipulación del contenido es irrelevante ya que –como bien lo indicó Edward Riley⁶ en su estudio de la funcionalidad narrativa de bultos y maletas en la narrativa cervantina– dentro de las diez ocasiones en que Cervantes incluye este tipo de objetos en sus novelas los casos en que su contenido resulta atípico son contados y, por otra parte, porque también son muy escasas las oportunidades en que no se incluyen las habituales prendas de camino de todo viajero.

A nuestro entender, un detalle relevante y sobre el cual no se ha prestado la suficiente atención, es el de que, por un lado, la maleta de Cardenio hallada en Sierra Morena sí contenga «cuatro camisas de delgada holanda, y otras cosas de lienzo no menos curiosas que limpias» (p. 171) y que, en cambio, la maleta olvidada en la venta, cuyo contenido el ventero no ha alterado, sólo posea escritos.

Por ello, si se reconoce que la finalidad de un bulto de viaje se ve definida por el sistema de objetos que suele contener, no puede dejar de pensarse que el valor de esta maleta olvidada en la venta ha de ser muy otro puesto que se ha operado en su interior una sustitución muy significativa⁷.

De hecho, la no presencia de prendas –tejidos materiales– y sí, por el contrario, de tejidos simbólicos –los textos manuscritos e impresos– permiten focalizar el problema del tejido desde una órbita cultural más amplia.

³ Monique Joly, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facette au roman*, (Espagne, XVI-XVII siècles), Lille, Université de Lille III, 1986.

⁴ Por todo ello, cabe tener presente que si la aserción de Juan Palomeque de que «aunque ventero, todavía soy cristiano» destruye, por un lado, el frecuente tópico de la picaresca de hurtos a viajeros y maletas dejadas en consigna por la noche y devueltas a la mañana siguiente sin su contenido, es claro, también, que, por el otro, focaliza un destino muy otro de los bienes perdidos por el inadvertido viajante.

⁵ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, edición de Felipe C. R. Maldonado y revisada por Manuel Camarero, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1994. Todas las definiciones del *Covarrubias* se toman de las distintas entradas de cada vocablo en esta edición.

⁶ Edward Riley, «Looking into Bundles and Bags: a detail of narrative technique in Cervantes», en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de Literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elías Rivers*, Madrid, Editorial Castalia, pp. 195-206.

⁷ Sustitución que, en definitiva, no sólo alcanza a aquellos objetos que, en infinita variable, todo viajero podría querer llevar consigo, sino también a aquellos que por ser necesarios para el viaje definen –desde su condición de contenido– el continente mismo donde se los guarda.

Es algo bien sabido que uno y otro tipo de tejido pueden ser catalogados, desde el ámbito de la producción, según una dicotomía genérica manifiesta y consensuada. Mientras que el hilado es –según Covarrubias– «ejercicio y ocupación de mujeres caseras y hacendosas», la escritura, en cambio, es propia de los hombres.

Desde este ángulo, la sustitución cualitativa de un tipo de tejido por el otro, no sólo permite inscribir la maleta como un hito más de la frecuente isotopía de la primera parte del *Quijote*, en la cual el hilo de la narración se ve definido por frecuentes alusiones a hilos materiales, sino que también, por otra parte, nos insta a hacer nuestra la pregunta de Roland Barthes: «signifiants ou insignifiants, quelle est la fonction des objets dans un récit romanesque?»

De hecho, la transformación operada en el misterioso útero de cuero, cuyo vacío sólo lo llenan escritos, se erige en un principio constructivo que, operando de lo más interno (la *novella* de *El Curioso Impertinente*) a lo más externo (la vida del auditorio), hará de la maleta olvidada otra mítica ánfora que, cual la de Pandora, encierra mil penurias pero también la salvación.

Reténgase, también, que la dimensión mítica de la maleta se ve reforzada por el aura iniciática que rodea a la situación misma de lectura, ya que, si el texto elegido es el más próximo al origen –pues todavía se halla manuscrito– y por ende puede ser «revelado», pues no era conocido, quienes vuelven a la vida el sentido de ese tejido simbólico –tejido masculino que desplazó en el interior de la maleta los tejidos femeninos– son hombres que, en tanto tales, se ven definidos por condiciones de oposición y rechazo del elemento femenino.

Si el cura, que presta su voz como oficiante, es quien ha claudicado del matrimonio terreno, el ventero, cual custodio del sagrario, es quien, más allá del hecho de estar casado, aparece caracterizado por el apelativo «el Zurdo», mote que –conforme la incipiente ciencia médica– sólo podía caberle a un hombre pues, como decía Aristóteles, ninguna mujer es zurda ni ambidextra.

-II-

Contenido en la misteriosa «maletilla vieja», el manuscrito de *El Curioso Impertinente* revela, desde este ángulo de lectura, que el entramado narrativo que lo conforma textualmente resulta subsidiario de tres planos discursivos míticos que se hacen eco de la contienda genérica de los distintos tipos de textualidades: la femenina del hilado frente a la masculina de la escritura.

En efecto, si se presta atención a la codificación discursiva de la cual han sido objeto una y otra labor, podrá constatarse, ampliamente, que las dos son explicadas a partir de una fabulación genética –informada por la dicotomía masculino/femenino– y que, de un modo muy sugestivo, la utilidad de uno y otro arte se ve argumentada en función del lugar que se les asigna en el entramado social.

Mientras que la escritura se explica como la «antiquísima invención» de las letras, y de éstas se afirma, a su vez, que «no hay duda sino que nuestro primer padre las

enseñaría a sus hijos», no se reconoce, para el arte del hilado, un origen tan prestigioso ya que, como bien recuerda Covarrubias, «dicen que la araña nos enseñó el arte de hilar y de urdir telas, ellas y los gusanos desbaban el hilo de su vientre y se van consumiendo».

De hecho, la disimétrica oposición entre «la araña» y «nuestro primer padre» oculta –sin muchos rodeos– una clara operación de borrado y reescritura, en el ámbito de la cultura, de los saberes femeninos.

Si, a simple vista, la importancia de hacendosas y anónimas mujeres caseras se ve ensombrecida ante los *exempla* de Job, los hijos de Noé o del pueblo fenicio que aduce el *Tesoro de la Lengua Castellana* como prueba de insignes escritores, es mucho más llamativo aún que el mismo Covarrubias desarrolle el siguiente mito para explicar el origen de las arañas:

Fingen los poetas que una doncella de Libia, dicha Aracne, era gran hilandera y hacía unas telas muy delgadas y preciosas, quiso competir con la diosa Palas y viéndose vencida della, se echó un lazo al cuello y se ahorcó. La diosa tuvo compasión della y compensándola excusó su muerte, pero convirtióla en el animalejo infecto dicho araña, cuya fábula cuenta por extenso Ovidio.

Recluida en un universo poético –impropio para la escritura del cuerpo social afín al cifrado de la historia– la figura de la «doncella de Libia, dicha Aracne» –oculta, a su vez, en la modulación del fingimiento artístico (el propio y el del mismo Ovidio que la recuerda)– resulta claro emblema de la condición femenina.

Mientras que para el hombre se postula una religación cuasi divina en la prestigiosa escritura que otros hombres cultivaron, para la mujer, en cambio, se propondrá –tras la falsa imagen del saber del *ordo* natural– una regresión degradante hasta la animalidad.

No es casual, por cierto, que la figura del «animalejo infecto» opere como alfa y omega del saber hacer femenino, ya que si la industriosisidad de Aracne es lo que la condena a devenir araña en un mundo de dioses, es esa misma araña la que, en retribución especular y alienante, «consagra» al género femenino, en una sociedad de hombres, a la modulación automática y carente de sentido de un hilo.

Por ello, no puede pasarse por alto, que esta metamorfosis opera una reducción cualitativa de un suplemento, aquél que, en uno de los puntos del eje polar distingue a la mujer como artífice –pues con los hilos recrea la realidad–, y que, en el otro extremo del metafórico viaje, la relega, anónima, a la producción de la materia prima de su arte: el hilo.

Es inútil recalcar que la supresión de ese suplemento permite explicar la opresiva metáfora por la cual el orden simbólico le queda a los hombres y el material a las mujeres.

-III-

De hecho, tal reparto de los bienes culturales es el que aparece problematizado en *El Curioso Impertinente*, y es, en definitiva, la figura de Camila la que nos permitirá subvertir el habitual ángulo de lectura masculino de la *novella*.

Conforme a los modos de presentación de esta figura femenina, se constata una

primera secuencia eminentemente masculina que se desarrolla en las afueras de la ciudad donde los dos amigos confrontan –con motivo del «deseo tan extraño» (p. 260) de Anselmo– en torno a la adecuación de Camila a las codificaciones discursivas que sobre la mujer se han hecho.

El debate de Anselmo y Lotario sobre la pertinencia de la prueba que satisfaga «deseo... tan descaminado» (p. 262), puede explicarse como una reducción discursiva, pues la mujer sólo se hace presente a través de los dichos de uno y otro amigo y su problemática esencia sólo es argumentada, por medio de antagónicas codificaciones textuales.

Si Lotario recuerda el mandato bíblico de que «*Por ésta dejará el hombre a su padre y madre, y serán dos en una carne misma*» (p.266) y menta, asimismo, los discursos médicos y filosóficos que, desde Aristóteles, recordaban que «la mujer es animal imperfecto» (p.264), Anselmo, por su lado, sólo tendrá presente el *Libro de los Proverbios*, texto del cual bien vale la pena recordar su rememoración de que «me cupo en suerte la mujer fuerte de quien el Sabio dice que ¿quién la hallará?» (p.261) pues oculta, tras la problemática imagen de la mujer fuerte de la Biblia, un sugestivo desplazamiento de grado paradójico hacia su persona.

De hecho, no sólo quiere probar a Camila como una mujer fuerte, sino que –y esto es lo más llamativo– pretende acceder a la condición de marido subvirtiendo el estatuto negativo que lleva implícito el sujeto de la pregunta retórica.

Cuando Camila sea la mujer fuerte, Anselmo será el nadie que el «quién» oculta. La prueba, en definitiva, es el rechazo inconsciente de su matrimonio pues, si el experimento se lleva a cabo y «el objeto» puesto a prueba no resiste, Camila no merecerá ser su esposa, y, si ella se vuelve la mujer fuerte, él ya no será.

Camila –en la segunda secuencia de la novela– empezará a adquirir una voz propia y en sugestiva *gradatio* que va de la letra silenciosa del billete que le envía a su marido a la histriónica representación de su honra ante los engañados ojos de Anselmo, el texto será fiel testigo del modo en que, acrisolada en el fuego de la prueba, Camila obtiene la amarga palma de su victoria.

De hecho, no se puede olvidar que la conversión de Camila se evalúa en términos ideológicos pues –tras el juego de farsas y engaños superpuestos– lo que se oculta es la apropiación del bien masculino del discurso por parte de una mujer⁸.

Desde la pasiva posición de objeto de estudio en la cual se encontraba relegada, la figura de Camila –otrotra fiel esposa de Anselmo– será la encargada de demostrar que, en primer lugar, el discurso sobre el otro –en este caso, de los hombres sobre las mujeres– siempre es reductivo y alienante y que, en segundo término, sólo a través del discurso se accede a la condición de sujeto⁹.

⁸ Desde esta óptica, no es poco lo que la mutación de Camila nos enseña pues, como se sabe, la representación de una farsa supone no sólo la palabra sino también la actuación. Es, sin duda alguna, el punto cúlmine de su recorrido, el instante en el cual –por medio de la ficción que formula– postula otra realidad.

⁹ Este estudio no podría terminar aquí, no sólo porque podría pensarse que, irónicamente, Cervantes conculca con las tesis misóginas que informan el debate de la primera secuencia entre los dos amigos –postulados que, en su determinismo, encerraban *a priori* el resultado final de la prueba– sino también porque soslayaría un problema central cual es el atinente a la naturaleza de las dos fábulas representadas por cada conyuge.

De todos modos, si la socialización del discurso se vuelve un hecho en el debate intergenérico, es, sin duda, la índole de la fábula lo que determina el triunfo de una ficción sobre la otra. Y este punto resultará más claro si se rememora la legendaria historia de Aracne, aquella mujer con discurso y que compite en una lid textual.

Como bien lo recuerda Ovidio, Aracne era la hilandera más prestigiosa y sus telas —por unos alabadas por ser traslúcidas y por otros por reproducir exactamente lo real— cautivaban a todo género de mujeres.

El conflicto con Palas, patrona de las hilanderas, y, a la vez, la más masculina de las diosas del panteón clásico —pues no sólo careció de hijos y amoríos sino también porque nació del cerebro de Zeus y por ende no tuvo madre— se genera porque Aracne no reconoce magisterio alguno y, mucho menos aún, el divino.

Definida como una polémica de saberes, el sentido de la contienda del hilado entre ambas no tendrá otra finalidad que el de la instauración de una genética en el ámbito de una cultura que sólo agradecía a dioses y a héroes varones por el progreso social.

Por ello mismo, no deja de ser sugestivo el interés que los mitógrafos demostraron por lo que cada una bordó en ocasión de la contienda.

Poseedora del lugar de privilegio que supone el estatuto de deidad patrona, la tela de Palas precisa claramente las implicaciones políticas del combate. En el centro, la figura dominante es el panteón divino, en plena majestad, y, en los ángulos del bordado, en el confín de la tela, cuatro escenas que simbolizan el castigo a los humanos que se atreven a contravenir el orden impuesto.

A su turno, la respuesta de Aracne no deja de ser menos elocuente. Por lo pronto, su hilado no reconoce una figura dominante, no hay centro y márgenes sino, por el contrario, una sucesión de imágenes sin jerarquías. Y, en claro ataque al arte de Palas, lo único que muestra son dioses humillados en sus amoríos con humanos.

De hecho, no es casual que el final del mito mismo no sea poético, porque si las dos telas contrapuestas expresan —en su conjunto— el poder del arte y la importancia social y política de conferir sentido; el airado ataque de Palas con su fállica lanza destruyendo el bordado de su contrincante termina por explicar que, en toda cultura, los saberes son siempre sometidos a relaciones de poder y de fuerza.

Un primer detalle de interés para nuestro estudio de *El Curioso Impertinente* es que el mito se resiste en su reescritura al planteamiento de ecuaciones unidimensionales¹⁰ ya que, si bien es obvio que será Camila la encargada de reformular —en esta polémica

¹⁰ En el debate posterior a la lectura de esta comunicación Agustín Redondo me permitió explicitar, a través de una muy lúcida pregunta, el aspecto más conflictivo de esta relación entre la ecuación mítica y el texto cervantino. En efecto, si bien surge con claridad del cuerpo de mi escrito que Camila «finge» la modulación artística de Palas, urdiendo con su hilado histriónico la encomiable majestad de sí misma como otra insigne y fiel esposa, también es lícito pensar que, en el plano de la realidad, es decir en el sintagma de las acciones de cada uno de los personajes de *El Curioso Impertinente*, ella se desenvuelve, también, como otra Aracne, sutil figura femenina que no cesa de hilar hasta conseguir entrapar —como las arañas— a sus víctimas. Sobre estos dos planos (realidad y ficción) en la *novella* puede consultarse otro trabajo mío anterior «Nombre, conocimiento y verdad en *El curioso impertinente*», en *Cervantes*, Actas del Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español (26 al 28 de septiembre de 1991), Mendoza, Anejo IX de Revista de Literaturas Modernas, Universidad Nacional de Cuyo, 1994, pp. 289-303.

sobre los usos de la ficción— el hilado de Palas, y Anselmo quien, en femenina posición, urdirá el trágico y último hilván de Aracne, no es menos cierto, también, que entre las figuras del mito y de la *novella* se abre un blanco que el texto exige interpretar.

Si llamara la atención el hecho de que Anselmo ocupe la femenina posición de Aracne, no se debe olvidar que a la par de la conversión de Camila en una mujer fuerte el mismo marido reconoce que:

yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aún asquerosas para mirarse, cuanto más para comerse (p. 267).

Opilado cual las doncellas, no es casual que el mismo estado enfermizo que requiere la prueba límite, sugestivamente, la dimensión del cuerpo enfermo al propio vientre. Como la infecta araña o el mismo gusano, su tejido ficcional se desbaratará —hasta consumirlo— desde sus entrañas.

De hecho, esta identificación con Aracne metamorfoseada, no sólo alcanza a la génesis argumental de *El Curioso Impertinente* sino que también informa el segundo cierre de la novela —aquél que, en la historia de base de Don Quijote, es posterior al episodio de los cueros de vino— ya que, como el mismo narrador lo indica: «Hasta aquí escribió Anselmo, por donde se echó de ver que en aquel punto, sin poder acabar la razón, se le acabó la vida» (p. 291).

Por lo que respecta a la fábula que había tejido, téngase presente que —como la de la misma Aracne— demostraba cómo las definiciones de la otredad (en su caso la femineidad frente a los hombres, en el de aquélla, la humanidad frente a los dioses) dependen, siempre, del modo en que en cada cultura se construyen las identidades.

La fábula del deshonor que conmina a Lotario a urdir junto con él supone, en una sociedad estamental como la española del Siglo de Oro regida por el concepto de la honra, un claro proyecto de aniquilación del propio ser.

De todos modos, lo más llamativo de esta reelaboración mítica es que, en Cervantes, la causalidad de uno y otro hilado se ve permutada. Inversión en la cual no sólo se borra la propia «desmesura» de Aracne que se atreve a contravenir el orden dado sino que, también, aminora la culpabilidad misma de Camila.

¿En qué reside el triunfo parcial de Camila? ¿Cuál es el motivo por el cual su fábula, al menos por un breve tiempo, subyuga a la de su marido, docto hilador de ficciones? Por lo pronto, no se debe subestimar, en modo alguno, el tema elegido por Camila para engañar a Anselmo.

Afín a la habitual dicotomía que informó el pensamiento occidental y que hizo del ejercicio del *logos* una forma típica del razonamiento masculino frente al *mito* de las mujeres, vía por la cual no se podía esperar conocimiento verdadero de ningún tipo, Camila elegirá —para la representación de su honor conyugal en la última farsa— el tipo argumentativo en apariencia más ingenuo —ante los ojos de un público masculino— y, asimismo, aquél que, en términos constitutivos de lo que se supone su identidad, resulte más cohesivo: un nuevo mito.

Apuntalada, también, por el recurso patético de la actuación —forma que desde la

dicotomía «teoría/praxis» suele ser de menor valía— Camila logrará que Anselmo, en su calidad de ciego espectador, viéndolo todo no comprenda nada.

La *dispositio* escénica, por otra parte, no podría ser más sugestiva:

Todo lo miraba Anselmo, cubierto detrás de unos tapices donde se había escondido, y de todo se admiraba, y ya le parecía que lo que había visto y oído era bastante satisfacción para mayores sospechas, y ya quisiera que la prueba de venir Lotario faltara, temeroso de algún mal repentino suceso. (p. 282)

Así, oculto entre los tejidos materiales que su esposa no ha producido, del lado del tapiz en el cual las figuras no pueden verse, no se percatará de que, en juego de espejos, la imagen que contempla de Camila, reproduce, emblemáticamente, la industriosisidad femenina supuesta en el hilado.

En efecto, el principio constructivo, virtual hilo simbólico, de aquello que se representa tras el tapiz, son los presupuestos ideológicos mismos que, siendo reales, volverían impensable la farsa.

Signada por el concepto de efecto y problematizando lo que los contemporáneos denominaban verosimilitud, resulta fundamental, para comprender el mito que Camila representa —cual Palas revivida—, el cotejo de los siguientes tres parlamentos:

El primero de ellos en boca de Leonela y comentado por el narrador:

—¡Ay, desdichada de mí si fuese tan sin ventura que se me muriese aquí entre mis brazos la flor de la honestidad del mundo, la corona de las buenas mujeres, el ejemplo de la castidad...!—Con otras cosas a éstas semejantes, que ninguno la escuchara que no la tuviera por la más lastimada y leal doncella del mundo, y a su señora por otra nueva y perseguida Penélope. (pp. 280-281)

El segundo, dicho por la misma Camila:

—Ve segura, Leonela amiga, que no haré —respondió Camila—, porque ya que sea atrevida, y simple, a tu parecer, en volver por mi honra, no lo he de ser tanto como aquella Lucrecia de quien dicen que se mató sin haber cometido error alguno. (p. 281)

Y, el último, presentado como un pensamiento de Lotario por el mismo narrador:

Consideraba cuán enterado había de quedar Anselmo de que tenía por mujer a una segunda Porcia. (p. 284)

Si bien resulta claro que lo que salta a la vista es la astucia con la cual Camila inscribe su propio comportamiento en la línea de conducta seguida por otra heroína mítica (Lucrecia), no se debe pasar por alto que el narrador —al precisar el efecto de la representación— inscribe, para los lectores todos, su individualidad en la noción de serie.

Recluida en el conjunto que con Lucrecia constituyen Penélope y Porcia, mucho hay por decir de este sugerente grupo. Por lo pronto, y ampliando las aclaraciones de los anotadores del texto, no se puede obviar que la bohemia de estas tres esposas de la antigüedad se ve reafirmada por algo más que el mero hecho de que, en la época, pudiesen aparecer reagrupadas en diversos textos que mentaban vidas de ilustres esposas.

Una clave precisa aparece en *La ilustre fregona* del mismo Cervantes. Como se recordará, es Lope Asturiano quien pregunta:

–Pues, ¿qué piensas hacer con el imposible que se te ofrece en la conquista desta Porcia, desta Minerva y desta nueva Penélope, que en figura de doncella y de fregona te enamora, te acobarda y te desvanece?¹¹.

y allí, como ya se ha dicho, no puede pensarse que la célibe Minerva –doblete romano de la Palas griega– aparezcza junto a Porcia y Penélope por ser buena esposa. De hecho, el punto en común entre todas ellas es que son hilanderas, mujeres consagradas al oficio que, por excelencia, se entendía como propio de la mujer honrada.

Como es sabido, moralistas y teólogos del Siglo de Oro insistían en el trabajo manual como algo propio de las mujeres y, en este horizonte ideológico, la afirmación de Gaspar de Astete en su *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, no extrañará a nadie:

Así como es gloria para el hombre la pluma en la mano y la espada en la cinta, así es gloria para la mujer el huso en la mano, la rueca en la cinta y el ojo en la almohadilla¹².

De hecho, el grado regulatorio y prescriptivo del *status quo* conyugal de esta frase alcanza su plena validez en una situación económica en la que los modos productivos antiguos han periclitado y, sin embargo, ante la modernización se sigue condenando a la mujer al viejo orden de autoconsumo y subsistencia.

El hilado es aquello que mantiene alejada a la mujer de un orden económico nuevo y, a su vez, y de un modo complementario, del orden de producción simbólica. En esta mentalidad, hilar y escribir son alternativas mutuamente excluyentes.

Por otra parte, también es relevante que el grado de exclusión de una y otra alternativa es tal que, en la producción iconográfica europea quien hila, no tiene cabeza. Cual autómatas, con el seso sorbido por la luna, las hilanderas desarrollan pacientemente y sin sosiego, su labor.

Por todo ello, no deja de ser una ironía soberbia que, si la finalidad misma de los textos de los moralistas –al aconsejar esta tarea– era encontrar una labor que contrarrestara los demoníacos embates de la ociosidad, la Camila de *El Curioso Impertinente* supla cualitativamente –por medio de la ficción– su imagen de hilandera y honrada con estos mitos, fabulaciones que por su pertinencia, le impiden reconocer a Anselmo que «del dicho al hecho hay largo trecho».

Así, no sólo no es gratuito que la fábula de Camila, cual Palas frente a Aracne, venza –pues se ve apuntalada por la verosimilitud mítica de lo representado– sino que se vuelve en un todo pertinente y subsidiaria de la dicotomía que informaba el primer mito.

¹¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *La ilustre fregona en sus Novelas Ejemplares*, editadas por Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Editora Nacional, 1976, tomo II, p. 132.

¹² Gaspar de Astete, *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, Burgos, 1602, cap. IX.

-IV-

Si la tónica de las mujeres castas e hilanderas permitía postular un segundo nivel mítico, interno y de nivel argumentativo a aquél de nivel estructural que articulaba el debate sobre el acceso a los tejidos simbólicos en *El Curioso Impertinente* por parte de una mujer, cabe con todo, y en última instancia, reconocer una última dimensión mítica que «ata» el manuscrito hallado en la «maletilla vieja» al *Quijote* de 1605.

En este caso, y conforme un criterio cohesivo que nos permite pensar en una gramática mítica de la femineidad, también están involucrados hilos. Como se recordará, el auditorio que asiste a la lectura en la venta está conformado, principalmente, por personajes «perdidos» en el laberinto de Sierra Morena, ámbito físico que, en su aspereza, duplica la intrincada motivación psíquica de cada uno para buscar allí refugio.

Y, desde el capítulo XXV de la Primera Parte, punto de máximo alejamiento del hogar y de la amada, se inicia, con la embajada de Sancho, un simbólico retorno a la salud. Este regreso, se abre con una emblemática equiparación del recorrido por parte de Don Quijote:

Cuanto más que lo más acertado será, para que no me yerres y te pierdas, que cortes algunas retamas de las muchas que por aquí hay, y las vayas poniendo de trecho a trecho, hasta salir a lo raso, las cuales te servirán de mojonos y señales para que me halles cuando vuelvas, a imitación del hilo del laberinto de Perseo. (p. 196)

Ese hilo, que lleva a todos a la venta donde Don Quijote sana con el sueño su cuerpo maltrecho y el resto del auditorio su espíritu con la audición de *El Curioso Impertinente* tiene, dentro de la misma novela que –gracias a Juan Palomeque y el cura– se «revela», su simbólico final.

Antes de ceder a las sugerencias de Anselmo, Lotario en su intento último y discursivo de disuadirlo, justifica sus reparos pues «todo lo requiere el laberinto donde te has entrado» (p. 265).

Tal isotopía, amén de la recurrencia y del sugestivo hecho de que lo que se deja en el blanco es el hilo no mencionado, se produce inmediatamente después de que Lotario ha repetido los siguientes versos de una comedia moderna:

Es de vidrio la mujer,
pero no se ha de probar
si se puede o no quebrar,
porque todo podría ser.
Y es más fácil el quebrarse,
y no es cordura ponerse
a peligro de romperse
lo que no puede soldarse.
Y en esta opinión estén
todos, y en razón la fundo,
que si hay Dánaes en el mundo,
hay pluvias de oro también. (p. 265)

En este sentido, y contra la opinión de los editores que rectifican la lectura del capítulo XXV afirmando que debe decir «Teseo» y no «Perseo», téngase presente que, en definitiva, si se respeta la letra, el viaje a la salud supone el itinerario de un hilo que va del hijo («Perseo») a la madre («Dánae»), madre que, por el hecho mismo de que no tenía marido humano pero sí un padre divino para su hijo, fue parangonada por los mitógrafos y exégetas medievales a la condición de María.

De hecho, es ese retorno al útero, a través de la metafórica figuración del hilo, el que permite entrever no sólo un rasgo distintivo de la femineidad –téngase presente que la imagen de la madre fue, sugerentemente, borrada de las piezas textuales de la época– sino también dignificar el destino de un género todo.

Así, es este último hilván de Cervantes, en torno al debate sobre la naturaleza femenina, el que permite superar la aparente misoginia del caso de *El Curioso Impertinente*, reforzada, por cierto, por el ecuánime doble final de la historia.

Cabe afirmar, para concluir, que si *El Curioso Impertinente* termina por destruir los estereotipos culturales de la bonomía femenina y contraviene, a través del ejemplo, el arbitrario reparto de bienes materiales y simbólicos entre los dos géneros, lo más llamativo en Cervantes es que, como siempre, entre líneas y en los márgenes de lo escrito, sugiere siempre la posibilidad de una historia para las débiles hijas de Eva.

Quizás, superando la contingencia del caso y aprehendiendo la generalidad de la enseñanza, pueda decirse que, como otras veces, al escuchar a Cervantes, se puede decir qué es y qué quiere una mujer.

HECHIZO DE AMOR EN UN ENTREMÉS DEL SIGLO XVII

Edith Marta Villarino Cela
Universidad Nacional de Mar de Plata

La historiadora Natalie Zemon Davis, que en su obra *Sociedad y cultura en la Francia moderna*¹ recurriera a fuentes documentales tales como piezas teatrales, poemas y panfletos populares, observó que «algunas formas de vida en asociación» y ciertos comportamientos colectivos son instrumentos culturales; por eso mismo, la lectura de ciertos comportamientos humanos puede ser tan provechosa como la de un documento escrito. El fuerte anclaje en los saberes populares y el emergente ideológico de la cultura de élite en un considerable número de entremeses del Siglo de Oro, dirige nuestra atención hacia esas posibles relaciones culturales, sobre todo en un período en que los límites autorales se confundían en una práctica habitual de reelaboración o reutilización paródica de obras propias y ajenas y los discursos del campo de poder dominante admitían coexistir con los tradicionales.

Esta comunicación es parte de un trabajo que se propone estudiar el diálogo de las culturas y algunas formas de la reescritura operantes en el género dramático del Siglo de Oro; he seleccionado para ello, el entremés *La hechicera* (manuscrito 15.105, folio 15v de la BN, *circa* 1635)², del quizás más importante autor del siglo XVII, Luis Quiñones de Benavente. Dada la complejidad del tema he acotado esta comunicación circunscribiendo su desarrollo al análisis de la primera parte del texto dramático.

¹ Natalie Zemon Davis, *Sociedad y cultura en la Francia moderna*, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 14-15.

² Para realizar el presente trabajo he utilizado la siguiente edición: Luis Quiñones de Benavente, *Entremeses*, edición de Christian Andrés, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 155-183.

Quiñones de Benavente o la comicidad en dos tiempos.

Quiñones, en el entremés que nos ocupa, reitera el patrón constructivo compuesto por la suma de dos esquemas, utilizado en *El retablo de las maravillas* (c.1623). *La hechicera* consta de: a) cuadro de costumbres en un marco urbano (Madrid) y b) acción en torno de un personaje con características de figurón. Como en el otro entremés citado, Quiñones de Benavente propone un texto dramático que puede segmentarse y al mismo tiempo expandirse en diferentes direcciones. Las distintas escenas, aunque están ligadas por los mismos personajes, se suman como micro-dramas, en los que, sobre todo, vale la variedad, el juego escénico y la multiplicidad dramática. Se advierte pues, la reescritura de un texto del que se aprovecha una construcción efectiva para la recepción teatral, pero que a la vez autoparodia los discursos previos.

Cada parte del entremés se centra en uno de los delitos de orden sexual que se castigaban con mayor rigor en Europa desde el medioevo, la brujería y la sodomía. La brujería—en tanto la bruja se relaciona con el mundo demoníaco y propone conductas que impiden la concepción—es un pecado-delito que subvierte el sistema natural de la sucesión de la vida; el temor a todo lo que se relaciona con ella, refleja un orden moral con fuerte anclaje en la ley religiosa, y expone a nivel profundo, una visión del miedo a la muerte.

La «superstición de vana observancia», como denominaba la Iglesia a la hechicería, no afecta la ortodoxia, no abona a la herejía ni menoscaba el decoro en este entremés, sino que esta problemática se transforma a través del humor y aparece construida sobre un patrón paralelístico cuyos términos pertenecen al reino vegetal. Christian André en el estudio preliminar a su edición de los *Entremeses* de Quiñones, menciona distintas estrategias que producen la comicidad verbal, entre las que destaca la parodia; este procedimiento, utilizado en *La hechicera* en diversos niveles del discurso, se puede observar principalmente en los frecuentes paralelismos.

Primer tiempo: de conjuros, hechizos y otras hierbas

Jean-Michel Sallman en un trabajo más o menos reciente observa que desde la mirada particular de la brujería es posible acceder a una visión del mundo y a un sistema de representación, tanto como al de las relaciones entre los hombres y el mundo sobrenatural. Por otra parte, otros autores que han tratado el tema hasta el momento coinciden en destacar el alto porcentaje de mujeres capaces de tratar dolencias de variada índole debido al conocimiento empírico de hierbas con propiedades específicas las que, recolectadas en días propicios o mágicos, como la noche de San Juan, aumentaban su valor curativo³. Si bien la Iglesia mantenía una distancia llena de desconfianza

³ Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1990; Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e inquisición*, Madrid, Istmo, 1992; Carlo Ginzburg, *Les batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires aux XVIIe. et XVIIIe. siècles*, Paris, Flammarion, 1984; Carlo Ginzburg, *Historia nocturna. Un desciframiento del aquelarre*, Barcelona, Muchnik, 1991; Robert Muchembled (dir.), *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Age à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1994; G.R. Quaife, *Magia y maleficio. Las brujas y el*

respecto de saludadoras y santiguadoras, solía permanecer al margen de las actividades de quienes practicaban la curandería; por ese motivo era frecuente que estas mujeres circularan fluidamente entre los distintos pueblos de España aplicando sus pócimas trajinadas en una «cocina mágica».

Sin embargo, es necesario recordar que el tema preocupaba tanto a los religiosos como a los intelectuales del siglo XVII. En 1633, el Padre Eusebio de Nierenberg, estudió los diferentes casos de «ajojo», los seres que pueden ajojar y las relaciones entre los distintos seres de la naturaleza, en una obra que seguramente fue del dominio de la gente letrada, la *Oculto filosofía*. Este curioso libro aparece publicado en un momento en que se plantea la apertura de un nuevo espacio en la magia natural, con saberes contruidos, acumulativos y comunicables. Nierenberg alude a una organización del mundo regida por la ausencia de límites, en que las cosas se conectan según la ley de participación. Quiñones de Benavente vivió en esa época predominantemente racional pero que aún conservaba espacios para el pensamiento y las prácticas mágicas.

La totalidad de los ensayos consultados para la elaboración de este trabajo dan cuenta de que un número elevado de mujeres recurría a una hechicera para, mediante el pago de sus oficios, conseguir atraer el amor de un caballero indiferente, arreglar los conflictos de una pareja mal avenida o desenojar a un galán ofendido, sin embargo, el entremés muestra cómo opera el imaginario en el mundo inversivo de las obras breves.

Apenas iniciada la pieza, el protagonista don Badulaque da origen al desarrollo vegetal de los siguientes parlamentos, al decir que Perinola a quien pretende, es «Con más guardas que una huerta o jardín». El texto, que presenta una comicidad basada en la ridiculización de los personajes a través del código onomástico y los diálogos denigratorios de aspecto y condición, posee un espesor semántico conformado por varios niveles de sentido, entre los que se destacan el erótico, otro relacionado con la magia y los conocimientos de botánica aplicada a los «males del corazón» y un tercero de raigambre literaria⁴. Paso a detenerme en ellos.

Doña Perinola responde al poco afortunado galán, aludiendo a su propia codicia y demás prendas, en un parlamento de signo negativo; la «picaña» asocia cada actitud suya ante posibles pretendientes dadivosos o tacaños, con el valor simbólico, el significado popular y el efecto de diecinueve flores y plantas (mastuerzo, tomate, tomillo, mostaza, cebolla, achicoria, caña, hierbabuena, espárrago, cardo, ortiga, borraja, pimienta, espuela de caballero, escobilla/brezo, clavel, maravilla). Este personaje incluye en su parlamento ocho vegetales de frecuente aparición en las poesías eróticas de la

fanatismo religioso, Barcelona, Crítica, 1989; Jean-Michel Sallman, «La bruja», en Duby, G.-Perrot, *Historia de las mujeres. Tomo 6. Del Renacimiento a la Edad Moderna. Discurso y disidencias*, 1993; María Helena Sánchez Ortega, *La mujer y la sexualidad en el Antiguo Régimen. La perspectiva inquisitorial*, Madrid, Akal, 1992; Keith Thomas, *Religion and the decline of magic*, London, Penguin Books, 1991.

Asimismo, se han consultado: Julio Caro Baroja, *La estación de amor. (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus, 1979; Paracelso, *Botánica oculta. Las plantas mágicas*, 13ª ed., Buenos Aires, Kier, 1993; Malcom Stuart (dir.), *Enciclopedia de hierbas y herboristería*, Barcelona, Omega, 1981.

⁴ Han sido de un valor inapreciable las notas de Alzieu, Jammes y Lissorges a *Poesía erótica del Siglo de Oro* y la edición de *Romances de Lope de Vega* de Antonio Carreño.

época; si bien suelen denominar metafóricamente los atributos masculinos, esta dama de carácter y objetivos precisos se homologa, en su condición de sujeto activo, con el otro sexo y se define a través de especies botánicas de sabor amargo, forma aguda o áspera y efectos poco complacientes. El tratado de Dioscorides⁵ permite caracterizar al personaje al describir las propiedades de estos vegetales; algunos datos los añade el doctor Andrés de Laguna, su traductor, en comentarios ilustrativos de las creencias de la época. Mastuerzo, hierbabuena y ortiga incitan «a luxuria», mientras cebolla «acrecienta la esperma, dado que ofusca la razón y el sentido»⁶. Perinola adquiere entonces una fuerte carga sexual que sin embargo contrarrestan las plantas que provienen de la tradición literaria (tanto de la poesía pastoril grecolatina, su recreación peninsular como de los romances nuevos) y de la paremiología.

Doña Mohatra, por su parte, completa la imagen de la mujer pedigüña dando un aparente matiz positivo a su persona; también ella, menciona flores que se le asemejan —diez en este caso: flor de sol, azar, adelfa, acedera, jazmín, lirio, azucena, retama, rosa, madreSelva⁷— ante una posible relación amorosa. La dama retoma las especies que la Celestina utilizaba para preparar agua de olor; casi todas son flores perfumadas y con prestigio literario, por estar asociadas a la belleza femenina o a sus virtudes más excelsas. A diferencia de la otra mujer, elige las plantas y flores de la literatura culta⁸.

Badulaque, en una réplica semejante, se describe como un hombre capaz de defender su patrimonio de los zarpazos de las damas interesadas comparándose con diez especies botánicas y otras cinco alusiones al mundo vegetal (encina, pino, melón, badea, albaricoque, cereza, breva, calabaza, perita, naranjo, guinda, planta, fruta, fruta blanda, papanduja, árbol). Este caballero, cuyo nombre lo acerca más a los guisados —tanto de menudos de cerdo como de legumbres y hortalizas— que a la delicadeza de las flores, como el objeto de sus amores, se asocia con siete plantas y frutos de frecuente aparición en la poesía erótica, pero el sentido se invierte ya que existe intención burles-

⁵ Pedacio Dioscorides Anazarbeo, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos. Traducido de lengua griega en la vulgar castellana y ilustrado con claras y sustanciales anotaciones, y con las figuras de innumerables plantas exquisitas y raras, por el doctor Andrés de Laguna, médico de Julio Tercero Pont. Max.*, Valencia, por Miguel Sorolla, 1631. He localizado esta obra en la Biblioteca Nacional en Buenos Aires; existen ejemplares en los fondos de las facultades de medicina y agronomía, pues este tratado era de consulta habitual entre los médicos de la colonia.

⁶ El Dr. Laguna, en la anotación correspondiente a la entrada *cebolla*, concluye con un comentario curioso, no exento de humor misógino, «Alcohólanse las mugeres con ella quando no pudiendo llorar, quieren prouocar lagrimitas, para enternecer a sus asnos» (p. 231).

⁷ Dioscorides y su anotador permiten acercar las «virtudes» de la dama al mundo bajo y terrenal. El primero describe las propiedades de la madreSelva diciendo que «hace impotentes los hombres» (p. 385) y el Dr. Laguna menciona que la retama «sirve para enlazar los inocentísimos pájaros» (p. 473). Interpretando la ideología autoral, acaso Quiñones haya querido construir el personaje de Doña Mohatra, como una dama que a la vez oculta artes (hechiceriles) y artimañas (de mujer traicionera), bajo las flores sencillas de la tradición clásica.

⁸ Adelfa y flor de sol remiten en primera instancia a los mitos relacionados con Apolo, en tanto que el lirio, según la anotación del Dr. Laguna habría nacido de la leche de Juno (p. 337). Estas alusiones al mundo grecolatino añaden otra capa de sentido al discurso de doña Mohatra, discurso que oculta, descubre y estimula el uso de la enciclopedia del espectador/lector.

ca en la falta de sabor, en el recuerdo implícito del efecto laxante o diurético de todos los frutos citados, en el exceso de madurez y en los diminutivos.

La enciclopedia de la hechicera comienza a manifestarse diseminada en las presentaciones de los personajes. Desde Dioscórides a Paracelso, algunas especies botánicas tienen, además de propiedades tales como ser aptas para la alimentación o para la curación de ciertas dolencias, otras ocultas que sólo conocían brujos o alquimistas. He detectado trece elementos entre plantas, flores y frutos –he aquí otro número interesante desde la perspectiva simbólica– tales como la cebolla, la achicoria, la caña, la ortiga, la espuela de caballero, la flor de sol (heliotropo), la adelfa, la acedera, el lirio, la rosa, la encina, el pino y la higuera representada en una breva.

Cada personaje da origen a campos semánticos con zonas tangentes. Las mujeres (achicoria, caña y acedera) tienen efecto depurativo, acaso de las bolsas; Perinola es emblema de la lujuria (ortiga), puede curar las enfermedades venéreas (espuela de caballero), tiene un efecto afrodisíaco (cebolla) pero puede proteger de las asechanzas diabólicas la casa en la que habite como la acedera recogida antes de salir el sol la mañana de San Juan. Mohatra, en tanto, concentra todas las virtudes mágicas de las plantas: es heliotropo que otorga el don de revelar lo desconocido (entiende de habas), encierra el peligro de la adelfa que se usa en casi todos los trabajos de hechicería, es emblema del amor como la rosa pero también, según dice Avicena en su *Opera media arabice* facilita la concepción o cura las enfermedades venéreas. Esta función mediadora de la rosa se reitera en el lirio, que aunque emblematiza la castidad, reconcilia a los amantes disgustados si se lleva la raíz colgada del cuello. Don Badulaque coincide en lo que respecta a la magia y al amor, es pino y según Wilfredo Boué en el *Tratado popular de plantas medicinales* sus botones previenen y curan la impotencia, es breva –fruto de la higuera– pero también encina, cuyas bellotas recogidas en día domingo en la hora planetaria correspondiente al interesado, otorgan fortuna en los negocios si se queman cinco y una vez pulverizadas se llevan guardadas en una bolsa de seda amarilla⁹.

El galán recela ser objeto de una burla ante la hechicera de aspecto gentil, aunque si bien las ancianas menos agraciadas eran sospechosas de tratos con el demonio, no importaban edad, aspecto y condición para ser conocedora de algún ensalmo u oración mágicos. Doña Mohatra ofrece a Badulaque, según la clasificación que María Helena Sánchez Ortega efectuara del repertorio de hechicerías frecuentes en Castilla, un conjuro para desenojar. A través del texto dramático no se conocen las palabras que pone el papel, pero sí los efectos de su lectura.

Conclusiones

Desde muy antiguo, coexisten dos comportamientos culturales opuestos: la cultura

⁹ Paracelso anota, además de las propiedades medicinales o mágicas de cada especie, recetas de aplicación práctica.

de élite representada por los nobles e intelectuales –hombres en su mayoría– con acceso a los saberes consagrados y poseedores de la escritura, frente a la cultura popular, casi siempre ágrafa e iletrada, constituida en alta proporción por mujeres de origen humilde y campesinos. Ya Ludwig Pfandl había reparado en la incidencia de esta doble vertiente en la literatura áurea y relacionaba la corriente popular con el género dramático, en el que siempre afloran la figura de la hechicera (o la bruja) conocedora de ensalmos y conjuros, o discursos refuncionalizados.

Gran parte de la enciclopedia de la hechicera estaba constituida por elementos de la tradición clásica transformada durante la Edad Media a los que se sumaban ciertos conocimientos ocultos (conjuros, ensalmos, recetas, oraciones) transmitidos a través de una red compleja de relaciones femeninas, muchas veces parentales; el entremés de Quiñones ilustra el variopinto tejido de saberes que circulaba hacia mediados del siglo XVII, mezclando con fines humorísticos lo culto a lo popular, lo simbólico con lo cotidiano, lo razonable y lo disparatado.

PINTAR EN PALABRAS. *EKPHRASIS* Y RETRATO EN ALGUNAS OBRAS CALDERONIANAS

Rina Walthaus
Rijksuniversiteit te Groningen, Holanda

El amor e interés de Calderón hacia la pintura es innegable y bien conocido. Poseedor de una rica colección de obras de arte de distinta índole, se interesaba especialmente por la pintura; 119 de los cuadros y dibujos que poseía fueron descritos y alabados por el pintor Claudio Coello (*cf.* Gates 1961 y Ter Horst 1982). El interés teórico en el arte de la pintura por parte del dramaturgo queda bien atestiguado por su *Deposición en favor de los profesores de la pintura*, en la cual apoya a los pintores en su litigio sobre la imposición de la alcabala, proclamando –como tantos otros en su época– la nobleza de la pintura frente a los que no querían verla sino como un arte manual. En la misma deposición se atestigua la «natural inclinación que siempre tuvo [Calderón] a la pintura». Es tal vez esta «natural inclinación» la que le inspira los frecuentes elementos pictóricos y técnicas pictóricas que encontramos en sus obras teatrales¹.

Es consabido que el tema de las relaciones entre pintura y literatura y del *paragone* fue un tópico repetido por muchos poetas, pintores y teóricos del arte en la época renacentista y barroca; la pintura y la poesía/literatura fueron consideradas como «artes hermanas»². El símil –mal interpretado– de Horacio («ut pictura poesis») y la definición de Simónides de Ceos («picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem») proporcionaron un prestigio clásico al tema, lo mismo que el topos de *Deus artifex* o

¹ Para la *Deposición en favor de los profesores de la pintura* de Calderón me he servido de la edición de Curtius (1936).

² Estudios fundamentales sobre esta materia siguen siendo Hagstrum (1958) y Praz (1967).

Deus pictor, el cual cuenta con autoridades clásicas y cristianas y fue alegado a menudo para probar la nobleza de la pintura como arte liberal.

En sus obras dramáticas Calderón se dejó inspirar con frecuencia por la pintura y las actividades del pintor, que le aportaban temas, motivos, personajes, escenas, imágenes y símbolos. La pintura no menos le enseñó técnicas de visualización pictórica, tanto a nivel poético como a nivel teatral (*cf.* Orozco Díaz 1947 y 1988, Ruiz Lagos 1979 y Dietz 1994). En un dramaturgo que se muestra tan inspirado por el arte de la pintura cabe preguntarse por el qué y el cómo de las pinturas (ficticias) que introduce en algunas de sus obras dramáticas: ¿cómo se pintan a través de la palabra? ¿qué representan y cómo lo representan? ¿hasta qué punto se incluyen detalles técnicos acerca de la composición, el colorido, etc.? En el presente trabajo profundizaremos en esta plasmación específica del hermanamiento de poesía y pintura en la obra de Calderón y analizaremos las pinturas que se presentan por medio de la *ekphrasis* en tres obras dramáticas: la comedia *El pintor de su deshonra*, el auto del mismo título y la comedia *Darlo todo y no dar nada*³.

En cuanto a lo representado en los respectivos lienzos distinguimos: (1) la pintura de una acción / historia / escena, y (2) la pintura de una persona, o sea, el retrato. Conforme al uso actual, entiendo por *ekphrasis* la descripción literaria (verbal) de una obra de arte plástica (visual)⁴. En su importante estudio sobre la *ekphrasis*, Murray Krieger (1992) subraya, en relación con el «locus classicus» de la *ekphrasis* (la descripción del impresionante escudo de Aquiles creado por Hefaiostos, en la *Iliada*, canto XVIII) el carácter milagroso e ilusorio de la misma:

«What is being described in *ekphrasis* is both a miracle and a mirage: a miracle because a sequence of actions filled with befores and afters such as language alone can trace seems frozen into an instant's vision, but a mirage because only the illusion of such an impossible picture can be suggested by the poem's words»⁵.

La *ekphrasis*, como representación verbal, suele añadir así una plusvalía imate-

³ Las tres obras suelen ser mencionadas o estudiadas por la crítica en relación con el tema del interés de Calderón por la pintura y las ideas teóricas expresadas en estas obras han sido relacionadas con los tratados artísticos de aquel período. Sin embargo, el tema que nos interesa aquí -el análisis de las pinturas verbales como tales- está todavía por hacer.

⁴ Hagstrum (1958: 18) usa el término de *ekphrasis* en un sentido más limitado (y etimológico) «to refer to that special quality of giving voice and language to the otherwise mute art object». Para la descripción literaria de una obra de arte plástica utiliza el término *iconic/eikones* (*ibid.*). No obstante esta valiosa precisión terminológica de Hagstrum, prefiero, en el presente caso, usar el término de *ekphrasis* en el significado que se ha generalizado en la crítica actual: la descripción literaria de una obra de arte plástica. Véanse, además, los estudios de Bergmann (1979), Krieger (1992) y Heffernan (1993).

⁵ Murray Krieger (1992: xvi-xvii). Poco antes el autor observa: «What these poetic descriptions, Homer's and Keats's, shared was a word-ridden and time-ridden attempt not only to portray visual representations but to create verbal 'pictures' whose complexity utterly resists their being translated into visual form. (...) This superhuman genesis justifies our conviction that such a thing could never be rendered adequately, so that any attempt at a reverse *ekphrasis* by a graphic artist or sculptor (...) must be vain (...). The time-ridden and paradox-ridden character of such texts precludes our being able to 'see' them in any but textual form» (xiv-xv).

rial a la pura imagen visual. Alguna vez resulta tal vez algo problemático si hay que calificar de *ekphrasis* a las referencias a una pintura determinada de que se habla en el escenario, porque no siempre se trata de una descripción sistemática o detallada; depende de si se interpreta el concepto en un sentido estricto o, como yo, en un sentido más amplio. No me ocuparé de esta cuestión teórica y terminológica, porque mi interés está en las pinturas verbales mismas como están allí, sea a través de una descripción detallada, sea mediante breves referencias generales.

1. Pinturas de historias / escenas / acciones:

En la comedia *El pintor de su deshonra* el protagonista, Juan Roca, ha pintado para su mecenas, el Príncipe de Urbino, un cuadro mitológico que representa el rapto de Deyanira, esposa de Hércules, por el centauro Neso (jornada III, vv. 589-608). El cuadro funciona de aviso callado y signo icónico con que el pintor alude a su propia situación de deshonra y sufrimiento y anticipa su desenlace. Las analogías entre el mito y la situación del pintor son obvias⁶. El pintor presenta su cuadro mitológico como un emblema, acompañando la representación visual de un comentario textual un tanto enigmático y de un mote; es decir: *pictura, subscriptio e inscriptio*. A través de la pintura mitológica el pintor alude a su propia tragedia actual⁷ (en primer plano: la deshonra del hombre cuya esposa ha sido raptada, su rabia) y anticipa la futura catástrofe (al fondo: tomará venganza, pero él mismo quedará abrasado por el veneno de los celos y el fuego de la rabia, como Hércules, más tarde, era empozoñado y abrasado por la túnica que le dio Deyanira). La descripción del cuadro de Hércules enfatiza la percepción visual por la repetición del verbo 'ver' («al ver...» = Hércules -, «nadie le vea...» y «se ve abrasándose» = el observador anónimo). La presencia intertextual del mito (y su aviso) se basa así, más que en un *exemplum* narrativo, en una representación visual que hace parar la historia congelándola en los dos momentos culminantes de la deshonra: el rapto y el sufrimiento del esposo deshonrado. En la descripción se subraya la *energeia* de la imagen («Como está la ira / en su entereza pintada», «con tan vivos anhelos que juzgo yo / que nadie le vea que no diga...») y destaca la plusvalía de matices emocionales y

⁶ Hércules estaba recién casado con Deyanira como Juan Roca acaba de casarse con Serafina. El héroe griego había confiado a su esposa a Neso para llevarla a la otra orilla del río, tal como Juan Roca había confiado a Serafina, desmayada, a su rival Álvaro (por supuesto, sin saber que el marinero a quien la entrega fuese éste). Llevándose a Deyanira el centauro intentó violarla, igual que Álvaro raptó a Serafina llevándola consigo sobre el mar. Hércules había contemplado el crimen del centauro desde la ribera como Juan Roca vio el rapto de su mujer desde la playa. Pero Hércules se vengó hiriendo mortalmente a Neso con una saeta y esta venganza anticipa los futuros sucesos del drama.

⁷ La estratagema de Juan Roca nos recuerda otros casos en los que se usa una pintura o representación gráfica para revelar algo encubierto que no es posible o no es lícito pronunciar en palabras. En el mito de Progne y Filomena, ésta se sirve de un tapiz para revelar el crimen del que fue víctima. Cabe pensar también en el cuadro 'La Calumnias de Apeles', del cual Luciano ha dado una descripción *ekphrástica*. Por medio de esta pintura Apeles mostró cómo el rey se había dejado engañar por la Calumnias personificada.

subjetivos. Las palabras «ira», «con tan vivos anhelos», «que juzgo yo / que nadie le vea que no / diga ...», «y aún estuviera más fuera» etc. lo mismo que el mote añadido aportan una carga emocional y subjetiva que difícilmente se representaría por la sola imagen visual. Es importante tener en cuenta, además, el marco interpretativo en que se inscribe el mito y su representación gráfica, el cual no menos superimpone matices subjetivos. La percepción del espectador queda fuertemente afectada por el contexto en el que se presenta esta pintura de la deshonra de Hércules: el público, que a nivel dramático se identifica con el pintor que la describe, sufre, por empatía, la deshonra de éste y por consiguiente, a través de la asociación pintor-Hércules, la del griego representado.

El texto ofrece bastantes detalles acerca de la elaboración técnica del cuadro: se indica, primero, lo que se ve en un primer plano («el cuerpo mayor»), luego lo que aparece en un segundo plano («en los bosquejos / de las sombras y los lejos / en perspectiva menor»), con lo cual se sugieren una perspectiva espacial y un claroscuro. La descripción *ekphrástica* surge, además, un efecto de dinamismo: un dinamismo espacial (emocional y barroco), porque la escena que se describe parece estallar de su marco («fuera de la tabla ... / y aún estuviera más fuera...»); y un dinamismo temporal, ya que la pintura no se limita a representar la sincronía (la escena del rapto de Deyanira en el primer plano), sino que sugiere sus consecuencias posteriores en un segundo plano, «en perspectiva menor». Es decir que la perspectiva es aprovechada para incorporar la diacronía en una pintura, que, por su naturaleza, es *stasis* y sincronía. Es por medio de la perspectiva en el cuadro y el mote emblemático que lo acompaña que se anuncia el desenlace de la obra. El lienzo, descrito de esta forma, implica así una duplicación icónica de la deshonra y las tensiones emocionales (los celos) sufridos por el protagonista, a la vez que –a nivel del desarrollo dramático– un comentario prospectivo.

En el auto sacramental *El pintor de su deshonra* se dramatiza el topos de *Deus Pictor / Deus Artifex* en el contexto alegórico-simbólico de la Creación, Pasión y Redención. Es Lucifer quien expone cómo el Pintor creó el universo en seis días, es decir, a nivel alegórico, cómo pintó el universo al lienzo (ed. Valbuena Prat, p. 831). Presentada como una pintura, el cuadro, que de suyo es un microcosmos, a la vez es el macrocosmos. Esta descripción de una pintura que podríamos calificar de paisajista, detalla los elementos visibles a la vez que enfatiza la maestría con que están pintados. Se describe (y se pondera) sobre todo la riqueza de elementos pintados, la comunicación y armonía entre éstos (= unidad artística) y los matices con su ilusión óptica (luz y sombra, «cambiantes rojos», «lo trémulo y lo lustroso»). No se añade ninguna interpretación explícita (como en la *inscriptio* y *subscriptio* del cuadro de Hércules); el cuadro habla de por sí y el espectador conoce el sentido bíblico. Es aquí la Creación bíblica en seis días la que constituye el principal mecanismo compositor de la pintura; en la agrupación de los elementos destaca el principio de la dualidad y el contraste (claroscuro): luz y sombra, Cielo y Tierra, mar y firmamento, flores y frutas, plantas y troncos, copas y pimpollos, Sol y Luna. No falta el colorido (luz y sombra, rojo, plata) como elemento esencialmente pictórico (además que poético) y se subraya la fina elaboración artística

(«hermosearle», «más vistoso», «a pulimento») de la obra. No hay espacios vacíos en el lienzo; todo está relleno de luces, sombras, flores, frutas, plantas, aves, peces, animales, en una pintura que refleja el *horror vacui* barroco.

Lo que queda por crear es el Hombre y esta creación también se alegoriza a través de una escena de pintar, en la cual Dios, asistido por Ciencia, Inocencia y Gracia, maneja los pinceles para pintar a la Naturaleza Humana. Con esto pasamos a la pintura de retratos.

2. Pinturas de personas: el retrato

En el teatro del Siglo de Oro aparece repetidamente el motivo del retrato como causa del enamoramiento de un personaje. El motivo aparece en las tres obras de nuestro *corpus*. (Juan Roca en *El pintor de su deshonra*: «.. aunque mi pecho ingrato ... inclinado estuvo / de Serafina al retrato», Lucero, en el auto: «vila y enamorado ...», Alejandro Magno en *Darlo todo y no dar nada*: «Desde que vi su retrato, / De amor vivo y de amor muerto / Quedé a su vista...»). Pero en las tres obras de nuestro *corpus* el retrato desempeña un papel aun más importante: se pinta un retrato en el escenario y/ o un retrato es tema de discusión.

El protagonista de la comedia *El pintor de su deshonra* es incapaz de pintar el retrato de su bella esposa Serafina. Aunque no le falta al pintor los conocimientos y estudios preparativos para dedicarse con éxito al arte de la pintura (como dice Juan Roca: «Deste arte la obligación (...) es sacar las simetrías, / que medida, proporción / y correspondencia son / de la facción» –con lo que la pintura adquiere la categoría de una ciencia) su técnica no consigue reproducir la belleza perfecta de Serafina. Paterson (1971) ha analizado en detalle las huellas aristotélicas y neoplatónicas en estos versos, que reflejan las ideas de teoría artística vigentes por entonces, las cuales, formuladas por los tratadistas italianos como Alberti, Lomazzo, Zuccari y en el norte por Dürer, llegaron a las teorías de los tratadistas españoles y –tal vez directamente, tal vez a través de éstos– a los interesados en la pintura como Calderón. Para el pintor renacentista el gran problema del retrato es el de retratar lo invisible (la belleza interior, el alma) a través de lo visible (Calderón mismo expone esta cuestión en su *Deposición*). Juan Roca no es capaz de retratar a su esposa de tal manera, tal vez porque –y esto se manifiesta en la acción dramática– no sabe penetrar en el alma de Serafina. Pero lo que se enfatiza explícitamente es que la belleza de Serafina es tan perfecta que no ofrece rasgos humanos individualizadores. Como observa Juan Roca, es más fácil retratar un defecto que no una perfección (*cf.* Pacheco: «los rostros hermosos son más dificultosos de retratar, como enseña la experiencia»). En Serafina –cuyo nombre es, por supuesto, sintomático– queda eliminado todo rasgo individualizador; más bien encarna la belleza ideal, representa la Idea. Y en cuanto al retrato: se describe lo que falta en él, lo que no está representado. Es a través de la palabra que captamos entonces la belleza celeste de esta mujer. Juan Roca expone que los cuatro elementos no pueden ser pintados («Fuego, luz, aire y sol niego / que pintarse puedan»), de manera que la belleza de

Serafina, «que compuesta está / de sol, aire, luz y fuego» no puede ser retratada. Los elementos de agua y tierra –demasiado terrestres para la hermosura seráfica de Serafina– no se mencionan aquí, sino sólo los dos elementos más elevados –aire y fuego– que se completan con otros dos elementos luminosos y visuales: sol y luz. Así, pues, el retrato pintado de Serafina desvanece para dejar paso al retrato poético. No se la ve como mujer concreta (individualizada), sino como icono de la Luz y Belleza ideales, imposible de ser reproducido en el lienzo. Vemos, pues, como el problema de la *mimesis* pictórica de la belleza perfecta –problema teórico que en la época fascinó a tantos pintores y tratadistas del arte– se funde aquí con el *topos* poético, petrarquista, de la idealización de la belleza femenina, hipóbole sublimadora que llega a su grado máximo en el retrato fracasado de Serafina⁸. Es la palabra y no el retrato visual la que demuestra la suprema belleza de Serafina.

El tema de retratar una suprema belleza femenina reaparece en *Darlo todo y no dar nada*, donde el pintor Apeles, por encargo de Alejandro Magno, tiene que pintar a la bella Campaspe, la mujer de quien se han enamorado tanto Alejandro como el mismo Apeles (se refleja la importante asociación neoplatónica del amor y el intento de captar la belleza)⁹. Poco antes Apeles había repetido la idea (expresada también por Juan Roca) de que la perfección no puede ser retratada por falta del rasgo individualizador. No obstante, Apeles –prototipo del pintor excelente– pinta el retrato y es Campaspe misma la que nos lo describe (jornada II, pp. 153-154). En este caso, el retrato sí parece logrado, pero la descripción como tal no ofrece muchos detalles acerca de su composición visual, colorido, etc. La atención recae en el hecho de que el retrato reproduce tan vivamente el original que el lienzo parece ser un espejo, de manera que Campaspe misma no sabe distinguir entre lo vivo y lo pintado. El original vivo incluso se congela ante el milagro, quedando imagen muda como el retrato. La descripción del retrato deja paso a la alabanza del arte, a base del criterio de que no se distinguen lo vivo y lo pintado –en la época criterio crucial.

Apeles pinta otro retrato en esta comedia. En las primeras escenas (jornada I, p. 140) tres pintores han retratado a Alejandro Magno, cuyo rostro queda afeado por un defecto: tiene el ojo izquierdo encarnizado y lagrimoso. Dos retratos son rechazados: el de Timantes (quien ha suprimido el defecto) es rechazado por ser demasiado lisonjero; el de Zeuxis se rechaza por excesivo realismo, ya que muestra el defecto con toda claridad. Pero el retrato que realizó Apeles es alabado como perfecto, porque encontró el justo medio entre realismo e idealismo. Apeles ha retratado a su señor en una postura de medio perfil, «a medio rostro», por lo cual el defecto no queda eliminado por completo ni es pintado a toda luz: está presente, pero no se ve por la sombra. Es la representación verbal la que revela lo que encubre el retrato pintado. Los principales criterios por los que se alaba el retrato son –como en el retrato de Campaspe– que reproduce tan bien el original («está parecido con extremo») y, sobre todo, este elemento del decoro:

⁸ Sobre el *locus classicus* de esta temática (dos sonetos de Petrarca) véase Cropper (1986: 182 ss).

⁹ En *Il cortesano* de Castiglione esta anécdota es punto de partida para una discusión sobre el amor y la percepción de la belleza.

el pintor supo «hablar y callar discretamente», lo que se consiguió justamente (como Juan Roca en la pintura de Hércules) haciendo uso del claroscuro. En las descripciones de los retratos de *Darlo todo y no dar nada*, pues, la atención recae, no tanto en el objeto representado mismo (lo que era el caso del retrato de Serafina), sino más bien en la maestría del artista. El retrato deja paso a la alabanza del arte.

El retrato que se pinta en el auto sacramental *El pintor de su deshonra* nos ofrece otro aspecto interesante. (Y cabe señalar que aquí no encontramos una descripción *ekphrástica* continua del retrato, sino que las indicaciones descriptivas aparecen esparcidas por el diálogo dramático). Dios, como *Deus pictor*, pinta la Naturaleza Humana como un retrato femenino, en una escena que alegoriza la Creación del Hombre. El modelo es ahora Su idea y Su imagen; el retrato es un autorretrato del Pintor: «Oh Humana Naturaleza / (...) vas siendo de tu autor / imagen y semejanza». Por supuesto, este Pintor divino es capaz de pintar la belleza perfecta, como reconocen sus enemigos Lucero y Culpa («Ya del rostro en su pureza / forma toma»; «Y en mi vida / vi cosa más parecida / a mi pasada belleza»; «...el prodigio que miramos», p. 834). Este retrato perfecto, sin embargo, pierde su perfección original y esta transformación se concreta también mediante una imagen pictórica. La Caída de Naturaleza Humana es alegorizada en un cambio de técnica / cualidad pictórica. Lucero/Lucifer, ayudado por Culpa, trama el plan de seducir a la Naturaleza Humana para inclinarla al pecado y anuncia¹⁰:

«esta Imagen le borremos
de ese Artifice de modo
que Pintor de su deshonra
venga a ser, pues que no ignoro
que aunque al óleo de la Gracia
la pinte, también nosotros
haciéndola que se incline
al temple de sus antojos,
la haremos Pintura al temple,
aunque él la matice al óleo» (p. 832).

Es decir, la Caída cambia la esencia del retrato: siendo originalmente una pintura al óleo (con el resplandor reluciente del óleo, la Gracia), después de la Caída el retrato resulta una pintura al temple, desleída o empañada por el pecado. La pérdida de calidad se manifiesta en la reacción de *Deus pictor*: «¿Quién creará que fuese aquella / la imagen que yo pinté? / ¿Qué otra luz, qué otro aire tiene / del que primero le di? / Yo aún no la conozco así». Es decir que se crea cierta jerarquía: pintura al óleo / pintura al temple: una perfecta (por tener más 'luz, aire'), otra menos perfecta, por ser dañada. La pintura al temple era una técnica anticuada que apenas se usaba en el siglo XVII, superada por la pintura al óleo. Esta era preferida por sus posibilidades técnicas, con sus colores brillantes y efectos luminosos. Pacheco tampoco ignora el gran problema de

¹⁰ Gates (1961: 56 ss.) cita otros casos que presentan a Lucifer deformando el retrato pintado por Dios Pintor.

que la pintura al temple no ofrecía «el colorido y variedad de tintas que pide la imitación de lo natural» (*Arte de la pintura*, Libro III, cap. II). La jerarquía que establece Calderón en el pasaje citado se basa justamente en esa inferioridad cromática de la pintura al temple, cuyo colorido resulta menos brillante que la pintura al óleo (*cf.* el Pintor: «Qué otra luz, qué otro aire tiene!»). En *Darlo todo y no dar nada* se presenta una oposición semejante, cuando Apeles opone óleo y temple para referirse, respectivamente, a la luminosa belleza de Campaspe frente a su propia desdicha opaca: «Que cumpliendo de pintor / Y de criado las leyes, / Pintaré al olio tus gracias / Y mis desdichas al temple» (p. 153). En el auto el término ocasiona, además, un feliz concepto que cabe bien en la alegoría y que se presenta en las palabras citadas de Lucero: 'temple' en el doble sentido de temperamento / inclinaciones del ser humano y de técnica pictórica.

La imagen de la pintura al temple es continuada. Cuando el Supremo Pintor se entera de la caída de Naturaleza Humana, se enoja y amenaza al Mundo con el Diluvio, porque «... las pinturas al temple / con agua no más se borran». Pero al final el Mundo y Naturaleza Humana son salvados por el Pintor en unas escenas finales de pintura que alegorizan la Pasión y Redención. El retrato de Naturaleza Humana, tan dañado por el pecado, es retocado y restaurado por su Pintor, quien ahora no usa otro color sino el carmín de la sangre de sus propias venas.

Después de este recorrido por la galería de pinturas que nos ofrecen las tres obras calderonianas es hora de sacar algunas conclusiones. En cuanto a estos cuadros como *pinturas* podemos decir que, mientras en el lenguaje poético de Calderón la paleta cromática suele ser rica en matices, en nuestro *corpus* de pinturas verbales destaca, sobre todo, el uso de la luz y del claroscuro (en la pintura de Hércules y en los retratos de Serafina, Alejandro Magno, en el cambio del retrato de Naturaleza Humana). En algunos casos se indica la composición del cuadro; en otros, es más bien la elaboración del cuadro y la maestría del artista la que recibe más atención. Entre las pinturas predominan los retratos; éstos, más que ser retratos poéticos tradicionales (con la enumeración estereotipada de detalles físicos o espirituales de la persona retratada) resultan ser motivo dinámico, que genera la alabanza del arte y/o la discusión sobre ciertos problemas teóricos y técnicos relacionados con la *mimesis* pictórica.

En cuanto a estos cuadros como pinturas *verbales* cabe señalar que la *ekphrasis* incorporada en una obra dramática no siempre consiste en una descripción sistemática o continua, sino que el lienzo también puede ser evocado de forma más suelta, por referencias esparcidas a través del diálogo. Además, al inscribirse esta pintura verbal en el marco de una acción dramática, este contexto dramático mismo y la perspectiva del personaje que describe la pintura, afectan a la interpretación por parte del receptor. Por último, hemos observado que las pinturas verbales analizadas aquí no se limitan a ser puros objetos de placer estético; su presencia es funcional dentro del contexto de la obra y es aquí donde opera la plusvalía que otorga la palabra. Las descripciones *ekphrásticas* analizadas todas desbordan lo puramente visual, destacando no sólo lo que se ve, sino lo que hay detrás, lo que no queda representado directamente (y lo que a menudo es mensaje importante a nivel de la acción dramática misma): la alabanza del arte o del artista; el sentido más profundo detrás de la imagen; lo que queda encu-

bierto en la oscuridad y no se ve; e incluso, lo que se intenta pintar, pero no se reproduce en la imagen. Recordando la definición de Simónides de Ceos (la pintura es una poesía callada ...) podemos concluir con la observación de que a través de la *ekphrasis* estas pinturas se han hecho bien elocuentes.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUER, Helga, *Der Index Pictoricus Calderóns. Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik*, Hamburg, Cram, De Gruyter & Co, 1969.
- BERGMANN, Emily L., *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Darlo todo y no dar nada*, en *Comedias*, vol. III, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1945.
- , *El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- , Pedro, *El pintor de su deshonra*, en *Obras completas*, vol. III (*Autos sacramentales*), ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguila, 1952.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura*, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- CROPPER, Elizabeth, «The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture», en Margaret W. Ferguson/ Maureen Quilligan/ Nancy J. Vickers, *Rewriting the Renaissance. The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1986, pp. 175-190.
- CURTIVUS, Ernst Robert, «Calderón und die Malerei», *Romanische Forschungen*, 50, 1936, pp. 7-136.
- , «La teoría del arte en Calderón y las artes liberales», en *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (1948¹), pp. 776-790.
- DIETZ, Donald T., «Baroque Art and Sacramental Drama: Calderón's *No hay instante sin milagro*», *Bulletin of the Comediantes*, 46, 1994, pp. 83-101.
- FISCHER, Susan L., «Art-within-art: The Significance of the Hercules Painting in *El pintor de su deshonra*», en Frederick A. de Armas e.a. (eds.), *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, Lincoln, 1981, pp. 69-79.
- GATES, Eunice Joiner, «Calderón's Interest in Art», *Philological Quarterly*, 40, 1961, pp. 53-67.
- HAGSTRUM, Jean H., *The Sister Arts, The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1958.

- HEFFERNAN, James A.W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1993.
- HORST, Robert ter, «The Second Self: Painting and Sculpture in the Plays of Calderón», en Wendell M. Aycock & Sydney P. Cravens (eds.), *Calderón de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views*, Lubbock, Texas Tech Press, 1982, pp. 175-192.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1992.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad, 1947.
- , Emilio, *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad, 1988.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PATERSON, Alan K.G., «Juan Roca's Northern Ancestry: A Study of Art theory in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Forum for Modern Language Studies*, 7, 1971, pp. 195-210.
- PAZ, Mario, *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Princeton, Princeton University Press, 1967.
- RUIZ LAGOS, Manuel, *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*, Granada, 1979.
- SLOANE, Robert, «Diversion in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Modern Language Notes*, 91, 1976, pp. 247-263.
- SOONS, C. A., «El problema de los juicios estéticos en Calderón. *El pintor de su deshonra*», *Romanische Forschungen*, 76, 1964, pp. 155-162.
- VOLTERS, Simon A., «El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español», en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2, Amsterdam, Rodopi, 1981, pp. 15-37.
- WELLES, Marcia L., «The Rape of Deyanira in Calderón's *El pintor de su deshonra*», en A.K.Stoll & D.L. Smith (eds.), *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg.

ALGUNAS DUDAS PARA LA COMPRENSIÓN DE LAS SOLEDADES DE GÓNGORA*

Saiko Yoshida
Seisen University (Tokyo)

La nueva edición de las *Soledades* de Góngora preparada por Robert Jammes¹, junto con sus notas detalladas, nos aclara mucho los problemas que no estaban precisados antes, y por otra parte nos invita a pensar de nuevo sobre varios aspectos que creíamos ya solucionados, o simplemente abandonados. Las dudas que propongo aquí son una parte del fruto de mi lectura² de dicha edición.

Me limitaré a referir tres aspectos: la localización, el tiempo, y el sentido de la palabra *peinado*.

1) Localización

Dejando aparte lo que escribe Salcedo, quien supone que el naufragio del protagonista ocurrió en la costa de Italia, «Finge don Luis, a lo que presumo, este naufragio en las costas de Italia. Y por ventura a esta causa se acordó del Noto, por ser este viento peligrosísimo en el mar Adriático»³, la opinión parece no convincente para la mayoría de los comentaristas e investigadores. Artigas destacó, en la *Soledad* primera, el

* Agradezco a Juan Benavides que tuvo la amabilidad de corregir este trabajo.

¹ Luis de Góngora, *Soledades*, edición de Robert Jammes, Castalia, 1994.

² He preparado mi traducción y comentario de las *Soledades* (en japonés) a partir de la edición de Jammes. La publicación está prevista para abril de 1997, por la editorial Chikuma-shobo en Tokyo.

³ «*Soledades*» de D. Luis de Góngora comentadas por D. García de Salcedo Coronel, Madrid, 1636, fol. 19.

recuerdo del viaje a Cuenca realizado por el autor en 1603, y en la segunda, el reflejo del paisaje de Galicia⁴. Pero J. P. Wickersham Crawford, en 1939⁵, después de recopilar estas opiniones, propuso una idea nueva de situar ambas *soledades* en la costa Atlántica. El investigador dice que así lo implica el discurso del serrano viejo sobre la navegación (vv. 373-513), en la primera, y la referencia al mismo tema en el discurso del viejo pescador (vv. 388-406), en la segunda, también. Según él, el río que contempla el protagonista desde el escollo donde le llevó el cabrero es el río Guadiana y, por lo tanto, el contenido de la segunda se desarrolla en la desembocadura del mismo, precisando incluso el nombre de la isla, que tiene la forma de la concha de tortuga, como la Isla de Canela⁶.

Robert Jammes ha recopilado de nuevo el problema y lo ha estudiado detalladamente en la introducción de su edición de las *Soledades*, subrayando su importancia que afecta la interpretación de pasajes⁷. Jammes opina que «no se puede aplicar el mismo criterio a la segunda que a la primera». Según él, «el marco geográfico de la primera *Soledad*» es «una combinación imaginaria», pero dentro de este marco imaginario están colocados los elementos que tienen sus fuentes en la vida real del autor. El viaje nocturno del protagonista al principio de la primera y la llegada a la cabaña de cabreros recuerda su regreso de Salamanca en 1593 (el paisaje se localiza por lo tanto entre Salamanca y Córdoba). El encuentro con las serranas (y luego con los serranos) refleja su viaje a Cuenca de 1603. La *Soledad* segunda, en cambio, está situada en un lugar concreto. Fundándose en el testimonio de Pedro Espinosa que identifica la figura del príncipe (vv. 809-822) con el Conde de Niebla⁸, Jammes determina este lugar entre Huelva y Niebla, en la cuenca del río Tinto (o bien del Odiel), y describe como el paisaje real de la marisma de los dos ríos coincide con el paisaje descrito en el texto de Góngora. Pero admite, por supuesto, que «quedan visibles los recuerdos de Lepe y Ayamonte», y aunque rechaza situar la obra allí mismo, Jammes comparte con Crawford la idea de situarla en la costa Atlántica.

Ahora bien, hay dos pasajes que causan mi perplejidad. El uno es (vv. 414-416) de la *Soledad* segunda. El viejo pescador explica al protagonista cómo observa la luna para saber el género de pesca y su instrumento, y dice:

vieras intempestivos algun día
 (entre un vulgo nadante, digno apenas
 de escama, cuanto mas de nombre) atunes.
 (II, vv.414-416)

El sentido de «atunes intempestivos» lo explica Salcedo como sigue: «Dijo *intempestivos atunes*, o por haber caído acaso en las redes, o porque cayeron fuera del tiem-

⁴ *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, p. 278.

⁵ «The setting of Góngora's *Las Soledades*», *Hispanic Review*, VII, 1939, pp. 347-349.

⁶ *Ibid.*, p. 347, nota 3.

⁷ Edición citada, pp. 65-73.

⁸ Es curioso que Crawford prefirió seguir la opinión de Pellicer y Salcedo —el Duque de Béjar— aun conociendo el testimonio de Espinosa.

po en que se suelen pescar»⁹. De la palabra *intempestivo*, el *Diccionario de Autoridades* dice: «Lo que es fuera de tiempo, proposito y oportunidad». Alemany y Selfa, en su *Vocabulario*: «Que es fuera de tiempo y razón»¹⁰. La paráfrasis de Jammes «algunos atunes inesperadamente presos»¹¹, cubriría los dos sentidos: caer presos es el hecho inesperado para los atunes porque no suelen capturarse en tales redes sencillas, y pescar atunes es un hecho inesperado para los pescadores porque cayeron fuera del tiempo en que se suelen pescar. Si el sentido primero fuera la única interpretación, no habría problema. Pero si hay que aceptar también el segundo, tendríamos que saber la sazón de la pesca de atunes en la costa Atlántica, en caso de que lo localicemos allí.

Los atunes migran en bancos para realizar la puesta, cuya época es en verano. La población de atunes en las cercanías de las Azores penetra en el Mediterráneo y realiza la puesta en la parte oriental del Mediterráneo. De regreso, ya no en bancos sino en forma dispersa, llegan hasta los alrededores de Noruega. La captura se realiza mediante artes fijos, como almadrabas, o móviles, como curricanes, cercos y derivas. La pesca de almadrabas se practica en el Mediterráneo, en el Atlántico cerca de Gibraltar. La de curricanes, en el Atlántico, y la de cercos y derivas, en el Mediterráneo. Así nos informa, por ejemplo, el *Diccionario Enciclopédico Salvat*.

En la obra de Góngora, el modo de pescar es con la almadraba, y nos hace pensar que la zona sería –si no fuera el Mediterráneo– la costa Atlántica cerca de Gibraltar, y entonces quedaría muy bien la hipótesis de Jammes. Pero Salcedo escribe que la época de la pesca en Gibraltar es mayo: «...cogense copiosamente por el mes de Mayo en el Estrecho de Gibraltar, que es quando entran del Océano Atlantico en el Mediterraneo, y tambien se cogen en otras partes»¹². Si suponemos la estación de las *Soledades* entre el 21 de abril y el 20 de mayo, interpretando así los 6 primeros versos de la *Soledad* primera, entonces, justamente estaría en la época de la zona de Gibraltar. Si situamos la obra en Huelva, el banco de atunes ¿llegaría hasta Huelva antes de llegar a Gibraltar a pesar de haber trescientos kilómetros de distancia, o pasaría por allí a la vuelta, siendo ya atunes erráticos? En el primer caso, no se explica el porqué de «atunes intempestivos». En el caso segundo, sí son «intempestivos», pero el hecho es inverosímil, al igual que cuando lo situamos en Galicia. ¿Cómo podrían aparecer atunes en primavera en las zonas donde pasan atunes erráticos (después de la puesta) en otoño?

El otro pasaje es:

mas !ay!, que del ruido
de la sonante esfera

⁹ *Op. cit.*, fol. 250.

¹⁰ Bernardo Alemany y Selfa, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1930. El adjetivo «intempestivo» aparece en el otro pasaje de la *Soledad* segunda (v.768) y en otras obras. Góngora lo emplea indistintamente en dos acepciones: «fuera de razón» y «fuera de tiempo». Véase *Concordancia lexicográfica de la Obra Poética de don Luis de Góngora recopiladas de la edición de R. Foulché-Delbosc*, por Javier Núñez Cáceres. Nota, introducción y revisión de Herbert E. Craig, Madison, 1994.

¹¹ Edición citada, p. 479.

¹² *Op. cit.*, fol. 250-250v.

a la una luciente y otra fiera
 el piscatorio cántico impedido,
 con las prendas bajarán de Cefeo
 a las vedadas ondas,
 si Tetis no (desde sus grutas hondas)
 enfrenara el deseo.
 (II, vv.618-625)

Esto es, después del canto amebico de Licidas y Micon. Dice que dos Osas celestes, la Mayor y la Menor, hubieran bajado hasta el mar si no lo impidiera Tetis para escuchar el canto.

Si suponemos que la isla está en Huelva, al norte hay tierra firme, y si bajarán las dos Osas celestes, tropezarían contra la tierra, es decir, la tierra les impediría beber ondas antes que Tetis. ¿Se dirá que la tierra en aquella costa es muy baja, y entonces el cielo aparece muy cerca del agua que está más acá, contemplando desde la isla? Lo natural sería que el embarcadero de la isla se sitúe en la playa que está enfrente de la tierra, no en el mar de fuera. Entonces, la gente que estaba escuchando el canto de los pescadores, mientras ellos se acercaban hacia la isla, está mirando hacia el norte, y nos convence de que su mirada captaría el momento en que aparecen esas estrellas del norte. Aunque es así, la impresión visual que nos causa el texto nos sugiere que el cielo (del norte) está en contacto con el agua.

Si localizara la isla en otra zona geográfica, ¿se solucionaría el problema? Artigas propuso Galicia, y según informa Robert Jammes en la misma introducción, Hermann Brunn más concretamente la ría de Pontevedra. Parece que Jammes, aunque propone Huelva por su parte, no rechaza del todo la posibilidad de Galicia: «Es cierto que el paisaje gallego, más concretamente el de la ría de Pontevedra (que Góngora tuvo tiempo de admirar en su viaje de 1607 a Monforte), es en España el único cuya variedad (ríos, montañas, islas verdes, mar...) podría concordar con la de las *Soledades* (pero de las dos partes del poema, y no sólo de la segunda)»¹³. En este caso, es decir, si situamos la escena en que aparecen dos pescadores en una isla cerca de Pontevedra, el mar si se aparecería hacia el norte.

¿Habría la posibilidad de situarla en otra zona de Galicia, por ejemplo, en la zona cerca de La Coruña, con tal que cumpla la condición de tener el mar al norte? No lo creo. La razón está en el pasaje siguiente:

Aura en esto marina
 el discurso y el día juntamente
 (trémula, si veloz) les arrebató,
 alas batiendo líquidas, y en ellas
 dulcísimas querellas
 de pescadores dos...
 (II, vv. 512-517)

¹³ Edición citada, p. 65, nota 56.

En la costa el viento, después de una pausa al atardecer, empieza a soplar de la tierra al mar, al contrario que durante el día. Aquí lo llama el aura marina porque para la gente que está en la isla, viene del mar. Es decir, más allá del mar, por donde vienen los pescadores, tiene que existir la tierra. Si situamos la escena en la parte de La Coruña, el norte queda detrás de la gente y, por lo tanto, ellos no pueden ver las constelaciones del norte que describe el texto. En cambio, si la situamos en Pontevedra, la tierra quedaría al este. La gente que percibe el viento que sopla desde el frente, podrá ver las estrellas hacia su izquierda.

Así pues, si suponemos como descripción realista el paisaje de la *Soledad* segunda, ¿tendríamos que pensar la obra como situada en la zona de Pontevedra, aunque sí con detalles que recuerdan la costa de Huelva? O, ¿deberíamos aplicar a la segunda el mismo criterio que a la primera, es decir, ésta también es una combinación imaginaria de elementos reales?

2) Tiempo

El otro problema que me gustaría plantear es la posibilidad de precisar el tiempo de la obra, que a la vez afectaría la interpretación del primer pasaje de la *Soledad* primera.

Era del año la estación florida
 en que el mentido robador de Europa
 (media luna las armas de su frente,
 y el sol todo los rayos de su pelo),
 luciente honor del cielo,
 en campos de zafiro pace estrellas,
 (I, vv.1-6)

Dice que era cuando estaba flotando sobre el mar el protagonista. Los seis versos citados dan a entender que el día en que ocurrió el naufragio es uno de los días primaverales en que el sol está en el signo de Tauro. ¿Quiere decir, entonces, un día (cualquiera) entre el 20 de abril y el 21 de mayo? Así lo entendió Salcedo: «nuestro Poeta ... comienza la narración de su Poema, describiendo el principio del Verano, en que finge el suceso que canta, y para esto dize, que era el tiempo en que el Sol estaua en el Signo de Tauro...»¹⁴. Parece que Dámaso Alonso también lo entiende así cuando dice: «Los seis primeros versos de la *Primera Soledad* ... no vienen a decir sino esto: «Era primavera»». Y después de citar la interpretación de Salcedo para los versos 3-5, dice: «No es posible olvidar esto: que el Sol está en la constelación zodiacal del Toro, manera tradicional de designar la primavera»¹⁵. Antonio Carreira precisa la temporada del 22 de abril al 21 de mayo¹⁶.

¹⁴ *Op. cit.*, fol. 11.

¹⁵ Dámaso Alonso, «Góngora y el toro celeste», en *Obras completas*, tomo VI, pp. 291-292.

¹⁶ Luis de Góngora, *Antología poética*, edición a cargo de Antonio Carreira, Castalia, 1986, p. 203, nota 14.

Sin embargo, el pasaje de la Soledad segunda, vv. 618-625, que acabo de citar para pensar en la localización, nos ofrece una información más para determinar el tiempo. Se hace alusión a cinco constelaciones: Osa Mayor, Osa Menor, Cefeo, Casiopea y Andromeda. Dentro de ellas, Andromeda no es la que se ve propiamente en Primavera. Se ve entera en otoño e invierno. En abril se ve solamente una estrella, y aun ésta ya no se percibe entrando en el mes de mayo. De manera que los días en que se puede contemplarla, poco después del anochecer, a partir del día 20, el día que entra el sol en el Taurus, son muy limitados.

Teniendo en cuenta esta realidad astronómica, el día del naufragio del protagonista, el momento en que comienza el contenido de la obra, tendría que situarse en un espacio de tiempo más corto, no entre el 20 de abril y el 21 de mayo. Para poder contemplar la única estrella de Andromeda, al atardecer del cuarto día, la obra tiene que empezar casi justo el día 20 y todos los sucesos de la obra caen dentro del mes de abril. Con razón, Pellicer, explicando los seis versos primeros de la *Soledad* primera, escribió: «Comienza D.L. describiendo la saçon en que sucedio lo que escriue, en el mes de Abril...»¹⁷. Y también otros comentaristas repiten que es cosa de abril en interpretaciones de varios pasajes.

Tendríamos que valorar también, aquí especialmente, la exactitud astronómica de la colocación de todas las constelaciones. Cuando en el cielo queda esta única estrella de Andromeda, precisamente la Osa Mayor se sitúa más cerca del horizonte. Es decir, parece que casi bebiera el agua prohibida.

3) El sentido de la palabra *peinado*

Esta palabra aparece dos veces en la *Soledad* segunda. La primera:

Volváse, mas no muy satisfecha,
cuando cerca de aquel peinado escollo
hervir las olas vio templadamente,
bien que haciendo círculos perfectos:
(II, vv.499-502)

y la segunda:

..... Lúbrica no tanto
culebra se desliza tortuosa
por el pendiente calvo escollo, cuanto
la escuadra descendía presurosa
por el peinado cerro a la campaña,
(II, vv.823-827)

El primer pasaje refiere que Efire, la pescadora, después de cortar la cuerda de

¹⁷ Joseph Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote, Píndaro andaluz. Príncipe de los poetas líricos de España*, 1630, col. 564.

cañamo para evitar el peligro, volviendo hacia la isla, encuentra un sollo (esturión). Salcedo escribe: «Peinado escollo dixo, por labrado y liso.(...). Es término en la guerra muy ordinario peinar por allanar, o alisar alguna cosa»¹⁸. Sí, es ambigua esta explicación, como dice Jammes. Dámaso Alonso, en su prosificación, simplemente, «liso escollo»¹⁹ y Alemany y Selfa también en su *Vocabulario*. Pellicer no explica.

El segundo pasaje refiere cómo, en el quinto día por la mañana, bajaban los cazadores de cetrería por el cerro sobre el cual está el castillo del príncipe que dirige la caza. Para este pasaje, ni Salcedo ni Pellicer dan ninguna explicación, sino que repiten la palabra del texto «peinado cerro»²⁰. En cambio, Dámaso Alonso, «cultivado cerro»²¹, y Alemany y Selfa, «escarpado», en su *Vocabulario*.

Es inconveniente, sin fundamento suficiente, interpretar una misma palabra en dos sentidos: liso y cultivado, en Dámaso Alonso, o liso y escarpado, en Alemany y Selfa. Tal vez para solucionar esta inconveniencia, Jammes propone una única acepción «cultivado» para dos pasajes, diciendo: «*peinado* hace pensar en los surcos de un escollo bien cultivado, cubierto de vegetación bien alineada, en conformidad con la descripción de la isla»²². Pero esta interpretación queda contradictoria en el segundo. Explicando «... la cumbre modesta (...) que deja de ser monte por ser culta floresta» (II, vv. 691-694), dice él mismo: «La expresión sugiere una especie de continuidad entre la selva que ocupa el recuesto y el parque que rodea el castillo»²³. Si es así, el cerro por el cual viene bajando la tropa de cazadores tiene que ser selva, y no podrá decir «cultivado».

El *Diccionario de Autoridades* explica la palabra «peinar» como: «cortar o quitar parte de piedra o tierra de alguna roca o montaña, escarpandola». Pues se aplica igualmente al escollo que al cerro. En vez de aplicar «cultivado» a los dos pasajes, ¿por qué no aplicamos «escarpado» a los dos? Se podrá decir también «liso», pero refiriéndose a la parte perpendicular del escollo o del cerro, no horizontal. Viene bien con el paisaje de la isla, y también en la comparación con la culebra en el caso segundo. Incluso ¿la connotación chistosa que advierte Robert Jammes entre «calvo-peinado» no lo reforzaría aún más? El cerro es en realidad «calvo» igual que el escollo. Resulta gracioso si lo llamamos peinado, sin que tenga ni un pelo.

¹⁸ *Op. cit.*, fol. 261v.

¹⁹ Luis de Góngora, *Las Soledades*, tercera edición publicada por Dámaso Alonso, 1956, p. 167.

²⁰ Pellicer, en col. 598, Salcedo, en fol. 297, de libros citados.

²¹ Edición citada, p. 178.

²² Edición citada, p. 490.

²³ *Ibid.*, p. 518.

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ



SERVICIO DE



I.S.B.N. 84-8136-267-1